



SALA DE ESPERA  
INSTALACIÓN

Carlos Leppe  
30 noviembre 1980

DOCUMENTO (#02)



© **Fundación CEdA**

Centro de Estudios de Arte  
Nueva de Lyon 19, departamento 31  
Providencia, Santiago de Chile  
[info@ceda.cl](mailto:info@ceda.cl)  
[www.ceda.cl](http://www.ceda.cl)

Documento N°2 Sala de Espera, instalación

Texto:  
Justo Pastor Mellado

Corrección de texto:  
Catherina Campillay

Diseño portada e interior:  
María Fernanda Pizarro



Proyecto financiado por Fondart, convocatoria 2019.

Santiago de Chile, septiembre de 2019.

# SALA DE ESPERA INSTALACIÓN

Carlos Leppe  
30 noviembre 1980

DOCUMENTO (#02)

# SALA DE ESPERA



# SALA DE ESPERA

Carlos Leppe

Justo Pastor Mellado  
Crítico de Arte, Curador Independiente

*Sala de Espera* es una instalación realizada por Carlos Leppe en Galería SUR, en noviembre de 1980, compuesta por tres micro-instalaciones, que hemos denominado (I) *Las Cantatrices*, (II) *La Portada* y (III) *El Título* (Ver Mapa de Sitio).

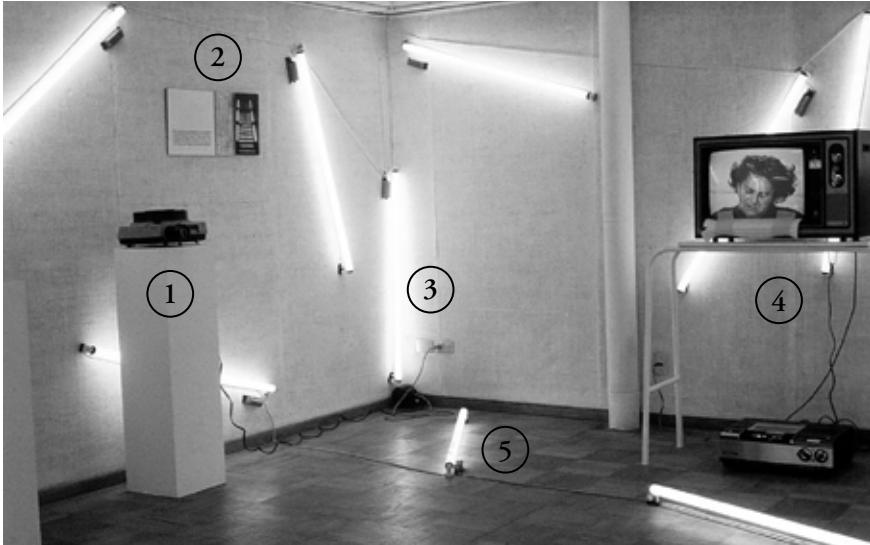
La primera –*Las Cantatrices*– corresponde a cuatro monitores, tres de los cuales reproducen la imagen de Leppe maquillado, con el torso enteramente enyesado, mimando una interpretación de ópera, mientras su boca ha sido intervenida por un aparato ortopédico dental que la mantiene abierta. El cuarto monitor, enfrentado a los anteriores, contiene el relato de la madre de Leppe, que describe momentos significativos de su biografía.

La segunda –*La Portada*– se compone de tres partes: a) la fotografía de portada del libro *Cuerpo correccional*, cuya imagen reproduce el acceso a la casa materna y cuya escalera ha sido iluminada por tubos fluorescentes; b) la proyección de la fotografía de Leppe con su madre en un parque; y c) la envoltura en tela plástica transparente de túmulos de tierra simulando cuerpos recién exhumados.

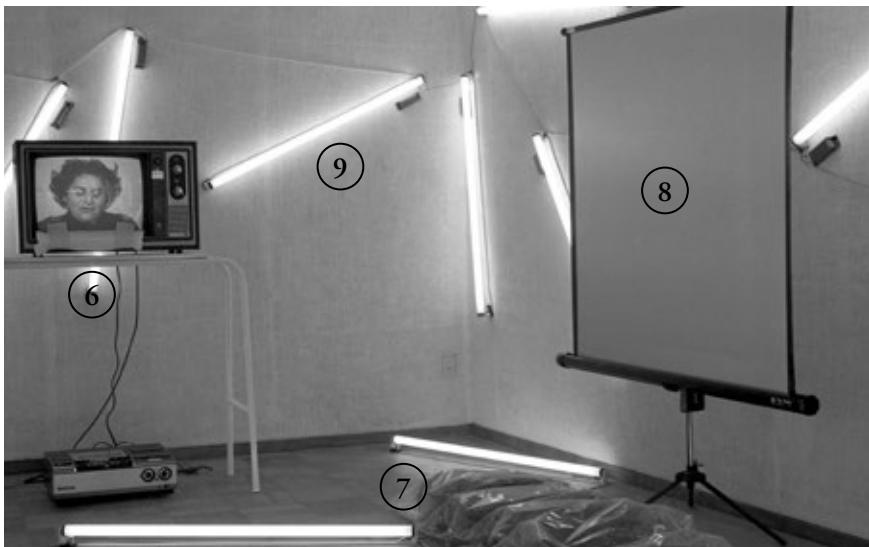
La tercera –*El Título*– reúne tres elementos: un televisor con el sonido silenciado que reproduce la imagen en vivo, transmitida por el Canal Nacional; un bloque de barro del tamaño de un televisor en cuyo interior se aloja una pantalla protectora, formando una vitrina que contiene la imagen de la Inmaculada Concepción; y finalmente, el título de la muestra escrito en letras de neón.

Además de estas micro-escenas, Leppe distribuye una red de tubos fluorescentes sobre el piso y los muros de la sala en un número aproximado a la veintena.

*Sala de Espera* es una “escenificación” de la escritura del libro *Cuerpo correccional*, de Nelly Richard; el cual fue concebido, a su vez, como la “escenificación teórica” de la obra de Leppe. En esta instalación, se atribuye un rol fundamental a *Las Cantatrices*, video que anticipa la ejecución de ambas obras; tanto la instalación como el libro.



- ① Plinto sobre el que Leppe instala una proyectora de diapositivas en cuyo carrete hay una sola imagen, que será proyectada contra la pantalla dispuesta en el muro enfrente de la sala.
- ② Sobre el muro, dos elementos gráficos: a) a la izquierda, reproducción de un texto (aún no identificado); b) fotografía de la instalación (intervención de Carlos Leppe en la escalera de acceso al domicilio de su madre).
- ③ Sobre el muro, dispuestos de manera aleatoria, tubos fluorescentes arrancados de sus bandejas de soporte doméstico y exhibidos junto a su respectivo transformador de corriente.
- ④ Monitor sobre mesa de enfermería, con su respectivo reproductor. La imagen corresponde a un relato realizado por la madre de Leppe, cuyo texto completo aparece publicado en el libro de Nelly Richard anteriormente mencionado. El marco inferior del monitor está cubierto por una franja de gasa hidrófila.
- ⑤ Sobre el piso, dispuestos de manera aleatoria, tubos fluorescentes montados en las condiciones ya descritas.



- ⑥ Reproducción del objeto señalado en el punto 4.
- ⑦ Sobre el piso, entre tres tubos fluorescentes, delante de la pantalla de proyección de diapositivas, Leppe dispone cinco sacos de plástico rellenos con tierra.
- ⑧ Pantalla para proyección de diapositivas, sobre la que Leppe proyecta una sola fotografía, en la que aparece con su madre, sentados sobre el césped en un parque. Esta fotografía aparece reproducida en el Suplemento La Separata, N° 1, 16 de abril de 1981, Galería SUR, Santiago de Chile.
- ⑨ Sobre el muro, siete tubos fluorescentes montados de la manera ya descrita.

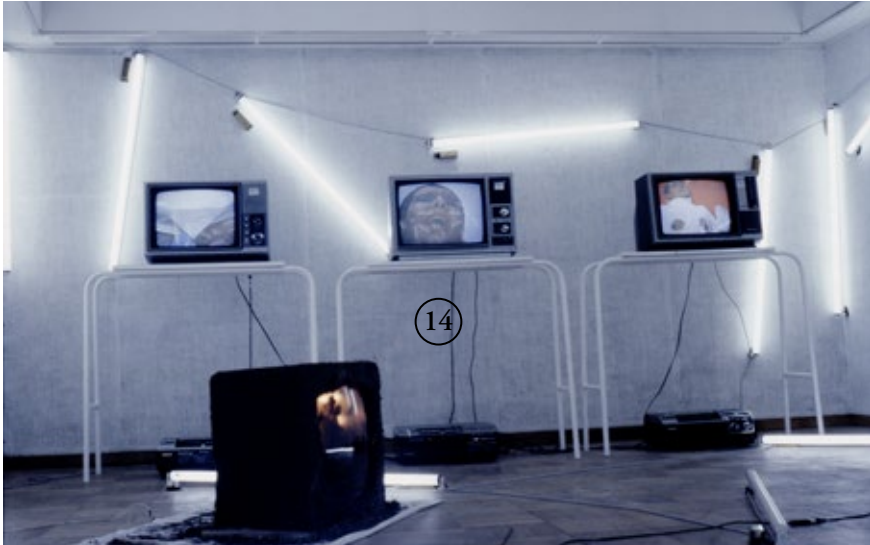


- ⑩ Sobre un plinto, un aparato de televisión (IRT) sintonizado en el canal oficial (TVN), con el sonido apagado.
- ⑪ Título de la obra: *Sala de Espera*, en luz neón.
- ⑫ Bloque de barro que contiene un tubo de rayos catódicos.





- 13) Bloque hueco de barro y paja con una apertura en uno de sus costados, a través de la que Leppe incrusta un tubo de rayos catódicos al que ha vaciado de sus componentes cuyo interior ha introducido –como un velero en una botella– una figura de yeso de la Inmaculada Concepción, rodeada por una guirnalda de luces.



- 14 Tres mesas de enfermería sostienen tres aparatos de televisión empleados como monitores de video, con sus respectivos reproductores dispuestos en el piso. En cada uno de ellos, las reproducciones de fragmentos de ópera aparecen vocalmente descalzadas del gesto de Leppe. El sonido de cada televisor perturba la audición del aparato contiguo. En el cuarto monitor, enfrenteado a los ya mencionados, se reproduce en primer plano un relato de la madre de Leppe. Los audios de los cuatro monitores se escuchan simultáneamente a volumen moderado.



15 Cuarto monitor de *Las Cantatrices*, que reproduce el relato de la madre.



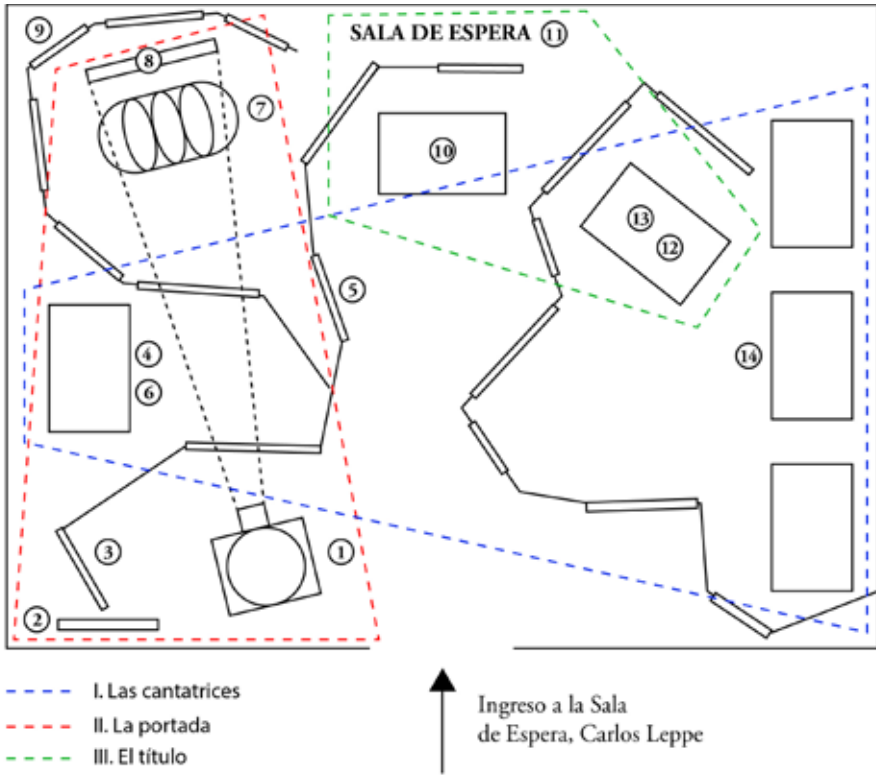
*Él nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. Él pudo no haber nacido. Ni sé cómo nació. El médico quería que yo tuviera un parto normal porque pensó otra cosa, él creyó que yo tenía más vida de matrimonio. Total no tuve ninguna dilatación y sufrí lo indecible. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comía todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total lo mío, aparte del cariño que le tengo, lo llego a mirar como un accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía en el cuerpo yo la perdí y la perdí dos veces. Nació con fórceps horrible: un cuerpecito inmensamente grande. Qué eres lindo le decía yo. Tuve que permanecer 17 días en la clínica. En la casa dormíamos en la misma pieza porque él no quería dormir solo. Yo tampoco podía dormir sola, sola porque me quedé medio arrobada de mi niño. Entonces fui egoísta terrible; no quería que nadie le fuera a tomar las manos. Él, mi marido, se hizo el enfermo diciendo que estaba en una clínica. Según dice la gente, bueno a mí no me interesa, entonces estaba bien y por capricho no quería venir a la casa. Desde los cinco meses de embarazo no apareció más porque se había enamorado de otra. Yo no hice vida de matrimonio, esa es la verdad. Yo trabajaba y llegaba tarde y él no dormía porque calculaba la hora. Fue así entonces como fue creciendo y tenía cuatro años.*

*Lo pasaba a dejar al colegio y salía llorando como tonta; lloraba todos los días. Una madre con un carácter fuerte puede hacer de papá y de mamá. Desgraciadamente, con esa presión tan grande y todas las malas cosas y el mal parto, todo eso influyó en lo que vino después. Porque yo, después de que murió mi padre, tuve que hacerme un cargo que no correspondía a mi edad. Para mí la soledad es mi mejor compañera, medito más cosas. Vivimos toda una vida. Cuando él se fue mi mente parecía un biógrafo. Cuando él se fue escribí un poema. Después me puse a llorar, a llorar tanto, y a escribir otro porque tenía más pena. Todo ese tiempo que hemos estado separados, así como dicen que el amor acorta la distancia, nosotros también nos hemos mirado en forma más desnuda.*

*Si yo muero él va a sufrir, y si él muriera yo sufriría lo indecible. Creo que mi vida no tendría razón de ser y lo único que le pediría yo a Dios es que nos muriéramos el mismo día para así no sufrir ni el uno ni el otro. Porque sólo de pensarlo me desespero. Me enloquezco. Y toda esta aficción que tengo a los nervios se debe a que pienso demasiado en él. Cuando yo me pongo a pensar en mi vida, pienso que he sufrido más de lo que debiera, y después de haber sido tan feliz de haberlo querido tanto. Cuando cumplió, cumplimos 1 año, fue la primera torta. Los días domingo lo llevaba a misa, después lo traía a la Plaza de Armas como es tradicional en los niños; comprarles globitos, sentir la banda, ver otros niños. Mucha gente cree que la única solución para terminar una amargura es el suicidio, entonces yo digo no, el suicidio no conduce a nada, no es ni valentía ni cobardía, es un descontrol mental. No se sabe cuánto se hace sufrir con esa determinación. Creo que es la más pálida de todas las determinaciones que puede tomar una persona.*







- |                        |  |                       |
|------------------------|--|-----------------------|
| ① Diapositivas         | ⑦ Sacos de plásticos rellenos con tierra | ⑫ Monitor animita     |
| ② Portada y portadilla | ⑧ Pantalla para proyección               | ⑬ Monitor animita     |
| ③ Tubos fluorescentes  | ⑨ Tubos fluorescentes                    | ⑭ Mesas con monitores |
| ④ Monitor madre        | ⑩ Monitor TVN                            |                       |
| ⑤ Tubos fluorescentes  | ⑪ Título de la obra                      |                       |
| ⑥ Monitor madre        |  |                       |



## MAPA DE SITIO

En el *mapa de sitio* de *Sala de Espera* aparecen las tres mesas de cuidados de enfermería sobre las cuales Leppe instala tres monitores con sus respectivos aparatos de reproducción, que muestran una edición en tres canales de una pieza unitaria producida con anterioridad y que pasó a ser denominada *Las Cantatrices*. Un cuarto monitor dispuesto sobre un plinto enfrenta a los tres monitores ya mencionados, a la vez que reproduce un video donde la madre de Leppe hace el relato del nacimiento y de los primeros años de la biografía de su hijo. De este modo, *Las Cantatrices* será reconocida como una pieza autónoma constituida por este conjunto de cuatro monitores, que junto a otras cuatro situaciones enunciativas, dispuestas según los dibujos de localización, reúnen en un mismo espacio la instalación-video que será conocida como *Sala de Espera*.

## INSTALACIÓN DE INSTALACIONES

*Sala de Espera* es una *instalación de instalaciones*, cada una de las cuales posee su propio micro-diagrama, conectable con el diagrama general de la producción de obra de Carlos Leppe en esa coyuntura, y que habrá sido definido por la edición del libro *Cuerpo correccional*, escrito por Nelly Richard, y que es presentado el 30 de noviembre de 1980 en Galería SUR. Dicha definición se comprueba por el lugar que ocupa la imagen de la portada del libro, dispuesta sobre el muro cercano al ingreso a la sala, detrás de un plinto sobre el que se ha dispuesto la máquina de dispositivos que proyecta en una pantalla enfrentada una sola imagen, que corresponde a la reproducción de una fotografía de Leppe, niño, sentado junto a su madre en el césped de un parque. A los pies de la pantalla han sido dispuestos cinco envoltorios de plástico grueso y transparente del tamaño de un cuerpo, que contienen tierra.<sup>1</sup>

El plinto con la máquina, la imagen de portada, la contraportada del libro, la pantalla, la imagen de la madre y los envoltorios de plástico forman una micro-instalación. Podremos denominarla *La Portada*, y está sobrepuesta en el mapa a *Las Cantatrices*. Sin embargo, en la misma dirección que *La Portada*, en la sala, tenemos una tercera micro-instalación, que llamaremos *El Título* y que está formada por un plinto que sostiene un televisor común que está encendido en el canal del Estado y que recoge la programación del día, pero cuyo sonido ha sido eliminado. A un escaso metro y en una posición diagonal, dispuesto en el suelo, Leppe ubica la carcasa de un gran televisor antiguo, de los primeros fabricados en Chile, en cuyo interior coloca la imagen de la

---

<sup>1</sup>A propósito de esta fotografía, Adriana Valdés escribió una columna en la revista *La Separata*.



Inmaculada Concepción en medio de una guirnalda de árbol de Navidad. La carcaza está reforzada en su interior por un material aglutinante confeccionado a base de barro y paja, a tal punto que fue denominado por el propio Leppe como “el video de barro”. Finalmente, desde el techo de la sala, sobre el plinto que sostiene el televisor, Leppe cuelga las palabras *Sala de Espera* escritas en luz neón.

Existe un elemento común a las tres micro-instalaciones y que opera como un factor de unidad, destinado a sostener la continuidad y completud de la instalación en su conjunto. Este elemento es la red conectada de tubos fluorescentes con sus respectivas bandejas, que Leppe distribuye sobre el piso y los muros de la sala.

*Sala de Espera*<sup>2</sup> no es una Acción, sino una Instalación compleja formada por tres micro-escenas, una de las que reproduce una Acción y por esta razón pasa a ocupar el lugar principal. Las dos micro-escenas restantes le están subordinadas porque están destinadas a proporcionar los elementos contextuales que acogen el enunciado de las acciones contempladas en *Las Cantatrices*. Estas dos micro-instalaciones subordinadas

---

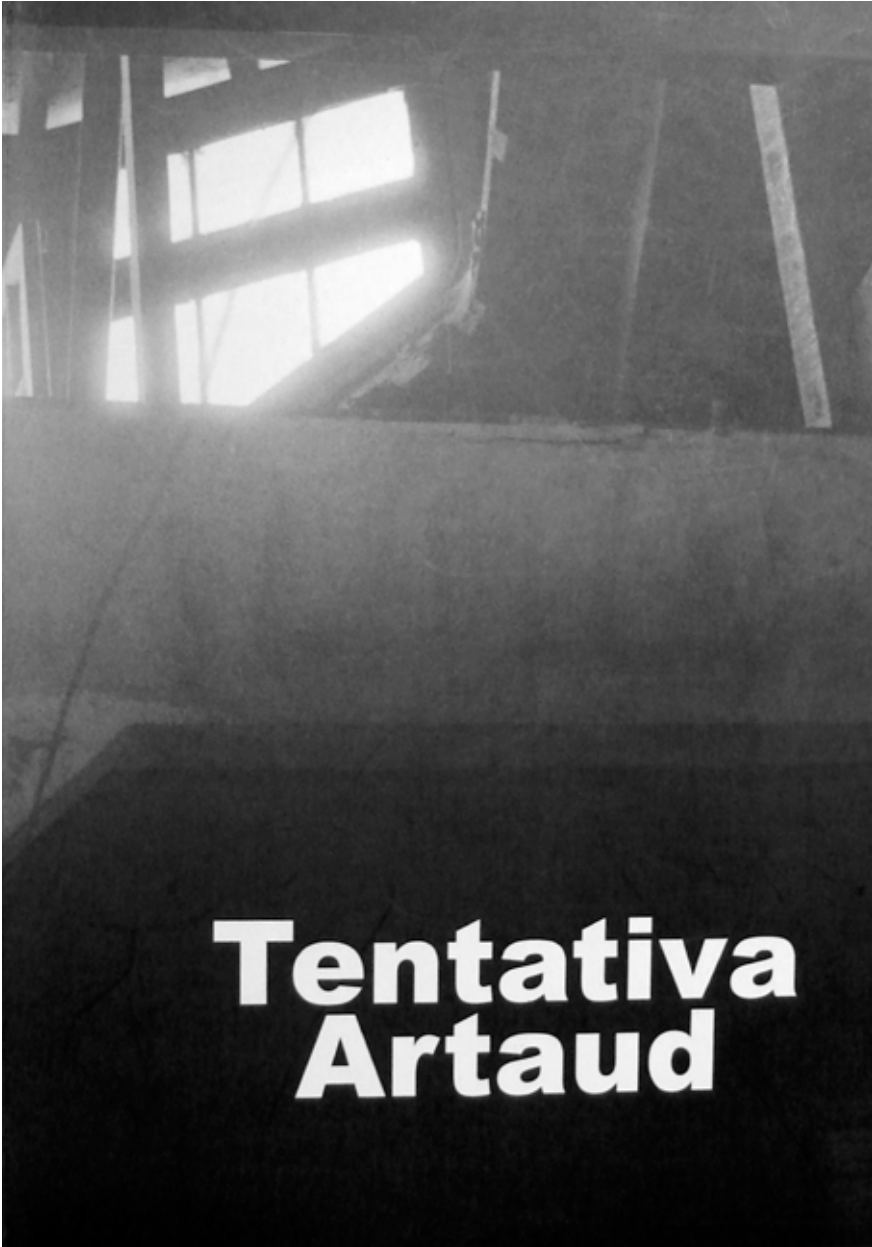
<sup>2</sup> Carlos Leppe / Justo Pastor Mellado, *Sala de Espera*, en *Cegado por el oro*, galería Tomas Andreu, Santiago de Chile, 1998.



tienen por función proporcionar la base sobre la que se dispone un debate editorial específico, que se realiza entre una política autoral (*La Portada*) y una política pública (*El Título*).

La micro-instalación titulada *La Portada* contiene, entonces, la reproducción fotográfica de una instalación que puede ser considerada como el antecedente generativo de *Sala de Espera*. Los tubos fluorescentes son trasladados al espacio de sala y fijan con su cablerío y bandejas de soporte una luminosidad que corresponde a un espacio fabril (en el sentido de espacio no-doméstico), pero cuya disposición parece no corresponder a patrón de referencia alguno.

*Sala de Espera* puede ser concebida como una “escenificación” de la escritura de *Cuerpo correccional*, de Nelly Richard. Sin embargo, el propio libro ya es una escenificación teórica del propio trabajo de Leppe, que lo precedería, y del que el montaje-video de cuatro canales como *Las Cantatrices* sería un momento de anticipación. De hecho, este montaje nunca tuvo una existencia autónoma y solo fue concebido para ser realizado como el objeto de un análisis, cuyo primer soporte fue un libro en que las fotografías de su ejecución jugaban un rol capital. A tal punto, que *Sala de Espera* es una instalación especialmente concebida para sostener el lanzamiento de dos libros:



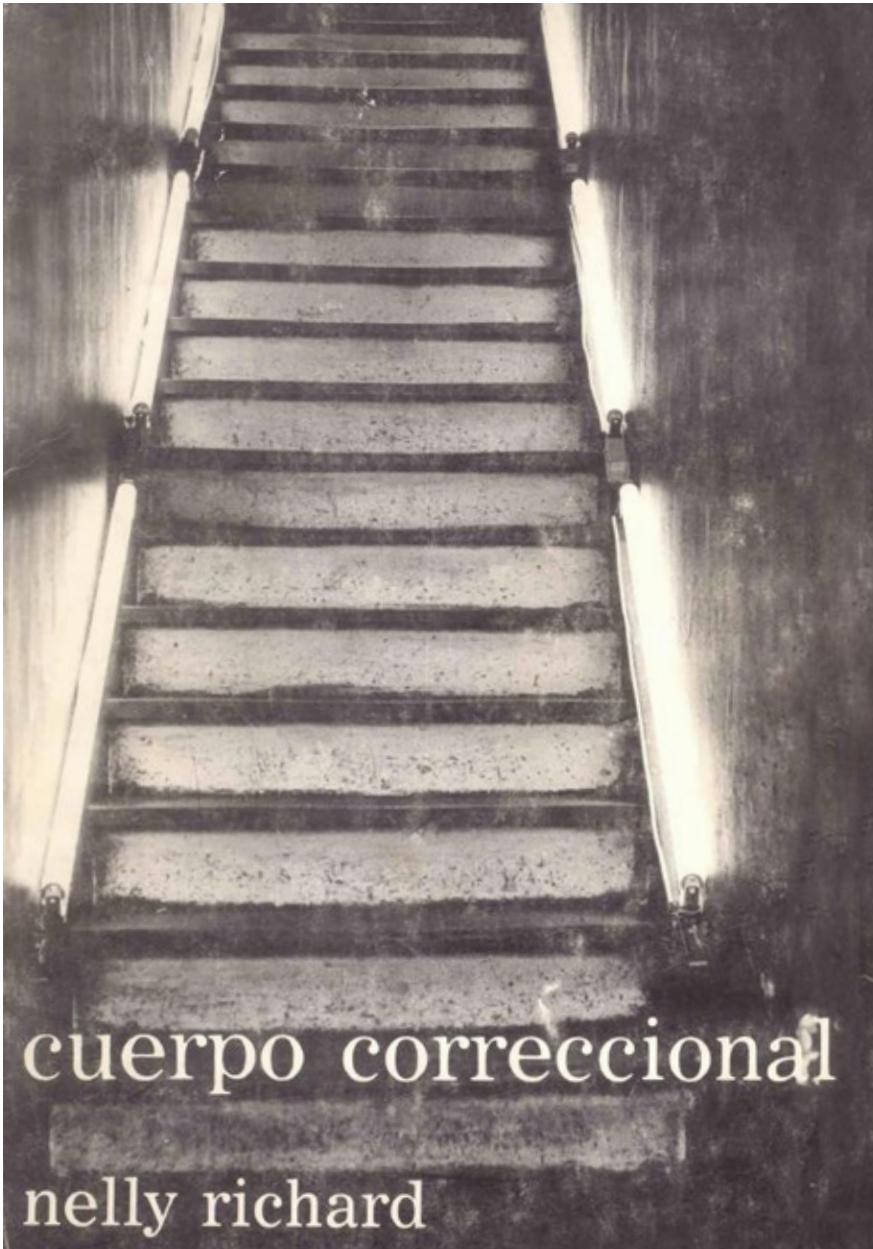
# Tentativa Artaud

*Del espacio de acá* (Ronald Kay) y *Cuerpo correccional* (Nelly Richard) y no se puede entender, sino en situación especular con la realización de una muestra de Eugenio Dittborn en la que exhibe unas obras que aparecen mencionadas en el libro de Ronald Kay. Esto plantea la hipótesis de que la instalación de Leppe es una *visualización* del libro de Richard, lo cual deja convertida la exhibición de Dittborn en solo una “ilustración” de las tesis de Kay. Así, constituye desde la partida un *momento polémico*, que en el caso de Leppe tiene por objetivo colocar a Dittborn en la posición de un “artista reformista”, cuya obra permanecería en el terreno de la representación, mientras que su trabajo del cuerpo instala un tipo de presencia de obra que radicaliza tanto el soporte como la forma de la expresión, mediante piezas que interpelan los textos y tensionan las condiciones de su interpretabilidad.

*Sala de Espera* es una intalación que, como ya señalamos, está conformada por tres micro-instalaciones que hemos denominado *Las Cantatrices*, *La Portada* y *El Título*. (ver Mapa de sitio). En la primera, la imagen del discurso de la madre es enfrentada a un tríptico de enunciación operática donde se hace visible la ortopedia que mantiene abierta la boca, por cuya disposición Leppe simula el canto lírico como instancia formalizada de regulación de la sentimentalidad. En la segunda, la imagen de la portada del libro de Richard reproduce una instalación de Leppe que pone en escena el acceso a la casa materna (origen del discurso) y que ha sido conceptualizada para poder convertir su registro en la portada del libro. Dicha imagen es expandida por la proyección de la fotografía de madre/hijo sentados sobre el césped de una plaza pública. En la tercera, la distinción entre lo privado y lo público está reproducida para repercutir en el terreno de los medios, poniendo a Leppe en contraste con los residuos religiosos *calientes* de la cultura popular con la modernidad *fría* de la representación televisiva.

Los tubos fluorescentes que Leppe distribuye de manera aleatoria sobre el piso y los muros de la sala, afirman el deseo de *subrayar* la instalación como un texto autónomo al libro de Richard, a la vez que conecta los diferentes elementos de las tres micro-escenas mencionadas. Esta manera de poner en relevancia los *pensamientos visuales* que forman parte de la instalación, se desdobra en una segunda situación lumínica directa, que ha sido formateada por el fluido de la escritura en neón con que resuelve la visibilidad del título. En el entendido de que, desde ya, los monitores son proyectores de luz, en los que la imagen siempre proviene, desde el fondo, del tubo de rayos catódicos.

En un segundo nivel de relaciones, es preciso expandir la noción de *polémica-de-obra*, poniendo en relación algunos elementos que están presentes en otras obras que han sido significativas y que no han sido suficientemente considerados. Es el caso de los simulacros de cuerpo envueltos en plástico grueso, que contienen tierra, pero que



visiblemente señalan la existencia de una disposición de restos recién excavados. Esta mención es muy próxima a algunas fotografías que provienen de un ejercicio que realiza Ronald Kay en 1974, con los asistentes a uno de los cursos que impartía en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Dicho ejercicio tomó el nombre de *Tentativa Artaud* y fue expuesto recién el 2009, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, los asistentes al curso eran miembros de la escena plástica y literaria de ese entonces y el trabajo en cuestión ya era suficientemente conocido. La decisión de Leppe de incorporar unos objetos que ya habían sido sancionados es una expresión del concepto de obra que maneja, en que cada puesta en escena corresponde a una respuesta interpelativa directa a obras con las que debate por la hegemonía interpretativa de la escena plástica. En *Sala de Espera*, los dos grandes contradictores son Dittborn y Kay, que por lo demás redoblan la situación colaborativa de trabajo que se estableció entre Leppe y Richard, durante la conceptualización y ejecución de los originales a partir de los que se publicaría *Cuerpo correccional*, gracias al aporte editorial significativo de Francisco Zegers, que en ese entonces era dueño de la agencia de publicidad en la que Leppe trabajaba como director de arte.

## 30 DE NOVIEMBRE DE 1980

En Galería SUR de Santiago de Chile, fueron presentados, el 30 de noviembre de 1980, dos libros: *Cuerpo correccional* de Nelly Richard y *Del espacio de acá* de Ronald Kay.

*Del espacio de acá* es un libro que posee como antecedente editorial un catálogo que había editado Eugenio Dittborn en 1979 para acompañar la exposición que tenía prevista en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires. Sin embargo, la exposición fue cancelada por el director de la institución CAYC, Jorge Glusberg, que consideró que no había condiciones –bajo la dictadura argentina– para realizar una exposición de la obra de Dittborn, que sería asociada de manera directa a los detenidos-desaparecidos, en una coyuntura local de gran complejidad.

Para Eugenio Dittborn, la cancelación de la exhibición fue un duro golpe. Residiendo en Santiago de Chile, había tenido que soportar la detención y desaparición de amigos suyos, de modo que comprendió perfectamente la situación de Jorge Glusberg. Sin embargo, la cancelación provocó en Dittborn una significativa frustración, ya que había preparado esta exhibición a conciencia, al punto de tener impreso el catálogo antes de viajar a montar.



El catálogo se titula *N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)* y está escrito por Ronald Kay. Fue impreso en papel *couché* opaco, formando un corpus de alrededor de cuarenta páginas, con una tapa y una contratapa de cartón piedra, con una imagen de portada impresa en serigrafía; todo esto anillado con alambre. Está dividido en cinco capítulos que serán utilizados en el armado editorial de la segunda parte del libro *Del espacio de acá*, que Ronald Kay publicará un año más tarde y que estará dividido en tres partes: 1.- *Materiales de Construcción*; 2.- *Teoría*; y 3.- *Pintura y Gráfica de Eugenio Dittborn*, cerrando con un anexo escrito por el propio Eugenio Dittborn titulado *Caja de Herramientas*.



El catálogo de 1979 anticipa conceptualmente a *Del espacio de acá*, que será presentado el 30 de noviembre de 1980. De este modo, tiene el valor de haber enumerado los problemas teóricos implícitos en la obra de Dittborn y que son desarrollados en la tercera parte de *Del espacio de acá*. Resulta altamente significativo que el catálogo esté precedido por un epígrafe escrito por Dittborn, relativo al método de trabajo empleado en la ejecución de las obras consignadas, que serán las mismas que comparecerán en el libro, con el agregado de dos capítulos nuevos en la parte 2.- Teoría; a saber, *El tiempo que se divide y La reproducción del Nuevo mundo*.

La incorporación de los dos capítulos mencionados proporciona una prueba del cambio de contexto polémico en la escena plástica chilena, entre junio de 1979 y noviembre de 1980. Esto permitirá reconstruir el contexto polémico en cuyo campo se instalan los conceptos claves de la teoría que sostiene el trabajo de Dittborn, que a su vez, está en polémica con la emergencia de la obra de Leppe, en esa misma coyuntura.

*Cuerpo correccional* (Nelly Richard) es el segundo libro que se presenta el 30 de noviembre de 1980 en Galería SUR. De hecho, una de las cuestiones cruciales que deben ser estudiadas es la diferencia de perspectiva teórica entre ambos libros y las consecuencias de sus filiaciones, en el sentido de determinar el tipo de trabajo colaborativo entre Richard/Leppe y Kay/Dittborn entre 1976 y 1980.

En el caso de Richard/Leppe la colaboración se remonta a la época en que realizan un trabajo curatorial y editorial a través de la conducción de Galería CROMO (1978).

En el concepto de *Sala de Espera* como una exposición “en sí misma”, se debe atender el hecho que el libro *Cuerpo correccional* puede ser entendido como su libreto y espacio anticipativo. El texto de Nelly Richard y la determinación de la capitulación están concebidos como si sus referencias fueran posteriores al montaje de la instalación, y bajo esta consideración cumple la función de un espacio de producción editorial como soporte autónomo, y no como un libro o un catálogo.

Lo que hay que determinar, en todo caso, cuánto tiene de libro y cuanto funge de catálogo. Dicho esto, es un libro escrito para funcionar, tanto como descriptor de una exposición, como plataforma de análisis de la obra que la precede. De ahí, que la capitulación estrictamente esté destinada a fijar el estatuto teórico de los diagramas de acción que sostienen obras anteriores de Carlos Leppe, tales como como *El perchero, la Acción de la Estrella, Las Cantatrices, Objetos anzuelos, Reconstitución de Escena y Happening de las gallinas*.

**LEPPE.**

**RECONSTITU**

**ZION DE**

**SCENA**

Es un hecho inédito para la escena plástica chilena que la presentación de dos libros estén “acompañadas” por las exposiciones de sus objetos referenciales de trabajo crítico. Más aún, que dicha presentación estuviese a cargo de un intelectual reconocido –Patricio Marchant–, que lee un texto referido a una polémica que excede el objeto de los libros presentados. Es necesario considerar que no es menor el hecho de que Patricio Marchant como Ronald Kay, al momento de la presentación, son profesores del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile.

Patricio Marchant lee *Discurso contra los ingleses*<sup>3</sup> el 30 de noviembre de 1981, en la inauguración de las exposiciones de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn. Habrá que reconstruir en qué consistió la exposición de este último, para dimensionar el estado de la *polémica-de-obra* que se instalaba entre ambos artistas. Para un estudio más detallado de esta polémica, se hace necesario completar la información sobre elementos directamente vinculados a la realización de *Sala de Espera*, pero que ocupan un lugar problemático por la distancia en que se encuentran y por el lugar diferenciado de su enunciación y que señalan, al mismo tiempo, el tipo de relación existente entre un libro como *Del espacio de acá* y la obra de Dittborn, en términos estrictos. De manera análoga, algunos analistas han planteado la inversión relacional del libro de Nelly Richard respecto de la obra de Leppe, en que la situación de la textualidad y la obra corresponde a un tipo de producción colaborativa que se va a diferenciar de la dependencia que la obra de Dittborn tendría respecto de una “teoría de la fotografía”, que Ronald Kay habría elaborado al margen y con anterioridad al conocimiento de la obra de Dittborn<sup>4</sup>.

En *Sala de Espera*, el carácter conceptual y político que tiene en 1980 concebir y editar un libro como *Cuerpo correccional*, trae consigo unas implicancias que conducen a sostener la hipótesis de que éste debe ser entendido como la “instalación editorial” anticipada, de la que *Sala de Espera* es su expansión material. Todo esto repercute en la recepción de ambos objetos en la escena polémica de 1980, sobre todo, en sectores artísticos cercanos al Taller de Artes Visuales, que no dejarán de sentirse agredidos por los medios económicos de los que dispone la pareja Leppe/Richard para instalar sus producciones. En particular, se refieren al uso de materiales sofisticados, tales como video y neón, y sobre todo, al hecho de que el libro está impreso en papel couché y su portada está impresa en cartulina King James de alto gramaje, que son materialidades que contrastan de manera violenta con los residuos plásticos del “inconsciente mimeográfico” de la izquierda chilena.

---

<sup>3</sup> Patricio Marchant, *discurso contra los ingleses*.

<sup>4</sup> Paula Honorato “sujeto biográfico y sujeto histórico en *Sala de Espera* de Carlos Leppe”.

Este inconsciente gráfico ya había sido objeto de la atención de Leppe, al momento de ser el encargado de la concepción gráfica de los catálogos de Galería Cromo, de la que Nelly Richard fue directora durante los años 1978-1979. Todos los catálogos eran impresos en *offset* sobre papel de tamaño “oficio fiscal”, simulando la procedencia técnica del roneo. Este procedimiento es propio de las ediciones ditbornianas en la misma coyuntura. De modo que la edición de los libros de Kay y Richard implican un golpe político-tecnológico para la percepción social del izquierdismo plástico.

Un rechazo análogo tiene que ver con el uso de luz fluorescente y luz neón en las instalaciones y acciones de Leppe, que son groseramente asociadas al “consumismo” por un espacio de recepción vinculado al TAV, que en ese momento reúne a los artistas que han sido exonerados de la Universidad de Chile, junto a artistas “descolgados” de otras organizaciones. En efecto, la objetualidad de Leppe es la primera que incorpora neones y luces fluorescentes, apelando a la necesidad de revelar zonas de “gran luminosidad” como contrapartida a la existencia de zonas de “gran oscuridad” que asolan el espacio social. En ese contexto, adquiere valor plástico el brillo de los azulejos y las referencias a espacios hospitalarios, ya sea en el terreno propio de lo que significa una *Sala de Espera*, como al universo profiláctico al que está referido, en un ambiente social contaminado.

## CUERPO CORRECCIONAL COMO UNA INSTALACIÓN EDITORIAL

*Cuerpo correccional* no es un catálogo, sino un libro que se esfuerza en fijar su estatuto entre el *libro de artista* y el libro *sobre* un artista. En el primero, el libro es un soporte de producción de obra; es decir, no se reduce a ser un medio de reproducción de una obra pre-existente. En el segundo, el trabajo de escritura se debate entre dos posibilidades: o se remite a cumplir con las normas de definición del libro en función de la puesta en página de un bloque regular de texto, en que —llamémosle así— el contenido está referido a un objeto específico, susceptible de ser convenientemente ilustrado, o se las juega en adquirir para la puesta en página el “mismo peso” que el discurso visual, o más bien, que su puesta en página contempla un retorno de la visualidad sobre la legibilidad, estableciendo un espacio de tensión gráfica que sobredeterminará su lectura. El libro se instala entre ambas situaciones. Por un lado, el objeto del texto es el trabajo de Carlos Leppe, y por otro lado, el concepto de su puesta en página habilita la cuestión del peso gráfico como soporte epistemológico de una analítica scripto-visual

específica destinada a incidir en la recomposición del campo plástico chileno en la coyuntura de fines de los 70.

Para entender la radicalidad de *Cuerpo correccional*, es preciso dimensionar la referencia editorial dominante en el seno de la izquierda político-cultural, subordinada sentimental y semánticamente al estatuto del *stencil*. Es decir, que pensaba el mundo en términos del formato de su puesta en edición, en hojas de papel roneo, tamaño oficio, con un corchete en el ángulo superior izquierdo de la página, en lo que he pasado a denominar “estética de informe al pleno”. Obviamente, se trata del Pleno del Comité Central. Pero es también una “estética del informe de reforma”, refiriéndome a los documentos de la Reforma Universitaria. Y extendiendo esta estética del informe a las ediciones académicas, sobre todo en el campo de las ciencias humanas, en que se hizo costumbre editar cuadernillos de avance de investigación en hojas de roneo, dispuestas entre dos carátulas o portadillas de cartulina, con una portada que acogía un troquel en cuyo interior se dejaba apreciar el título y autor del informe. Esta estética será tomada en cuenta por Carlos Leppe para ser reinvertida en el espacio plástico del año 1977 como soporte catalogal.

La portada del libro fue impresa sobre cartulina King James de más de doscientos gramos, opaca en el reverso y brillante en el anverso. Si la condición editorial de la izquierda cultural estaba subordinada a la estética del *stencil*, es de imaginar la violencia simbólico-gráfica que significó para dicho sector la aparición de *Cuerpo correccional*. No sólo se trataba de un libro que asumía las características formales de una memoria bancaria en el standard imprentero de la época, sino que el brillo de la cartulina era percibido como un compromiso implícito con la política económica del régimen militar. El brillo era percibido como un efecto manierista, propio de agentes artísticos comprometidos con el mercado. Mientras que la opacidad de los informes en papel roneo debía ser entendida como expresión austera de una “verdad” analítica que concentraba un cierto destino histórico. Esto puede ser leído como un indicio de extrema exactitud en relación a la validez del informe político transcrito en papel roneo. Simplemente, estaba fuera del punto. Se había quedado fijado a un estadio atrasado en el desarrollo de las fuerzas productivas.

Me pregunto, a continuación, por qué el título y el nombre de la autora, en la portada, están impresos en bajas, como si se dijera “impresión en baja intensidad”. La tipografía, al manifestarse como resta, opera como zócalo de un exceso suplementario, regulado por las marcas de los escalones de la escalera, encuadrados por una doble hilera de tubos fluorescentes cuya luminosidad se homologa al vacío de la letra calada

que deja entrever el blanco del soporte que ha sido cubierto por la impresión de la fotografía, para designar un lapsus, literal y figuralmente habilitado.

Pero el título del libro y el nombre de la autora se recortan sobre la tinta negra que reproduce la consistencia icónica de los dos primeros peldaños. El vaciado inicia el soporte del sentido, marcando “lo bajo”. Sobre el ancho de la línea de palabras “cuerpo correccional” se apoyan las líneas luminosas que determinan el abajo y el arriba de la imagen en portada definida por la coincidencia del corte. Las paralelas se cortan, además, en la finitud del formato de página, 23 centímetros más arriba. Lo denotado entre el abajo y el arriba es la representación de un acceso: un ascenso y un descenso.

Demos vuelta la página de la historia. Pequeña táctica gráfica de la solapa:

*“El documento fotográfico de la portada de este libro corresponde a una intervención realizada en el domicilio de Catalina Arroyo, madre del artista: Seminario 960, Santiago de Chile, consistente en haber iluminado la escalera de acceso del edificio durante 24 horas”.*

Abramos la solapa para desplegar y expandir la portada hacia la derecha, con el objeto de producir la primera doble página. Dicho despliegue da lugar a una configuración que define la distribución del interior superficial del libro, en página de la derecha, para acoger una fotografía; página de la izquierda, para recoger la textualidad señalada. Es así como entre las páginas 18/19 hasta 96/97 la secuencia regular hará de *bloque interno* para proporcionar la sospecha de que, respecto de cada página de la derecha, donde se imprime el texto, la página siguiente, donde está impresa la fotografía de la *doble página* siguiente, ejercerá funciones de sostenimiento ilusorio de la textualidad, como si la foto fuese el detrás de la letra. O sea, como si la foto fundamentara lo que aparecería escrito en el anverso. Pero esto no es así, porque a una primera *doble página* le sigue una segunda doble página, y así sucesivamente, hasta cumplir con el propósito de invertir la hipótesis por lo que una página se hace reconocer como “negativo” de la otra.

En este descubrimiento desplegado de la solapa, la portada ha quedado convertida en una especie de página izquierda, mientras que a la solapa se la ha destinado a asumir el rol de soporte indicativo de un texto que va a operar como nota al margen. Pero, de inmediato, la nota se esparce como un sustituto que escapa a su función explicativa y se presenta como epígrafe que antecede los títulos de las portadillas, en que se lee, negro sobre blanco, “cuerpo correccional, nelly richard”.

En una producción editorial en la que la imagen se instala en condiciones invasoras, el texto –como espacio imaginal– suele estar la mayor parte de las veces destinado a cumplir la prestación del pie de página. La imagen parece ilustrarlo y satisfacer un rol pre/escrito, mientras el texto se da a ver como dispositivo que controla la eficacia de la expansión. Pero he aquí que la solapa, en su “solapado” tamaño, exhibe una marca casi indeleble, que corre paralela a la línea de doblez que permite su recogimiento y localización “detrás” de la portada, y cuya función, a un centímetro de distancia, es la de permitir que la solapa se doble una segunda vez, no ya para marcar una página –eventualmente–, sino para poder cubrir la totalidad del libro.

La solapa ha pasado a adquirir una función inesperada de doble blindaje del texto, ya que ha convertido lo que en un momento se debatía entre ser reconocida como pie de página o como nota al margen, en epílogo. Pero se trata de un epílogo que invade, encubriendo la contraportada. El “documento fotográfico de la portada” viene a encubrir el documento fotográfico de la contraportada; a saber, la reproducción deslavada de la imagen de un *graffiti*, como una mención casi paródica al espacio público de inscripción de una grafía que no alcanza a constituirse en palabra. Portada y contraportada se sostienen como soportes de fotografías en que, mientras una remite a una intervención autoral específica, la otra a una autoralidad disuelta en la colectividad de una grafía muralizante. Pero el valor estratégico de la solapa que expande su poder de encubrimiento, se revela también como introducción de la contraportada y la relega al olvido.

## BIBLIOGRAFÍA

### A.- Textos de la crónica periodística:

- Ana María Foxley, “Psicoanálisis artístico”, Revista Hoy, Noviembre 26-Diciembre 2, 1980, 51.
- Fernando Balcells, “La separación de las aguas en el arte”, Revista La Bicicleta, n°10 marzo-abril 1981, 21.
- Nelly Richard, “Dal Cile Sul Cile”, Revista DOMUS n°616, abril de 1981, Milán.

### B.- Textos de críticos latinoamericanos donde aparezca de manera explícita una mención a *Sala de Espera*:

- Gustavo Buntinx, “The return of the Sign: The Resymbolization of the Real in Carlos Leppe’s Performance Work”, in *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, ed. Gerardo Mosquera and Jean Fisher (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004, 320.

### C.- Documentación Fotográfica soportes editoriales en que *Sala de Espera* ha sido reproducida:

- Nelly Richard, “Dal Cile Sul Cile”, Revista DOMUS n°616, abril de 1981, Milán.
- Revista Art Press n°62, septiembre de 1982.
- Milan Ivelic y Gaspar Galaz, Chile, Arte Actual, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988, p.200.
- Carlos Leppe, Cegado por el oro, Galería Tomás Andreu, Santiago de Chile, 1998, pp.24-25.
- Gerardo Mosquera, Copiar el Edén: Arte reciente en Chile, Ediciones Puro Chile, Santiago de Chile, 2006, pp.414-415.
- Gustavo Buntinx, *Op. Cit.*, p.31.

### D.- Textos canónicos

- Ronald Kay, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores Asociados, Santiago de Chile, 1980.
- Nelly Richard, Cuerpo correccional, V.I.S.U.A.L., Santiago de Chile, 1980.



# Carlos Leppe

Objetos, video, instalación  
Apertura 18 Noviembre



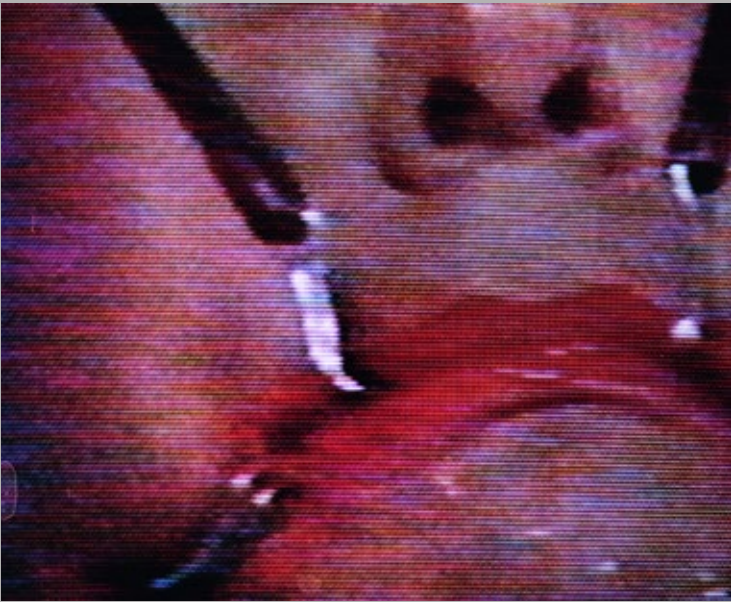
## Leppe

Artista chileno, autor de una de las obras más influyentes en la plástica joven nacional.

Nacido en 1952, Carlos Leppe estudia Bellas Artes en la Universidad de Chile. En 1974, presenta en la Galería Carmen Waugh, un happening que es un primer indicio de los cambios que se producirán en adelante en el arte joven chileno. Obtiene, en 1975, el Segundo Premio del Concurso "Senografía" con la obra "El Perchero", y presenta el mismo año, una exposición individual en la Galería Imagen. En 1977, presenta en Galería Cromo, la exposición "Reconstitución de Escena", y obtiene en 1978 en el Primer Salón Nacional de Gráfica de la U. Católica un Reco-

nocimiento Especial a la labor de investigación realizada en la obra "Concepto: Serigrafía". En 1979, presenta en Galería Cal, una primera acción de arte corporal, en perspectiva coherente con los trabajos anteriores por la constante referencia al cuerpo del artista.

A juicio de Cristián Huneeus, "El arte de Leppe rinde su máxima eficacia cuando el artista lleva su propio cuerpo a la zona de peligro, y lo sitúa al centro de una mise en scène que despedaza las analogías de equilibrio y perfección. Por contraste, éstas quedan vibrando en la ironía o el furor con que se las rompe, transformadas en denuncias de los límites que se oponen a la intensidad del deseo (...). La serie recoge, en la reiteración fotográfica, la movilidad del cine y congela el instante de una representación teatral donde el gesto asumido por Leppe es el agresor o la víctima o, para usar un término neutro, el expositor, del deseo infinito".







Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado por  
Fondart, convocatoria 2019.