

**OBJETO, FOTOGRAFÍA Y CUERPO EN CARLOS LEPPE:
RELACIONES A PARTIR DE RECONSTITUCIÓN DE ESCENA
OBJECT, PHOTOGRAPHY AND BODY IN CARLOS LEPPE:
CONNECTIONS IN SCENE RECONSTRUCTION**

Mariairis Flores Leiva (Chile)

Magíster © en Artes, Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

mariairis.flores@gmail.com

Catherina Campillay Covarrubias (Chile)

Egresada de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

catherina.campillay@gmail.com

Resumen

El siguiente texto se centra en la exposición *Reconstitución de escena* del artista Carlos Leppe realizada en el año 1977. Esta muestra permite establecer relaciones con otros elementos de la propuesta artística de Leppe que constituyen 'líneas de insistencia' en todo su trabajo. A partir de ellos proponemos que en ésta se encuentran procedimientos que ponen en tensión el cuerpo, la fotografía y el objeto a contrapelo de las discusiones artísticas de la época. Este texto se vincula con una investigación de archivo sobre la obra del artista visual Carlos Leppe a cargo de las autoras y Justo Pastor Mellado. Dicha investigación se ha traducido en la creación de la página web www.carlosleppe.cl, financiada por el Fondart Nacional convocatoria 2017.

Palabras clave: objetualidad, acción corporal, desmaterialización, fotografía.

Abstract

The following article focuses on the Scene Reconstitution exhibition by the artist Carlos Leppe, carried out in 1977. This exhibition enables connections with other elements of Leppe's proposal, forming 'lines of insistence' in all of his work. Upon these we propose that this exhibition presents procedures that put the body, photography and the object in tension against the grain of the artistic discussions of its time. This text is linked to an archival research on Carlos Leppe's work by the authors and Justo Pastor Mellado, which has led to the creation of the website www.carlosleppe.cl funded by the 2017 National Fondart.

Key words: object, body action, dematerialization, photography.

A mediados de los años setenta Carlos Leppe inició su trabajo como artista, el que luego configuró un cuerpo de obra que se extendió hasta la década de 2000. En este conjunto de obras podemos detectar determinadas 'líneas de insistencia', las que tienen que ver tanto con temáticas que se visitan constantemente, como con el uso de estrategias y materiales de modo recurrente. Sin embargo, esto no significa que sus obras sean homogéneas, sino que al contrario de lo que podría pensarse, se nos presentan como múltiples y complejas, en un diálogo compartido con otros artistas contemporáneos, tal como lo plantea Justo Pastor Mellado en *Obra Leppe: Coyuntura junio/septiembre 1981*. Los procedimientos artísticos que Leppe pone en circulación a lo largo de los años desarrollan y profundizan preocupaciones que toman forma plástica: el cuerpo como soporte de la obra, el travestismo, la autobiografía, el diálogo teórico y el interés por lo objetual son algunos de los procedimientos más recurrentes. A continuación nos centraremos en el análisis de la exposición *Reconstitución de escena*, realizada entre los meses de noviembre y diciembre de 1977 en Galería Cromo¹, que consistió en una serie de objetos en los que su cuerpo fotografiado aparece multiplicado bajo los efectos de la violencia simbólica. Esta exposición nos presenta la profundización de un trabajo en el que el cuerpo se integra al objeto mediante la foto, la que también es un registro de acciones y poses frente a la cámara.

1. Galería Cromo:1977-1978, Santiago, Chile.

Al inicio de su carrera, en el año 1975, Leppe irrumpió en el concurso de escultura “Senografía” con una obra titulada *El perchero*. Este evento, de alcance nacional, organizado por la Galería Módulos y Formas², tenía como único asunto el motivo plástico de los senos femeninos, tomando como base la larga tradición occidental que los ha asociado a la fertilidad, vitalidad y belleza y que la tradición pictórica y escultórica representaba siempre deserotizados. La obra que presentó Leppe en esta instancia –que fue premiada– consistía en un perchero de madera del cual colgaban tres perchas de ropa. En cada una de las perchas había una fotografía del artista a escala real doblada por la mitad. En las fotos de los extremos, él aparecía travestido con un vestido de estilo antiguo que tenía cortes a la altura de los senos, por lo que dejaba al descubierto sus dos pezones en la de la izquierda, y solo uno en la de la derecha. En esta última, Leppe tiene el vestido recogido y muestra sus piernas vendadas a la altura de la rodilla. La fotografía del centro lo registra semidesnudo, con parches de gasa que tapan su entrepierna y pezones. En las tres imágenes, exhibe una pose teatral y barroca con su cabeza contorsionada hacia atrás. Con este objeto, tuerce tanto la temática como la disciplina del concurso. Escoge representar un pecho masculino, al mismo tiempo que está travestido con el fin de romper la normalización de los cuerpos, y crea un objeto que integra al cuerpo mediante la fotografía, interviniendo así en la definición tradicional de escultura. Su obra fue la única que no respondió a la lógica del plinto, exhibiéndose como un objeto en sí mismo y que desde nuestra perspectiva se encontraba más cercano a la instalación que a la escultura. El procedimiento de integrar la fotografía, y con ello el cuerpo al objeto, es la base de la exposición *Reconstitución de escena*, que realizó dos años más tarde y en la que profundiza esta estrategia de construcción de obra.

Reconstituyendo la escena de Galería Cromo

Treinta y un obras conformaron la exposición en Galería Cromo, ocasión para la que Leppe realizó una serie de retratos y el registro de una acción en la que vemos su cabeza cubierta por una bolsa negra, en poses que nos sugieren la incomodidad y que remiten a la falta de respiración a la que estaba sometido. Una de estas series tuvo el título de *El día que me quieras*, título que se pierde una vez que las fotografías pasan a formar parte de *Reconstitución de escena*. El vínculo entre ambos títulos que sugiere Mellado en el texto inédito *Obra Leppe: Coyuntura junio/septiembre 1981* es totalmente coherente con las ‘líneas de insistencia’ que identificamos en el trabajo de Leppe, puesto que es tan común el hecho que algunas ideas persistan como que modifique títulos y retome proyectos pasados. Estas insistencias no se reducen a la repetición de ciertos temas, sino que también integran procedimientos, imágenes, objetos y personajes que en su conjunto delinearán rutas en su trabajo artístico.

El título de la exposición alude a una situación puntual y tipificada, nos remite al procedimiento policial en el que se recrea la escena de un crimen. Reconstituir una escena supone volver sobre cada objeto y sobre cada detalle que pudo influir en el desenlace o que puede entregarnos pistas del mismo. La reconstitución de escena recrea un escenario para dilucidar una acción que solo puede ser necrológica: se supone la existencia de un cuerpo sobre el cual es necesario investigar.

Además de las obras, la muestra se complementó con un catálogo que tiene tres textos teóricos: de Nelly Richard³, Cristián Huneus⁴ y Adriana Valdés⁵, respectivamente, diagramados en el orden recién descrito. La revisión de este catálogo es clave para referirnos a la propuesta de Leppe, ya que gracias a este

2. Galería Módulos y Forma: 1974-1976, Santiago, Chile.

3. Nelly Richard (1948), crítica de arte y curadora chilena.

4. Cristián Huneus (1935-1985), escritor, periodista y ensayista chileno.

5. Adriana Valdés (1943), ensayista chilena.

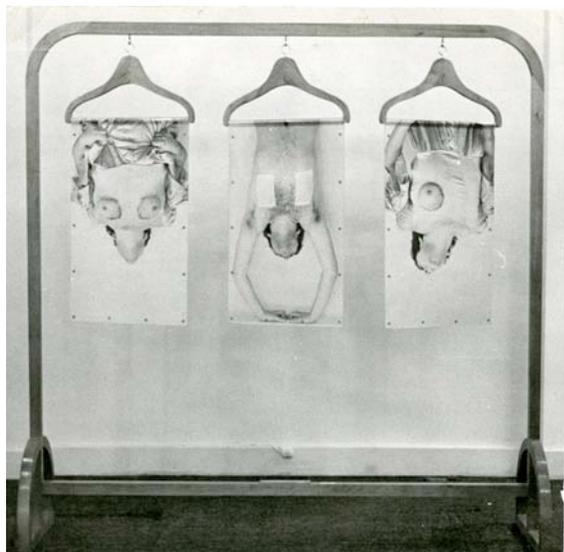


Fig. 1: *El Perchero*, 1975. Carlos Leppe. Archivo Pedro Montes.

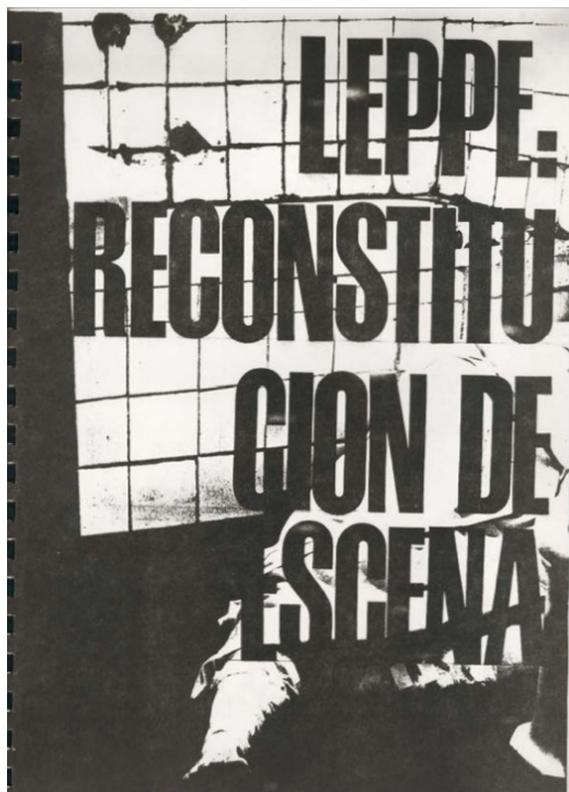


Fig. 2: Portada catálogo *Reconstitución de escena* de Carlos Leppe. VV.AA. 1977.

Recuperado: en <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl>

documento sabemos la cantidad de obras, no obstante, no existe un registro fotográfico que dé cuenta de la exposición en su totalidad. Independiente de lo anterior, los procedimientos utilizados por Leppe y la recepción que tuvo la prensa de esta particular exposición son los asuntos que revisten mayor importancia para esta investigación.

El conjunto de la muestra proponía una reflexión sobre la violencia ejercida en el cuerpo del artista. Éste, fotografiado, aparecía en una serie de objetos que compartían una materialidad que según Nelly Richard, estaba “[...] favorecida por lo frío, lo liso e impermeable de los materiales de habitual uso clínico.” (VV.AA., 1977: 7) Se repetía el uso de la gasa que vimos en *El perchero* y a eso se sumaba el metal y el acrílico, utilizado como placa que cubre los objetos, por lo general fijada mediante tornillos con el fin de generar una atmósfera quirúrgica. Para Richard, estos elementos van en la línea de lo higiénico, lo que al no ser poroso evita la impregnación y refuerza la condición de lo estéril. Esto se suma a una serie de consideraciones que identifica también en obras anteriores: la revelación de los accidentes del cuerpo, la proyección masculina en objetos fálicos, la violencia sobre el cuerpo y la ambivalencia sexual del travestismo, el juego que borrona los límites entre lo femenino y lo masculino.

Continuando con la revisión del catálogo, Cristián Huneus propone un recorrido que parte desde el *Happening de las gallinas* de 1974, en la Galería Carmen Waugh⁶ de Santiago, hasta la exposición tratada. A través de una lectura minuciosa de la selección de algunas de las treinta y un obras presentadas, el autor propone una hipótesis centrada en cómo Leppe va fabricando un encierro, el cual se hace visible 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” (VV.AA., 1977: 23). Las descripciones que realiza se enfocan principalmente en su dimensión material y objetual, y el cuerpo es referido como un soporte que es contenido, oprimido, atacado y negado a través de operaciones plásticas tales como los retratos corridos, su travestismo al imitar el retrato de Gertrude Stein⁷ realizado por Man Ray⁸, el uso de alambres para amarrar (elemento que reaparece en las maletas que ocupará en Madrid, Trujillo, Berlín y en Santiago, en el MNBA, el año 2000), la insistencia en el uso de la gasa y el uso de clavos para perforar el acrílico protector. Huneus concluye el texto refiriéndose a la obra homónima de la exposición, la cual utiliza la fotografía que también es portada del catálogo. En ésta, Leppe yace en el piso de un baño, con las piernas vendadas expuestas y el resto del cuerpo tapado con una sábana blanca, simulando la mortaja con la que usualmente se cubre a los cadáveres. Esta escena del crimen nos devuelve al uso del lenguaje forense que titula la muestra, al mismo tiempo que le permite culminar su relato con la muerte del sujeto que se repite en los distintos objetos.

6. Galería Carmen Waugh: 1965-1975. Santiago, Chile.

7. Gertrude Stein (1874-1946), escritora de novelas, poesía y teatro, estadounidense.

8. Man Ray (1890-1976), artista y fotógrafo estadounidense.

Finalmente, Adriana Valdés fija su atención en cómo las obras exhibidas en *Reconstrucción de escena* se espejean e interactúan entre ellas, a partir de la repetición de elementos como el uso de papel cuadriculado, el borroneo sobre los ojos en las fotos y el uso de imágenes de edificios. Vuelve también sobre la materialidad fría que excluye cualquier elemento que venga de la naturaleza, siendo lo artificial la característica de lo que se exhibe. Propone entonces que la “[...] serie cuenta una historia, pero no en sus imágenes, sino en sus operaciones con las imágenes.” (VV.AA., 1977: 29) Estas operaciones, como arrancar, borrar y encerrar, no solo son representación de la violencia, sino también son violencia ejercida sobre las fotografías de los cuerpos. Y éstos, por lo tanto, se convierten en “objeto de las operaciones que crean sentido” (31), transformándose en un lugar de cita a otras fotografías y pose frente a la cámara, en la cual el cuerpo se unifica luego de ser fragmentado por el encuadre y atacado por los materiales de las obras.

Las piezas que compusieron la exposición se caracterizan por ofrecernos una vuelta al objeto desde la corporalidad. La desmaterialización de la obra fue una de las premisas que cobraron mayor fuerza a finales de los 60 y a principio de los 70 en el campo del arte. En el año 1967, entre la serie de conferencias que dictó Oscar Masotta⁹ en el Instituto Di Tella en Buenos Aires, hubo una titulada *Después del pop nosotros desmaterializamos*, en la que se piensa la práctica corporal como una alternativa a la preeminencia que la pintura, en tanto que objeto del arte, ha tenido. Masotta señala: “Así el pasaje o la superación del teatro o de la pintura por el *happening* sería una “consecuencia lógica” de algo que se hallaba latente ya en el teatro o en la pintura, y que por lo mismo exigía manifestarse” (2010: 36) y a partir de esta cita podemos ver que el *happening* –concepto acuñado por Allan Kaprow¹⁰ en la década de los 50, para denominar a la acción corporal colectiva que incorpora la improvisación y a los espectadores– es entendido como la superación de la pintura, como objeto y materia fundamental de arte de las últimas décadas. El surgimiento de la *performance* se comprendió como un desplazamiento del objeto en el que cuerpo y la experiencia efímera se constituyeron como eje. El registro fotográfico, en tanto, tenía como objetivo dar cuenta de la acción, es decir, estaba subordinado a lo que registraba, no siendo una fotografía de autor. Con el paso de los años este asunto incorporó otras problemáticas a la producción artística, como por ejemplo si el registro podría adquirir estatuto autónomo de obra y con ello asignar más de un autor a determinadas acciones. Dentro de este panorama, los objetos de Leppe resultan inusuales puesto que registra el cuerpo con plena conciencia de su puesta en acción, para enfriarlo y devolverlo a una materialidad que se suponía superada, bajo la clave de lectura que planteó Masotta ya en los sesenta.

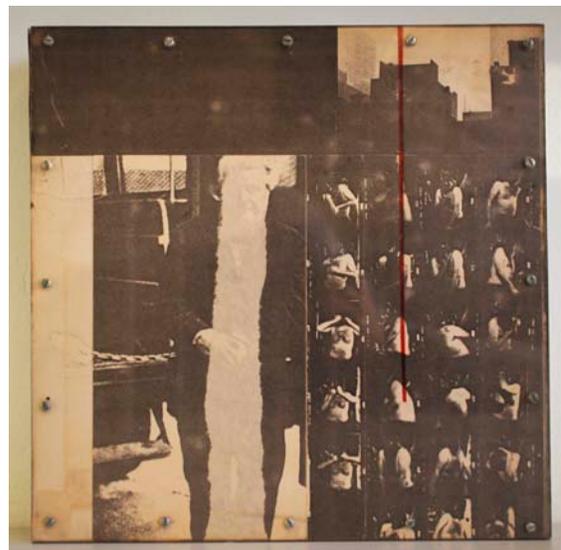


Fig. 3: *Proyecto de asfixia*, 1977. Carlos Leppe. Colección Pedro Montes.



Fig. 4: *Épreuve d'artiste*, 1982. Carlos Leppe. Archivo Pedro Montes.

9. Oscar Masotta (1930-1979), intelectual argentino.

10. Allan Kaprow (1927-2006), artista estadounidense.

Podríamos sostener, entonces, que Leppe estaría retornando a la objetividad mediante el cuerpo, como volviendo sobre los pasos que el propio arte ya había superado al dejar la pintura y la escultura. Esto marca una diferencia crucial dentro de su propia obra como revisaremos a continuación.

Ida y retorno entre el cuerpo y el objeto

Fijando la mirada sobre el cuerpo de obra de Leppe es posible trazar un relato sobre cómo ha adoptado diversas estrategias en distintos momentos de su carrera, desde la contención propia de una estética aséptica que se le atribuye en su trabajo inicial, hacia un desborde corporal y de los objetos que va desde mediados de los 80 hasta la década de 2000. En cada momento la fotografía cumple un rol diferente, primero es utilizado como elemento base para construir la obra, para luego ser simplemente el registro. Estas diferencias no responden a una evolución en su trabajo, sino que a una variación en los enfoques desde los cuales el cuerpo es abordado. Si nos detenemos a observar los registros de algunas de las acciones que realizó en la década de los ochenta, como por ejemplo *Épreuve d'artiste*, acción corporal ejecutada en el marco de la XII Bienal de París en 1982, es difícil encontrar algo de la contención formal, el aprisionamiento del cuerpo y la higiene con que caracterizó las obras de su etapa temprana. En esta instancia, Carlos Leppe, en el baño del Museo de Arte Moderno de París, usa un traje de vedette con un arreglo de plumas sobre la cabeza, se depila con una rasuradora y engulle una torta la cual luego vomita. La acción también incluye un montículo de tierra coronado con una virgen en alusión al cerro San Cristóbal que se encuentra en el centro de Santiago, elemento que se repetirá en varias acciones a lo largo de su carrera.

Como ya se mencionó, *Reconstitución de escena* es tanto el nombre de la exposición como el de una obra puntual. En ésta vemos principalmente un bulto, el que reconocemos como un cuerpo por las piernas que se asoman vendadas. Es el cuerpo de Leppe que, inmortalizado en el registro, yace en el piso de un baño, no como la vedette protagonista y grotesca que nos ofrecerá años más tarde, sino que como el cuerpo sin vida, víctima de un crimen, acabado y anónimo. El desborde corporal del vómito pareciera estar también muy alejado de la limpieza clínica de una exposición como la que hemos analizado, no obstante, lo que cruza de forma transversal a ambas obras es principalmente el cuerpo y sus torsiones.

Entre ambos momentos, podemos hallar una exposición fundamental en la cual estos dos enfoques, la contención y el desborde del cuerpo, conviven. En *Sala de espera*, instalación realizada en 1980, si bien aún la atmósfera hospitalaria está presente, incluso a través del título de la muestra, aparecen elementos que contaminan aquella estética y que se cuelean a través de los videos que conforman *Las cantatrices*. En tres de los cuatro videos vemos el cuerpo de Leppe aprisionado mediante el yeso y su boca sometida al rigor de ganchos que la mantienen abierta y la tironean cuando él realiza el doblaje de canciones de ópera. Lo vemos maquillado exageradamente y con expresiones faciales que nos recuerdan la falta de cordura. Vemos en este punto un cambio en las poses. Tanto *El perchero* como *Las cantatrices* nos ofrecen poses que remiten al lenguaje corporal del Barroco, a lo que suma el travestismo explícito. Mientras que en *Reconstitución de escena* se hace consciente de su corporalidad de un modo más frío y doloroso, en “ser voyeur de sí mismo” dice Adriana Valdés (2006: 22). Sobre la serie de *Proyecto de asfixia*, Leppe se observa como si su cuerpo no le fuera propio y lo transforma en material de trabajo, a diferencia de las dos obras mencionadas en las que el drama vivido en primera persona es la base y es desbordante.

Otro elemento que nos indica esa contaminación es el cerro de tierra dentro de un televisor hecho de barro. Si bien en *Reconstitución de escena* una de las obras contiene montones de tierra seca, éstos se encuentran encerrados en cubos de acrílico. La tierra, es un elemento que se repetirá en varias de sus obras y que pasa de estar ordenado y contenido a estar directamente sobre el piso en instalaciones como la realizada en la exposición *Chile Vive*, montada en Madrid en el año 1987. En esta instalación, Leppe dispone de diversos y numerosos objetos, son elementos que nos remiten a una recolección que pareciera ser azarosa. Es probable que esta instalación fuese mucho mayor en el número de objetos presentados que *Reconstitución de escena*, la diferencia es que los objetos de *Chile Vive* fueron recopilados y organizados, no producidos ex profeso como los de la exposición de 1977. Esta diferencia en el estatuto objetual está dada porque en un primer momento la noción de obra continúa operando como unidad de sentido, mientras que en la muestra de Madrid lo que importa es la instalación en su conjunto, que podríamos entender como *environments*.

Al pensar la fotografía en la obra de Leppe, y no en el registro de acción, la pose debe ser considerada puesto que nos remite a la intencionalidad que tiene el cuerpo frente a la cámara, ese es su objetivo y, por lo tanto, rompe con la naturalidad y la espontaneidad que un registro de acción tiene. El cuerpo debe presentarse exclusivamente al obturador de la cámara, y pensarse a partir del efecto por conseguir en la imagen revelada. Las imágenes del cuerpo que forman parte de los objetos de esta exposición se ven marcadas por aquella pose, como evidencia Nelly Richard en un libro posterior sobre la obra de Leppe, titulado *Cuerpo correccional*. En él analiza la obra Gertrude Stein: cita-objeto enfocándose en la fotografía de Leppe que forma parte del objeto, en la cual imita la pose de la escritora Gertrude Stein fotografiada por Man Ray. Identifica la pose fotográfica con una dinámica paródica donde, además, “[...] tu cuerpo se vuelve flagrante/se torna evidencia: posando desnudo u operando la mimesis en plena anatomía, denotas tu cuerpo como único representamen/como tu signo nativo de mayor exhaustividad” (1980: 33). Aunque anteriormente en este mismo libro se menciona que en *Reconstitución de escena* el cuerpo es tratado como “motivo iconográfico” (8), es posible expandir esta perspectiva para dar cuenta de la complejidad con la que el cuerpo de Leppe entra en estas obras. Este cuerpo no solo aparece representado en la imagen, sino que también es constreñido tanto por la pose como por los objetos de los que forma parte, integrado a los acrílicos, el metal, el papel cuadriculado, por un lado, y a la vez intervenido, censurando por partes, siendo atacado y puesto en tensión, por otro. Esto supone una doble posibilidad: el cuerpo vuelto imagen de la pose a través de la fotografía, como primera opción, y la imagen del cuerpo que se repite aprisionada en el objeto y transformada en parte de aquel, en una segunda opción. Volviendo a Masotta y al supuesto de la *performance* como superación de la pintura, en el que se establece una distinción jerárquica entre materialidad e inmaterialidad, Leppe resuelve este binarismo al generar poses, es decir explorar el plano de la performatividad como posibilidad material en la fotografía para transformarla en una pieza artística. Su registro no es el vestigio de una acción desmaterializada, sino que es el insumo que generará un objeto con un estatuto diferente, en el que el problema del cuerpo del artista también está presente, solo que a través del *collage* en el artificio artístico.

Las fotografías que componen la obra *Proyecto de asfixia* nos muestran a Leppe con una bolsa de basura en su cabeza, en al menos diez poses diferentes, todas ellas exhiben el cuerpo cada vez más asediado y agobiado, no obstante, la pose no deja de ser evidente: es la pose de la tortura. La obra *Reposo absoluto*, en tanto, es una caja cuadrada como cuadro, montada al muro. Su cara frontal dividida en dos: un tercio tiene un retrato de Leppe recortado que lo muestra en un primer plano y en los dos tercios restantes que no están cubiertos por la fotografía de Leppe vemos el interior de la caja, allí cuelgan tres

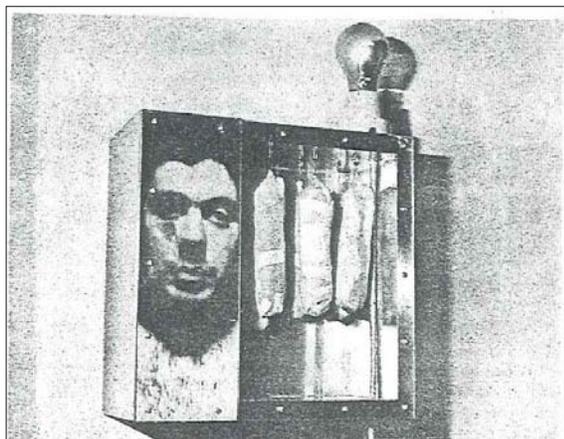


Fig. 5: *Reposo Absoluto*, 1977. Carlos Leppe. Archivo de prensa MNBA. Recuperado: <http://carlosleppe.cl/1977-reconstitucion-esena/>

pequeños bultos hechos de venda y gasa, todo esto cubierto por un acrílico sellado por los tornillos. Sobre ésta hay una ampolleta encendida. Los bultos nos sugieren tres cuerpos, tres cadáveres en absoluto reposo como un eufemismo para no hablar de la muerte. A partir de los sentidos que la muestra contenía nos parece pertinente preguntarnos ¿cómo se leyeron estas obras en la prensa durante el contexto dictatorial?

La recepción de la prensa

La exposición fue ampliamente cubierta por diarios y revistas, donde lo que más se destacaba era la juventud del artista, los premios que hasta ese momento había recibido por su quehacer artístico y el trabajo de dos años que se resumía en esta muestra. En la revista *Paula*, el 6 de diciembre de 1977, María Teresa Diez¹¹ destacó tanto la “absoluta perfección formal” como la “claridad de su concepto”. Define también el tono de la obra de Leppe como una “[...] posición severa, comprometida, honesta: el talento al servicio de la creatividad absoluta, sin miedo ni conformismo” (Diez, 1977: 29). Además, incluye una cuña del artista, en la que expresa:

Me interesa la no reminiscencia, la no huella: el denunciante del dolor y la angustia no deben mostrarse en pinceladas alteradas, por ejemplo. El lenguaje plástico debe buscar en lo clínico, en el crematorio, en la sala de espera, el sauna, el baño público. Me interesa la vida pública y censurada.

A partir de esta cita de Leppe podemos ver primero su reticencia y oposición a la pintura, donde explicita que el medio no son las pinceladas alteradas, sino que lugares puntuales. Y esos lugares nos develan la homosexualidad, siempre presente en la obra de Leppe: saunas y baños públicos han sido siempre lugares de esa sexualidad reprimida, que debe concretarse de forma rápida y privada y que por eso señala como pública y censurada. Los materiales que forman parte del imaginario de estos lugares son lo que reemplazan el gesto pictórico y el bastidor.

En una nota publicada¹² el 14 de diciembre de 1977 en la revista *Ercilla*, titulada “Leppe: la realidad aséptica”, se insiste en la limpieza de la dimensión formal de su obra, a la vez que se indica que “[...] más allá de esas formas, surgidas desde un profundo razonamiento plástico –y en ningún caso fruto del azar o la inspiración celestial– está el dolor, la violencia social, las fracturas y actos fallidos del ser humano. Todo ello, aprisionado en un claustrofóbico envoltorio”. Se habla de violencia social, no obstante, este concepto parece no remitir a nada, ser paradójicamente un concepto vacío en un contexto en el que la violencia era parte de lo cotidiano, pero se encontraba silenciada. Pareciera no establecerse una relación entre la violen-

11. María Teresa Diez, periodista chilena, Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

12. Solo las iniciales R.U. firman la nota de revista *Ercilla*. No existe información precisa del autor.

cia a la que están sometidos los cuerpos en la exposición con otros cuerpos que día a día eran torturados y desaparecidos. En esta misma nota vemos una preocupación por la excesiva presencia del artista, la repetición de la imagen del cuerpo fue vista como una pulsión “casi narcisista” (Ercilla, 14 de diciembre de 1977). Era poco usual que el artista fuese el centro de la obra fuera del concepto de autorretrato, el cual no opera en Leppe al distanciarse de la generación de su imagen fotográfica, la cual es captada por Jaime Villaseca¹³. Su aparición insistente no tiene que ver con el procedimiento del autorretrato en pintura, por ejemplo, sino que con una serie de torsiones sobre su propio cuerpo: la pose frente a la cámara, el ser fotografiado por otra persona, la intervención de la imagen propia, la transformación de dicha imagen en elemento constitutivo de un objeto. Si bien la tradición pictórica ya tenía instalada la noción de autorretrato, los procedimientos utilizados por Leppe enrarecían cualquier comprensión tradicional, lo que se tradujo en un extrañamiento frente a ese uso de la imagen del artista.

En la nota “El deshumanizado dolor de Dittborn y Leppe”, publicada en La Tercera por Giorgio Vomiero¹⁴, el autor relaciona las obras expuestas en 1977 con el “[...] dolor casi físico del hombre desplazado por la máquina urbana transformada, casi, en fábrica de encierros y hospitales asfixiantes”. Esta lectura puede resultar un poco extraña, ya que relaciona el dolor con un cuerpo que estaría desplazado por la tecnología, cuestión que se explica mejor puesto que vincula el trabajo de Leppe con el dadaísmo, y por tanto, con las mismas problemáticas que motivaban la obra: “Afincado en las fuentes del dadaísmo de la Primer Guerra, comienzos del surrealismo. Leppe manipula su propia búsqueda, apoyándose en un proceso mecánico, desplazando lo manual”. De este comentario en prensa nos interesa destacar también cómo se habla del desplazamiento de lo manual en el procedimiento, otra vez entendiendo este trabajo como una superación de la pintura y la escultura, disciplinas vinculadas con la técnica y la destreza de la misma.

La recepción de la prensa se destaca por identificar la violencia física respecto del cuerpo, no obstante, la propuesta de lectura es siempre mantenida en el plano artístico, quizás el caso de Vomiero es el más representativo, puesto que logra vincular el gesto de Leppe con las motivaciones del dada y su crítica a la excesiva racionalización del mundo y la técnica que eran antecedentes directos de la guerra. Identificar a *Reconstitución de escena* con una denuncia respecto del contexto histórico en el que se encuentra inserta es una lectura posible hoy con la distancia temporal. Esta lectura es contemporánea respecto de un momento que aún no se encuentra superado, ni resuelto. La denuncia a la violencia del régimen pudo ser intencional, como también el resultado coherente de una mirada al contexto, sin una pulsión de denuncia explícita. La obra de Leppe ofrece múltiples posibilidades de ingreso, sus trabajos pueden ser leídos desde las discusiones propias

13. Jaime Villaseca Hernández (1949), Fotógrafo chileno.

14. Giorgio Vomiero, Director de Cine Italiano, residente en Chile.