



Cuadernos de historia del arte

ISSN: 0070-1688

ISSN: 2618-5555

ihc.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

Campillay Covarrubias, Catherina; Flores Leiva, María Iris

Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno

postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe

Cuadernos de historia del arte, núm. 31, 2018, pp. 135-167

Universidad Nacional de Cuyo

Parque General San Martín, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=603864282006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe

Senografía 1975. Processes of the Chilean art field post-coup and political strategies in the work of Carlos Leppe

Senografía 1975. Processos do campo da arte chilena pós-golpe e estratégias políticas na obra de Carlos Leppe

Catherina Campillay Covarrubias

catherina.campillay@gmail.com

María Iris Flores Leiva

mariairis.flores@gmail.com

Universidad de Chile
Santiago de Chile – Chile

Fecha de recepción: 07/06/2018

Fecha de aceptación: 09/08/2018

Resumen

Lo que sucedió en el campo cultural chileno durante el período dictatorial es una discusión aún vigente y que levanta diversas posturas. La más difundida habla de un “apagón cultural”, que se habría vivido los años posteriores al Golpe de Estado, no obstante y a pesar de la profunda e innegable fractura que este hecho provocó, diversas instituciones reanudaron su funcionamiento a los pocos meses, así como también al año se inauguraron una serie de galerías

independientes que posibilitaron la circulación de nuevos artistas. Existe actualmente una tendencia por investigar la época de la dictadura, por dar cuenta de la manera más prolífica documentalmente de qué aconteció en aquellos años. Motivadas por este impulso es que reconocemos la importancia de levantar nuevas investigaciones, capaces de recoger aquellos asuntos no estudiados, pero que tienen roles fundamentales al momento de acercarnos a obras, artistas o exposiciones realizadas en dicho periodo. Como es el caso de Carlos Leppe y su obra “El perchero” creada para la muestra “Senografía”.

palabras claves:

ARTE CHILENO, DICTADURA, ESCENA DE AVANZADA,
CARLOS LEPPE

Abstract

What happened in the Chilean cultural field during the dictatorial period is a still valid debate that raises different positions. The most widespread speaks of a "cultural blackout", which would have been lived in the years after the coup d'état. However, despite the deep and undeniable fracture that this caused, several institutions resumed their operation within a few months, and also a year later a series of independent galleries were inaugurated making the circulation of new artists possible. There is currently a tendency to investigate the era of the dictatorship, to give account, in the most documentary manner, of what happened in those years. Motivated by this impulse is that we recognize the importance of starting new research, capable of gathering those issues not studied, but that have fundamental roles when approaching works, artists or exhibitions held in that period. As is the case of Carlos Leppe and his work "El perchero" created for the exhibition "Senografía".

Keywords:

CHILEAN ART, DICTATORSHIP, ADVANCED SCENE, CARLOS LEPPE

Resumo

O que aconteceu no campo cultural chileno durante o período ditatorial é uma discussão ainda vigente e que levanta diversas

posturas. A mais difundida fala de um “apagão cultural”, que teria se vivenciado anos posteriores ao Golpe Militar, mesmo assim e a pesar da profunda e inegável quebra que este fato provocou, diversas instituições reiniciaram seu funcionamento aos poucos meses, assim como também um ano depois inauguraram-se uma série de galerias independentes que possibilitaram a circulação de novos artistas. Existe atualmente uma tendência por investigar a época da ditadura, por dar conta da maneira mais caprichada documentalmente do que aconteceu naqueles anos.

Motivadas por este impulso é que reconhecemos a importância de levantar novas investigações, capazes de recolher aqueles assuntos não estudados, mas que têm roles fundamentais no momento de nos aproximar a obras, artistas ou exposições realizadas em dito período. Como é o caso de Carlos Leppe e sua obra “O Cabide” criada para a amostra “Senografia”.

Palavras chaves:

**ARTE CHILENO, DICTADURA, ESCENA DE AVANZADA,
CARLOS LEPPE**

El campo artístico post-golpe en Chile

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

En una investigación del año 2005, realizada por Paula Honorato y Luz Muñoz para la página web www.textosdearte.cl —la cual describe la escena artística en los años post golpe— se reafirma esta idea del apagón cultural, pero en su propia argumentación podemos vislumbrar cierta discordancia. Esta nos permite afirmar que la idea del apagón no pasa de ser una repetición que se ha vuelto hegemónica y al mismo tiempo nos sirve para abordar los puntos que nos interesan en esta ponencia: *“Durante los tres primeros años que siguen al golpe militar, la escasa actividad pública que se da en el campo de las artes visuales proviene de tres tipos de espacios diferentes. Aquellos ocupados por la oficialidad cultural, los que funcionan por iniciativas de privados y los institutos binacionales al amparo de las embajadas.”* Se habla de escasa actividad pública, no obstante se mencionan tres lugares diferentes desde los cuales es posible ver una articulación del campo de las artes visuales posterior al Golpe de Estado, distintos a la importancia que tenían las instituciones estatales antes de 1973. En el caso de la oficialidad cultural nos encontramos con que el día 25

de septiembre 1973, es decir dos semanas después del Golpe, se publicó en “La prensa de Santiago” un documento titulado: “Desafío para el Arte y la Cultura Chilena” en el cual se hace un análisis de lo que fue el arte y la cultura durante la Unidad Popular y se trazan los lineamientos que debe seguir el régimen para reforzar conceptos como *la chilenidad* en las artes. Al año siguiente la Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la secretaría General de Gobierno publicaron “Política cultural del Gobierno de Chile”. Ambas publicaciones nos permiten vislumbrar cómo la Cultura tuvo un rol en Dictadura, aunque este no esté completamente definido. Así también el Museo de Bellas Artes, bajo la dirección designada de la escultora Lily Garafulic inauguró a los dos meses del golpe una muestra dedicada al pintor Juan Francisco González, la cual tuvo mucha difusión en la prensa, puesto que coincidió con los 40 años de la muerte del artista, al cual se lo instituyó por estos años como el primer pintor capaz de representar lo nacional.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

Las Instituciones binacionales como el Instituto Chileno Alemán de Cultura, el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura o el Instituto Chileno Francés de Cultura por su parte, destacan por el espacio que dieron a las Artes Visuales con un contenido crítico. Recordado es este último por la exposición “Exculturas - Printuras” de Guillermo Núñez que en el año 1975 le costó su encarcelamiento en un conocido centro de tortura y posteriormente su exilio.

Dentro de este hostil panorama aparecen también las iniciativas de privados. Estas tienen particular relevancia puesto que permiten construir otra escena, que se vincula con lo oficial, pero que se vale de estos espacios para ejercer un pensamiento crítico y realizar obras de corte político. *“Esta operación se llevó a cabo en diversos espacios como galerías alternativas, viviendas privadas, talleres colectivos, tiendas de muebles, espacios autogestionados, la calle e instituciones específicas como el Departamento de Estudios Humanístico DEH de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.”* Es a partir de estas instancias que

la reconocida y difundida “Escena de Avanzada” encuentra el respaldo para moverse en los límites de la institucionalidad oficial y articular un complejo arsenal teórico que se traduce en diversas publicaciones, cuyo principal soporte es el catálogo. La Galería CAL, Galería Sur, Galería Ojo de Buey, Galería Época, Galería Cromo, entre otras, son instituciones privadas que serán testigos y partícipes del trabajo de Nelly Richard, Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Justo Pastor Mellado, Carlos Altamirano y Carlos Leppe, por mencionar algunos. Dentro de este complejo entramado surge también la Galería Módulos y Formas, cuyo lugar en la historia de la época no ha sido aún relevado, pero que cumple un rol crucial para comprender “El perchero”, una de las obras más emblemáticas en la carrera de Carlos Leppe. Cuestión en la que nos adentraremos.

Galería Módulos y Formas y el concurso Senografía.

Galería Módulos y Formas es fundada en el año 1974 por Luis Fernando Moro, un joven diseñador, que venía recién llegando de Estados Unidos. Una vez establecido en el país

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

abrió una tienda de muebles y fue este mismo espacio el que le permitió darse cuenta de la necesidad que tenían los artistas jóvenes de lugares para exhibir su trabajo. Constatar este hecho lo llevó a inaugurar la Galería Módulos y Formas en agosto de 1974, con una exposición de las obras de María Mohler. La segunda muestra fue una exposición del artista Benjamín Lira, el cual también será clave en el desarrollo del Concurso Nacional de Escultura titulado “Senografía”, el que trataremos en esta instancia, a partir del Archivo Personal de Luis Fernando Moro, al que tuvimos acceso.

El concurso y posterior exposición “Senografía” se realizó el año 1975. La fase de convocatoria fue difundida a lo largo de todo el país a través de los periódicos. Analizando la correspondencia que forma parte del Archivo al que nos remitimos, es posible evidenciar un interés en publicitar el concurso a un público lo más amplio posible, escribiendo, por ejemplo, a Canal 13, uno de los canales de la televisión

abierta chilena más importantes. Las bases del concurso³¹, indican que su convocatoria se extendió a todo el territorio nacional. Además nos encontramos con que se trató de un concurso de escultura de materiales libres y que contó con un jurado de relevantes personajes del ámbito cultural nacional, tales como Juan Egenau, Sergio Larraín, Teresa Serrano, Romolo Trebbi, Iván Vial y Raúl Valdivieso. El peso de estos actores en el campo cultural, desde la crítica de arte hasta la arquitectura, nos da luces de que esta no fue sólo una iniciativa independiente de corto alcance, sino que pretendía instalarse en la escena artística y de acuerdo al modo en que fue difundido, podemos afirmar que también en la esfera pública, transformándose en un evento cultural significativo en aquellos años.

Continuando con la lectura de las bases, nos encontramos con un texto teórico, que luego fue posible atribuir al artista Alberto Pérez gracias al relato de Moro³². En él, Pérez desarrolla el tema del concurso, los senos femeninos, y

³¹ Que están también en el Archivo del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda.

³² Entrevista mantenida en Santiago de Chile el 27/04/2014.

realiza un diagnóstico del momento en el que se encontraban, explicitando una preocupación *por el reemplazo que pudiese haber de los cuerpos humanos por parte de máquinas debido al avance de la técnica*, considerando esto es que propuso la pertinencia del concurso, ya que se plantea como una apropiación del cuerpo a través de la representación. Los senos, por su parte, son rescatados como motivo plástico debido a su constancia histórica como tema y su valor simbólico tradicional, a través de conceptos como seguridad, prosperidad y fertilidad asociados a ellos. Los senos son descritos como “*lo más bello y significativo del cuerpo femenino*”, y el problema plástico que proponen es “*un reto permanente en la historia del arte*” debido a su “*peso, ductilidad, textura, maleabilidad, mayor o menor fluidez de la materia*”. Así, pueden ser desarrollados con libertad de medios, en los cuales caben “*todas las distorsiones, deformaciones o idealizaciones³³*”.

³³ Archivo Personal de Luis Fernando Moro (desde ahora A.P.L.F.M.), 1975, Santiago de Chile.

La convocatoria, ampliamente difundida, fue un éxito. Llegaron alrededor de 70 obras provenientes de diversos lugares del país, y una selección de ellas fue expuesta durante el mes de junio de 1975. Participaron en la muestra 27 artistas como Mario Richeda (egresado de Bellas Artes y ganador del primer premio del concurso, pero cuya huella se pierde en la historia del arte nacional), Francisca Cerda, Francisca Sutil, Benjamín Lira, el mismo Moro y Carlos Leppe. Parte del interés por enviar obras se podría asociar, también, a que este concurso ofreció premios en dinero a los que serían definidos como ganadores. Según se constata en la prensa de la época, este sería el primer concurso artístico que entregaría premios en dinero en el país.

A partir de la entrevista que sostuvimos con Moro y las apariciones en prensa, es posible acercarnos a los otros motivos detrás de la realización de un concurso y exposición con las características anteriormente mencionadas. En un artículo aparecido en el diario La Segunda, Luis Fernando Moro realiza un diagnóstico del estado de la escultura en Chile, comentando que, según él,

esta disciplina no se ha puesto al día según los tiempos, insistiendo en la ya consagrada teoría del desfase para entender la producción de países como el nuestro y pretende, con un tema como el propuesto, que los escultores salgan de ciertos lugares comunes y experimenten con los materiales, en un sentido “*contemporáneo*”.³⁴ Análisis de este tipo también aparecen en las notas escritas sobre la muestra, como cuando la periodista Constanza Vergara sostuvo: “*Tienen [los escultores] pocas oportunidades de mostrar sus obras y menos de venderlas. Encerrados en sus talleres están creando a diario, pero con poca comunicación con el público común y corriente que sólo se siente incentivado por el arte con bombazos publicitarios. Ninguno mejor que éste: SENOS*”³⁵. Podemos afirmar entonces que había una preocupación disciplinar y por la realidad de los artistas en cuanto creadores.

Finalmente, el concurso alcanzaría un gran nivel de popularidad en tiempos de excepción, lo que significó, por

³⁴ A.P.L.F.M. Documento nº18, 1975, Santiago de Chile.

³⁵ A.P.L.F.M. Documento nº4, 1975, Santiago de Chile.

ejemplo, una gran afluencia de público el día de la premiación, que llenó la calle aledaña, según el relato de Moro. Incluso, recuerda que el evento de premiación fue grabada por la televisión local. Ese día, fue la obra de Mario Richeda la que se quedó con el primer lugar del evento. La obra de Leppe obtuvo un segundo lugar, el cual compartiría con la escultora Francisca Sutil.

A partir del archivo en torno a este concurso, se pueden destacar varias aristas que nos parecen relevantes para esbozar su lugar en el campo artístico postgolpe. Se puede evidenciar, en primer lugar, la confluencia de varios actores del campo cultural y artistas en este espacio, además de que contó con un carácter de masividad, en un momento de fuerte represión y persecución política. Esto podría dar luces de cómo la dictadura chilena, que tuvo ciertos intentos de crear una política cultural afín a sus intereses, tenía una política no cohesionada en torno a las prácticas artísticas. También es posible evidenciar un movimiento de artistas a sólo dos años del Golpe, contra la tesis del apagón cultural, que ya bullía con ciertas prácticas que ponían en tela de

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

juicio problemas de la política, aunque fuese de manera cifrada. Desde este punto, es que podemos referirnos a la obra presentada por Carlos Leppe al concurso, poniendo especial énfasis en las estrategias políticas que pone en juego dentro de su contexto de exhibición.

“El Perchero” de Carlos Leppe: tensiones y estrategias políticas

Carlos Leppe es un artista chileno considerado dentro del movimiento artístico llamado la Escena de Avanzada. Su obra más difundida es aquella que realiza durante las décadas de los 70s y 80s, la cual ha sido considerada como un hito importante en las prácticas neovanguardistas nacionales, al igual que en el desarrollo de la performance y la problematización del cuerpo del artista en Chile.

La obra de Leppe presentada en el concurso ha sido recogida varias veces como un trabajo emblemático de su trayectoria artística en las décadas de los 70s y 80s. Un ejemplo de las lecturas que se han realizado durante los últimos años sobre ella, la podemos encontrar en la

investigación y exposición “Perder la Forma Humana” realizada por la Red de Conceptualismos del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), instancia en la que instalan la obra como un paradigma. En su catálogo, específicamente en el capítulo “Desobediencia sexual” abocado a las obras latinoamericanas que responden a preguntas sobre el lugar de los márgenes sexuales en el arte latinoamericano bajo las dictaduras, se da cuenta de ello. Así, la obra de Leppe es descrita como una obra que *“cruzaba la referencia oblicua a la violencia de los cuerpos por el orden represivo de la dictadura, con la extremada artificialidad de la pose y la cosmética de género mediante descalces y deslizamientos de los signos que desorganizaban los marcos de inteligibilidad de la norma heterosexual en su sexuación y generización de los cuerpos.”* Es a partir de esto que *“las torsiones y desplazamientos del sentido que movilizaba, el conjunto de fotografías trastornaba el duro binarismo en torno al cual se configuran las divisiones de sexo y de género en sus*

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

*asignaciones normalizadas para advertir que dicha división es, antes que nada, política*³⁶.

A estos problemas, se suma desde las lecturas contemporáneas, una supuesta escenificación de los hechos de tortura por parte de la obra, tal como se constata en la presentación que el Reina Sofía hace de “El perchero”³⁷. La alusión es también referida por el crítico Justo Pastor Mellado. El año 2005, éste último menciona que luego de que llegaran olas de brasileños exiliados por la dictadura en aquel país, era de relativamente amplio conocimiento las técnicas de tortura que aplicaban en Brasil a sus detenidos.

*“Para cualquier sujeto relativamente informado en esos años, en una obra como “El Perchero” hay una mención más que evidente a la tortura”*³⁸. Si bien esta afirmación

³⁶ Red de Conceptualismos del Sur, “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 97.

³⁷ Concha Calvo Salanova, “El perchero (The Clothes Rack)”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, web: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/perchero-clothes-rack> [en línea], 2015.

³⁸ Justo Pastor Mellado, “Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977”, Santiago de Chile, 2006, web:

podríamos considerarla incluso un testimonio debido a la contemporaneidad del crítico con los hechos relatados, la obra se insertó en la exposición sin generar ninguna polémica, ni ser vista como un cuerpo atormentado, estando protegida por el hecho de ser arte, cuestión que corroboraremos con los análisis de prensa. Por otro lado, podemos afirmar que quienes tuvieron un vínculo con la izquierda podrían reconocer la referencia, puesto que en la esfera pública la tortura y los desaparecidos existían sólo como rumores hasta 1978.

La obra, que se constituye en un cruce entre la instalación, la fotografía, la performance y la escultura, como pie forzado de su entrada al concurso, consta de tres fotografías tomadas por Jaime Villaseca³⁹, en las que podemos ver al artista con un teatral vestido que desaparece en la imagen que se instala al medio de la serie. El vestido, en las dos fotografías en las que aparece, se encuentra agujereado mostrando uno y ambos senos de Leppe. La otra imagen lo muestra desnudo, cubriendo sus pechos y su entrepierna

<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212> [en línea], 2015.

³⁹ Fotógrafo chileno.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

con gasa y cinta adhesiva. Las tres imágenes se encuentran colgadas de tres percheros de ropa que, a su vez, cuelgan de una estructura de madera. De esta forma, las fotografías se observan dobladas por la mitad, por lo que para dar con la imagen en su totalidad, es necesario transitar en torno a la obra.

La elaboración teórica sobre la obra se haría posteriormente, ya que el concurso no fue la instancia para ello. Un hito fundamental en esta articulación es el catálogo de la exposición “Reconstitución de Escena” del mismo artista, realizada en Galería Cromo el año 1977, en el que el escritor y ensayista Cristián Huneus, escribió: “*el deseo de la androginia recibe castigo 3 veces: en la irrupción de un pecho único fuera del corsé, en la castración de pechos y falo parchados en gasa y tela adhesiva, en la emergencia final de ambos senos, éxito quebrado como por un boomerang en la destrucción de las piernas envueltas en vendajes de gasa.*”⁴⁰ En la misma publicación, Nelly

⁴⁰ Galería Cromo, “Reconstitución de Escena”, Galería Cromo, Santiago de Chile, 1977, web:

Richard comentó la ambivalencia en el conjunto de obras del artista, definiendo al travestismo exhibido en la obra como una “*práctica de disimulación*”, de falsificación, como un lugar de la impostura y de síntesis de los géneros, restituyendo una unidad andrógina. Esta reflexión se lleva a cabo en un momento histórico en el que el cuestionamiento de las sexualidades y su visibilización se constituía como aberración. A modo de ejemplo, se puede citar el revuelo mediático que significó la primera manifestación de homosexuales en Chile en 1973, antes del Golpe, frente a la cual periódicos tanto de izquierda como de derecha presentaron titulares tales como “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas”, en el ya extinto diario El Clarín.

Las lecturas de la obra presentada al concurso de 1975 en Galería Módulos y Formas, apuntan, por lo general, hacia una reflexión sobre la construcción política de los cuerpos sexuados a través de un travestismo que desestabiliza los

<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/3391.pdf> [en línea], 2015.

imaginarios normativos en torno a aquellos cuerpos latinoamericanos heridos. Resulta interesante cómo, por lo tanto, esta obra se inmiscuye en un espacio basado en la invisibilización de aquella construcción: de los senos fecundos y sensuales de mujeres en abstracto, se pasa a un seno hecho carne en un cuerpo mostrado y oculto; un cuerpo inesperado. En “Senografía” se pusieron en plintos distintas esculturas, si se quiere irreverentes e incluso lúdicas, pero que no asumieron necesariamente como problema la relación entre el tema tocado y la lista de adjetivos con el que fue acompañado en la redacción de las bases del concurso.

Así, teniendo en cuenta el contexto original en el que se piensa y expone la obra de Leppe, nos es posible entenderla en una doble tensión con la instancia que la ampara. La primera tensión tiene que ver con una exposición que, desde sus bases, insiste en un discurso apegado a la tradición del cuerpo femenino en el desarrollo de la historia del arte y de una sociedad patriarcal, donde la corporalidad femenina es forma e inspiración para problemas formales y plásticos,

reforzando ese lugar pasivo y subyugado. La obra se inserta en un espacio donde prima una imagen del cuerpo sanitizada y sin conflictos para, desde este lugar, cuestionar dichas formas de abordar el problema del cuerpo sexuado. Es en este contexto que podemos hablar de esta obra más allá de las estrategias discursivas anteriormente mencionadas. Para ello expondremos las tácticas que utilizó la Escena de Avanzada con el fin de inmiscuirse en los diversos espacios artísticos que se mantenían activos durante el periodo de dictadura en Chile. Nelly Richard en el libro “Márgenes e Instituciones”, que es la base teórica e histórica para hablar de “Escena de Avanzada”, menciona cómo ciertos artistas tales como Eugenio Dittborn o Lotty Rosenfeld participaron y fueron premiados en instancias como los Concursos organizados por la Colocadora Nacional de Valores o las Becas de los Amigos del Arte. Sin embargo, destaca que esta es una estrategia que se acentúa con el auge económico vivido entre los años 1977 y 1982 y que significará que los artistas más experimentales del periodo entren en un proceso de negociación de los límites políticos de las obras con dichas instituciones. A

pesar de dicho límite temporal que pone Richard, es posible ver cómo la obra de Leppe lleva a cabo un proceso similar a las que ella describe con el concurso de Luis Fernando Moro.

La segunda tensión tiene que ver con que la obra de Leppe entra en un concurso que tenía claramente sus límites definidos por la noción de escultura. Su perchero, sin embargo, se encuentra en un espacio complejo en el que se cruza esta noción con la de instalación, fotografía y performance y que respondía a la situación del arte a nivel global, en sintonía también con diversas experimentaciones que se estaban llevando a cabo en el continente en el momento. “El Perchero” viene entonces a contaminar un lugar cuyas reglas se veían delimitadas por nociones artísticas disciplinares, y que se entendía a sí mismo como un espacio no específicamente político, por ende, no corría ningún riesgo. Aunque el espacio de Módulos y Formas era una galería emergente e independiente, de todos modos este evento tuvo un gran alcance de convocatoria, apareciendo aquella en los grandes medios escritos de la época, los

cuales eran partidarios y tuvieron un rol cómplice con el quiebre democrático. La campaña mediática tenía por simple intención llegar a la mayor cantidad de personas posibles en el territorio nacional, cuestión coherente con el lugar cómodo que tenía la Galería en relación a la dictadura.

Teniendo esto en cuenta, es interesante también la forma en que la prensa abordó la obra en el contexto de la exposición en Módulos y Formas. En el artículo “Ochenta versiones para un tema: los senos femeninos en la galería Módulo (sic) y Formas”, que forma parte del Archivo Personal de Luis Fernando Moro, se describe la obra de Leppe de la siguiente manera: “*sus fotos-perchas mirables por dos lados. Piernas masculinas vendadas trágicamente, senos en torso de hombre, miembro masculino cubierto por vendas, pecho masculino con gran parche poroso, seno que aparece en corset y un sentido del humor y de la estética fuera de lo común.*”⁴¹ Vemos así cómo, en este caso, la obra de Leppe es asumida desde el lugar del humor, en vez de cualquier tipo de crítica o de comentario de índole política,

⁴¹ A.P.L.F.M., Documento nº2, 1975, Santiago de Chile.

lo que se traduciría en un riesgo en el contexto social del momento. La prensa, al referirse al concurso, tiende a destacar su *inauditó* tema, signando su éxito a través de una fuerte campaña de difusión y la curiosidad generada por el tema mismo, misma línea en que fue leída la obra de Leppe.

En otro artículo que forma parte del Archivo, se dice sobre la obra de Leppe: “*obtuvo otro Segundo Premio y choqueó al público con sus fotos perchas que se miraban de todos lados. Demasiado fuerte para colocarlas frente al espejo que decora la galería. No quisieron entregarlo al público, al mismo tiempo, senos en torso de hombre, miembro masculino cubierto de vendas, pecho masculino con gran parche poroso.*” Debido a este comentario, no es de extrañar que en este artículo, que es acompañado de nueve fotografías de las obras expuestas, no reproduzca imagen alguna de la obra de Leppe. Vemos entonces, a partir de la lectura de la prensa en torno al tema, que la obra que posteriormente que la historiografía del arte rescataría de la exposición no fue necesariamente el verdadero foco de

atención del concurso mismo, principalmente por la extrañeza que provocó.

Senografía: La importancia del archivo y su relación con la historia del arte.

Para finalizar nos gustaría destacar la importancia del trabajo con archivo, ya que, tomando esto como punto de partida es posible desplegar varios problemas paralelos que tienen que ver con cómo se reestructuró la institucionalidad cultural luego de su desmantelamiento provocado por el quiebre democrático. Esta investigación hace visible esa rearticulación del campo cultural postgolpe, cuya herencia continúa patente hasta hoy, puesto que actualmente la precariedad y la autogestión siguen definiendo el quehacer de nuestros artistas, quienes se dividen entre exponer en lugares emergentes —que conforman una escena independiente marcada por la autogestión— y conseguir un espacio en las instituciones de mayor renombre, identificamos esto como el resultado que dejó la

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

implementación del modelo neoliberal en los años de la dictadura.

Volviendo a la exposición, vemos como el impacto a nivel mediático, que se traduce en diversas publicaciones en los medios y la concurrencia de gran cantidad de público, dan cuenta de las formas en que se abordaba la producción cultural bajo estas nuevas coordenadas socio-políticas. Así, el cruce de esto con la obra de Leppe nos permite ampliar su análisis, teniendo en cuenta el modelo mismo del concurso, como manera de formar parte de espacios no necesariamente vinculados por una crítica común o afín para poner en juego reflexiones políticas en la obra. “El perchero”, entonces, lleva a cabo una táctica que opera desde su dimensión objetual hasta la forma en que se inserta en un campo artístico que empieza a dar señas de un nuevo momento histórico.

Esto también nos abre una pregunta en torno a cómo se ha ido construyendo la historiografía del arte chileno. La hegemónica teoría de que el Golpe estaría seguido de largos

años de inactividad en el campo cultural y artístico, es uno de las tesis que se han repetido intensamente en la bibliografía sobre el tema. Esto nos obliga a discutir en torno a cómo se nos ha relatado la historia del arte en Chile, la cual se encuentra plagada de afirmaciones que en su insistencia se han aceptado como parte de ella. Al remitirnos a este tipo de archivos, es posible ver cómo la dinámica de la reestructuración es más compleja e implica tener en consideración todos los espacios existentes, en este caso, galerías nacidas a partir de iniciativas privadas, que no necesariamente se inscriben en la lista de galerías emblemáticas del periodo, conocidas por albergar prácticas de índole experimental y política.

La construcción de una historia que responda a todas las manifestaciones e instancias del arte en la época dictatorial es una tarea demasiado ambiciosa y quizá utópica. No obstante la revisión de los relatos hegemónicos sirve para nutrir y construir nuevas formas de comprender nuestro pasado. Volver la mirada hacia estos espacios, por efímeros que parezcan, pueden darnos luces y señales sobre la

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

producción del periodo y los distintos modos de relacionarse en y con el espacio artístico.

Bibliografía

Galería Cromo, “Reconstitución de Escena”, Galería Cromo, Santiago de Chile, 1977, web:

<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/imagenes/pdfs/3391.pdf> [en línea], 2015.

Justo Pastor Mellado, “Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977”, Santiago de Chile, 2006, web:

<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212> [en línea], 2015.

Concha Calvo Salanova, “El perchero (The Clothes Rack)”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, web:
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/perchero-clothes-rack> [en línea], 2015.

Red de Conceptualismos del Sur, “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

ANEXO DE IMÁGENES

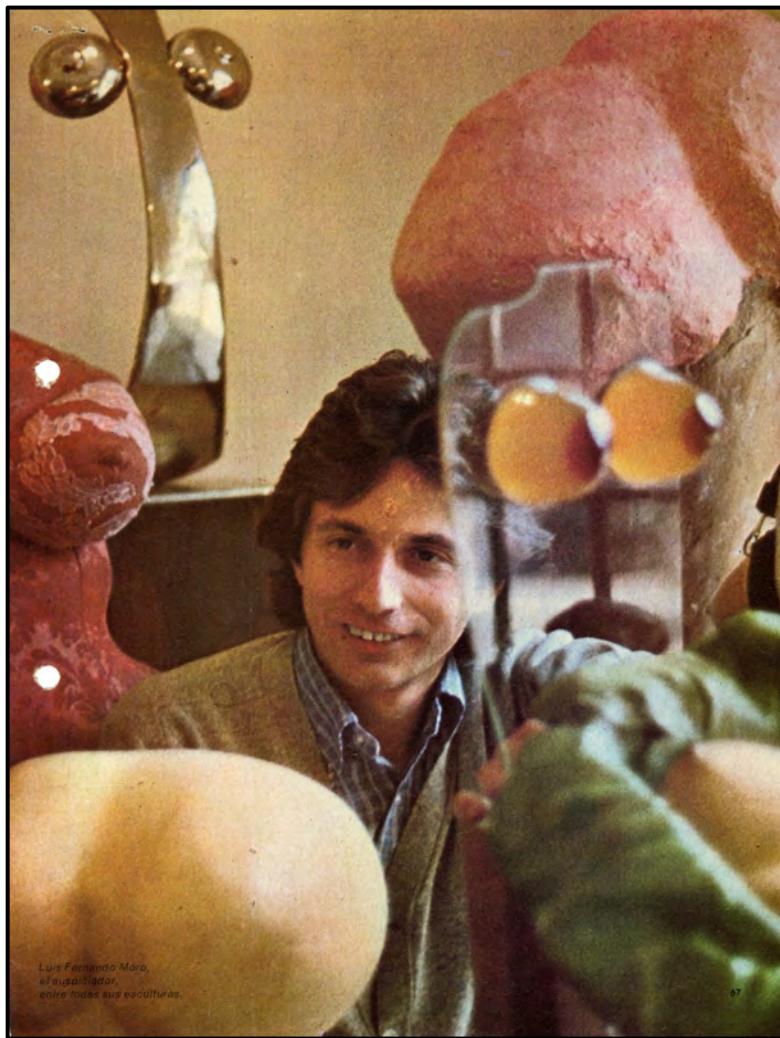


Fig. 1. Luis Fernando Moro con algunas de las esculturas expuestas en *Senografía*. A.P.L.F.M. Documento nº4.



Fig.2. Fotografía de la exposición Senografía. 1975. A.P.L.F.M.

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, *Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe*, pp. 135-167.

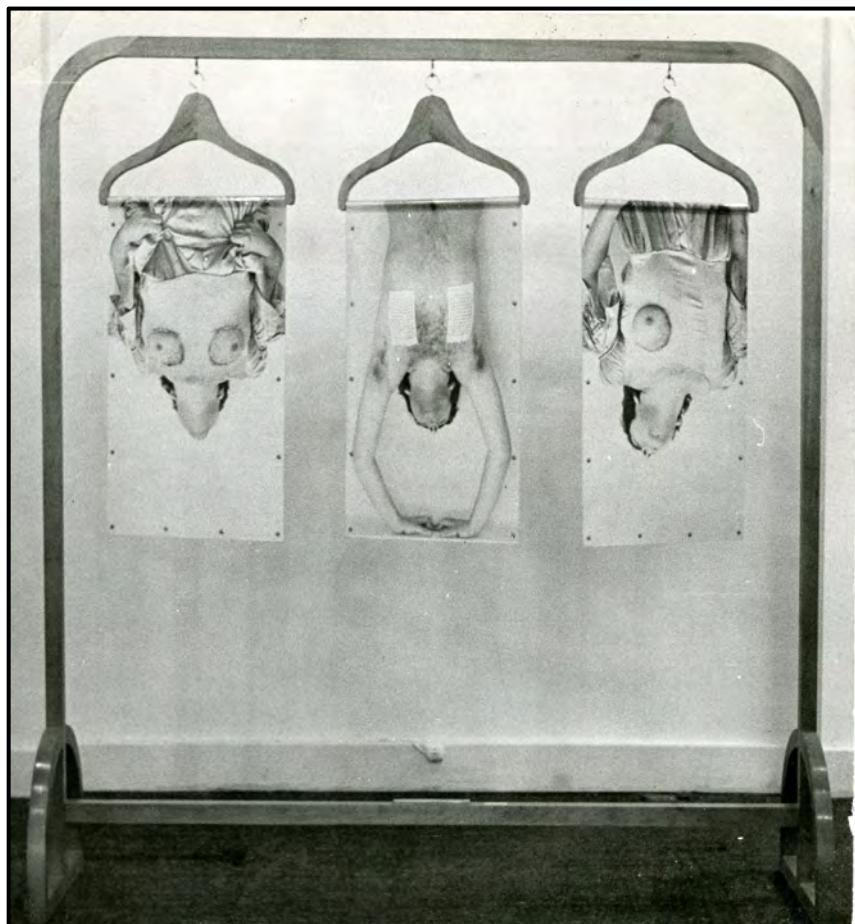


Fig.3: Carlos Leppe "El Perchero" Instalación. 1975. Galería Módulos y Formas.

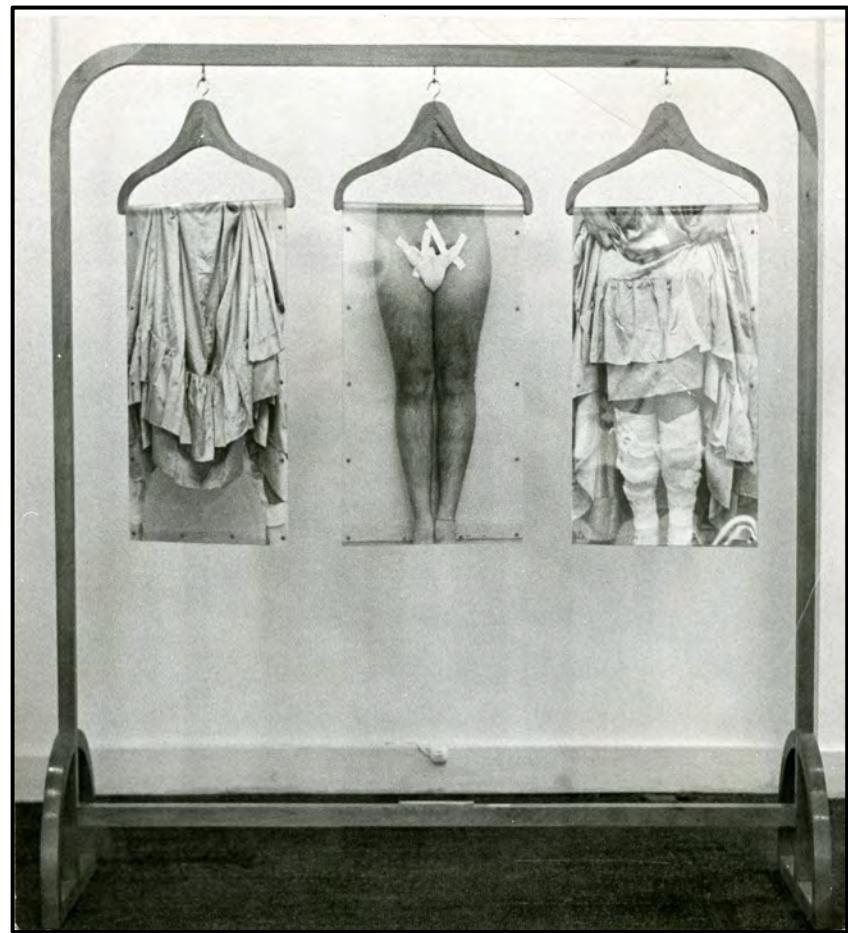


Fig.4: Carlos Leppe “El Perchero” Instalación. 1975. Galería Módulos y Formas.

Cómo citar:

Catherina Campillay Covarrubias y María Iris Flores Leiva, "Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias políticas en la obra de Carlos Leppe", en *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 31, N° 6 (Mendoza: Instituto de Historia del Arte – FFyL - UNCuyo, 2018), pp. 135-167.