



BOLETÍN N°1
Carlos Leppe

© **Fundación CEa**

Centro de Estudios de Arte

Nueva de Lyon 19, departamento 31

Providencia, Santiago de Chile

info@ceda.cl

www.ceda.cl

Boletín N°1 Carlos Leppe

Textos:

Catherina Campillay

Mariairis Flores

Justo Pastor Mellado

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, octubre de 2017.

ÍNDICE

La autorepresentación como una extensión de lo nacional: El rol de Carlos Leppe en la exposición "Chile Vive".	6
<i>Mariairis Flores</i>	
Aproximaciones a la ceguera como descentramiento. Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín.	16
<i>Catherina Campillay</i>	
El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo.	24
<i>Justo Pastor Mellado</i>	

La autorepresentación como una extensión de lo nacional.

El rol de Carlos Leppe en la exposición “Chile Vive”.

Mariairis Flores

Magister en Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile

Carlos Leppe participó en una serie de exposiciones internacionales, la primera de ellas fue el envío no oficial¹ a la XII Bienal de París en el año 1982. Instancia en la que realizó una acción corporal en los baños del Museo de Arte Moderno de París. Esta incluyó ayudantes a torso descubierto, canto, travestismo y vómito, marcando un hito en lo que fue la participación de Chile. A principios del año 1987, Leppe participó en su segunda exposición internacional realizada en Europa: “Chile Vive”. Esta muestra tampoco fue un envío oficial, no obstante intentó configurar un exhaustivo y vasto panorama de la escena artístico-cultural chilena bajo la dictadura y, con el paso del tiempo, hemos visto cómo esta muestra se constituye en un antecedente del desarrollo que la cultura tuvo en la década de los noventa, durante la transición democrática chilena. El carácter ecléctico de la exposición generó una serie de diferentes cuestionamientos que surgieron desde los intelectuales y artistas convocados, así como también de algunos miembros y simpatizantes de la dictadura militar. La participación de Leppe, que consistió en una instalación y una acción corporal, constituye –a nuestro juicio– una

toma de posición respecto al carácter problemático que “Chile Vive” tuvo, tanto para quienes la analizaron en su contexto como para las lecturas posteriores que recogerá este ensayo.

“Chile Vive” fue una exposición realizada, entre el 19 de enero y el 18 de febrero de 1987, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, España. La muestra se caracterizó por ser una megaexposición que buscó dar cuenta de la cultura chilena de la época. Esta fue una iniciativa española, impulsada por el Ministerio de Cultura de España, institución que dispuso de una comitiva que viajó a Chile en busca de una contraparte nacional que los orientara respecto de la selección. Los asesores fueron: Milán Ivelic en artes plásticas, Mario Fonseca en fotografía, Bernardo Subercaseaux en literatura, Francesco Di Girolamo en diseño y Carlos Catalán en cultura. Finalmente su organización estuvo a cargo del Ministerio de Cultura de España, la Comunidad Autónoma de Madrid, del Instituto de Cooperación Iberoamericana y del Centro de Expresión e Indagación Cultural Artística (CENECA)².

¹ El término “no oficial” se utiliza ya que no es una exposición organizada o patrocinada por el Estado de Chile.

² Este centro fue una de las iniciativas chilenas más importantes en el ámbito de la investigación sobre temas de industria cultural, cultura de masas y sociedad contemporánea.

La muestra contó con dos publicaciones. La primera de ellas fue “Chile Vive. Muestra de Arte y Cultura”, un catálogo realizado previo a la exposición y que se divide en dos partes, una que recogió 19 textos de diferentes autores involucrados en los distintos ámbitos de la cultura que abordaba la exposición y otra dedicada a dar cuenta de cada uno de los artistas participantes y algunas de sus obras, las que no necesariamente fueron presentadas en la muestra, lo que implicó un descalce entre lo propuesto y lo realizado. Este catálogo es el de más fácil acceso, puesto que se encuentra digitalizado, cuestión que se traduce en que, en un primer acercamiento informativo respecto de la muestra, no encontremos información que dé cuenta de lo acontecido y que sin manejar este dato simplemente no se sepa qué consideró la exposición para cada artista. La segunda publicación titulada “Chile Vive. Memoria activa” se realizó en nuestro país, algunos meses después de la exposición en España y fue editada por Paulina Gutiérrez (CENECA). Esta publicación reúne 10 textos, fotografías, dibujos y un dossier de prensa española sobre la exposición. Ambas publicaciones son clave para comprender la valoración que se hizo de la muestra, no obstante la segunda de ellas nos permite adentrarnos en la recepción crítica.

A partir de la revisión de los catálogos, podemos sostener que había un consenso generalizado respecto a que “Chile Vive” era la exposición de mayor envergadura de este tipo a la fecha de su realización, esto por la cantidad de áreas de la cultura que trataba y por el número de artistas y agentes culturales involucrados. El Ministro de Cultura español de la época, Javier Solana, hace explícito en el catálogo el porqué de esta apreciación: “*La pretensión de esta exposición es ambiciosa: comunicar el proceso cultural chileno, hoy*”. Esta pretensión fue interpretada de diferentes modos por quienes colaboraron en la

exposición. Gonzalo Díaz, artista participante de la muestra y que publicó un texto en el segundo catálogo, “Chile Vive. Memoria activa”, reconoce ese afán y nos suma una apreciación: “*Quizás sea la mayor [Chile Vive] y más ambiciosa empresa de difusión (y dilusión) cultural chilena. Ni siquiera al interior de la cloaca se había tentado nunca una juntura de tales dimensiones y complejidad*”. Su texto está cargado de un tono crítico e irónico, que en un lenguaje coloquial chileno, evalúa lo que fue la experiencia. Para él la densidad del arte chileno encarnada por la Escena de Avanzada, se diluye —efecto de dilusión— a favor de una representatividad heterogénea, por ello no es de extrañarnos que el texto se titule: “Como tirar la casa por la ventana, de la desidia”. Esta expresión alude a hacer algo en grande, y luego de la coma refiere a la desidia, es decir, a la negligencia y la falta de cuidado, que en este caso representaría para él la muestra. La dilusión entonces pasaría por lo incapacidad de

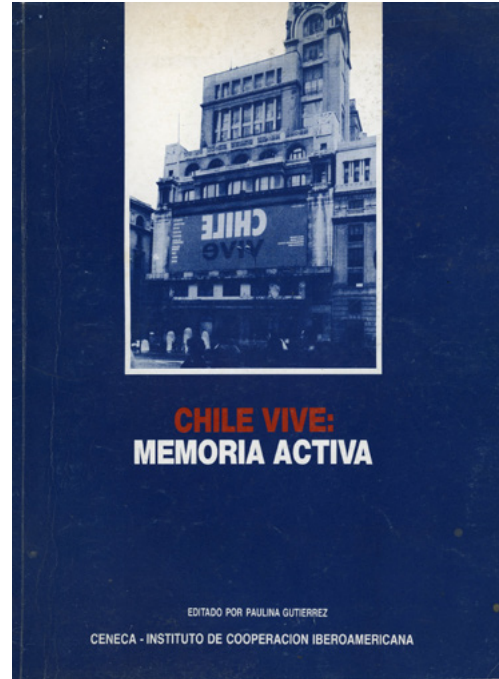


Catálogo de “Chile Vive”, Madrid, 1987.

esta exposición de dar cuenta de las especificidades del campo, exhibiendo un todo unitario que no era tal.

Esta opinión negativa y crítica se contrasta con lo expresado en la misma publicación por Paulina Gutiérrez, quien valora la muestra en su capacidad de señalar el acontecer cultural chileno entendiendo este como un devenir abordable desde distintas perspectivas: *“En este sentido Chile Vive no sería representativo porque no ‘reproduce’ de manera más o menos completa la producción cultural chilena. Se trata de una muestra indicativa que pone de relieve y ofrece múltiples entradas y puntos de vista posibles hacia y sobre el país. En un desarrollo entonces, donde se ponen a prueba cuestiones por confirmar, Chile Vive no es sino un despliegue más de una cultura que avanza sin desembocadura conocida”*. Las opiniones varían dependiendo del rol que tuvo en la muestra quien la emite. Paulina Gutiérrez estuvo involucrada en la organización y por tanto sus intereses de distancian de lo que podría haber esperado Gonzalo Díaz, en tanto que miembro activo de la exposición.

José Joaquín Brunner, quien participó de ambas publicaciones, instaló en “Chile Vive. Memoria activa” un ensayo que cuestiona la posibilidad de pensar lo nacional como un concepto unitario. Mediante una serie de preguntas niega cualquier esencialismo y se abre a la variedad de experiencias para construir una identidad asociada a lo chileno y que se daría, en su opinión, desde las distintas subjetividades. Este tipo de reflexión se condice con una crítica al intento de la dictadura militar por reivindicar el patriotismo a través de una noción unificada de lo que supuestamente sería “lo chileno” y que estaría en parte dado por un arte representacional abocado al paisaje de nuestro territorio y a ciertos valores como la familia y las tradiciones folclóricas. Me interesa destacar una de las preguntas



Chile Vive: Memoria Activa. Editado por Paulina Gutiérrez, (CENECA - Instituto de Cooperación Iberoamericana), 1987.

que el autor despliega: *“¿Cómo, entonces, mostrar la cultura de Chile sin traicionar sus identidades, esta pluralidad que es a la vez su desgarramiento y su unidad?”* y luego responde: *“Una manera de hacerlo honestamente sea tal vez la que buscó expresarse en la exposición Chile Vive. Esto es, ‘inventando’ un país, una cultura, mediante el proceso de seleccionar y montar, exponer y explicar, mostrar y sugerir, experimentar y comentar”*. Al igual que Gutiérrez, ve en “Chile Vive” una posibilidad de ingresar a la cultura chilena, haciendo énfasis en que la identidad es algo que se “inventa”. A partir de la posición de Brunner es posible articular una lectura desde la contemporaneidad sobre el perfil de la exposición, viendo cómo operó la transición democrática específicamente en el área de las artes y la cultu-

ra. La postura sociologizante del fenómeno de la cultura que realiza Brunner es el fundamento teórico de la implementación de la medida política más efectiva del período y que se extiende hasta hoy: el Fondart. Instancia en la que el Estado chileno democrático financia todo tipo de proyectos independientemente de temáticas, operaciones o materialidad y donde solo se impondría la calidad de las obras. En el caso de la exposición “Chile Vive” la heterogeneidad como unidad desdibuja las diferentes micro-escenas que conformaban el campo del arte de la época, considerando también que todos los agentes involucrados en la exposición serán parte del arte y la cultura de los noventa.

Los distintos textos recientemente revisados nos muestran una postura favorable o críticamente constructiva a la exposición. No obstante es importante señalar que también hubo discusiones y posturas contrarias a ella en prensa³ que involucraron a voces oficiales del régimen dictatorial y que dan cuenta de que la exposición no pasó desapercibida en Chile, a pesar de que fue realizada en España. Germán Domínguez, Director del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación durante la década de los 70, envió una carta al director de El Mercurio, la cual se publicó el 25 de enero de 1987 y sus palabras fueron replicadas por la Oficina de Prensa de la Embajada de Chile en Madrid en una carta enviada al periódico ABC el 7 de febrero del mismo año. En la carta Domínguez señaló lo siguiente: “*Casi la totalidad de los acontecimientos que han sido programados para presentarse en la exposición ‘Chile Vive’ se realizan y se han efectuado durante años en Santiago y que, por lo tanto, lo que se muestra en Madrid como excepcional ha constituido un hecho cotidiano*”. En

³ Para una revisión más exhaustiva de este asunto puntual se sugiere revisar: “Escrito al revés” en “El traje del empujador” de Guillermo Machuca. Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2011.

este extracto vemos como desde la oficialidad intentan quitarle el peso al potencial de la muestra que se encontraba en el extranjero y al mismo tiempo instalan una cuestión que era efectiva, las distintas manifestaciones artísticas recogidas por la muestra tenían cabida en el panorama cultural chileno, no obstante esto puede explicarse en la concepción que el aparato dictatorial tenía de la cultura. Luces acerca de esto nos da una columna publicada también en el diario El Mercurio al poco tiempo de la carta de Domínguez. El 15 de febrero del ‘87, mientras aún se encontraba abierta la exposición en Madrid, Carlos Iturra, escritor simpatizante de la dictadura, escribió lo siguiente: “*¿Puede sostenerse que la prohibición del marxismo sea la prohibición de la cultura? (...) Ciertamente, muchos artistas han caído en la trampa de jurar que se han visto limitados por el hecho de que el marxismo haya estado fuera de la ley, pero yo les pediría que dijeran exactamente qué es lo que no pudieron hacer... A Samy Benmayor, a José Donoso, a Nicanor Parra, a Juan Radrigán, a Marco Antonio de la Parra, a Pía Barros, a Carlos Franz, a Ana González, al ICTUS, a los teatreros independientes y a muchos otros escritores y artistas habría que pedirles que precisarán de qué manera los ha afectado a ellos en su actividad cultural la prohibición del marxismo; más aún de la propaganda marxista*”. A partir de su cuestionamiento, podemos inferir que lo único que se perseguía era lo explícitamente marxista y que por lo demás se ignoran las condiciones de vivir bajo un régimen dictatorial, intentando sobrevivir a ello. El uso de metáforas y la crítica velada son algunas de las estrategias que se desarrollaron para convivir con la dictadura, al mismo tiempo que se dejó de lado una postura contestataria que llamara la atención de la oficialidad.

Ludolfo Paramio, intelectual español, respondió en una extensa columna en el Diario 16 a la polémica generada por las críticas que surgieron desde la oficialidad chilena a lo que sucedía en



España. En ella señala lo siguiente: *“El principal mérito de la exposición ‘Chile Vive’ es mostrar la realidad de ese Chile vivo, real, que no encaja en los clichés, pero está ahí. Hay en la exposición esculturas, fotografías, videos, pinturas, que hablan de una resistencia social frente a la dictadura, de un rechazo del discurso oficial y seguramente tiene razón el embajador de Pinochet en España al decir que los artistas del régimen no están representados. Pero no es la voluntad de resistencia política lo que define la exposición, sino la voluntad de vivir, de investigar, de crear, más allá también de la vieja memoria”*. Las palabras de Paramio rescatan la voluntad de seguir produciendo incluso en un escenario que es adverso, motivación que actualmente manifiestan muchos de los artistas activos en la época.

La carta de Domínguez replicada por la Oficina de Prensa de la Embajada de Chile en Madrid y la columna de Paramio fueron recogidas en el dossier de prensa del catálogo, así como también fue considerada la postura de Díaz que revisamos, cuestiones que muestran un interés por dar cuenta del impacto que tuvo “Chile Vive” tanto en España como en nuestro país. Estos cuestionamientos que rondaron la exposición y que de seguro fueron motivo de debate para toda la delegación chilena en España, tuvieron eco en cómo se articuló la participación de Carlos Leppe, la cual podemos leer como el juicio que el artista realizó de la exposición, asunto que revisaremos a continuación.

“La casa de Troya” o “Self-portrait” son dos de los posibles nombres que la instalación de Leppe tuvo en “Chile Vive”. Si bien no podemos determinar el título, porque aparece consignado de diferentes maneras en publicaciones hechas por el propio artista, podemos afirmar que fue una instalación de gran envergadura, quizás la mayor realizada por Leppe hasta esa fecha. La cantidad de elementos que la muestra contenía la vuelve a ratos inaprensible para una lectura posterior y de

seguro también para los espectadores españoles que con esta muestra estaban recién interiorizándose en el acontecer nacional. Por esta misma razón, esta propuesta de lectura revisará solo aquellos elementos que sean indispensables para el análisis⁴.

La instalación se desplegó en una sala del Círculo de Bellas Artes dedicada completamente al artista. El proyecto de Leppe fue un *site-specific*, ya que intervino las paredes y el piso con dibujos, pintura y neones; y el centro de la sala con una suerte de mediagua, cuyo tamaño delimitaba el espacio museográfico imponiéndole un recorrido al visitante. Esta estructura tenía cuatro ruedas, cada una de ellas hecha con un material diferente. El título “La casa de Troya”, que aparece en “Cegado por el oro”⁵, nos sirve para pensar la obra como una referencia explícita al Caballo de Troya. La madera, material común a ambas construcciones y la posibilidad de desplazarse sugerida por las precarias ruedas, sirve para plantear una operación análoga entre la mediagua de Leppe y el Caballo de Homero. Es a través de esta construcción típica de las tomas de terreno chilenas que Leppe infiltra en la ciudad española parte de la cultura marginal chilena, aquella que remite a la pobreza y también a una historia de resistencia de las clases populares. Al mismo tiempo, esta correspondía a una visualidad que la dictadura se había esforzado por esconder al contrario de lo que había ocurrido en el gobierno de la Unidad Popular, donde eran emblemáticas del origen de los protagonistas de las transformaciones sociales. Se cuela esta mediagua móvil para desembarcar sus armas e iniciar una crisis en el intento de establecer una imagen nítida de la cultura y la sociedad chilena. Las mediaguas son un

⁴ Para una información más detallada de la instalación revisar: [Chile Vive web Carlos Leppe](#)

⁵ Catálogo retrospectivo editado por Carlos Leppe con motivo de su exposición del mismo nombre en Galería Tomás Andreu, 1998.

ícono que se replica en las imágenes que toman los fotógrafos en dictadura y que forman parte de la sección fotografía, así como también encuentra su antecedente en la serie “Barricadas” de Alberto Pérez realizada en la década de los sesenta. Posteriormente, vuelven como tópico al arte en las obras de Voluspa Jarpa, Hoffman House y el catalán Josep-Maria Martín, por mencionar algunos. Finalmente, retornan al imaginario al ser usadas como solución a incendios y terremotos durante lo última década.

Si pensamos en el otro título posible para la instalación, “Self-portrait” (que se traduce como autorretrato), nos remite a la representación que hace Leppe de sí mismo y que se expande a su percepción sobre la cultura chilena. Siguiendo esta línea, la descripción que realiza Milán Ivelic sobre el trabajo de Leppe en el catálogo “Chile Vive. Muestra de Arte y Cultura” es muy pertinente, ya que nos demuestra una consistencia en el trabajo de Leppe, puesto que es un comentario escrito previo a la muestra que se condice plenamente con lo presentado por él para la ocasión: *“El trabajo corporal de Carlos Leppe ha sido el resultado de una tensión permanente entre su yo íntimo y los parámetros culturales que regulan la conducta social. Su cuerpo biográfico como referente, el cuerpo social como intertexto y la transgresión del cuerpo, sistemáticamente intervenido, se prolongan en sus instalaciones, a modo de objetos inmovilizados, que reemplazan el protagonismo móvil de su propio cuerpo”*. (Pp. 61). Por ello es que la instalación contó —entre otras cosas— con dos de sus fotografías de infancia, las que eran recurrentes en sus obras, y que se encontraban instaladas en un cajón de madera sobre el cual colgaba un corazón hecho con alambre que en su centro tenía una ampollita encendida. Este elemento exponía su biografía y un tipo de fotografía característica de la época.

En los pasillos que se armaban alrededor de la mediagua había variados elementos, los que daban la impresión de una feria o mercado que ofrecía todo tipo de baratijas. Nemesio Antúnez, quien escribió sobre su visita a la sala de Leppe, refiere a estos múltiples objetos como *“desechos elegidos en el abundante Persa de Franklin”*. A partir de esta apreciación es posible sostener que se reconoce en ellos un origen que remite a un barrio popular chileno y por esto mismo podemos afirmar que la muestra debió tener un significado diferente para quienes no eran capaces de reconocer esa visualidad, es decir, la mayor parte del público español, que de acuerdo a lo establecido por la prensa de dicho país solo conocían las caricaturas que circulaban respecto de Chile. La exposición tuvo también una reproducción en pelo del Cerro San Cristóbal con la Virgen, elemento que se repite a lo largo del cuerpo de obra de Leppe y que es rápidamente reconocible si se conoce la ciudad de Santiago o el imaginario que atraviesa su obra. Todo lo anterior nos lleva a sostener que la instalación trasladó a España una densidad que exigía de un espectador activo e informado, ya que no hubo intenciones explícitas de ser amable con los espectadores o de instruir sobre lo que sucedía en nuestro país. Sobre estos mismos asuntos Leppe ironiza en su acción, como veremos en el análisis que proponemos para la misma.

La instalación contó también con un televisor que reproducía “Siete Acuarelas”, la acción corporal realizada por Leppe a los pocos días de la inauguración de “Chile Vive”; y con una pintura al muro que, entre manchas de los colores primarios perfectamente pintadas y bastidores montados de modo invertido, tenía escrito “Pintura Chilena”, elemento que nos evoca la obra de Gonzalo Díaz⁶ y sus reflexiones sobre las caracte-

⁶ Historia Sentimental de la Pintura Chilena, 1982, Sala Sur, Santiago, Chile.



Carlos Leppe "Siete acuarelas"
Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1987.

rísticas de la disciplina en el país. Cerca de este muro y también con relación a la pintura en tanto que materialidad, técnica y ocupación, se encontraban montados al muro una serie de guantes transparentes que tenían distintos colores en su interior y bajo esto, perfectamente montados al piso, asas de pala, que parecían conformar un ejército. Considero estos elementos como una reflexión sobre el trabajo pictórico y la disciplina. Los guantes con pintura como analogía de la mano manchada después de enfrentarse a la tela y los mangos de la pala que refuerzan la idea del trabajo manual, un trabajo duro y que representa también a la clase obrera. Leppe es irónico y nos sugiere una crítica a ese trabajo que involucra solamente la mano y no el cuerpo, cuestión que se reforzará cuando revisemos la acción corporal realizada para esta ocasión.

Los objetos utilizados por Leppe en la acción se encontraban al fondo de la sala como vestigios de lo acontecido. Cuestión que se tornaba más evidente en el hecho de que, como ya mencionamos, un televisor exhibiera el registro de la acción. Esta zona puntual de la instalación evidenciaba la ausencia del cuerpo del artista, elemento ineludible que articula todo su proyecto exhibitivo. La mediagua como elemento central de la instalación, que refiere al contexto social chileno, se mezcla con su biografía, con asuntos propiamente artísticos y con su cuerpo, base de la acción. La instalación es parte de continuo, una extensión de su cuerpo biográfico, como señalaría Ivelic.

La acción corporal "Siete Acuarelas" podría ser considerada como inaugural respecto a las que

serían sus próximas participaciones internacionales en Trujillo (1987) y Berlín (1989)⁷, puesto que en todas ellas hay un elemento común: Leppe mezcla acuarelas de los colores primarios en su zapato. Un color por acuarela, para luego hacer gárgaras que culminan en el momento en que emula vomitar la mezcla sobre un lavatorio blanco, como un lienzo crudo. Esta operación busca poner en crisis el lugar de la pintura, puesto que agua los colores básicos, los diluye, les quita su color local, misma operación que “Chile Vive” habría hecho con la escena artística chilena en general, de acuerdo a lo planteado por Díaz. Luego de mezclar el color, de diluirlo, hace gárgaras con el líquido. Leppe hace gárgaras con la pintura en un momento en el que la objetualidad como operación —que se opone a lo pictórico— representa su trabajo artístico. No obstante y como sabemos, la pintura es parte de toda la producción de Leppe, es una de sus preocupaciones permanentes. Leppe, a través de esta operación de regurgitación, se distancia de la pintura demostrando que esa unidad que “Chile Vive” presentaba no era tal. Las acuarelas son un material liviano, soluble, que nos remiten también a los impresionistas y al inicio de su movimiento con la acuarela de Monet “Impresión de sol naciente” (1872), que representa una inflexión en el desarrollo histórico de la pintura y que es también el medio predilecto de los paisajistas. Esto nos remite a otro asunto propiamente nacional: la pintura chilena como paisaje, esa sentencia que inaugura nuestro género característico. Desde la acción, desde la corporalidad, Leppe hinca su crítica a la pintura aludiendo a ese momento de impresiones y ahondando así lo presentado en su instalación. Esta posición crítica da cuenta de la complejidad de su trabajo y de los distintos reveses que presenta mediante sus intrincadas propuestas y de que siempre será

posible establecer nuevas lecturas acorde a los distintos planos y detalles que su obra presenta.

En esta oportunidad la acción, que duró alrededor de una hora, tuvo como estructura la presentación de las acuarelas: “*Acuarela 1 por Catalina Arroyo, madre del artista, dedicada a Rogelio Urquiza, un pintor injustamente olvidado*”. Cada acuarela era como un ciclo dentro de la acción o como una escena, si se quiere pensar en términos teatrales. Las acuarelas eran siempre dedicadas a Rogelio de Urquiza, cuya profesión variaba de una acuarela a otra (un cronista, pintor, cantante), y luego de mencionar su oficio repetía “*injustamente olvidado*”. La acción se inició con la canción “Viva Chile” de la banda chilena Electrodomésticos, que había sido lanzada un año antes. De la canción solo se escuchan fragmentos seleccionados, en los que se oye a la tarotista Yolanda Sultana preguntar en reiteradas ocasiones: “*¿El futuro de Chile dónde está?*” y gritar “*Viva Chile*”, expresión popular que es considerada, repensada e invertida para titular la exposición como “Chile Vive”.

Leppe, en el desarrollo de la tercera acuarela, mientras simula un diálogo, nos ofrece un comentario respecto del título de la muestra:

—*Carlitos, dígame una cosa, ¿cómo se llama esa exposición pa' donde usted va?*

—*Chile vive.*

—*Oh, bien raro ah, bien raro, bien raro. Carlitos, ¿y qué pensarán que estamos muertos estos huevones?*

—*No Félix, si se llama así porque es una pasada política*”.

En un tono que recrea una conversación coloquial, Leppe ironiza respecto a *la pasada política* que suponía la exposición, pasada política que había sido puesta en entredicho por la oficialidad como vimos en la revisión de prensa.

⁷ Ver Campillay, Catherina: “Aproximaciones a la ceguera como descentramiento. Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín”

Las acuarelas parecían ser una constante puesta en escena de asuntos propios de la cultura chi-

lena, la cual se cruzaba con su biografía, puesto que en la primera acuarela lee el texto de su madre que narra su parto e infancia, un relato íntimo y menor, que está publicado en “Cuerpo correccional”⁸ y que aparece en “Las Cantatrices”⁹. En otros momentos de la acción, Leppe cantó el característico estribillo *tiquitiquití* de la cueca, baile nacional y realizó el grito “Juera-jueragüey” (fuera, fuera, buey), típico entre los campesinos que crían animales. Exhibió también fotografías de diferentes lugares de Chile mientras balbucea como intentando explicar cuál era su importancia y cantó otras canciones de Electrodomésticos que hablaban sobre amor romántico, evidenciando su homosexualidad, como lo hizo también en ese diálogo simulado referido anteriormente, donde impostaba la voz como si fuese una mujer mayor. Todo esto se mezclaba con la acción de hacer gárgaras con las acuarelas, que a través del uso de colores primarios representaba la enseñanza artística, la cual era devuelta y regurgitada en la patria colonizadora, así como la acuarela en el lavatorio.

Hacia el final de la acción, Leppe tomó un tejido a medio hacer con forma de cruz, que recreaba una bandera chilena, sin respetar el formato rectangular. Comenzó a tejer; es decir a realizar un acto que ha sido catalogado históricamente como femenino. Basta con recordar el mito de Aracné y la pintura homónima de Velázquez, y remitirnos a la cultura chilena donde las madres eran las encargadas de tejer hasta la ropa interior de los hijos. “*Un gorro de lana te mandé a tejer*” y al hacerlo con poca pasión este se destiñe como analogía del desamor. Así podemos encontrar una serie de referencias, en las que se mezcla la historia universal y la cul-

tura popular chilena, asuntos a los que la producción de Leppe se mantenía atento. Lo que teje es una versión distorsionada de la bandera chilena, máximo símbolo de representación de la patria. Leppe teje porque no tiene problemas con adquirir roles femeninos e interpelar desde ahí a los espectadores. Lo hizo en “El Perchero” (1975) y lo siguió haciendo a lo largo de todo su trabajo. Teje porque es desde su identidad torcida que construye lo que para él sería necesario representar en “Chile Vive”. Dicho esto, no es descabellado sostener entonces que Leppe se encargó de presentarnos su propia versión de lo nacional, una representación en la que tejió lo biográfico con elementos provenientes de la vida popular y cotidiana en Chile. Su acción no estuvo exenta de gritos y llantos, donde el límite de la emoción y del desgarró físico fueron indicios que permitieron comprender su trabajo desde una dimensión puramente sensorial. Este asunto abre otra arista del trabajo de Leppe. No obstante lo refiero, puesto que en una entrevista reciente a Milán Ivelic, quien fue testigo de la acción, él hizo énfasis en el hecho de que si bien no recordaba mayores detalles, no había olvidado la dimensión física de presenciar la acción, cómo todos salieron sobrecogidos por la potencia de ver a Leppe. En este sentido podemos sostener que si el espectador español no lograba descifrar la serie de capas que se presentaban de la cultura chilena y no lograba desentrañar el tejido complejo que el artista urdió entre acción e instalación, al menos se veía afectado por la intensidad del cuerpo gordo de Leppe en acción.

⁸ Publicación de Nelly Richard sobre la obra de Carlos Leppe, editado por Francisco Zegers, 1980, Santiago, Chile.

⁹ Video-acción realizado por Carlos Leppe en 1980. Para más información visitar: [Las Cantatrices web Carlos Leppe](#)

Aproximaciones a la ceguera como descentramiento.

Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín.

Catherina Campillay Covarrubias

Licenciada en Teoría e Historia del Arte

Universidad de Chile

Carlos Leppe realizó, a lo largo de su carrera como artista, diversas acciones corporales fuera de Chile, entre las que se cuentan dos que trataré en esta ocasión. Me refiero a la acción “La Escuela”, realizada en el marco de la II Bienal de Trujillo, en Perú el año 1985, y a la realizada en el contexto de la exposición “Cirugía Plástica” el año 1989 en Berlín. Ambos trabajos ejecutados en contextos disímiles y separadas por un par de años, dialogan entre sí y también con otras obras de Leppe a través del uso de ciertos elementos, fuera del uso de su propio cuerpo, que se repiten insistentemente: maletas, baratijas, antiguos artículos de loza. Para esta reflexión, pondré la atención en aquellos objetos y elementos periféricos al cuerpo mismo de Leppe, estableciendo un paralelo entre ambas acciones, para finalmente centrarme en el surgimiento de la figura del mendigo ciego, construcción a analizar en el espacio de la acción.

“La Escuela” fue una acción corporal realizada en un establecimiento público de la ciudad de Trujillo, en el marco de la Bienal del mismo nombre, en la que Leppe participa de manera no oficial, invitado por Gustavo Buntinx, uno de los curadores. La sala estaba equipada con un pizarrón de tiza con manuscritos medio borro-

neados e ilegibles, un micrófono y una silla escolar sobre la que Leppe depositó una gran piedra. La acción comenzó con Leppe ingresando a la sala, portando un par de lentes de sol pintados con pintura dorada, que le impedían la visión mientras sostenía en una mano la correa de un perro quiltro, y en la otra cargaba una maleta, atiborrada de objetos y cerrada con alambres, con un lavatorio de loza amarrado a ella. Lo acompañaba, al entrar, el artista peruano Ricardo Vargas, de visibles rasgos indígenas. Leppe depositó la maleta en el piso y amarró al perro a la pata de la silla, para luego sentarse sobre la piedra, sacarse los zapatos descubriendo sus pies vendados y manchados con sangre. Estando en esa posición, llevó a cabo una acción que se repetirá tanto en Berlín como en “Chile Vive”, en Madrid, que consistió en preparar una mezcla de pigmento y agua o leche dentro de un zapato, precipitado que se echa a la boca y con el que hace gárgaras, dejando que la pintura chorree por su ropa y por su cuerpo. Esto se repite al hacer diferentes mezclas de distintos colores, en este caso, tres veces con los colores primarios. Luego de realizada esta acción, se sube a la silla sobre la piedra, mostrando los objetos que va sacando de la maleta: cruces, trapos, pelo. Asumiendo el tono de predicador, hace la narración



Carlos Leppe "La Escuela,"
III Bienal de Trujillo, Perú, 1985.

del viaje que lo condujo hasta ahí —relato que no hemos podido aún recuperar en el marco de esta investigación— para posteriormente gritar en el micrófono, peinarse los cabellos con agua y cenizas, sollozar y orinarse en los pantalones, siendo sacado de la sala con ayuda.

La Bienal de Trujillo fue una iniciativa que partió el año 1983, con la intención de convertir a la ciudad costera del norte de Perú en un centro gravitante para la escena local del arte contemporáneo, en medio de una década turbulenta en su historia. Tuvo tres versiones, las cuales fueron reseñadas en medios locales, como por ejemplo, en el diario *La Industria*, de la mano de Alfredo Alegría¹. La lectura de estas reseñas evidencian la necesidad de emplear un tono pedagógico, puesto que el público local estaba recientemente enfrentándose a expresiones de arte contemporáneo, las que se manifiestan en pleno desde la segunda versión del evento, en 1985, con la participación de artistas como por ejemplo, Jesús Soto. Si bien la primera bienal estaba enfocada en las artes nacionales hasta la década de los setenta, pero a través de expresiones tradicionales, pintura y escultura, la segunda hacía aparecer en el panorama las instalaciones y formas que dialogan con los conceptualismos. Para la tercera edición edición, en la que participó Carlos Leppe, y en el cual también participó Eugenio Dittborn, se planteó como base un dilema entre modernidad y provincia, caracterizado como una disputa entre las formas que orgánicamente se habían desarrollado en el ámbito local frente a las que, desde fuera, irrumpían con formas extrañas desde varios países andinos. Esto se traduciría tanto en la obra del artista boliviano Roberto Valcárcel que realizó una performance como invitado oficial, y en la acción de Leppe, fuera de programación.

Cuatro años después, Leppe realizó otra acción en el marco de la exposición colectiva “Cirugía Plástica” en el Staatlichen Kunsthalle Berlin, Alemania, un par de meses antes de la caída del muro. La acción comenzaba fuera del edificio de la galería, bajándose de un Rolls Royce con el torso desnudo y lentes oscuros, llevando como lazarillo nuevamente a un perro, pero esta vez de raza pastor alemán. Además, le acompañaba en su camino a la galería un joven rubio, de rasgos europeos, tocando el violín. Leppe llevaba nuevamente una maleta en la otra mano. Se dispuso a entrar al museo, conducido por el joven y el perro. Llegó al espacio previsto para la acción, se sentó en una silla, dejando que el perro se acostase a sus pies y que el joven se alejara del lugar. Mientras música popular alemana suena de fondo, anuncia en voz alta “Acuarela uno, dedicada a mi madre”, y comienza a repetir el gesto de preparar pintura igual que en Trujillo, esta vez con leche, en un zapato, para luego hacer las gárgaras. Limpia con una toalla el zapato y se introduce el trapo sucio en la entrepierna, debajo de sus pantalones, para luego ponerse a llorar. Se levanta y gira alrededor de la silla, cantando en voz alta el “tiquitiquiti” de la cueca tradicional chilena. Luego repite la acción de preparar la pintura y hacer gárgaras, anunciando “Acuarela dos, dedicada al amor de mi vida”, repitiendo la vuelta de cueca. Realiza una tercera vez la acción de la pintura y la vuelta, dedicando esta tercera acuarela “a mis amigos”. Finalmente, sentado, comienza a llamar a gritos a personas que eran parte de la organización de la exposición en Berlín, para finalmente sollozar y llamar a gritos al artista Gonzalo Díaz, quien se acerca a Leppe para tomarlo del brazo y acompañarlo a salir de la escena, junto al perro lazarillo.

Ambas acciones repiten, por un lado, los elementos que acompañan y cargan de sentido el cuerpo del artista, como lo son el perro lazarillo, el acompañante, los lentes oscuros y la maleta,

¹ Alegría, Alfredo (2003) *Plástica contemporánea en Trujillo: bienales de arte y salones de primavera, 1983-1991*, Trujillo.



Carlos Leppe "Cirugía Plástica"
Staatlichen Kunsthalle Berlin, 1989, (Fotogramas).

dándole la forma de un ciego errante, que llega a un lugar desconocido con sus pertenencias a rastras. Por otro lado, es este ciego el que "hace gárgaras" con la pintura, con el pigmento que forma parte de la enseñanza de las artes visuales, lugar desde el que se desprende al operar desde el cuerpo, pero manteniendo una tensión con aquella, haciéndola aparecer a través de la mezcla de pigmentos y líquidos que hace surgir de su boca frente al público que se enfrenta a la acción.

Los gestos que diferencian a este ciego en Latinoamérica de aquel que viaja a Alemania, hacen visible cada contexto en el que opera. Estando en Europa, Leppe se relaciona con signos que remiten al lugar: el pastor alemán, el auto de lujo, su acompañante de rasgos europeos, la música popular de post-guerra que suena de fondo durante el transcurso de la acción. Además, lleva colgando al cuello el sello de la migración: el pasaporte que le permitió llegar, el cual da cuenta

de un actuar dentro de los marcos de una legalidad que delimita las posibilidades del tránsito entre países, el cual tiene especial importancia en los flujos migratorios hacia los países del "Primer Mundo". De cierta forma, esto tiene un eco en la narración que hace en Trujillo de su viaje: ambos elementos dan cuenta de una ficción en torno a los desplazamientos, los cuales se relacionan directamente con los poderes geopolíticos en un mundo globalizado que ve a la vuelta de la esquina la llegada de un nuevo siglo. En este sentido, cada uno de los lugares funciona como contracara de una misma moneda. Se oponen en la diferencia colonial aunque, sin embargo, se contaminan entre ellos a partir de las operaciones realizadas por el artista.

Cada uno de estos viajes culmina con la devolución de la pintura como material posible a través del cuerpo, tanto en la escuela como en la galería. La posibilidad pictórica para un ciego errante



Carlos Lepe, "Cirugía Plástica"
Staatlichen Kunsthalle Berlin, 1989, (Fotogramas).

te como Lepe en estas acciones es una abstracción difícil de aprehender, como la definición de un espejo que hace el ciego de nacimiento de Diderot en "Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven": *"Una máquina, me respondió, que pone las cosas en relieve lejos de ellas mismas, si éstas se hallan ubicadas convenientemente con relación a ella"*.² Esto, luego, entra en contradicción con lo que el ciego entiende por pintura: *"le hablamos de esas especies de perspectivas que les dan relieve a los objetos y que tienen tantas analogías y tantas diferencias a la vez con nuestros espejos, y nos dimos cuenta de que enturbiaban la idea que él se había formado de un espejo al coincidir con ella, y que él se veía tentado a creer que si el espejo pintaba los*

objetos, el pintor quizás pintara un espejo para re-presentarlos".³ La posibilidad de intercambio entre el espejo y la pintura, según un hombre ciego del siglo XVIII, tiene un paralelo interesante en la obra de Lepe. La pintura en las acciones aparece como materialidad desbordada y desnuda, no como la posibilidad de la representación. Para el ciego no tiene sentido la diferencia entre lo pictórico y el rol que cumple un espejo, por lo que no da espacio a una valoración de lo primero. Para él, quizás el pintor es el que hace trampa, quién sabe. Lepe hace gárgaras con las pinturas diluidas, las cuales aparecen como mancha sobre su propio cuerpo. No hay aquí una imagen especular, sino que aparece la corporalidad como aquello que surge en el espacio y tiempo específi-

³ Diderot (2005), *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Cuenco de Plata, Buenos Aires, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

co de la acción. Se devuelve una materia licuada que el cuerpo se resiste a tolerar.

La figura del ciego, que aparecerá nuevamente en la acción “Los zapatos” realizada por Leppe en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, el año 2000, es aquí central. El ciego ha formado parte de la tradición iconográfica occidental desde Grecia, tomando tanto el rol de héroe como el de castigado por la fuerzas divinas. El estatuto social y cultural de la figura del ciego toma diferentes formas a lo largo de la historia. Transita entre ser blanco de burlas y risas, como el ciego de Maupassant o los ciegos de las farsas medievales, y tener la dignidad de un vidente o profeta como Tiresias. El estar cegado es entonces tanto castigo como regalo, un lugar híbrido desde el cual se pone en crisis la vista como sentido principal, a través de la metáfora de la luz y la iluminación como valor fundamental en occidente. Desde la Antigüedad occidental la figura del ciego estuvo cargada por una ambigüedad que es constitutiva: *“No se le percibe como bueno o malo, como digno de confianza o sospechoso, como desgraciado o dichoso; es todo esto al mismo tiempo. Por una parte, es un desdichado privado de la vista, el más valioso de los sentidos; por otra, muchas veces está dotado de una capacidad misteriosa y sobrenatural.”*⁴ Mientras en Grecia y en la Edad Media se asociaban las discapacidades físicas tanto a delitos graves como a pecados, siendo, por ejemplo, prohibida su participación de los ritos religiosos católicos por la *“incompatibilidad entre la presencia de Dios y la corrupción del cuerpo”*⁵ su figura estaba diferenciada de otras condiciones físicas. En el caso del ciego, su delito podía consistir en haber estado en presencia de los dioses, los que por esa razón le negarían la visión.

Será en las representaciones de ciegos de la Edad Media europea que se definirán dos niveles de valorización social. Por un lado, las representaciones dignas y alegóricas de personajes ciegos, tales como la aparición de la Sinagoga vendada como figura, y por otro, el mendigo ciego, el ciego secular que erra por las ciudades europeas, generando recelo y distancia. Pueden ser impostores, embaucadores, figuras demoníacas, charlatanes. Pueden cegar a niños a propósito para luego hacerlos pedir limosna. Pueden ser crueles con sus lazarillos y ser un peligro para el orden público. El rescate de una figura que tiene una carga disruptiva y ambigua en el orden de lo común hace de la insistencia de Leppe en encarnarla un elemento central en estas obras. Propongo leer éste como un lugar donde se cruzan las supersticiones y creencias que forman parte de la tradición europea y eurocéntrica, la cual es tomado por asalto por un artista latinoamericano al hacer aparecer a este personaje en ambos lados del Atlántico.

La figura del ciego y su peso como imagen disruptiva tiene que ver también con la idea de conocimiento occidental, la cual se relaciona directamente con el ver. *“Pecado, falta o error—la caída también significa que la ceguera viola lo que aquí se puede llamar Naturaleza. Es un accidente que interrumpe el curso regular de las cosas o transgrede las leyes naturales. (...) El ciego no quiere saber, o más bien, querría no saber: es decir, no ver. Idein, eidos, idea: la historia entera, la semántica entera de la idea europea, en su genealogía griega, como sabemos —como vemos— relaciona ver con conocer”*⁶. El oculocentrismo que impregna las formas del conocimiento que se desarrollaron durante siglos en Europa hace aparecer la figura del ciego como un lugar en el que convergen tanto la tragedia, como la necedad frente a las

⁴ Barasch, Moshe (2003), *La ceguera. Historia de una imagen mental*. Cátedra, Madrid, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶ Derrida, Jacques (1993), *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. The University of Chicago Press, Chicago, p. 12.

evidencias sensibles que son aprehendidas por el sentido que prima. El ciego no sólo es ciego ante el mundo, sino que también ante la “*matriz lumínica del saber occidental*” que es el “*arrojar luz (conocimiento) sobre las tinieblas de lo desconocido*”.⁷ Esta figura se arrastra desde los albores del cristianismo, en el cual la revelación es lumínica: la oscuridad es el estado de cualquier sujeto antes de su conversión. Ceguera, oscuridad e ignorancia son términos intercambiables. Leppe se sitúa en este espacio de oscuridad para accionar, para hacer visible su cuerpo, para cuestionar la centralidad de la visión.

Esto último abre un campo de relaciones y cuestionamientos en torno a estas obras del artista rico en implicancias políticas asociadas a los contextos en los cuales se llevan a cabo. Para éstas es fundamental el peso que tiene en el pensamiento latinoamericano la idea de la *colonialidad del ver*, que expande la de *colonialidad del poder* de Aníbal Quijano, haciendo visible la fuerza de la visión eurocéntrica y etnográfica sobre el territorio latinoamericano. La invisibilización de los aparatos de poder que se ejercieron en el continente, que generaron un proceso de racialización en pos de una labor civilizatoria a partir de una mirada que se asumía transparente y descorporalizada, generó una matriz que permeó no sólo en la época del coloniaje, sino que también repercute en las formas de la geopolítica hasta hoy. “*El sistema-mundo moderno/colonial ha dado cabida, entonces, a la permanente reinvencción heterogénea de un régimen lumínico que, cíclicamente, produce y devora al Otro, por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por otro*”.⁸ Cuando Leppe se desplaza geográficamente y enfrenta dos contextos tales

como el peruano y el alemán, ¿qué es lo que se pone en juego en su acción corporalizada?

En el análisis que hace Joaquín Barriendos sobre la imagen del caníbal como elemento central a considerar en su colonialidad del ver, escribe: “*La monstruosidad material del cuerpo desnudo de los caníbales es simétrica entonces a la descorporización (o desmaterialización conceptual) del sujeto que observa, y a la supuesta transparencia de su mirada*”.⁹ ¿Qué pasa entonces cuando el artista se presenta, poniendo en primer lugar su cuerpo, con sus respectivos deseos y afectos? ¿Cuando ficcionaliza un relato en quechua o cuando es acompañado por un lazarillo alemán en la ciudad de Berlín? Se expone a las miradas y en ambos espacios quien observa aparece interpelado: su lugar en este diagrama que trazamos no puede volverse transparente y la mirada ya no es etnográfica. La *monstruosidad material* del cuerpo de Leppe exige la aparición de un otro, con el cual comparte una posición en el entramado de poder, en Perú, o con su reverso, desde la mirada Europea que lo define.

Leppe en Trujillo está *cegado por el oro*, título que llevará en 1998 el catálogo de su obra publicado por la Galería Tomás Andreu en Santiago.¹⁰ Catálogo heterodoxo que es a la vez álbum de fotos, diagrama de afectos y auto-ficción en torno a su obra relacionada con las acciones corporales. Es cegado por aquello que Europa buscaba en América: por la fantasía colonial en torno al oro inca, al Dorado, a la Ciudad de los Césares, a la ciudad perdida descrita en el Manuscrito 512 en Brasil¹¹.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Leppe, Carlos (1998), *Cegado por el oro*. Galería Tomás Andreu, Santiago de Chile.

¹¹ El Manuscrito 512 es un manuscrito de mediados del siglo XVIII que se conserva en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Relata una expedición al sertón brasileño y el descubrimiento de la ciudad perdida de una antigua civilización, además de yacimientos de plata y oro.

⁷ Barriendos, Joaquín (2011), *La colonialidad del ver, hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. Revista Nómadas 35, Universidad Central, Bogotá, p.22.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

El resplandor del oro, su luminosidad pasa a ser el factor que ciega al artista, el cual decide renunciar, en el marco de sus acciones, a la centralidad de la visión como forma de conocimiento, oponiendo a aquel su cuerpo, y especialmente en el caso de Berlín, sus afectos, su sentimentalidad. En él se juegan la luminosidad y la oscuridad de la ceguera, una causando la otra. La importancia y centralidad de una forma de pensar impregnada por las metáforas de la luz occidental, la cual como invasores buscaron por todos los rincones del continente aquellos que cruzaron el Atlántico, es cuestionada, desviada, transformada.

Leppe desplaza el centro de la visión y se presenta a sí mismo como el ciego: aquel que es ayudado con la prótesis que significa la compañía de un lazarillo humano y otro animal; adición de afectos que lo guían por los espacios de sus acciones. Esta relación de interdependencia puede ser beneficiosa para ambos o despiadada y cruel. En ambos casos, *“la interrelación entre dos personajes, ciego y lazarillo, [es] (...) un diálogo vivo y complejo, en el que cada cual está definido por su oponente y por la manera en que se imagen se refleja en la mente de éste”*.¹² En esta trama se ponen en juego las relaciones personales a nivel micro, las que hacen eco, en la elección de los lazarillos, con las relaciones macro a nivel geopolítico entre la cultura europea y latinoamericana. La capacidad de conocer, en la forma que la tradición occidental erige, es desechada, y frente a aquello surge su reverso: un cuerpo cruzado por el llanto, la incontinencia, el grito y el desborde. Lo visible es desterrado como espacio desde el cual aparecer: si la mirada ha sido construida desde un lugar central en contraposición a aquella que queda fuera, arruinarse los ojos sería la posibilidad de la aparición.

Carlos Leppe, a través de estas acciones, que dialogan y se enmarcan en una producción mucho más amplia, expone en contextos que se oponen, acciones similares en las que se presenta como ciego, cargando con la ambigüedad con la que carga aquella figura en la tradición europea. *“Como todos los hombres ciegos, deben avanzar, avanzar o comprometerse, eso es, exponerse, correr por un espacio como corriendo un riesgo”*¹³. La exposición del cuerpo del artista es entonces doble, como ciego y como cuerpo que aparece en el espacio de la acción, exigiendo una mirada que se sitúa. Entra a escena auxiliado, acompañado, para luego ser dejado frente a un público que lo ve cruzado por la intensidad de su corporalidad en acción. Leppe se propone como riesgo, como el tanteo con las yemas de los dedos de lo que lo rodea pero que no puede ver. No es un iluminado porque es la luz la que lo ciega, por lo que no hay visión divina que se revele ante él. Desde ambos lugares, Berlín y Trujillo, Leppe se expone como el derecho y el revés de dos lógicas de dominación geopolíticas, irrumpiendo en ambos espacios.

¹² Barasch, Moshe, *Op. cit.*, p.152.

¹³ Derrida, Jacques, *Op. cit.*, p.5.

El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo.

Simposio Arte, Pensamiento y Política, IV Bienal Barro de América, CONAC, junio 2001, Caracas, Venezuela.

Justo Pastor Mellado

Crítico de Arte, Curador Independiente

En 1991 fueron descubiertos en Pisagua, pequeño puerto del norte de Chile, los restos de una decena de ejecutados políticos que la salinidad del desierto había conservado en muy buen estado, como para permitir un rápido reconocimiento de las víctimas. Convocadas las autoridades judiciales, se recurrió de inmediato a los servicios del Instituto Médico Legal, que envió a peritos arqueólogos para iniciar las excavaciones de acuerdo al procedimiento legal exigido. De hecho, en esa zona, había restos de batallas de la guerra de 1879-1882, que enfrenta a Chile, Perú y Bolivia. Pero además, es una zona rica en yacimientos prehispánicos. Ciertamente, había que identificar correctamente los restos. Esto habla de la tentativa por parte de los agentes del Estado de saturar el campo de los restos para desorientar las búsquedas y sabotear las identificaciones. El hecho es que entre los restos fue recuperado el de un individuo conocido en la zona, siendo este hallazgo comunicado a su familia. Uno de sus hijos, a la sazón contando con 18 años, se acercó a la comisión parlamentaria que visitaba ese día el sitio del suceso y pidió su intervención para que se le autorizara a ingresar al recinto en que se almacenaban temporalmente los restos. El objeto de la petición era proceder a reconocer el cadáver de su padre, ya que

le habían dicho que estaba en un buen estado de conservación, exhibiendo prácticamente la totalidad de su cuero cabelludo. Los parlamentarios pudieron obtener una autorización y el joven pudo ingresar al container que había sido habilitado para ordenar los restos recuperados. Una vez en el interior, la comisión fue testigo de un gesto sorprendente: el joven se acercó a los restos de su padre y se arrancó violentamente un mechón de cabello propio que acercó a los cabellos de los restos de su padre para comparar su textura. Era un gesto simple de comparación del hilo roto de la filiación. Pues bien: este gesto me puso en la dirección de una investigación sobre el carácter del arte chileno entre 1973 y 2000, como (a)signado por la denominación de *artes de la excavación*.

La denominación anterior venía a exigir dos precisiones de periodización. De este modo, el período anterior tomaría el nombre de *artes de la huella*, reservando para el período posterior el de *artes de la disposición*. Estas designaciones están tecnológica, histórica y formalmente determinadas, en el sentido siguiente: las *artes de la huella* se originan a comienzo de los años sesenta a partir de los problemas formales planteados por la obra de José Balmes; mientras que

las *artes de la excavación* se establecen a partir de los problemas formales vinculados a la obra de Eugenio Dittborn. Las *artes de la disposición*, finalmente, se estructuran a partir de un bloque de obras emergentes en los años noventa, obedeciendo a problemáticas formales diferentes.

José Balmes significa la irrupción del signo en la pintura chilena, vehiculada por la tecnología corporal del trazo inscriptivo y el recurso crítico de desmontaje analítico de una tradición pictórica caracterizada por un tipo de “manchismo” que se podría denominar post-impresionista. La razón de porqué se describe esta situación en condicional reside en la inaptitud conceptual del término post-impresionista en su uso respecto de la escena chilena; sin embargo es empleado aquí en términos estrictamente económicos, en el entendido de que una mayor precisión conceptual de su genealogía está destinada a sustituirlo por un término de mayor eficacia analítica. Se debe insistir en la economía signíca de José Balmes como una condición de un objetualismo retenido que le ha valido ser reconocido como un artista protoconceptual.

Eugenio Dittborn, por su parte, tiene el valor de instalar la cuestión del procedimiento retentivo en la producción de obra —el arte como espacio de restricciones formales—, convirtiendo los métodos de la investigación arqueológica y de la investigación policial en paradigmas de la producción de arte. El bloque de obras de los noventa, en cambio, se estructura a partir de la enseñanza del procedimiento dittborniano, en un medio que respeta el aporte de la obra-Dittborn, pero se distancia de su política de carrera. El carácter de estas obras se define por la actitud de inventariación de restos ya excavados, que los conducirá a un acercamiento depresivo del objeto. Ya no se trata de objetos erguidos y triunfantes, sino de objetos dispuestos en condiciones de desvitalización simbólica. Este

será un signo de desconfianza estructural en los fundamentos de la Transición Democrática. Alguna crítica insistirá en el carácter alegórico de unas obras producidas en general durante la dictadura pinochetista. De un modo análogo, debiéramos imaginar que las *artes de la huella* corresponden a un momento caracterizado por el ascenso de los movimientos de masas. Así planteadas las cosas, habría que convenir en que las *artes de la excavación* corresponden a la fase del duelo después de las violentas reacomodaciones simbólicas que acarrea dicha dictadura. El trabajo de Dittborn se desarrolla y se elabora en el curso de un tenaz trabajo de duelo. En esa época, Balmes debió exiliarse por segunda vez. Primero, había llegado a Chile siendo niño en 1939, para volver a tener que salir del país, ya siendo pintor chileno, en 1973. Otra pérdida: otro duelo. Solo regresa en 1985.

Ahora bien: si durante la dictadura las prácticas de arte anticipaban la impostura simbólica de la resistencia política, durante el período de transición serán las únicas en poner en escena la naturaleza de los *pactos de olvido* y dimensionar la inversión razonada del victimismo. Como si la socialidad postdictatorial debiera, además, asumir los costos sociales y simbólicos de su deseo de inscripción histórica, como huella material de un movimiento social. Respecto de esto, las *artes de la excavación* corresponden a un momento de sepultación de los despojos de dicha inscriptividad, inscritos en la carne viva de las víctimas. Las obras mayores de Dittborn corresponden a este período y anticipan en el imaginario la época de la visibilidad mediática de las excavaciones. De hecho, desde hace unos cinco años a la fecha, el imaginario visual chileno se ha visto consolidado en su *saber de las excavaciones*, en la medida que la prosecución de diversos procesos judiciales ha obligado a la sociedad chilena a enfrentarse a su memoria interminada.

En términos de esta memoria interminada, existe un artista que no tiene cabida en el triángulo metodológico que he referido, pero que permite ponderar su eficacia, ya que en su propia articulación de obra produce la trenza de las tres artes referidas: huella, excavación, disposición.

Se trata de Carlos Leppe, artista de la performance.

El gesto de la comparación capilar como signo identitario, puesto en relación con la obra de Leppe, justifica haber iniciado este relato con la mención a las excavaciones de Pisagua. Carlos Leppe, el 19 de octubre del año 2000, en el marco inaugural de la exposición *Historias de transferencia y densidad*, curada por quien escribe, en el Museo Nacional de Bellas Artes, realiza la performance *Los zapatos de Leppe*. Dicha performance es “ejecutada” junto a una pirámide de pelos que remiten, como un cierre, a la performance que el mismo Leppe llevara a cabo en 1978, en Santiago, con el nombre de *Acción de la Estrella*, consistente en la tonsura bajo forma de una estrella sobre la nuca, re-editando el gesto de la tonsura análoga de Duchamp. Se trata de una acción que en las condiciones del arte chileno de la coyuntura de los años 1973-1976, sintomatiza el deseo de ligazón dependiente con una historia del arte internacional a la que no tenía acceso inscriptivo. Esto pone al artista chileno, Carlos Leppe, en condición de situarse en el rol de un monje de “última tonsura”, el lugar más humilde en la jerarquía del convento. Es decir; la escena chilena aparece descrita como un claustro en cuyo seno los artistas realizan la función monacal, sin tener conciencia del poder político que se juega en la organización del convento como unidad productiva. No hay, hasta ese momento, política de internacionalización del arte chileno. Verificar su eficacia es asunto de otro estudio. El hecho es que Leppe, al realizar la cita de la tonsura estrellada de Du-

champ, invierte las condiciones de exclusión de la escena chilena, para pasar al estrellato, para convertirse en la “nueva estrella” del arte chileno. A raíz de un corte capilar se manifiesta el deseo de (a) filiación al *mainstream*. Las *artes de la huella* se habían materializado solamente en el espacio local, blandiendo la bandera de un anti-imperialismo que justificaría punitivamente su exclusión de los mecanismos de garantía internacional.

En 1999, Carlos Leppe realiza otra performance, en la que simula el injerto de un par de trenzas en su cabeza rasurada, adquiridas en un mercado indígena del altiplano peruano. La diferencia de escena resulta significativa: la *Acción de la Estrella* (1979) se realiza al final de la etapa más dura y represiva del régimen militar; mientras que la reposición de la trenza, en cambio, data del final de la transición. Sin embargo, la paradoja consiste en que ambas acciones están unidas por una especie de deportación/adjudicación en que la resta referencial es puesta en la misma línea que su reparación. Entre la acción de 1979 –*Acción de la Estrella*– y la de 1999 – que lleva por título *El sueño de Diego Rivera*– hay dos polos: Duchamp y la mujer indígena; referente y deferente.

El elemento común en ambas acciones es el cabello: corte y reposición capilar. El nombre Duchamp manifiesta el deseo de pertenencia a una historia, mientras que la mujer indígena señala su deposición mediante una operación que simula la reposición de una trenza. Ella ha pertenecido a algo y no le queda más que renunciar al signo de su propio amarre. El cuento infantil se revela de mayor eficacia analítica que las ciencias humanas del período. En *Rapunzel*, el príncipe ascendente, el artista convertido en príncipe ascendente, se aferra a las trenzas para acceder a su virtud. El padre de la reproducción análoga de la historia debe certificar su dere-



Carlos Leppe, "La última cena", III Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 2001.



Carlos Leppe "El sueño de Diego Rivera", III Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 2001.

cho de precedencia, vigilando el movimiento ascendente. Más bien, hace que la hija cumpla con su trabajo de desplegar las trenzas para que el príncipe haga operable la escalada. En verdad, el propósito estratégico de este dispositivo es permitir que siempre haya un príncipe ascendente a quien cortarle la trenza, para que, justamente, se vaya cortado y pierda la cabeza.

En el lenguaje popular chileno, *irse cortado* es sinónimo de eyaculación precoz. Desde este punto de vista, las acciones de Leppe ponen en escena la amenaza de inscripción para el arte chileno; el temor, justamente, de “irse cortado”; de no ser fecundo. Deseo paradójico de un arte que anhela ser señalado como una heterogeneidad para alcanzar lo homogéneo de su inscripción; obtenerla como garantía, finalmente, de homogeneidad.

La hipótesis anteriormente introducida es habitada por la instalación, paralela a la obra de Leppe, de la obra de Dittborn. Esta se autoriza de la noción de reproducción. Tanto la obra de Leppe como la de Dittborn son obras para la reproducción del culto, no ya a los muertos, sino a los desaparecidos.

Leppe y Dittborn nos ponen frente a la posibilidad de un arte paradójico en el que la pulsión de reproducción denota la grave decepción chilena respecto del valor del modelo. Es decir, se instalaría como un arte que no estaría dispuesto a asumir la precariedad de su modelo original. Lo que le faltaría sería una arquitectura, en el sentido de *arché*: origen, fundamento, autoridad de lo que es antiguo y que está en el comienzo. No hay, en el arte chileno, confiabilidad, credibilidad en lo que es antiguo. Ya no mención a lo desaparecido que alguna vez estuvo y ocupó lugar, sino extraña certeza de no haber alcanzado siquiera a ocuparlo. Las *artes de la reproducción* no serían más que unas artes del duelo, ante la

caída de la imagen edificatoria de un arte nacional que no habría podido mantenerse erguido ante el patrón de referencia, cualquiera fuere su procedencia.

En otro lugar me he referido a una pequeña fábula sobre la aparición de las instalaciones en Chile. Me parece que ésta es una ocasión para repetirla, ya que manifiesta el alcance simbólico de la fobia pictórica que las obras de la “vanguardia” chilena de los años 1975 a 1982 sostienen, en virtud de esta especie de vergüenza por lo antiguo, en este caso, la pintura chilena como una “mala madre”.

¿Qué es ser “mala madre”? Vamos a lo primero: madre es “agarrarse a”. Lo de “mala madre” viene de no proporcionar algo a qué agarrarse. De ahí, pues, madre indigna, sometida al castigo a manos de sus propios hijos, quienes declaran su muerte. Madre indigna, como la pintura, que no se resiste a la seducción del modelo referencial. La historia analógica se afirma en estas consideraciones desconstituyentes que favorecen la petición de asesinato. La historia analógica le resta valor a los procesos complejos de transferencia informativa. Pero, finalmente, la muerte de esta madre por falta de antigüedad respetable produce en sus hijos un gran remordimiento. Los hijos, para conjurar la amenaza espectral de esta madre incierta, le levantan una “animita”; o sea, disponen objetos, hacen una instalación. Este sería el origen de la instalación en Chile.

Cuando he hablado de *artes de la huella* y de *artes de la excavación*, he introducido la noción de *artes de la reproducción*. Para evitar algunas confusiones, las *artes de la reproducción* configuran el momento de mayor decaimiento referencial en el arte chileno. Las instalaciones, como *artes de la disposición*, vienen después de las *artes de la reproducción*.

Si la *Acción de la Estrella* es realizada en 1979, en ese mismo momento Dittborn produce una serie de obras a partir de la reproducción de la imagen de *La Pietá* de Miguel Ángel. Es la imagen codificada, más bien, su modelo gestual, el que define el carácter desfalleciente de la escena del arte chileno. Dittborn declara la superioridad ontológica del relato bíblico como sustrato de la gestualidad codificada por los medios. De este modo inicia un inventario de gestos de calce en la prensa roja; a partir de situaciones en que el cuerpo representa su descenso vital extremo. La estrategia de corte en Leppe, es contemporánea de la representación del descendimiento de la cruz en Dittborn. En ambas obras, lo que es un secreto a voces es el deseo imperioso de cuerpo: *habeas corpus*. La madre recibe el cadáver del hijo, presencia de la deflación fálica de la Ley; el arte chileno vive su momento de mayor visibilidad en proporción directa con la capacidad de citar de manera declinante los nombres de obras originalmente referenciales. Lo que no estaba claro, hasta ahora, es que esta desconfianza en el origen tiene que ver con la incertidumbre sobre la continuidad de la filiación. Hay un momento en que se corta el hilo; ese es el momento del trauma de origen.

Cuando José Balmes inicia su inscripción, lo hace montando una figura que resultará capital: viniendo de fuera –familia refugiada de la Guerra de España–, trae impresos en la retina a los impresionistas catalanes. Esto le permite formular una ficción de origen para su invención como pintor chileno; ficción que consistirá en la instalación de una antigüedad referencial criolla, de la que no podía ni debía tener dudas. Cualquier desconfianza en la autoridad de lo antiguo le habría impedido sostener la edificación de las *artes de la huella*. Al menos tenía claro de donde venía. La inscripción de las huellas podría ser relativamente visible, podría ser relativamente completa; lo cual planteaba otros problemas, en cuanto

a la visibilidad y completud de las huellas. Pero esas dificultades eran propias, si se quiere, de una estrategia pictórica que se manifestaba mediante la eficacia prodigiosa de una sustracción, que ponía en situación de visibilidad lo todavía no actualizado; es decir, lo que estaba en potencia para advenir como síntoma visible. En cambio, en Dittborn y sus investigaciones sobre fondos de fotografías encontradas, la potencia de la invisibilidad era saturada por la evidencia de lo “que ya ha sido”, en el terreno de la prueba. Lo que las *artes de la reproducción* buscan instalar es el imperio de la prueba en un momento en que el Estado escamotea las pruebas de existencia de ciertos sujetos.

El arte de Dittborn, como *arte de la prueba* se conjuga en futuro anterior: habrá sido. Es decir, *arte de la reproducción de las pruebas*; prueba de existencia de algo que ha sido, que ha tenido lugar, pero que es remitido por los agentes del Estado a una situación inmemorial, de tal manera que, aún cuando haya tenido lugar, se considera como no habiéndolo tenido.

Había que producir la prueba de la continuidad entre un nombre y un cuerpo; entre un nombre escamoteado y un cuerpo faltante. Pero sobre todo, entre un arte nacional y su reconocimiento; el nombre escamoteado del arte chileno y el cuerpo faltante que designa el vacío de su existencia en el circuito internacional. El arte chileno solo existiendo en el vacío; en el relato rumoroso de sus huellas dependientes. La historia analógica es una modalidad de la desaparición, ya que instala la representación de su dependencia referencial. El golpe militar encuentra al arte chileno en una situación de fragilización fácilmente convertible en plataforma de victimización. Las *artes de la huella* se habían desarrollado en un marco de reproducción institucional universitaria, en una época en que la variable del anti-imperialismo es fundamental para comprender las relaciones de

exclusión que la escena chilena, hegemonizada por las *artes de la huella*, sufrirá como castigo a la oposición manifestada durante décadas.

En un ensayo reciente, que he tenido el privilegio de reseñar en el Coloquio de Austin de octubre de 1999, Gustavo Buntinx, investigador peruano, recupera una carta de Stanton Catlin dirigida al director del MoMA, en plena Segunda Guerra Mundial, donde ya en esa época hace referencia a lo que él considera el “peso excesivo” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en la escena chilena¹. Habrá que pensar en el peso de estas palabras recuperadas: “peso excesivo”. Es decir, facultad para resistir al peso de las historias analógicas. En todo caso, dicho “peso excesivo” va a permitir la instalación de unas *artes de la huella*, cuya primera manifestación será la serie de José Balmes titulada *Santo Domingo*.

Obviamente, el título tiene que ver con la intervención estadounidense en Santo Domingo. La escena chilena será castigada. A título comparativo, mientras en la coyuntura argentina de mediados de los sesenta se produce una articulación entre empresariado e instituciones, consolidando el proceso de internacionalización

¹ Gustavo Buntinx, "Otro maldito truco gringo". La interpretación Curatorial del Arte Latinoamericano del MoMA, (texto mecanografiado). En 1942, Stanton Catlin es un profesor estadounidense en intercambio académico que dicta un curso de historia en la Facultad de Bellas Artes. Él es quien acoge durante su viaje a Santiago a Lincoln Kirstein, enviado del MoMA, para adquirir obras de artistas chilenos en el marco de una política de adquisiciones que, a nivel latinoamericano, implementa dicho museo como aporte a los esfuerzos del gobierno de los EEUU en su "política de buena vecindad". Esta política está destinada a contrarrestar la simpatía que algunos gobiernos de la región tenían hacia las naciones del Eje Berlín-Tokio-Roma. La mención del profesor Catlin se refiere a la dificultad que tienen los operadores extranjeros para intervenir en los asuntos artísticos locales, justamente, por la fuerte presencia institucional de la Facultad de Bellas Artes.



José Balmes,
"Proyecto para
un retrato", 1973.
Colección Museo
Nacional de
Bellas Artes.

del arte argentino, en Chile, la escena artística hegemonizada por la Facultad de Bellas Artes reproduce una condición isleña de reconversión hacia el interior. La escena chilena anterior a 1973 habrá sido hecha desaparecer como escena, porque su propia condición de precariedad interna lo permitió. Digamos que esta escena estaba amenazada desde hacía ya tiempo, por agentes y tentativas de reducción internas y externas, en las que habría que nombrar al menos dos: la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo –ligada al empresariado chileno de comienzos de los años sesenta– y la Oficina de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Es decir: allí hubo un intento de alianza entre empresariado e instituciones internacionales; solo que les faltó la institución de recepción interna susceptible de producir efectos duraderos. De hecho, no teniendo el control de la Facultad de Bellas Artes, algunos empresarios y artistas llevaron adelante el proyecto de fundar una escuela de arte que disputara la hegemonía. Pero sería demasiado tarde. En 1970, la elección de Salvador Allende como Presidente de la República obliga a los empresarios a reorientar su política cultural y a desplazarla hacia el boicot económico y político del nuevo gobierno. El golpe militar de 1973 barre de plano con todos los obstáculos que el empresariado había teni-

do para instalar su política de recomposición del campo plástico. Una de las primeras acciones culturales de la dictadura es dismantelar el aparato de enseñanza superior de arte. Cuando las obras de Eugenio Dittborn y Carlos Leppe comienzan a hacerse de un espacio en la escena local, en 1977, deben enfrentar esta doble tentativa de desaparición como escena: por un lado, la conjura punitiva por el anti-imperialismo de su sector hegemónico; por otro lado, la amenaza real que significa producir obras en un espacio institucional altamente represivo.

Curiosamente, una de las estrategias que las obras de Eugenio Dittborn y Carlos Leppe tuvieron que implementar, fue la de buscar una alianza con agentes de garantización externos, pertenecientes a otro circuito, que les permitieran romper el cerco de la conjura previa. Es decir, si el reconocimiento del arte chileno anterior e inmediatamente después del golpe militar estaba determinado por el vacío, la condición de la nueva alianza debía satisfacer el imperativo de una completud que debía constituirse a partir de un rumor que postulara la necesidad de la búsqueda del referente, para así colmar el vacío premeditado por las estrategias punitivas anteriores. Dicho rumor debía operar en un espacio no-estadounidense. Dicho y hecho. Las Jornadas de la Crítica de Buenos Aires, organizadas por Jorge Glusberg a fines de los años setenta, permitieron a Eugenio Dittborn y Carlos Leppe entrar en contacto directo con la crítica europea más significativa del momento.

A lo que acabo de plantear, debo agregar una variable que no es considerada de modo suficiente. Durante la dictadura, mismamente, las obras de Dittborn y Leppe se sustrajeron a la reducción de la izquierda oficial, en el sentido de no subordinarse a la plataforma victimista que caracterizaría su posición cultural. Por el contrario, sus obras, sobre todo las realizadas entre



Revista "Domus", abril 1981.

1976 y 1982, fueron radicalmente irreductibles, prácticamente irrecuperables para el discurso de la Oposición Democrática, cuyo sentido común plástico continuaría ligado a la memoria de manifestaciones ya subordinadas por la hegemonía de las *artes de la huella*; me refiero a la regresiva emergencia del muralismo.

Pero lo que deseo plantear aquí es una hipótesis más polémica aún: se podría sostener que en la plataforma de la izquierda había una especie de justificación invertida de la tortura. Esta hipótesis fue planteada por mí, en la intervención que realicé en un encuentro sobre Derechos Humanos en 1985, protestando por el uso ilustrativo que la Comisión de Defensa de los Derechos Humanos hacía de las obras plásticas. Tanto las obras de Dittborn como de Leppe, y otros, se levantaban con fuerza en contra de esta petición de ilustración. Se me dirá

al respecto que en el contexto de la defensa de los Derechos Humanos, la petición de ilustración es lo de menos. Sin embargo, sostuve en esa ocasión que la cristianización referencial de las obras plásticas permitían operar una lectura que, obviamente, las sobrepasaba y abría una vía para formular una crítica radical al victimismo. Más aún cuando uno de los aspectos que no ha sido suficientemente abordado en el análisis de la escena chilena, tenía que ver con una cierta fobia a la representación de la corporalidad. Entonces, vinculé ambos problemas y recordé el edificante principio de la época de las persecuciones romanas, por el cual “la sangre de los mártires era un semillero de cristianos”. Mi incomodidad se relacionaba con una paradoja en la que obras declaradamente materialistas, por su sujeción al carácter del soporte y a las tecnologías de aparición referencial, finalmente reproducían inconcientemente las figuras básicas de las representaciones evangélicas. Y entre ellas, la representación del descendimiento de la cruz adquiriría un rol paradigmático.

Intentaré otra aproximación: Dittborn fue severamente criticado por artistas de la izquierda, en los ochenta, por no trabajar directamente en sus obras con imágenes de detenidos-desaparecidos. Su insistencia en revisar y visitar los archivos de fotos era correcta. Pero los archivos no eran tales. En términos estrictos, eran acumulaciones de fotos familiares guardadas por fotógrafos de plazas públicas en el curso de sus actividades profesionales. Es la pesquiza dittborninana la que los constituyó en archivos al establecer una distinción entre fotos anónimas recuperadas y fotos ya impresas en revistas policiales de la década del 30. La recuperación de la trama hacía toda la diferencia. La recuperación y transmigración tecnológica de estas fotografías establecía la distinción de la toma (en el origen de la imagen). Las fotos anónimas de cajón provenían de las poses ejecutadas por obreros y empleadas do-

mésticas, realizadas durante los paseos dominigueros por parques y plazas de la república. Las fotos de delincuentes delatan la sanción estatal de la pose incriminatoria. Lo que Dittborn hacía era sostener una “política de archivo”, sobre todo cuando buscaba hacer calzar ciertos gestos con ciertas figuras modélicas de la imaginería artística occidental. Pienso, por ejemplo, en el acercamiento de fotos de pose al borde de la playa de una mujer chilena de clase popular, que posa para un fotógrafo de cajón, reproduciendo la pose de una estatua griega. O el otro caso, más decisivo en su obra, que consiste en establecer series de fotografías de gestos humanos que reproducen la escena de *La Pietá* de Miguel Ángel. Es fundamental reconocer que en ambos casos, la referencia al original es “dura”; es decir, edificatoria y estatuaría. He aquí el punto de amarre de una filiación imaginal respecto de un modelo referencial que está determinado por la edificación de la pose. Si Eugenio Dittborn recupera las series de la reproducción de la pose matricial, Carlos Leppe lo interpela respondiendo desde la presentación del cuerpo; es decir, desde la puesta en escena de la pose corporal, que remeda otras poses culturales.

Respecto de lo anterior, debo hacer una referencia a dos disputas que articulan la coyuntura plástica chilena de los años ochenta: por un lado, la disputa de la cita bíblica, y por otro lado, la disputa de la radicalidad de los soportes. Respecto de lo primero, la cita bíblica remite a las determinaciones simbólicas del santo sudario, del paño de la Verónica y del modelo de *La Pietá* en las obras chilenas de ese momento. Ya he mencionado el hecho de que me ha parecido siempre muy curioso el que la “vanguardia chilena”, atravesada por un deseo materialista en el soporte, esté determinadamente “marializada” en la referencia ideológica. En cuanto a lo segundo; es decir, sobre la radicalidad de los soportes, tanto Dittborn como Leppe enta-



Eugenio Dittborn, "La Pietá", 1983.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

blan una lucha por situarse en el extremo de las infracciones formales a la regla de la representación. Dittborn instala un criterio que le será extremadamente útil para establecer un soporte formal que consistirá en el montaje de un sistema de traspasos fotomecánicos que buscaba mediatizar y distanciar al máximo la intervención del gesto manual. En esta escala de radicalidad la fotocopia podría ser localizada a la derecha de las infracciones formales del aparato del grabado, mientras que los traspasos serigráficos se irían situando a la izquierda de acuerdo a una gradación de manipulación tecnológica que enfatizaría el traspaso del traspaso de las imágenes. Leppe le respondería mediante el abandono del soporte bidimensional, introduciendo la dimensión corporal como extremo de la escala. Inconcientemente, Dittborn y Leppe ponían de nuevo en escena la disputa que atravesó el campo plástico chileno de mediados de los años sesenta, en torno al carácter de la representación y de la presentación. Balmes y las *artes de la huella* serán vivamente puestos en cuestión por la irrupción de las primeras objetualidades, en una disputa en que la inscripción de la huella sería calificada de representativa respecto de las estrategias disposicionales de los primeros obje-

tualistas. En la disputa entre Dittborn y Leppe, a fines de los setenta, este último reemplaza el objeto por el cuerpo.

El momento más significativo de esta disputa formal tiene lugar en junio de 1981, en la acción que Leppe realiza en el Taller de Artes Visuales. En este taller de grabado, lugar de encuentro de la oposición artística a la dictadura, Leppe realiza una acción destinada a poner en crisis las iniciativas de desplazamiento del grabado clásico. Mediante la edición de un abrazo imprimante realizado entre dos cuerpos masculinos que se transfieren de una a otra piel el efecto de una letra, Leppe intenta poner a Dittborn en el límite. Este le responderá un año más tarde mediante la edición de un documento que titulará *La feliz del edén*. Se trata de una edición limitada de un documento poético-analítico, mediante el que Dittborn intenta reducir el alcance de la acción de Leppe, comentándola desde un aparato gráfico que se propone (re) subordinar la programática de Leppe al aparato del grabado. Es decir, por más que este último pretendiera situarse a la extrema izquierda de la radicalidad formal, igualmente sucumbiría a los imperativos de la representacionalidad. Esta disputa es muy sintomática de la imposibilidad que la representacionalidad y la presencia tienen de desentenderse, como dos instancias productivas, desiguales y combinadas, en la escena chilena. Lo estratégico de sus articulaciones remite a lo que llamaré el "síndrome de Antígona". Es para poder vivir sin ser perseguido por el pasado que los vivos dan sepultura a los muertos. En este procedimiento, la exposición del cadáver es un momento decisivo, ya que es precisamente a través de dicha exposición que la muerte puede ser verificada. Sin esta exposición, la duda se instalaría en el pensamiento sobre la naturaleza de esa muerte. En tal caso, el pasado no tendría lugar en términos estrictos, sino que vendría a habitar fantasmalmente la actualidad, impidiendo la emancipación de un presente que

quedaría retenido en una historia no saldada. Lo que parece estar en juego en la disputa entre Dittborn y Leppe es la cuestión de la exposición del cuerpo, como si la exposición del cuerpo de Leppe diera testimonio de la “muerte de la pintura”; es decir, de la caída de la representacionalidad. Dittborn, en cambio, sembraría la duda sobre su reconocimiento, dejando el cuerpo fuera, apelando a la incerteza de su sustituto imaginario. De todos modos, hay algo en ellos que es común: su necesidad de reclamar el cuerpo, ya sea como representación criticada, ya sea como presentación asumida. Pero está claro: asumida en soporte fotográfico. Toda las operaciones corporales de Leppe serán realizadas para la fotografía, porque al menos, ese soporte permite exponer un referente, por imaginario que sea. En el fondo, podría aparecer como una especie de declinación fotomecánica de las *artes de la huella*. En definitiva, lo que los atraviesa como preocupación es la restitución de los cuerpos que faltan; en términos de doblez, la restitución de la corporalidad del propio arte chileno en un circuito donde lo único que se patentiza es su existencia como lugar ausente. En el fondo, restituir la presencia de un cuerpo de cuya existencia solo puede haber una referencia rumorosa. De ahí que las Jornadas de la Crítica de Buenos Aires en los años ochenta fueran tan decisivas para el arte chileno, porque permitirían hablar de una escena en un ambiente de recepción inmejorable, al abrigo de las reducciones que había sufrido con anterioridad la plástica chilena en el seno mismo de su propia tradición de izquierda. Solo un escenario suficientemente “semiotizado”, como el Buenos Aires de los años ochenta, podía poner a las obras de Dittborn y Leppe en un terreno de circulación y de reconocimiento como jamás habían experimentado. Lo que importaba era el hilvanado de estas obras en la trama de un arte internacional que comenzaba a sufrir la presión del neo-expresionismo transvanguardista. Entonces, la amenaza de la espectralidad interna vendría a ser

reforzada por la amenaza de un vitalismo que, en el terreno referencial, podría terminar por revalorizar en el plano interno a las primeras *artes de la huella*. Esta situación se desplegaría, básicamente, entre los años 1978 y 1981.

Pues bien: reconsideremos algunas cosas. La *Acción de la Estrella* de Carlos Leppe tuvo lugar en 1979. Doce años más tarde, en 1991, son descubiertos los entierros de ajusticiados políticos en Pisagua. Siete años después, en 1998, Carlos Leppe realiza la acción de restitución simulada de las trenzas de la mujer andina. Entonces, tenemos el hilván de un período de dos décadas. Pero esto recién comienza. En octubre del 2000, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Carlos Leppe realiza la performance *Los zapatos de Leppe*, frente a una acumulación monumental de pelos humanos, en el centro de una de sus salas. En verdad, *Los zapatos de Leppe* concluyen, veinte años después, la *Acción de la Estrella*. Veremos de qué manera. Lo primero es preguntarse por la pertinencia de doblegar sobre la *Acción de la Estrella* el relato del encuentro del hijo con el padre, a través de la comparación de la cabellera.

Doblegar significa plegar el diagrama del relato del encuentro de Pisagua sobre la acción de tonsura de la estrella sobre la nuca de Leppe. Doblegar significa remitir la memoria gráfica de ese hallazgo, a la procesualidad de la obra de Dittborn, durante toda la década anterior. Dittborn había puesto en obra las *artes de la excavación*, en la década del ochenta al noventa, en plena dictadura, corriendo el riesgo de ser al mismo tiempo “arqueólogo” perteneciente a la misma formación cultural y política que buscaba describir.

En esto hay una extraña e inquietante “injusticia”, que se afirma en el oportunismo estructural de los medios de prensa, que solo en 1991 se hacen eco de las excavaciones como “noticia”



inomitible en los tiempos de la Transición. La fotografía de un ajusticiado en 1973 es impresa en primera página de los diarios de la capital en 1991. Lo que debió haber quedado sepultado, sin embargo emerge cuando menos se espera. Hasta hoy, diez años más tarde. Sin embargo, la foto del diario, en 1991, aniquila el reconocimiento que las artes visuales habían anticipado formalmente sobre estas cuestiones restitutivas y expositivas, a lo menos en una década. El punto no es discutir sobre el valor de una antecedencia, sino en función de las condiciones de edificación de la maquinaria de desaparición de los cuerpos, como un efecto inscrito y reconocible en la fobia chilena a la representación de la corporalidad, que las obras de Dittborn y Leppe exponen como un síntoma: *habeas corpus* (que tengas el cuerpo a disposición). Podría agregar: que tengas el cuerpo, visible, en pintura. Esto es lo que Dittborn recusa, porque afirma que ese cuerpo referido ya estaba congelado en la pose fotográfica. Pero lo que hacía era aceptar que ya había sido, instalando la idea de la imposibilidad de ser puesto a disposición. Entonces Leppe le responde: *aquí hay un cuerpo*, que resume y acarrea consigo todas las contradicciones de su disponibilidad. Eso es lo que viene a confirmar en la performance *Los zapatos de Leppe*, cuando al final de una larga y agotadora gestión, pronuncia el verso de Nicanor Parra: *mis zapatos son como dos ataúdes*. Al menos, hay unas obras que pueden ser sepultadas para hacerlas circular en la memoria del arte chileno, impidiendo que floten como nombres a la deriva.

Cuando Leppe afirma *aquí hay un cuerpo*, lo que dice es *aquí hay un cuerpo de obra*, lo que equivale a repetir *aquí hay un cuerpo en obra*, esto es, produciéndose, poniéndose en escena como pasado y presente de obra, enunciado en el momento de la apertura de la exposición *Historias de transferencia y densidad*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 19 de octubre del 2000.

La montaña de pelos está dentro del museo, en una sala pequeña circular, que conecta dos salas rectangulares formándose un ángulo. En la cima de la montaña se yergue una imagen de yeso pintado en oro, de la Inmaculada Concepción. Esta es una cita de la Virgen que corona la cima del cerro San Cristóbal, una montaña que se encuentra situada casi en el centro de la ciudad de Santiago. La Virgen ejerce desde ese lugar una especie de protección tutelar. A sus pies, se ha acomodado una gruta que sirve de santuario, muy visitado el 8 de diciembre, justamente, para la conmemoración de la Inmaculada Concepción, que pone fin al mes de María. Es importante señalar este aspecto de la concepción en un texto destinado a plantear la cuestión de la filiación. Agregó a lo anterior que, esta acción de Leppe, ocurre en un momento de apertura de una exposición que opera desde los conceptos de transferencia y densidad artística, en una formación social cuyo estamento parlamentario acababa de discutir en torno a una nueva ley de filiación, que afectaba particularmente los derechos de los hijos naturales no reconocidos. Es decir, que se les reconocían derechos que hasta ese entonces carecían. Debo decir que el estudio de esta ley de filiación generó un violento debate. Finalmente, la vieja oligarquía debía aceptar que había cosas que “estando fuera”, como un hijo no reconocido, tenían nombre, podían reclamar la pertenencia a un linaje.

Hay otro elemento que debe ser destacado en la coyuntura de *Los zapatos de Leppe*. En la proximidad de las discusiones en torno a la ley de filiación, se edita el segundo volumen de una obra destinada a inventariar los nombres de las familias fundadoras de Chile. Este gesto editorial inconciente potencia la decisión de este curador, en *Historias de Transferencia y Densidad*, al resolver este el montaje de una sala destinada específicamente a *Historias de Identificación*. En esta instala cuatro obras fotográficas de artistas



Carlos Leppe, "Los zapatos", 2011.
Colección Pedro Montes.

chilenos del siglo XX y una obra pictórica de un artista peruano que pinta en Chile a comienzos del siglo XIX².

Historias de Identificación no fue la sala de fotografía de la exposición. En verdad, lo que la definió como sala fue la cuestión de la pose. Otra vez, el cuerpo. Esta fue una exposición donde el cuerpo debía ser el eje de articulación por transferencia de afecto y de sustracción. La pose interviene en la plástica chilena desde el Mulato Gil de Castro. No había que esperar la implementación circulatoria en el espacio chileno de los ochentas de McLuhan, Warhol o Benjamin.

² *Historias de Identificación*, Mónica Bengoa, Bernardo Oyarzún, Luis Poirot, Paz Errázuriz, Mulato Gil de Castro, (*Historias de Transferencia y Densidad*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2000).

Bastaba con el estudio riguroso de una historia del arte repotenciada, con las solas herramientas del trabajo de historia. Lo otro viene a confirmar lo que ya se sabía, bajo otras condiciones. La historia de la pose republicana trata un asunto de ciencia política, porque en esta construcción se configura la autorepresentación de la clase ascendente que ocupa el Estado-Nación emergente. Esta epopeya se inicia con la pintura del Mulato, para declinarse en otras poses, a su vez, declinantes, como la pintura de Raymond de Monvoisin, en el curso de la mitad del siglo XIX. Siglo interminable e interminado. En este contexto, la obra significativa en la exposición que refiero era la del pintor en una sala de fotógrafos, en la medida que esa pintura se establecía como subsuelo de las obras contiguas. Y esa obra no podía ser otra sino *Retrato de don Ramón González de Luco y de su hijo don José Fabián*.

Permítaseme plantear que en Mulato Gil tiene lugar una evolución "temática" que corre paralela a la instalación de la república. Sus primeros cuadros son de carácter alegórico religioso, pero luego se convierte en pintor civil, al mismo tiempo que ejerce su oficio de topógrafo militar. Sus cuadros civiles acogerán retratos de españoles, luego de familias patricias criollas, para finalmente, realizar la galería de próceres de las guerras de Independencia. Lo importante para la hipótesis que lo justifica como elemento central de la sala en cuestión es su oficio de topógrafo militar. Sostengo que su propia obra es una extensión pictórica de la "topografía de clases". Pero aquí daré al término topografía el carácter de una fisiognómica. Se trata, entonces, de la primera fisionomía de las clases ascendentes de una república en constitución.

Pero hay algo más: ya en esa primera fisionomía se constata la amenaza a la filiación. Una república nonata debe mantener la pureza de la

raza y de los nombres propios. El cuadro que he mencionado representa a un padre y a un hijo. El objeto inicial de este texto tiene que ver con un padre y con un hijo. Si el joven de Pisagua compara la textura capilar, don Ramón Martínez de Luco acoge, con su gesto en la pose, al hijo. Estamos frente a la representación de un gesto de posesión y de instauración de linaje. Observemos el gesto del hijo: sostiene en su mano un objeto que representa la amenaza de la que hablo. Es una cajita circular en cuya tapa vemos la pintura de un mono con navaja frente a un espejo. Este dato es un detalle de primerísima importancia, si se sabe que Mulato Gil era un extraordinario miniaturista, que producía narraciones laterales en gran parte de sus cuadros. El miniaturismo en el Mulato Gil es un residuo de pintura civil colonial, destinada al consumo privado de la imagen que se desplaza y se relocaliza en su pintura civil posterior, pública, hacia la zona de ornamentación vestimentaria y de gradación militar de los retratados.



Mulato Gil, Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián (detalle), 1816. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

¿Qué hay en esta cajita particular? La reproducción de un mono con navaja frente a un espejo. El retrato de padre e hijo enfatiza la pose de perfil. Más que rasgos faciales frontales, presenta el corte de silueta estricto, coloreado como si fuera santería policromada colonial. Tanto el padre como

el hijo presentan una ausencia de pilosidad que se combina con la amenaza espectral del mono, que será el único personaje extremadamente piloso. Mi hipótesis consiste en reconstruir una pequeña teoría de la filiación amenazada, en la que la imagen del mono con navaja indica los dos peligros que se vienen encima: el corte con España y la profusión de un pelo mediano, asimilable al del mono, para las nuevas civilidades que se miran ante el espejo; es decir, que adquieren su propia imagen-de-si como clases en el poder. Manera de decir que la nueva clase ascendente se comportará en política como un mono con navaja. Lo que instala este retrato es la amenaza del corte, porque el perfil indica un límite: corte con la filiación colonial y corte de la sinuosidad perfilada del contorno de cuerpo.

En el cuadro, padre e hijo miran hacia la izquierda; aparecen inmovilizados en un espacio jerarquizado que no pueden compartir, donde su mirada se enfrenta con el espacio de la letra. En el extremo superior izquierdo del cuadro se inscribe una dedicatoria destinada a los hijos. Se supone que José Fabián no es el único. La dedicatoria introduce de manera violenta el fuera de cuadro. El cuadro ha sido comandado para permanecer en el salón familiar mientras el padre estuviera de viaje. La proclama referida solo puede ser la de alguien que prepara su partida y cuya efigie va a instalarse en la morada como un referente nobiliario. Esta situación es un antecedente para las historias sobre la articulación de la letra en el espacio plástico contemporáneo. Al menos aquí hay un cuerpo que se repite como representación y como nombre, el cuerpo de la letra pintada; pintura del nombre propio y pintura de proclama nobiliaria.

La letra pintada es un significante gráfico que ancla en el cuadro la imagen de Carlos Leppe avanzando de rodillas por la nave del museo. Precisemos que lleva colgado del cuello una pi-



Carlos Leppe, "Los zapatos", 2000.
Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

zarra escolar de madera, en la que ha escrito con caligrafía pre-alfabética la frase *Yo soy mi padre*. Mulato Gil anticipa en sus detalles miniaturistas la caligrafía del poder de las imágenes en la construcción identitaria de la República, de un modo análogo a como Leppe declara la desconfianza en el origen de las representaciones de los cuerpos.

La cajita decorada que el niño José Fabián sostiene en su mano izquierda (el mono con navaja frente al espejo) sintomatiza la amenaza del Estado de Naturaleza para con la cultura de la clase política ascendente. Tal amenaza, a doscientos años, sigue operando: lo peludo del mono contra la ausencia de pilosidad en los rostros de los criollos blancos. Por otra parte, la navaja del mono

hace visible el otro temor: de cortar con la madre patria. Ese corte llevaría a la República a una especie de deriva. Pero por otra parte, esa zona del cuadro sostiene la expansión de la sala hasta afectar a la exposición en su conjunto. Por esa razón fue titulada *Historias de Identificación*. La palabra identidad quedó fuera para hacer trabajar la asociación del Gabinete de Identificación. Lo decisivo de ésta es su paso por el gabinete. Es decir, su puesta en objeto como dispositivo de trabajo inventarial. Lo que hace al Estado es su capacidad para producir "inventario".

Retornemos a la coyuntura de fin del siglo XX. No deja de ser curioso que durante dos décadas unos varios centenares de personas hayan des-

tinado gran parte de sus esfuerzos de vida, en restituir la pertenencia de unos nombres a unos cuerpos flotantes. El Estado los “puso fuera” de la ley; es decir, los desafiló.

La desafilación significa hacer desaparecer el vínculo, hacer desaparecer las pruebas de existencia, hacer desaparecer los cuerpos que son la prueba de existencia de la amenaza fundamental a la filiación y al patrimonio que le corresponde. No hay que olvidar que el contingente de nombres desafilados pertenece a un bloque social que tuvo la iniciativa de afectar las condiciones del patrimonio en la sociedad chilena de los años setenta. Es decir, que tuvo en sus manos la posibilidad de poner en duda las condiciones de la propiedad. Este solo deseo se haría merecedor del mayor de los castigos, en carne propia, señalando a dicho sector como objeto de acometida punitiva: aquel que amenaza la propiedad y el origen de la filiación debe ser severamente castigado, siendo desfilado como un momento de ejemplaridad para su bloque social de procedencia. Como se verá, las cuestiones de filiación poseen en la sociedad chilena un rol fundamental, probablemente porque es una sociedad fundada sobre la duda de su origen.

Desde ya, el prócer de la patria, Bernardo O'Higgins fue un bastardo, que era designado por la oligarquía enemiga como “el huacho O'Higgins”. Es interesante agregar que este hombre fue el hijo de uno de los últimos gobernadores de la Capitanía General de Chile; un irlandés al servicio de la Corona española. Interesante historia de filiación. O'Higgins es enviado a estudiar a Londres, donde entra en contacto con un personaje llamado Francisco Miranda. El resto de la historia es por todos conocida: Francisco Miranda es sindicado como “el padre de la emancipación” hispanoamericana. Debo agregar que esta hipótesis de la bastardía ya ha hecho su camino en las ciencias sociales en

Chile, de tal manera que aquí está presente como la extensión al campo plástico de una plataforma analítica que conecta unas historias de huachos con una historia marial. Ya he mencionado el peso de las escenas mariales en los trabajos de la “vanguardia” chilena. La frase escrita por Leppe en la pizarra colgante remite, por cierto, a la memoria de una inscripción real: “este es el rey de los judíos”. Leppe se hace judío para señalar la pérdida de los lugares de origen; pero más que nada, para indicar el deseo de la Promesa, como Nombre: “Yo soy mi Padre”. Para engendrar mi linaje me hago el bastardo, negando el origen. Pequeña novela balzaciana. Decir “yo soy mi padre” equivale a declarar por inversión “mi Padre, yo soy”; es decir, “me dirijo a la casa del padre” de los relatos de poder. El sujeto se deja transportar por el efecto anticipatorio de una consigna. La firma del padre garantiza su inscripción: signatura capilar. Al pie de la montaña de pelos, Leppe deposita el par de zapatos que ha empleado en la mayoría de las performances que ha realizado. Los zapatos son su firma. Zapatos sin cordones depositados en la base de una montaña de pelos, probablemente recogidos en varios centenares de salones de belleza. Barridos, recogidos, desinfectados como restos de cuerpo. Los zapatos pasarán a homologarse como restos de cuerpo, mostrando el hueco, el vacío de un pie. Aquí hay algo que debe ser puesto de pie. Los zapatos indican el deseo de esta puesta de pie, como nota de obra al pie de la montaña. Recordemos que la cajita pintada del niño José Fabián, en la pintura del Mulato Gil, se localiza en la base del cuadro. De este modo, la deposición de los zapatos es contrarrestada por su institución, en el sentido de que Leppe, al deponer sus zapatos, como cuando se dice que alguien depone su actitud, lo que hace es instituir los zapatos como un monumento no edificatorio. Los zapatos yacen. Los zapatos son como dos ataúdes. Me adelanto para sostener la proximidad de estos zapatos

vacíos con el guante invertido: el zapato tiene tanto la forma convexa del pie (pene) como la forma cóncava que envuelve al pie (vagina). Esta es una simbolización bisexual que se remonta de manera irreprimible al arcaísmo de una infancia que ignora la diferencia de los sexos. Este es un dato importante para lo que viene, si de lo que trato de hablar es de la concepción, de la generación, de la filiación de ciertas obras, de ciertos nombres.

Los zapatos serán el objeto del destino de la acción. La acción consistirá en un viaje corto. Esta performance posee un guión. No hay nada mejor para un buen guión, que montarlo sobre un viaje. Hay un punto de partida, hay un punto de destino, hay unos sujetos que se dirigen hacia el punto de destino. Hay unos sujetos que van a impedir y otros que van a favorecer las tentativas de los primeros. Es posible que aquellos que en una primera instancia colaboran, en verdad no hacen más que encubrir la obstrucción, y que aquellos que en un comienzo aparecen como obstructores, terminan colaborando en el alcance del propósito. Así es. Entonces, en el contexto del cuerpo de la obra Leppe, esta performance es más narrativa que las anteriores. No solo porque tendrá una duración mayor en el tiempo (45 minutos), sino por la complejidad de las historias que acarrea e hilvana durante el viaje. Si llamamos viaje al trayecto que realiza Leppe entre la calle y la sala del museo. Esto no ha sido simple. Leppe es depositado frente a la entrada del museo, por un destartalado taxi Lada. Desciende dificultosamente del pequeño vehículo de alquiler. Importante: no es de su propiedad.

Leppe porta consigo una maleta. Una serie de objetos han sido amarrados a ella. Objetos que han sido utilizados en performances anteriores. Trae todo su baratillo en esa maleta excedida. Ya no solo guarda en su interior, sino que convierte

su exterior, su envoltura, en superficie de guarda. En seguida advertimos que no calza zapatos y que sus pies están vendados, citando su obra *Sala de espera* (1980).

Leppe se hinca en el suelo —como un penitente— y comienza a avanzar hacia la puerta del museo, pronunciando en un aullido la palabra “la gruuuuuataaaa”. Leppe pronuncia el punto de destino: la gruta, el museo convertido en cripta, “para guardar celosamente su secreto en el momento de su mayor exposición”.³ Mientras avanza, de rodillas, se apoya en su maleta excedida. La maleta es un pequeño templo portátil, como esos que los griegos llamaban *Hermes*. Todos sabemos que *Hermes* es una prestigiada marca de artículos de cuero. Leppe acarrea consigo su templo portátil en el que ha guardado sus “ídolos” tutelares. Pero este templo portátil muta en cofre mortuario. La palabra cenotafio ronda desde el momento en que he citado el verso de Nicanor Parra: *mis zapatos son como dos ataúdes*. La maleta como templo portátil me conduce a precisar el carácter de los zapatos: “Un cenotafio es una tumba vacía (*kenostaphos, kenotaphion*) para el cuerpo desaparecido de un desaparecido, ...”⁴.

Prosigamos: Leppe avanza de rodillas y lleva colgado del cuello una pizarra escolar que cae sobre su pecho, en la que ha escrito con tiza y a mano, la frase “yo soy mi padre”. Ya lo había anunciado: de lo que se trata es de la filiación. Debo decir que mientras Leppe avanza de rodillas cumpliendo su promesa, pagando una manda por estos años de arte y para dar gracias a la virgen por la salud que le ha brindado para producir este cuerpo en obra, en la sala, en la cripta, la voz de la Catalina Arroyo —la madre de Leppe— se deja escuchar, mientras hace el relato comprimido

³ J. Derrida, *La verdad en pintura*, Paidós, 2001, pág. 204.

⁴ *Ibid.*, pág. 203.

do de su “novela de origen”. Esta banda sonora proviene de una obra a la que ya he hecho mención: *Sala de Espera*, (1980). Todo este esfuerzo, para venir a cumplir una manda y escuchar el relato de la madre, la memoria de la obra, la obra de memoria, memoria de una filiación.

Una vez sentado junto a sus zapatos, en la base de la montaña, disponiéndose a ejecutar su sermón, Leppe abre su maleta para exhibir uno a uno sus “ídolos”. Es decir, restos que han sido usados en sus acciones anteriores, particularmente en la histórica Bienal de Trujillo (Perú, 1987), en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1987) y en el baño de hombres del Museo de Arte Moderno de la Ville de París, durante la Bienal de 1982.

Al cabo de un rato de enumeración y de exhibición de los restos recuperados, Leppe extrae de una bolsa de plástico una cierta cantidad de excremento con el que fabrica un emplasto que dispone sobre su cabeza, ya intervenida por cortes irregulares de tijera, simulando una superficie gravemente afectada por la tiña. En seguida, de entre los objetos ya enumerados escoge el fragmento superior de un huaco fállico (vasija precolombina en forma de pene erguido) que fija sobre el emplasto de excrementos que cubre su cabeza y que le servirá para asegurar esta coronación. Una vez afirmado el miembro de barro, con sus manos sucias borra la frase que traía escrita en la pizarra e inicia un desesperado llanto, hasta caer exhausto sobre el gran almohadón púbico materno, donde pierde toda noción. Desde ahí, dos trabajadores de la construcción, lo despenachan y lo agarran para arrastrarlo como un animal aún tibio, cruzando salas, bajando escalinatas, friccionándolo contra el pavimento público, para finalmente ser lanzado al interior del taxi que lo esperó durante toda su ausencia. En ningún momento caminó

sobre sus pies. Llegó de rodillas y salió arrastrado como un gran lobo marino moribundo.

No ha sido la imagen, sino la presencia del cuerpo vivo en la inauguración de la exposición sobre los *años de plomo* del arte chileno, lo que ha marcado la diferencia, sustituyendo la representación de un cuerpo por la presentación del cuerpo aparecido de Leppe en las puertas del museo. La fobia a la representación de la corporalidad, que caracteriza al arte chileno, es diluída por la enunciación corrosiva de un cuerpo jadeante y extenuado, que metafORIZA desde la biografía el trauma de origen del cuerpo social.



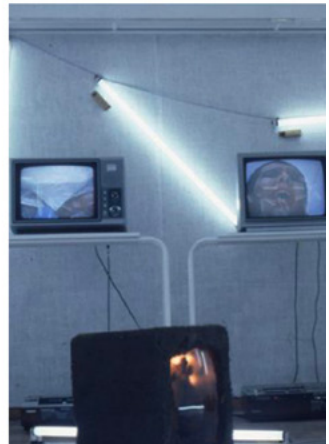
1974 / Happening de las gallinas (acción corporal)



1979 / Acción de la estrella (acción)



1980 / Las Cantatrices (video acción)



1980 / Sala de Espera (instalación)

Directorio

Pedro Montes
Gabriel Ossandón
Paula del Sol
Carlo Solari

Director Ejecutivo

Justo Pastor Mellado

Dirección Editorial

María Fernanda Pizarro

