



Esta imagen y las de similar registro aquí reunidas provienen del video concebido como memoria oficial de la III Bienal de Trujillo (Ledgard 1988)

## **LECCIÓN DE ACUARELA (LA ESCUELA)**

### **RE-CONSTRUCCIÓN DE UNA PERFORMANCE DESVARIADA**

AYUDA-MEMORIA PARA LOS RUMORISTAS  
DE LA INFILTRACIÓN DE CARLOS LEPPE EN LA III BIENAL DE TRUJILLO  
(1987)

Gustavo Buntinx

Documento de trabajo  
formulado como parte de la curaduría concebida  
para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)  
en su plataforma web  
*La historia como rumor*

Lima, 01 de abril del 2021

*“[...] un viaje que hicimos juntos a Trujillo, con ocasión de una Bienal, donde Leppe, en una escuela primaria de esa ciudad de provincia, realizó ferozmente una de las performances más descomunales que le he conocido.*

*En todos esos años, nunca he dejado de pensar que las obras de Leppe de los 80 representan lo más poderosamente brillante de todo el arte latinoamericano”.*

Nelly Richard  
(En: Richard y Leppe 1998: 9)

*“Las performances de Leppe son inenarrables”*

Justo Pastor Mellado  
(En: Mellado y Leppe 1998: 14)



## ESTE DOCUMENTO

### LA PROVOCACIÓN

Este texto se formula como un documento de trabajo, pero sobre todo como una provocación. También en el sentido literal del término. Una ayuda-memoria —provisional— para las evocaciones solicitadas en función de una curaduría asociable a *La historia como rumor*: el programa de exposiciones web concebido por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) como un acopio reflexivo-testimonial sobre irrupciones de interés incisivo para el desarrollo de la performance en América Latina.<sup>1</sup>

La necesidad de esta ofrenda propiciadora deriva de la dispersión y vulnerabilidad de los elementos vinculados a la acción específica de Carlos Leppe que le da motivo. Una labilidad prolongada en los (escasos) relatos que han intentado dar sucinta cuenta de ella. Esa intangibilidad de su memoria guarda estrecha relación con lo aventurado de sus orígenes. Y con la incertidumbre de su realización, amenazada hasta el último momento. Y con la inmediata desaparición de todo, casi todo, lo que la hizo milagrosamente posible, en una frágil y momentánea conjunción cósmica. Irrepetible.

Esa suma de precariedades es la que también va inscrita en su (in)materialidad mnemónica.

Como una marca histórica.

---

<sup>1</sup> El proyecto *La historia como rumor* fue concebido por Gabriela Rangel como un formato expositivo alternativo para la institución —el MALBA— cuya dirección artística asumió algo antes de los estragos y clausuras provocados por la peste. Ese contexto de patología y encierro —pero también de sublimaciones que lo enfrentan— le otorga pieles adicionales de sentido al rescate histórico aquí propuesto.

Para el despliegue completo de las curadurías hasta ahora realizadas desde esa plataforma, véase: <https://www.malba.org.ar/rumor/>.

*Lección de acuarela* —también conocida como *La escuela*— fue una performance imprevista. Un *desvarío*, en los varios sentidos del término. También en el más antiguo, el de lo *desviado*, “lo que se aparta del orden regular”, por parafrasear a la Real Academia Española. Un contrabando infiltrado por Carlos Leppe y sus cómplices a finales de noviembre de 1987 en la III Bienal de Trujillo: esa tradicional ciudad de provincia que pugnaba entonces por inscribirse en algún mapa cultural contemporáneo. En los precisos momentos en que esa categoría trastabillaba. Y desde los rebordes de una sociedad peruana cada vez más desarticulada —también del concierto internacional— por los desmanejos económicos y la violencia política. Desde los extravíos de la ideología.

En las dislocaciones de ese contexto ajeno el artífice chileno logró injertar la extremidad corporal de su arte propio. Su *Arte Otro*. Fuera de toda programación y casi sin anuncio previo. Con nocturnidad y alevosía. Pero a los servicios de algún Eros. Maldito.

Un delirio pulsional que superó, con astucias y afectos, los temores delirantes que amagaron su restricción. Al final prevaleció la libido, y se logró incluso el reconocimiento de lo acontecido en el video que sirvió de memoria oficial para la institución tan amorosamente trasgredida. Tal vez ese devenir —y la conspiración que lo hizo posible— puede considerarse la performance de vida que agenció la del arte en aquella noche —obscura y luminosa— de Trujillo.

Ese triunfo, sin embargo, se desdibujaría luego entre las ruinas de todo lo que lo había hecho factible. El aliento último —póstumo— de la Avanzada chilena. Y la voluntariosa respuesta cultural que la Bienal de Trujillo —la

tercera y última— procuró erigir contra el colapso social peruano. Que sólo logró contrarrestar por un instante.

Para luego ser también ella sepultada bajo el derrumbe generalizado.

---

#### LO QUE QUEDA

Aunque reivindicada por Nelly Richard como un momento de excepción en la trayectoria fulgente de Leppe, y en el arte latinoamericano todo,<sup>2</sup> de esa performance mítica hoy casi nada queda. Aunque, puestos a hacer las cuentas, tal vez esa nada sea más de lo que pensamos.

A saber (inventario hagamos):

- Un par de gafas oscuras, enteramente recubiertas por un aerosol dorado que el tiempo ha opacado (pero no tanto). Esos anteojos ciegos, *cegados por el oro*, le sirvieron a Leppe de accesorio crucial durante la performance completa.

(Reliquia 1. Colección Micromuseo).

- Un desgastado (pero no tanto) casete del grupo experimental chileno Electrodomésticos —*¡Viva Chile!*, 1986—, cuya audición acompañaba tres o cuatro minutos expectantes de la performance. (Si mi recuerdo no falla respecto a la duración del fragmento sonoro escogido).

(Reliquia 2. Colección Micromuseo).

---

<sup>2</sup> Richard y Leppe 1998.

- Dos minutos y seis segundos de un registro en video cuya filmación completa fue consumida por el incendio que devoró —dicen— todos los archivos de la Bienal de Trujillo. Sobrevivieron sólo los extractos seleccionados para el video general dirigido por Reynaldo Ledgard como memoria oficial de la Bienal en su conjunto. Donde, por cierto, aparecen además algunos elementos adicionales que dan significativo contraste y contexto a la intervención de Leppe. Una precisa entrevista al también chileno Eugenio Dittborn, por ejemplo. Y un registro amplio de la lograda performance del boliviano Roberto Valcárcel, a la que luego haré referencia. Entre otras gracias.

También esa versión editada del video se creyó perdida, pero el hallazgo providencial de una copia en Betamax permitió su digitalización tras una “limpieza” que dejó visibles huellas. Su pátina electrónica.

(Registro 1. Extracto de Ledgard 1988. Colección Reynaldo Ledgard / Colección Micromuseo. Material a ser compartido —vía web— con los *rumoristas* convocados mediante este documento, que además reproduce varios fotogramas de ese registro).

- Cinco magras fotografías en empobrecido color cuyo uso impúdico del flash anula el efecto (melo)dramático de la iluminación —y de la penumbra— para la construcción aurática de la performance. Su pasión, su *pulsión*.

(Registro 2. Colección de los herederos de Carlos Leppe. Acceso libre en el apéndice de este documento y en: <http://carlosleppe.cl/1987-la-escuela-accion-corporal/>).

(Se desconoce el destino de las varias otras fotografías tomadas por algunos espectadores de manera espontánea).

- El "mapa de sitio" sintéticamente elaborado para Proyectos de Arte D21 como un prolijo croquis de la distribución de los elementos utilizados en el desarrollo de la performance.

(Levantamiento 1. Acceso libre en este documento y en: <http://carlosleppe.cl/1987-la-escuela-accion-corporal/>).

- La reelaboración posterior del elemento central de la instalación generada en Trujillo para la puesta en escena de la performance: originalmente, una silla de madera con una gran piedra encima, reinterpretadas hacia 1998 como estructuras de yeso o cartón intervenidas con pintura de plomo, e incorporadas como picto-instalación a un gran cuadro que tematiza también, pero de otra manera, el imaginario de la silla.<sup>3</sup>

(Reelaboración 1. Paradero desconocido).

---

<sup>3</sup> Aquí la descripción completa de esa derivación, ofrecida por María Elena Muñoz (1998) en su crítica a la exposición *Cegado por el oro*, de Carlos Leppe: "Esta vía (¿crucis?) concluye con la gran tela de la izquierda del muro del fondo, *Le Palais des Thés, Paris*. Seda y madera, sobre ellos una silla configurada por bambúes unidos que sugieren la estética oriental que tanto fascinaba a los primeros artistas de vanguardia, obsesionados con la romántica idea de asimilarse al Otro. Cerca de ésta, fuera del cuadro hay otra silla (¿la de verdad? ) muy similar a una que formó parte de la performance *La escuela* [Lección de acuarela] realizada por Leppe en Perú en 1982 [sic, la fecha correcta es 1987]. Sobre esta silla se posa una gran piedra. Sin embargo, ni el material de silla ni la piedra son tales, sino simulacros. Lo que parece metal es madera y la piedra es yeso o tal vez cartón, ambos pintados uniformemente con pintura de plomo. Sobre esta silla, así como sobre el taburete de Duchamp, aunque por distintas razones, nadie puede sentarse".

- La breve pero admirativa valoración de Nelly Richard, cómplice principal de Leppe para la infiltración de su performance en la III Bienal de Trujillo.

(Testimonio 1. En: Richard y Leppe 1998. Frases reproducidas como epígrafe de este documento).

- Las alusiones tácitas a la acción de Trujillo en el análisis más amplio del arte corporal de Leppe ensayado por mi persona a principios del milenio.

(Testimonio 2. En: Buntinx 2004 [2000]).

- El autor-relato mistificado por el propio Leppe en *Cegado por el oro*, su catálogo dizque retrospectivo, donde casi no hay fecha o descripción o nombre que no sea disuelto en la arbitrariedad. Otro delirio, a ser mejor percibido como obra que como documento. Asimilable a la fantasía del arte —a su perturbación deliberada— antes que a cualquier noción rigurosa de historia.<sup>4</sup>

(Testimonio 3. En: Mellado y Leppe 1998: 15-16).

- El relato ajustado que reprocessa ese meta-relato artístico para un archivo web en el que —con dedicación heroica— se procura un ordenamiento del caos dispersivo, auto-destructivo,

---

<sup>4</sup> Leppe, *et al*, 1998. Sobre los descalses de la historia en esa publicación, y su relectura en clave artística, véase Buntinx 2004 [2000]. Allí propongo además acercamientos a cierta semiosis libidinal en la obra general de Leppe que podrían asociarse a los problemas ahora abordados en relación específica a su *Lección de acuarela (La escuela)*.

También Mellado (2017) ha insistido sobre el estatuto incierto de aquel catálogo, en cuya elaboración estuvo involucrado pero sin posibilidad de contener los arrebatos y distorsiones generados por el propio Leppe.

impuesto por Leppe a su memoria personal. Ahora extinta.

(Las ocasionales equivocaciones en esta reconstrucción derivan de las tergiversaciones al interior de las narrativas del propio Leppe).

(Testimonio 4. En: Mellado, Flores y Campillay, 2017. Libre acceso en: [www.carlosleppe.cl](http://www.carlosleppe.cl)).

- La memoria en extinción de quienes tuvimos el goce (la *jouissance*, no el placer) de propiciar / acompañar esa performance en su momento cuasi clandestino. Y luego percibimos cómo en sus ecos ella se iba trastornando. Al igual que en algunas de las varias otras vidas en las que —dicen— el artífice dilapidó los efectos de su vida artística.<sup>5</sup>

(Testimonios por motivar —y enumerar— a partir de este documento).

---

<sup>5</sup> Algunas inteligencias vigilantes de la escena chilena reprobaron los desplazamientos posteriores de Leppe hacia los espacios de la publicidad y la televisión (incluyendo la producción de telenovelas), y luego hacia la representación diplomática del gobierno de Sebastián Piñera como agregado cultural en Buenos Aires. En paralelo, el artífice retomaba la pintura y la producción de objetos, antes tan denostadas. Pero, ¿no fue con frecuencia la performance de Leppe indiciaria o paródicamente pictórica? (*Lección de acuarela*, precisamente). Y, ¿no fue casi siempre su pintura esencialmente performática? Contra toda compartimentalización disciplinaria.

Tal vez no haya sido del todo incoherente el que fuera una revista de lujo, asociada a la cultura *design*, uno de los medios escogidos por Leppe para darle réplica hiperbólica a esos cuestionamientos de sus antiguos compañeros: "Soy de vanguardia, pero también soy un pintor y un gran pintor. Mi carrera, que ya está madura, maciza, tiene treinta años. Y la gente sigue fijándose en la anécdota, en lugar de captar la reflexión. Y soy un adelantado. Si conozco mi trabajo y mis capacidades, con mi cuerpo, puedo decir lo que pienso. Y lo que pienso es que mi trabajo es grande y es bueno. Y soy lejos el artista más importante de este país, pero también tengo mucha importancia fuera, porque yo vivo moviéndome por el mundo. [...] ¿Por qué voy a ser modesto cuando soy el mejor? La modestia me parece un truco social. Creo ser un artista realmente importante como productor de signos. Cuando voy a Milán, Barcelona, París, Porto Alegre, sé que soy muy grande". *Et cetera*. (cit. en Jurado 2001: 155).

- Interpretaciones precisas de aspectos específicos de la *Lección de acuarela (La escuela)*, insertas en por lo menos tres textos sobre temas más amplios publicados por Justo Pastor Mellado.

(Interpretación 1. Mellado 1998; Mellado 2012; Mellado 2017).

- La reconstrucción imaginaria de la performance y sus sentidos fantaseada por Emilio Tarazona a partir de las escuetas evidencias editadas en el video oficial de la entera experiencia de la III Bienal de Trujillo.

(Interpretación 2. En: Tarazona 2005: 37-[38])

- Un sugerente análisis de Catherina Campillay Covarrubias sobre el imaginario de la ceguera —del “ciego errante”— compartido en las performances de Leppe en Trujillo (1987) y Berlín (1989). Conviene leer este ensayo en asociación con los de Mariairis Flores y Justo Pastor Mellado reunidos en la misma publicación. (El texto también incluye lecturas políticas y errores descriptivos —fechas, atribuciones raciales, alusiones lingüísticas— otra vez asociados a las tergiversaciones del propio artífice).

(Interpretación 3. En: Campillay 2017. Lecturas complementarias: Flores 2017, Mellado 2017).

Y eso sería todo

S. e. u o.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Omito de esta nómina las alusiones varias que, en textos generales, mencionan la intervención de Trujillo pero sin aportar descripción o interpretación alguna. También excluyo

El rescate que aquí se empieza a formular para la plataforma *La historia como rumor* propone desandar los términos de esta nómina: revisar los relatos ya preservados desde aquellos aún inexistentes, pero ya en riesgo de extinción. Y así despertar / provocar en el recuerdo los vestigios suficientes para cierta re-construcción-de-obra, re-construcción-de-escena.

Una tarea asumida desde los criterios con que el estructuralismo desconstruye a los mitos: no en pos de una versión "única", "original", "auténtica", sino desde la comprensión —el re-conocimiento— de cómo en sus mutaciones —en sus *rumores*— se les va la vida.<sup>7</sup>

En los dos sentidos —opuestos pero complementarios— de esa expresión última. Literal y metafórica.

Con ese fin, el documento que aquí se introduce ensaya la sinopsis extensa de todo lo ahora cognoscible en relación a *Lección de acuarela (La escuela)*. Pero, otra vez, en esta versión aún tentativa ese ejercicio preliminar de la memoria propia debe sobre todo percibirse como un esfuerzo por avivar las ajenas.

Un sostén —también un acicate— para nuestros *rumoristas*.

Siéntanse debidamente incitados.

---

las omisiones muchas en recuentos de la trayectoria de Leppe que ignoran esa crucial performance.

<sup>7</sup> Lévi-Strauss 1971.



## AQUELLA PERFORMANCE

(Este documento se formula ante todo como una re-construcción de obra —y de escena. Ello implica insertar también la voz del propio Leppe, o sus refracciones, incluso allí donde ellas distorsionan lo realmente acontecido (si es que eso último existe), aunque con las indicaciones debidas.

Con esa finalidad, a lo largo de las siguientes páginas se citan varias frases tomadas de los únicos dos textos que recogen o interpretan, con vocación holística y sistemática, las versiones del artífice sobre lo por él actuado en la III Bienal de Trujillo: Mellado y Leppe 1998; Mellado, Flores y Campillay 2017. Esos injertos se distinguen por el uso estratégico de las comillas).

---

### LOS UMBRALES

Aunque en sentidos contrarios, el Perú y Chile vivieron el año 1987 como una experiencia de umbral. Para los sueños húmedos del arte y para la historia a secas.

En el primero de esos países los espacios convencionales consolidaban el retorno a una pintura-pintura deliberadamente “regresiva” (Bororo, Sammy Benmayor...). Al mismo tiempo, la agitación post-conceptual de la Avanzada acentuaba las fricciones intestinas que pronto terminarían de dispersar su escena antes protagónica.

Tales trances llevaron a varios vanguardistas a exacerbar sus propuestas personales. En el caso que aquí interesa, el de Carlos Leppe, esto se daría de manera casi terminal: durante ese año él da inicio al tríptico de performances que cierra —por una década completa, la de los noventas— su compromiso con la pura corporalidad. Su “desborde corporal”, regurgitado entonces como *aguas turbias*, como *aguada*, como *gouache*,

en el orden trinitario de esas acciones conclusivas: *Siete acuarelas*, en *Chile Vive* (Madrid, febrero 1987); *Lección de acuarela (La escuela)*, en la III Bienal de Trujillo (noviembre 1987); *Sin título*, en *Cirugía plástica* (Berlín, setiembre 1989).<sup>8</sup>

Tras esas experiencias fronterizas, Leppe se distanciaría de sus vínculos con lo que de la Avanzada quedaba. Y, como se ha señalado, con la propia actividad artística, durante varios años.<sup>9</sup>

Pero ese final de década sería también un tiempo de transición y clausura para el “mundo real”: durante el mismo 1987 se terminaban de acordar los términos del plebiscito que en 1988 dio fecha de terminación — pacífica— a la dictadura de Augusto Pinochet. A finales de 1986 el general había sobrevivido a un atentado tan espectacular y sangriento como fallido. Un golpe de mano que pretendía dar inicio a la gran violencia revolucionaria, pero más bien clausuró para siempre esa perspectiva lineal, no atmosférica, de la historia chilena.

En el Perú, el gobierno de Alan García bosquejaba ya sus propias líneas de fuga tras el agotamiento del pensamiento mágico en la economía. Una desesperada fuga hacia adelante con extravíos populistas como la emisión inorgánica masiva y la fracasada estatización de la banca. Desatinos y corrupciones —también del lenguaje— que llevarían al país a un desespero social exacerbado por los crecientes furores de la guerra incivil

---

<sup>8</sup> “Desborde corporal” es la frase utilizada por Leppe mismo para remitir tanto a su obesidad como a la eclosión performática de esa anatomía (Richard y Leppe 1998).

<sup>9</sup> “Dejé de producir públicamente”, explicaría mucho después, “porque sabía que cada uno de los trabajos que hacía, antes que llegara a ser presentado, pasaba por la autopsia de las necesidades críticas, obsesivas y monotemáticas; el ambiente se movía en función de las batallas de discursos que proliferaban urgentes como comunicados de guerra. Trabajaban policialmente, cargando una maleta de lentes para una cámara de cine con la que intercambiaban óptica según la estrategia necesaria” (Leppe y Richard 1998: 12). Atención a las alusiones implícitas, en esa metáfora final, al uso casi paródico de ciertos accesorios frecuentes en las performances del propio Leppe.

que sofocaba a la República de Weimar Peruana (1980 – 1992).<sup>10</sup> Ya en 1986 el régimen había logrado la proeza aberrante de sepultar un motín de los presos senderistas bajo “una montaña de cadáveres” (al exacto decir de Mario Vargas Llosa).

La competencia de horrores, que desde inicios de la década devastaba a la ruralía andina, asomaba así, salvajemente, en la capital. Y asediaba al imaginario cultural con la tentación del abismo. En 1984 el Grupo Chaclacayo expuso cierta somatización corporal de esas extremidades, en algo asociable a la escasa información que sobre Leppe llegaba al país (entre otros referentes y procesamientos propios). Y tres años después —justo en 1987— una denuncia cuasi-policial acompañó a la exhibición *Algo va' pasar: fardos funerarios y resurrecciones míticas en el nuevo arte peruano*.<sup>11</sup>

Apenas días antes de la inauguración de la III Bienal de Trujillo.

---

#### EL ORIGEN

La subsistencia de esa incipiente y remota Bienal se veía así desafiada por la desarticulación progresiva de la sociedad. Un contexto agravado por crisis institucionales propias, derivadas de disputas entre sus fundadores. Contra todo pronóstico, sin embargo, y apostando el todo por el todo, la presidenta de la Bienal —la legendaria María Ofelia Cerro— decidió productivizar esa debacle mediante una reingeniería radical. Con audacia inusitada abrió sus instancias de toma de decisiones e involucró en ellas a intelectuales de perfil crítico y —por lo general— animosa juventud.

---

<sup>10</sup> Sobre el concepto de una República de Weimar Peruana, véase Buntinx 1995 [1993].

<sup>11</sup> La exposición del Grupo Chaclacayo fue acogida por el Museo de Arte de Lima bajo los auspicios del Instituto Goethe. *Algo va' pasar* se realizó en la ahora Sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores, bajo mi curaduría (Buntinx 1987a, Buntinx 1987b).

Aquel giro me permitió organizar desde esa plataforma —junto con Reynaldo Ledgard— el coloquio internacional *Modernidad y provincia*, que pronto sería asumido como nombre y tema por la Bienal entera. Con esa visión, a principios de 1987 recorrí Bolivia y Chile, explorando allí propuestas para las exhibiciones que se inaugurarían en noviembre. Los artífices seleccionados en La Paz fueron Sol Mateo, Gastón Ugalde y Roberto Valcárcel. En Santiago establecí vínculos que dieron lugar a invitaciones formales para José Balmes y Gracia Barrios, como figuras históricas, además de Eugenio Dittborn, asociado a las tendencias renovadoras desde la década de 1970.

También de Chile convocamos a Nelly Richard, por cierto, como ponente destacada en el foro de discusión teórica. Que tendría consecuencias: allí interactuaron varias de las lenguas que luego articularían algunos de los circuitos discursivos determinantes para los próximos años.<sup>12</sup>

Richard y yo no nos habíamos conocido todavía: cuando transité por la otrora Capitanía General ella se encontraba en *Chile vive*, la gran exposición austral acogida entonces en España. Pero bastaba acceder a su libro *Márgenes e instituciones*, recién editado, para vislumbrar el vértigo barroco, el filo cortante de su verbo. Una prosa incisiva que acechaba ya a los *cognoscenti* peruanos desde algunas páginas incandescentes publicadas en 1981 por la revista *Hueso Húmero*.<sup>13</sup>

Las provocaciones de ese último texto prolongaban las de las

---

<sup>12</sup> Se hablaba, efectivamente, en lenguas: "discuten en sánscrito", bramaba, con algún humor, el poeta Antonio Cisneros, asociado allí a otro importante espacio generado por la misma Bienal para intercurios más específicamente literarios.

En ese simposio confluyeron, desde el extranjero, Juan Acha, Galaor Carbonell, Ticio Escobar, Gerardo Mosquera y Bélgica Rodríguez, además de Nelly Richard. Desde Lima acudieron Alfonso Castrillón, Mirko Lauer y Élica Román, además de quienes concebimos el coloquio: Gustavo Buntinx y Reynaldo Ledgard. (Luis Lama desistió de participar en las interlocuciones).

<sup>13</sup> Richard 1981.

imágenes “travestidas” en la obra *Perchero*, de Carlos Leppe, allí reproducidas. Y fue precisamente ese performista quien, sin advertencia previa, aterrizó con Richard en Trujillo. Acompañado, además, por otro formidable artífice chileno—Juan Dávila— tan inesperado como el primero.

Juntos, los tres se deslizaron de manera inquietante en los intersticios de la Bienal y sus arrabales. Tenían una misión. Una estrategia de expansión-infiltración, artístico-corporal, desde el espacio ya alcanzado para la agitación intelectual.

Fui de inmediato seducido por la audacia de esos delirios: soy un alma entregada, en lo que a los arrebatos del arte respecta.

Casi sin percatarme de ello, me sumé a lo que terminaría siendo una conspiración.

---

#### LO PREVIO

Dávila traía consigo un aparataje impresionante de carruseles con centenares, tal vez miles, de diapositivas. Su ánimo era reproducir en nuestra Bienal —sin invitación alguna— las espectaculares instalaciones multimedia sobre la Avanzada ya realizadas por ellos en otros contextos. Cuajo total.

Gestionamos lo gestionable para apoyarlo, pero los requerimientos tecnológicos se imponían como siderales ante nuestra peruviana pobreza. Demasiada modernidad para tanta provincia.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Trocamos esa fantasía por otra más libidinal: la exhibición posterior, en Santiago y en Lima, de su pintura *corrida*. *El fulgor de lo obsceno* se llamó el libro complicitado con Richard como acompañamiento de esa muestra seminal (Buntinx, Pérez y Richard 1998). Otra fecundidad diferida de los *cahuines* iniciados en la III Bienal de Trujillo fue la exposición individual también lograda para Dittborn en la misma sala limeña que acogió a Dávila. El libro que acompañó a esa segunda muestra estuvo a cargo de Mellado (1988).

En cambio, Leppe en Trujillo sólo aspiraba a un ambiente marginal para su corporalidad expresiva. Esto le fue obtenido, con alguna tolerancia inicial de las instancias pertinentes. E importantes apoyos prácticos, como los de Selva Santos para la logística y los del propio Ledgard para el registro videográfico de la acción.

Sin embargo, el efecto diferido de las apariciones anteriores en *Hueso Húmero* diseminó una leyenda urbana de extremidades a ser supuestamente performadas, con sacrificios —mortales y sexuales— de animales varios. (El artífice nos había solicitado un perro. Y alguien algo creía haber escuchado sobre el llamado *Happening de las gallinas*, la irrupción inaugural de Carlos en la escena chilena allá por 1974. Y otro recordó rumores de masturbaciones públicas, frente a los cuadros de Dávila, ofrendadas por el poeta Raúl Zurita, quien acumulaba ya publicaciones peruanas).<sup>15</sup>

Tales chispas incendiaron la pradera de las ansiedades reseca, multiplicando impedimentos. Recelos que en varios casos —intuimos— ocultaban una obscura fascinación. Deslizándonos entre esas ambivalencias tuvimos que ejercer convencimientos / enamoramientos complejos para conseguir —en el instante último— que la propia Presidenta de la Bienal asistiera a nuestra convocatoria paralela.

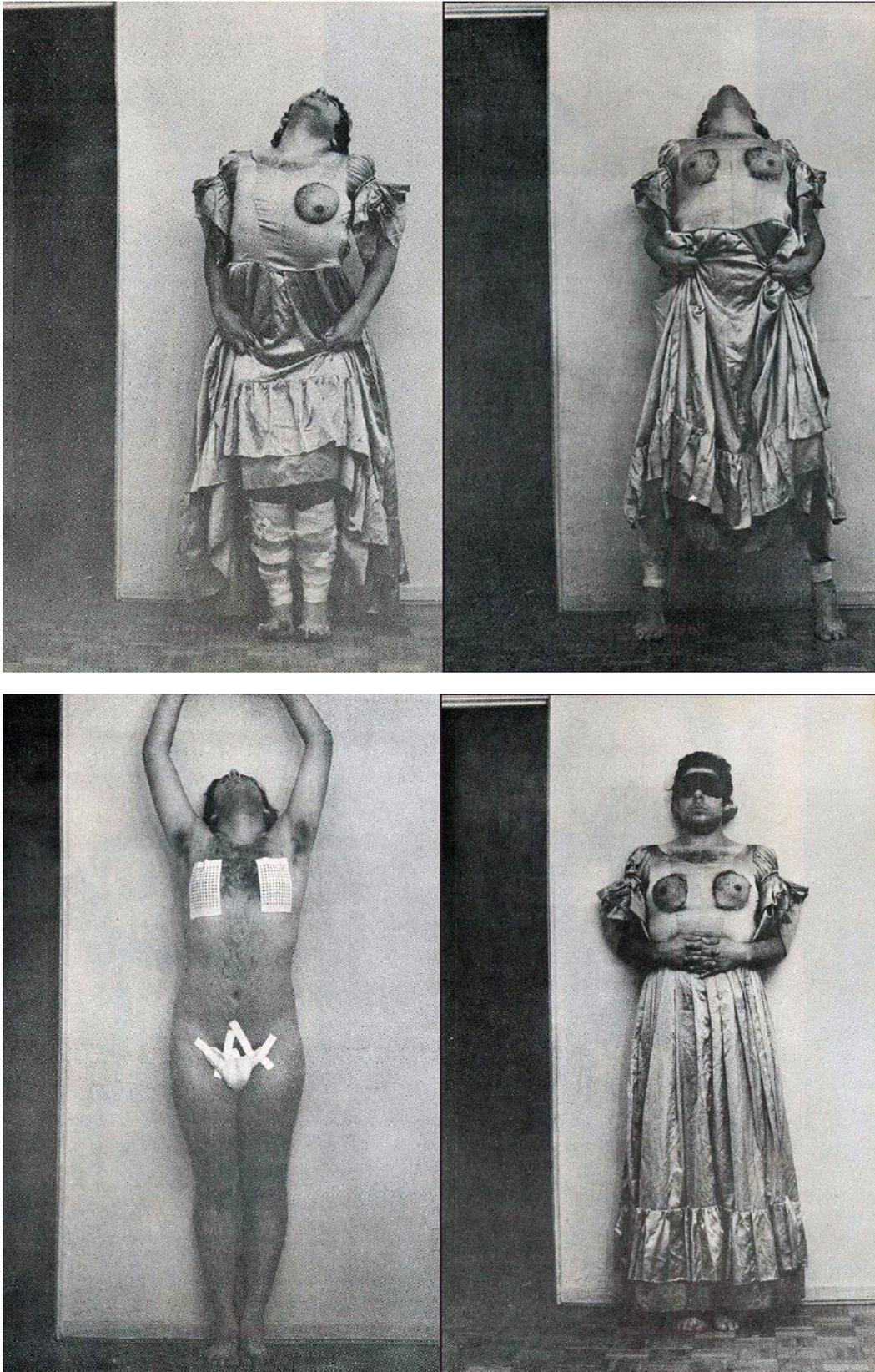
Y que las puertas al recinto ahora maldito fueron así abiertas.

Para que así las masas accedieran a las regurgitaciones luminosas de Carlos Leppe.

Sus gárgaras bautismales.

---

<sup>15</sup> Zurita 1981.



Fotografías de la obra *Perchero*, de Carlos Leppe,  
publicadas en la revista limeña *Hueso Húmero*  
(Richard 1981 [1980])

“Es difícil hablar de la performance, sin hacer un pequeño comentario sobre la instalación”, Leppe *dixit*: “o sea, sobre la seducción que genera un muerto”.<sup>16</sup>

Hablaré, entonces, un instante, sobre ese elemento de “naturaleza muerta” en la puesta en escena de *Lección de acuarela (La escuela)*. Pero también sobre la condición de “orgía plástica” asimismo invocada por Leppe para su escenografía. Y sobre la relación de dependencia entre aquella espacialidad y la doble denominación aquí defendida para su nomenclatura histórica.

Recuerdo con precisión los reconocimientos-de-terreno que durante los preparativos realizábamos procurando identificar recintos con la vulnerabilidad requerida para nuestros fines aviesos. En alguna de esas salas las ventanas se encontraban recubiertas por burdos brochazos de pintura verdosa. Aquella conmovedora torpeza encendió en Leppe el morbo de la pictoricidad y de lo silvestre. “La performance se va a llamar *Lección de acuarela en el campo*”, me dijo, mientras estrujaba inclemente mi brazo. Y fantaseaba alguna refracción de las *Siete acuarelas* que nueve meses antes había vomitado en Madrid.

Aquel primer título circuló como anécdota pasajera, dando lugar a alguna publicación errónea en el Perú. Pero fue desplazado por las connotaciones más intensas del espacio pedagógico finalmente escogido.

---

<sup>16</sup> “A su vez, [...la instalación] tiene algo de orgía plástica, donde los ricos y los pobres están en igualdad de oportunidades en esta nueva experiencia, el problema básico es quiénes son los invitados. De los cruces, de las cercanías o distancias exactas entre ellos, dependerá el logro. [...] La muerte nunca para de rondar, finalmente toda instalación está condenada a ser una naturaleza muerta. Y como siempre, la muerte agita a la intuición y reclama los apareamientos”. (Richard y Leppe 1998: 12).

Hasta el punto que en Chile esa acción de Leppe ha sido exclusivamente difundida como *La escuela*, omitiendo la también crucial alusión a lo viscoso y líquido de las instructivas impartidas por la performance. Es con el ánimo de recuperar lo perverso polimorfo de esos sentidos que aquí se antepone el apelativo metafórico —*Lección de acuarela*— a lo esencialmente descriptivo de la denominación anterior, sin embargo preservada entre paréntesis (*La escuela*).

En efecto, el ambiente conseguido era apenas un salón de clase. Un aula sencilla —más bien despojada, desangelada— que logramos colonizar por encontrarse ella anexa a la antigua capilla virreinal de hospicio Santo Domingo de Guzmán en la que Luis Eduardo Wuffarden y yo curábamos la retrospectiva de Mario Urteaga (1875 – 1957): un pintor “provinciano”, “indigenista”, “naif”, y varios malentendidos adicionales que exaltaban por contraste el arte somático con el que Leppe amenazaba confrontarnos.<sup>17</sup>

La modificación única de ese cuarto modesto para los fines de la performance fue impedir el ingreso de toda luz parásita. Se generaba así una atmósfera densa de tinieblas ominosas sólo quebradas por el uso del reflector fijo que acentuaba el efectismo deliberado de la puesta en escena.

Aunque no pensada en los términos que de inmediato señalo, esa ambientación tenebrista actuaría también como contrapunto preciso a la otra performance que inscribió a la III Bienal de Trujillo como un hito para las irrupciones del accionismo en el Perú: la intervención diurna, solar, *au plein air*, en la que el ya mencionado Roberto Valcárcel utilizó a su cuerpo como lienzo para trastrocarlo finalmente en escultura, viva e inquietante para los

---

<sup>17</sup> Para una mejor comprensión de ese contraste, véase el catálogo de la segunda versión de aquella retrospectiva, realizada quince años después en el Museo de Arte de Lima (Buntinx y Wuffarden 2003). (Una versión preliminar de esa publicación circuló en la III Bienal de Trujillo).

espacios abiertos de una plaza antigua del Centro Histórico de aquella provincia. El opuesto complementario de las nocturnidades y la agorafobia impuestas por el chileno.

En la noche oscura de Leppe un solo haz rompía la negrura. Y apuntaba al gastado pizarrón —negro— que definía los habituales usos didácticos del recinto. (“Beuys, Beuys, Beuys”, salivaba Leppe, en silencio, cuando descubrimos ese Sagrado Grial. Y yo lo creí escuchar, y lo hacía rimar —lúdica, mentalmente— con el ritmo lúbrico de *Boys, Boys, Boys*, el explícito video-clip de Sabrina entonces triunfante.<sup>18</sup> Otra corporalidad, la carnalidad otra. Leppe reía a mandíbula batiente ante esas ocurrencias. Nos divertíamos).

Frente a aquel mobiliario ya existente Leppe había instalado “un micrófono y una silla escolar con una piedra arriba como cojín y casa”. Varias tizas caídas en el suelo y un equipo de sonido completaban la utilería.

Sobre la superficie de la pizarra se percibían, casi ilegibles, trazos de “unos escritos calculadamente borroneados”. En relatos posteriores, el artífice aseguraba que había desplegado allí un texto en quechua y en español, “donde se narraba la historia de un hombre que vivía parado en una piedra y que dormía de pie sobre la misma”. El uso del idioma nativo, sin embargo, es muy improbable: mi memoria particular no lo registra, y nadie involucrado tenía conocimientos mayores de aquella lengua.

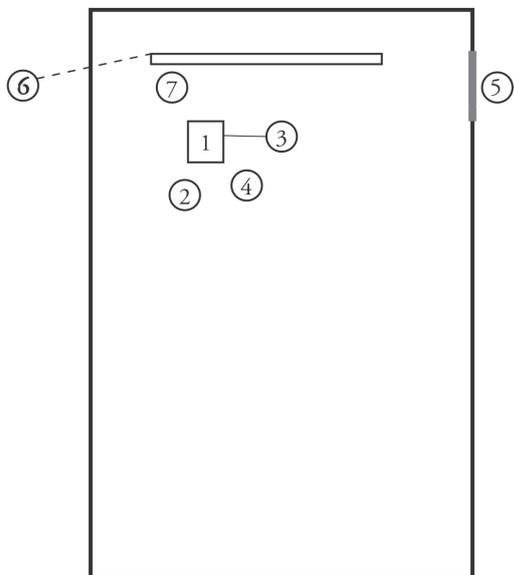
Tal vez esa referencia debería asumirse como una instancia adicional de las fantasías *ex post facto* de Leppe.

Sus mitomanías mitologizantes.

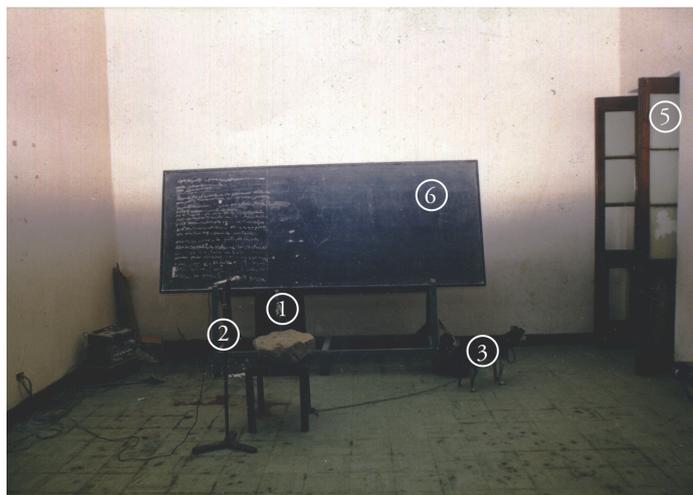
---

<sup>18</sup> Salerno 1987.

## MAPA DE SITIO III BIENAL DE TRUJILLO



- ① Silla con piedra encima
- ② Micrófono en atril
- ③ Perro
- ④ Maleta
- ⑤ Entrada a la sala de clases
- ⑥ Pizarrón de tiza
- ⑦ Montón de tiza



Arriba: "Mapa de sitio" de la performance *Lección de acuarela (La escuela)*, elaborado para Proyectos de Arte D21 (Mellado, Flores y Campillay, 2017)

Abajo: Registro de disposición de elementos de la performance durante sus preparativos

## EL INGRESO

Los convocados lograron ubicarse en la obscuridad. Entonces Leppe entró en la sala desde una puerta lateral. Iba vestido con pantalones negros y una camiseta blanca que exponía la corpulencia de sus brazos y de su pecho hirsuto, otorgándole un aire popular o incluso de marginalidad.<sup>19</sup>

Esa ropa interior llevaba cosidas, de manera burda pero sutil, en el lado izquierdo, el lado del corazón, dos cruces igualmente blancas que podrían también codificar una herida.

Los ojos de Leppe se encontraban tapados por lentes oscuros a su vez cubiertos por el brillo barato de una gruesa capa de pintura dorada que bloqueaba por completo su visión. (*Cegado por el oro*, recuérdese, fue el título de la publicación con que dos décadas después el artífice pretendió dar fabulosa cuenta de su trayectoria total).<sup>20</sup>

Debido a las penumbras del entorno, en los primeros instantes la presencia de Leppe fue sobre todo intuitiva. Hasta que, con el paso lento de los ciegos, su enorme figura iba penetrando el cono de la luz proyectada sobre el centro de la sala.

---

<sup>19</sup> "Leppe trabaja a favor de sus carencias y excesos físicos", escribía Enrique Lihn en relación a otras experiencias: "[t]rabaja con el tic, la voz, el soplo, los nervios, la transpiración. Brota de él, en la acción, una vaharada de la última marginalidad de Chile, podría decirse prehistórica, prendida del matriarcado, construida, —a gemidos y tropezones— a partir del complejo de Edipo" (*cit.* en Ivelic y Galaz 1988: 204).

<sup>20</sup> "Ese oro", escribiría allí Mellado, "le viene desde su enseñanza peruana" (Mellado 1998: 75). La referencia era a la radicación posterior de Leppe en Lima, durante varios años que se inician hacia 1992. Pero el antecedente decisivo fue la *Lección de acuarela* que en 1987 marca el comienzo de su romance transfronterizo.



Lo ayudaba uno de los asistentes a la Bienal —el universitario Ricardo Vargas— captado para esta acción apenas unas horas antes. En las descripciones posteriores hay referencias a él como “un hombre con rasgos indígenas”, pero en términos locales sería más bien reconocido como un joven mestizo de aspecto urbano y moderno, con ropas casuales, negras siempre. Sin embargo, por indicaciones de Leppe, *iba descalzo*. Y ése podría ser el *punctum* de la performance toda. (Eros / Thanatos, lo “Nativo” / lo Precario, etc.).

Su persona / personaje llevaba unos papeles que pretendía ir consultando, para luego transmitirle esporádicas e inaudibles directrices al performista, quien siempre asentía, con un gesto leve: “A Leppe, al parecer, se le olvidaba todo, y el peruano, haciendo de guía, le indicaba al oído el camino a seguir”. (Dos años después, interesa señalarlo, el acompañante elegido para la performance análoga en Berlín sería un albo jovenzuelo rubio que, con el pecho descubierto y cual violinista de Hamelín, conducía a Leppe mientras pulsaba ese instrumento. También Leppe ostentaba su pecho al aire. *Pero ambos iban calzados*).

Durante aquel ingreso grave en Trujillo Leppe sostenía con la mano derecha una correa sujeta a un perro “quiltro” (“chusco”, “cruzado”, “mestizo”). Un animal escuálido que mal cumplía la función de lazarillo. El artífice luego diría que el can se llamaba “Oro”, pero esa palabra —ese Nombre— no fue pronunciado en momento alguno de la acción. (En Berlín la mascota utilizada sería un fino pastor alemán. Que, sin embargo, permaneció innominado).



Registros fotográficos de las performances de Carlos Leppe  
en la Bienal de Trujillo (1987, arriba)  
y en la exposición *Cirugía plástica* de Berlín (1989, abajo)  
(El flash utilizado en la primera toma desvirtúa  
los decisivos efectos de penumbra en la acción peruana)

Con la otra mano —la izquierda— Leppe cargaba, “como en muchas de sus performances [...] una pequeña maleta atada con alambres y gomas” para impedir que sus contenidos se desparramaran. “En su interior traía todo lo necesario para vender su pomada”: cruces, cuatro botellas con agua, pelo, trapos, cenizas. Por fuera de la valija, toscos amarres sumaban a esos tesoros “un lavatorio enlozado de segunda mano”. Una “jofaina”, una palangana. Desportillada.

Tras dejar el bulto en el piso, “Leppe amarró el perro a la pata trasera izquierda de la silla”. Limitados así sus movimientos, durante la acción entera el animal apenas circularía entre las penumbras que demarcaban el adentro y el afuera de la zona iluminada. Sin agitarse, sin ladrar siquiera. Indiferente a todo lo que a su alrededor sucedía.

Sucedieron varias cosas.

#### LAS ACUARELAS

Varias cosas sucedieron.

A saber:

1. Leppe se sentó sobre la piedra, frente al pizarrón.
2. La torpeza de sus movimientos ciegos hizo que la palangana cayera por accidente al suelo, girando sobre él con un sonido característico. Y ominoso.
3. Con discreción, Vargas reubicó ese lavatorio frente a la silla. A conveniente proximidad del performista.

4. Leppe acercó entonces su rostro al micrófono, sobre el que respiró mientras escuchaba, casi en estupor, los sones de *¡Viva Chile!*, la composición emblemática de Electrodomésticos: un grupo entonces identificado con cierta vanguardia sonora en Santiago, pero en el Perú desconocido de manera radical.

La “canción” que así obtenía su glorioso estreno trujillano era, en realidad, un collage distorsionado de la característica cortina musical (música clásica) de la televisora estatal, y fragmentos de una entrevista radial, oracular, a una mentalista afamada. Yolanda Sultana, la *vidente*.

“*El futuro de Chile, ¿dónde está?*” era la paradójica frase culminante de la adivina que las reverberaciones del sintetizador convertían en estribillo hipnótico. Hipnóticamente atendido por el *invidente* Leppe.

(Los recuentos luego desperdigados por Leppe omiten la identificación crucial de esa intervención auditiva).



5. Acabada la “canción”, y tras emerger de aquel trance, Leppe “se sacó los zapatos revelando sus pies vendados y manchados con sangre. Dentro de uno de los zapatos, preparó un precipitado con pigmento y agua. Luego, Leppe hizo gárgaras con la pintura dejando que chorreara por su cuerpo y lo manchara”.

Una regurgitación, casi, que hacía de la camiseta una bandera manchada. O herida. *Con mácula*. Démosle a esa acción —más que a la tela misma— un nombre: la *Acuarela prima*.

6. Para el mejor despliegue de tanta impudicia, Leppe trepó sobre la piedra sobre la silla, logrando un equilibrio incierto.

7. Las narrativas posteriores, alentadas por el propio artífice, lo describen en esas alturas “mostrando los objetos que llevaba en la maleta y relatando el viaje que le había llevado hasta allí”.

En mi memoria, sin embargo, Leppe guardó un silencio solemne. Y sobre esa asta-pedestal crispó históricamente los dientes, reluciendo una sonrisa calavérica.

Lograba así, con toda deliberación, un notable primer plano que el video no dejó de registrar. También alcanzaba, sin quererlo, una libreasociación notable. “Lenguaje incomparable de la calavera”, escribía Walter Benjamin en un pasaje de *Dirección única*: “la inexpresividad total, la negrura de sus cuencas, unida a la más salvaje de las expresiones, la sonrisa sarcástica de la dentadura”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Benjamin 1928.



8. Leppe luego ocultó su rostro agitando sobre él, suavemente, las turbiedades de un trapo sucio. (¿La Verónica?).

9. Leppe bajó entonces, con cuidado, al nivel del suelo.

10. Según sus reconstrucciones posteriores, tras el descenso Leppe “se peinó con agua, cenizas y pelos de otros”. En otra versión, “se peina con barro, yeso y paja”, y así “lee [interpreta] las pinturas de Matta realizando a partir de ellas una operación cosmética [...]. Fija el pelo como si fuera una ceremonia funeraria”. (La referencia es a “esas pinturas sobre arpillera, manufacturadas con yeso, cal, tierra y paja, de 1971; [...] que [dice Matta] provienen de los muros de las casas del campesino pobre, donde el pueblo escribe los signos de su liberación”).<sup>22</sup>

11. “La ceremonia terminó con un llanto incontenible” (la *Acuarela segunda*, con las lágrimas embarradas por los líquidos que desbordaron antes la boca)...

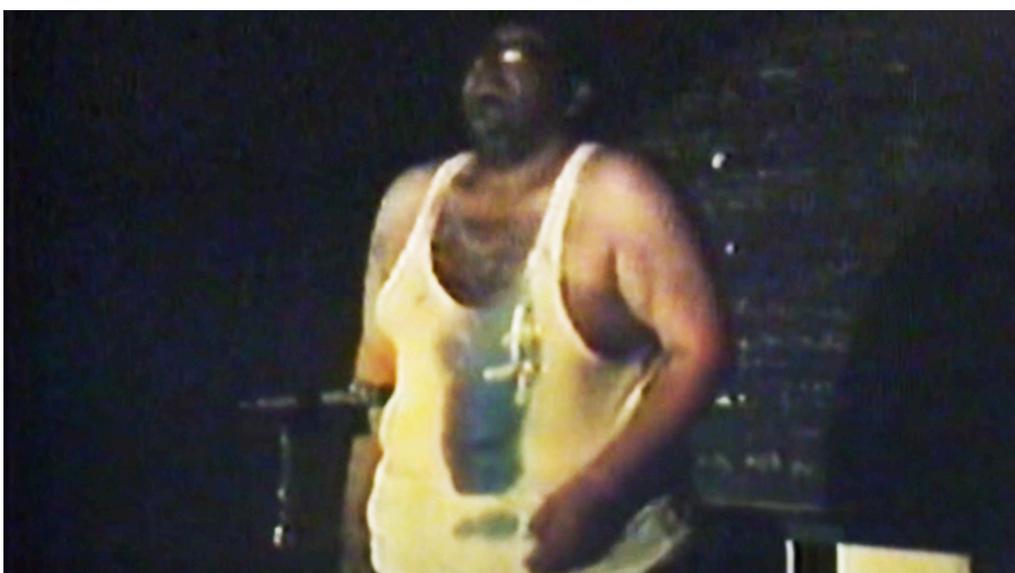
12. ...“seguido de un aullido aterrador”, acompañado por un dolido gesto sobre el vientre, parturiento casi...

13. ...“mientras se orinaba en sus pantalones y en el piso”. (La *Acuarela tercera*, en realidad lograda como un momento autónomo, sin otra gestualidad que la del cuerpo erguido, estático, segmentado por el cono de luz que irradiaba la mitad del torso y arrojaba el resto —el rostro— a las penumbras. Como en una decapitación lumínica).

14. Con la ayuda del peruiano, Leppe hizo entonces mutis por el foro.

---

<sup>22</sup> Mellado 2012.



Atrás quedaban, abandonados, para la contemplación, sus efluvios corporales.

Y, por algún instante, también su perro, “compañero de viaje”.

Abandonado.<sup>23</sup>



---

<sup>23</sup> En otra performance —*Mambo número ocho de Pérez Prado*, Bienal de París, 1982— Leppe “se afeitó todas las vellosidades del cuerpo, a patacones, hasta parecer un perro tiñoso” (Mellado y Leppe 1998: 16, énfasis mío).

## EPÍLOGO

Haciendo valer su corporalidad superior, Leppe supo abrirse paso entre el desconcierto de los espectadores. Me agarró del brazo para llevarme a los exteriores del hospicio donde, casi sin mirarme y murmurando frases entrecortadas, me hizo entrega de sus gafas de falsos oros. Y del casete de los Electrodomésticos.

Las reliquias.

Richard y Dávila nos dieron entonces el alcance.

Para perdernos juntos en la noche subtropical.



Carlos Leppe

(Arr.) *Los zapatos de Leppe I.* 2004. Calzado, cordones, vidrio quebrado, plomo

(Ab.) *Los zapatos de Leppe II.* 2011  
Calzado, cordones, cable eléctrico, tierra, caja de plomo

1. El Operativo Trujillo fue, como viene dicho, el vórtice central de un tríptico de performances decisivo para la culminación del desborde corporal de Leppe. Una trilogía que se completa con la intervención realizada meses antes en *Chile Vive* (Madrid, 1987) y dos años después en *Cirugía plástica* (Berlín, 1989). Esta última, importa remarcarlo, se realizó apenas semanas antes de la caída del Muro. Y con ella, de ciertas lógicas binarias de la Guerra Fría determinantes también para la(s) historia(s) perdida(s) en el remoto país austral.

En cada una de esas performances los zapatos de Leppe actúan como conducto compartido —más que como hilo conductor— para la somatización de la pintura. La *aguada* que en el calzado se mezcla —se enturbia— y desde allí se sorbe, se v(b)ocaliza, se regurgita.

Se *revierte*. Tenazmente. En los momentos precisos en que la pintura-pintura emergía otra vez celebrada, texturada, triunfante, *transavanguardista*, para el orden artístico restaurado entonces en Santiago desde los soportes plásticos más tradicionales.

Era también contra todo ello que Leppe impartía su *Lección de acuarela*. Erigía su *Escuela*. Su *escuelita*.

2. Pero los zapatos son, además, una presencia recurrente en los registros más amplios de las andanzas de Leppe. Hasta alcanzar, en el 2004, su monumentalización plúmbea como escultura casi sepulcral. Y siete años después otro par se exhibe degradado por la intemperie, “no sin antes haberle restituido los cordones con añadidos [esto es crucial] de cable eléctrico paralelo”. Las energías incluso magnéticas en el entrecruzamiento corporal de la vida y el arte.

Y el reverso ardiente de todo ello en la carne viva de los pies también protagónicos. Los propios y los ajenos: recuérdese el gesto sutil de introducir en la performance de Trujillo la fantasía de un lazarillo no sólo “indígena” — otra vez, en realidad mestizo, y moderno, y urbano— sino además *descalzo*. Un simbolismo que trasciende, sin negarlas del todo, algunas lecturas anacrónicas, unilateralmente políticas, propuestas *a posteriori*. Y nos devuelve, más bien, a la densidad inscrita en sus marcas de origen. Sus polisemias proliferantes. Desde lo *pulsional*. (Por ejemplo).

Lo *libidinal*. Como en el hilván que desde Trujillo enlaza aquellos pies desnudos y “nativos” al torso “ario” y también expuesto del muchacho en Berlín cuyas melodías conducen a Leppe a su perdición germana.

Opuestos complementarios para un mismo Deseo. Poliracialamoroso. Inagotable.

Como el zapato mismo. Continente y contenido, al mismo tiempo. Por razones que trascienden sus obvias —e importantes— connotaciones fetichistas. Y se desplazan hacia otros registros. También metafísicos. Que en el año 2000 se revelan textuales mediante el retorno implosivo a la corporalidad de Leppe otra vez derramada desde una performance literalmente escatológica. En los dos sentidos del término: entre montañas de pelos y coronaciones de mierda, entre Vírgenes y falos ancestrales, con un pizarrín escolar colgado del cuello (“Yo soy mi Padre”, rezaba la frase allí escrita con caligrafía de conmovedora torpeza) el artífice irrumpe por vez primera en el Museo Nacional de Bellas Artes. Y desde ese mausoleo parafrasea los versos sepulcrales de Nicanor Parra: “mis zapatos son como dos ataúdes”.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Mellado 2017: 36. Los exactos versos de Parra (1962) serían: “Los zapatos han cambiado de nombre / Desde ahora se llaman ataúdes”.



Carlos Leppe. *Los zapatos*. 2009  
Instalación y acción corporal en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

---

La performance se llevó a cabo en el marco de la exposición histórica *Chile 100 años de artes visuales. Tercer periodo (1973 – 2000)*. *Transferencia y densidad*, bajo la curaduría intensa de Mellado.

Pero tales referencias literarias, tan explícitas, no deben hacernos perder de vista su fantasma pictórico esencial. La alusión siempre tácita — también en las *Acuarelas*— a los zapatos primordiales de Van Gogh. Evocados y reprimidos.

En clave Heidegger.

Vs. Schapiro.

Vs. Derrida.

*Et cetera.*<sup>25</sup>



Vincent Van Gogh. *Zapatos*. 1886. Óleo sobre tela. 37.5 x 45 cm  
Museo Van Gogh, Ámsterdam

---

<sup>25</sup> Me refiero, claro, al laberinto inagotable de reinterpretaciones de las interpretaciones de Heidegger sobre Van Gogh que dan corazón batiente a sus teorías sobre *El origen de la obra de arte*. (Heidegger 1988 [1935]; Schapiro 1968; Derrida 1978).

3 *Derrida-da*, le bromeaba yo a Leppe en las afueras de su escuelita trujillana, tras la *Lección de acuarela*.

*SIDA-da*, escribiría luego él, un año después, con el “rojo-puta” (así lo llamaba) de su lápiz labial, sobre la pared inaugural de la exposición de Juan Dávila en la Galería Ojo de Buey, en Santiago de Chile. Uno de los principales cuadros expuestos deformaba con infecciones seminales el famoso *Love* de Robert Indiana, hasta transfigurarlos en la sigla maldita de la “peste rosa”.

La muestra de Dávila —perturbadora y espléndida— se ofrecía allí como itinerancia para su exhibición culminante. Realizada en Lima. Pero en Trujillo concebida.

Complotada.<sup>26</sup>



Juan Dávila. *Love*. 1988. Óleo sobre tela: 200 x 200 cm

---

<sup>26</sup> Buntinx, Pérez y Richard 1988.



Carlos Leppe. *Cegado por el oro*. 1987  
Anteojos oscuros recubiertos de pintura dorada  
*Aided Ready Made* utilizado como accesorio  
en la performance *Lección de acuarela (La escuela)*. III Bienal de Trujillo  
Colección Micromuseo ("al fondo hay sitio"). Donación Carlos Leppe, 1987  
(Pieza fotografiada por Gustavo Buntinx  
sobre el catálogo *Cegado por el oro*, de Carlos Leppe)

## DIVAGACIONES SOBRE DOS RELIQUIAS (POSTDATA)

### Reliquia 1

Los anteojos dorados de Leppe son ahora una de las joyas de la colección de Micromuseo. Durante años los guardé en una lata de galletas. Muy similar a aquella otra de donde emergieron, en 1996, las gafas trizadas que en el Museo Histórico Nacional se exhiben como las que Salvador Allende llevaba puestas al momento de segar su propia vida.<sup>27</sup>

Cuando supe los detalles de esa Aparición intenté, pero no pude, contener la fantasía de alguna asociación libre. Libérrima. Anárquica. Por analogía, pero sobre todo por fricción.

Por *ficción*.

Gloriosamente subjetiva.

Como este relato.

("La performance, para mí", decía Carlos Leppe, "tiene algo definitivamente indescifrable").<sup>28</sup>

Anteojos identificados  
como pertenecientes a Salvador Allende  
Museo Nacional de Historia, Santiago de Chile  
Fotografía sin crédito publicada en:

<https://www.24horas.cl/especial11deseptiembre/el-dia-que-teresa-rescato-los-lentes-de-allende-en-la-moneda-827900>



---

<sup>27</sup> Cálculos oftalmológicos de las características ópticas del lente encontrado parecieran disputar su identificación con los que Allende habitualmente portaba para resolver su miopía (Aceiteiro Gómez y Benítez 2013). Pero, como señalan los propios autores de ese estudio, la pieza en exhibición podría corresponder a un segundo par, tal vez utilizado como correctivo para la presbicia probable del Presidente anciano. Un *dispositivo de lectura*.

(Léase esta nota con la dosis necesaria de paranoia. Crítica).

<sup>28</sup> Richard y Leppe 1998: 12.



Electrodomésticos. ¡Viva Chile!. 1986  
 Casete de cinta electromagnética  
 Colección Micromuseo ("al fondo hay sitio"). Donación Carlos Lepe, 1987  
 (Pieza fotografiada por Gustavo Buntinx  
 sobre el catálogo *Cegado por el oro*, de Carlos Lepe)

## Reliquia 2

El ejercicio de esta escritura despierta en mí la memoria involuntaria. Y desde ella cobro súbita conciencia de que el nombre *¡Viva Chile!*, recuperado en 1986 por los Electrodomésticos con afán vanguardista, fue también el antes escogido para el primer disco del exilio musical. Que alguna vez tuve. Un vinilo grabado durante 1973, el año del golpe de Estado. Por Inti-Illimani, el grupo emblemático de la Nueva Canción, tan asociada a la Unidad Popular. Cuya herencia cultural se manifestaba allí póstuma.

Hurgo entonces por el casete de los Electrodomésticos que Leppe me entregara en Trujillo al culminar su performance. Y compruebo cómo el contrapunto entre los diseños de ambas carátulas resume otros tránsitos.

Tantos: el segundo álbum de esa banda —Rolando Báez me lo hace notar— fue diseñado por Arturo Duclós, artífice paradigmático de la post Avanzada. *Carreras de éxitos* se llamaba aquella producción de 1987, precisamente. Y como cierre de todo ello, acaso irónico, la tercera entrega —del 2004— se autodenominó *La nueva canción chilena*.

Pero hurgo también por la historia de vida del álbum inaugural de los Electrodomésticos. Y descubro que su lanzamiento fue el 7 de setiembre de 1986. El mismo día que el atentado contra Pinochet. Aludido al iniciar estos apuntes.

El azar, no existe.

("El futuro de Chile, ¿dónde está?").

Inti-Illimani. *Viva Chile!*  
Gráfica de álbum musical  
1973



## REFERENCIAS CITADAS

ACEITERO GÓMEZ, Julián y Hermes H. Benítez

2013 "Lo que los lentes de Allende nos permiten ver". *Piensa Chile*. 2013.  
En: <https://piensachile.com/2013/09/09/lo-que-los-lentes-de-allende-nos-permiten-ver/>.  
Consultado por última vez el 11 de marzo del 2021.

BENJAMIN, Walter

1928 *Einbahnstraße*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928. (Trad. al castellano: Juan J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987).

BUNTINX, Gustavo

1987a *Algo va' pasar: fardos funerarios y resurrecciones míticas en el nuevo arte peruano*. Lima, 1987. (Folleto de mano de la exposición de mismo nombre).

1987b "Otra suerte de terrorismo: Algo va a pasar... ¿y pasó?". *La República*. Lima: 6 de diciembre de 1987. (El segundo título es de los editores). (Respuesta a: Élide Román. "'Algo va a pasar'". *Oiga*. Lima: 23 de noviembre de 1987. p. 72).

1995 [1993] "El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar Peruana' (1980 - 1992)". En: Gabriel Peluffo (coord.). *Arte latinoamericano actual*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995. pp. 39-54. (Actas del coloquio internacional *Nuevas voces: ideas y contexto en el arte latinoamericano actual*, organizado en noviembre de 1993 por el Museo Blanes). (Texto rep. en versión traducida al inglés por el Institute of International Visual Arts [INIVA] en 1995. Rep. también, en versión bilingüe, por el Museo de Arte de Lima [MALI] en el 2013).

2004 [2000] "The Return of the Sign: The Resymbolization of the Real in Carlos Leppe's Performance Work". En: Gerardo Mosquera y Jean Fisher (eds.). *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Nueva York y Cambridge, Mass.: The New Museum y MIT Press, 2004. pp. [306]-[323]. (Texto originalmente presentado como ponencia en el 2000).

BUNTINX, Gustavo, Carlos Pérez y Nelly Richard

1988 *El fulgor de lo obscuro*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1988.

BUNTINX, Gustavo, y Luis Eduardo Wuffarden

2003 *Mario Urteaga: nuevas miradas*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI) y Fundación Telefónica, 2003. 339 pp. (Catálogo de la segunda retrospectiva del artífice peruano Mario Urteaga. Primera versión: Trujillo: III Bienal de Trujillo, 1987).

CAMPILLAY COVARRUBIAS, Catherina

2017 "Aproximaciones a la ceguera como descentramiento. Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín". *Boletín*, nº 1. Santiago de Chile: Centro de Estudios de Arte (CEdA), 2017. pp. 16-23.

DERRIDA, Jacques

1978 *La verité en peinture*. Paris: Champs Flammarion, 1978.

ELECTRODOMÉSTICOS

1986 *¡Viva Chile!*. Santiago de Chile: EMI Odeón, 1986. (Grabación musical en casete electromagnético).

1987 *Últimas carreras*. Santiago de Chile: EMI Odeón, 1987. (Grabación musical en casete electromagnético).

2004 *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: EMI Odeón, 2004. (Grabación musical en disco compacto).

FLORES, Mariairis

2017 "La autorrepresentación como una extensión de lo nacional: el rol de Carlos Leppe en la exposición *Chile vive*". *Boletín*, nº 1. Santiago de Chile: Centro de Estudios de Arte (CEdA), 2017. pp. 6-15.

HEIDEGGER, Martín

1988 [1935] "El origen de la obra de arte". En: *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Primera redacción en alemán: 1935).

INTI-ILLIMANI

1973 *Viva Chile!* Milán: I Dischi Dello Zodiaco. 1973.

IVELIC, Milan y Gaspar Galaz

1988 *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso y Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

JURADO, María Cristina

2001 "El delirio se llama Lepe: nueva performance del polémico artista en Galería Animal". *Caras*, año 14, nº 355. Santiago de Chile: 9 de noviembre del 2001. pp. 154-156. (Entrevista con Carlos Leppe).

LEDGARD, Reynaldo (dir.)

1988 *III Bienal de Trujillo*. Lima: Productora Documenta, S.A., 1988. (Video. 50:46').

- LEPPE, Carlos, *et al.*  
1998 *Cegado por el oro*. Santiago de Chile: Tomás Andreu, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude  
1971 "Comment meurent les mythes". En: *Science en conscience de la société. Mélanges en l'honneur de Raymond Aron*. París: Calmann-Lévy, 1971. vol I, pp. 131-143. (Rep en: *Anthropologie structurale deux*. París: Plon, 1973).
- MELLADO, Justo Pastor  
1988 *El fantasma de la sequía. A propósito de las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*. 1988.  
1998 "Cartas". En: Leppe, *et al.* 1998. pp. 72-80.  
2012 "Leppe, pinturas". En: *D21 Proyectos de arte*. <http://www.d21.cl/carlos-leppe/>. (Consultado por última vez el 15 de marzo del 2021).  
2017 "El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo". *Boletín*, nº 1. Santiago de Chile: Centro de Estudios de Arte (CEdA), 2017. pp. 24-42.
- MELLADO, Justo Pastor; Mariairis Flores y Catherina Campillay Covarrubias  
2017 *Carlos Leppe*. En: <http://carlosleppe.cl/>. (Consultado por última vez el 15 de marzo del 2021).
- MELLADO, Justo Pastor y Carlos Leppe  
1998 "Camino recorrido". En: Leppe, *et al.* 1998. pp. 14-17.
- MUÑOZ, María Elena  
1998 "Cegado por el Oro, ilusionado por las Artes y los Oficios. A partir de la instalación de Carlos Leppe en la Galería Tomás Andreu de Santiago, en el otoño de 1998". En: <https://critica.cl/artes-visuales/cegado-por-el-oro-ilusionado-por-las-artes-y-los-oficios-a-partir-de-la-instalacion-de-carlos-leppe-en-la-galeria-tomas-andreu-de-santiago-en-el-otono-de-1998>. (Consultado por última vez el 14 de marzo del 2021).
- PARRA, Nicanor  
1962 "Cambios de nombre". En: *Versos de salón*. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
- RICHARD, Nelly  
1980 *Cuerpo correccional*. Santiago: Francisco Zegers, 1980.  
1981 [1980] "Función de mimesis". *Hueso Húmero*, nº 10. Lima: julio-octubre 1981. pp. [67]-75. (Texto e imágenes tomados de Richard 1980: [42]-47).

RICHARD, Nelly y Carlos Leppe  
1998 "Primera persona". En: Leppe, *et al.* 1998. pp. 9-13.

SALERNO, Sabrina  
1987 *Boys (Summertime Love)* 1987. Videoclip.  
<https://www.youtube.com/watch?v=chhEEokrgLQ>.

SCHAPIRO, Meyer  
1968 "The Still Life as a Personal Object — A Note on Heidegger and Van Gogh". En: Marianne Simmel (ed). *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*. Nueva York: Springer Publishing, 1968. pp. 203-209.

TARAZONA, Emilio  
2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2005.

ZURITA, Raúl  
1981 "El desierto de Atacama". *Hueso Húmero*, n° 9. Lima: pp. [23]-31.



## APÉNDICE

Reproducciones de las cinco únicas fotografías ubicadas con registros de la performance *Lección de acuarela (La escuela)*, realizada por Carlos Leppe en la III Bienal de Trujillo, a finales de noviembre de 1987.

Salvo indicación contraria, las demás imágenes de esa acción en este documento corresponden a fotogramas de los fragmentos supervivientes del video de registro, cuya versión completa se perdió en un incendio.

El orden de las fotografías reproducidas en este apéndice es secuencial.

En todas ellas el uso del flash desvirtúa los decisivos efectos de penumbra en la performance misma

(La primera imagen corresponde a los preparativos de la acción)





