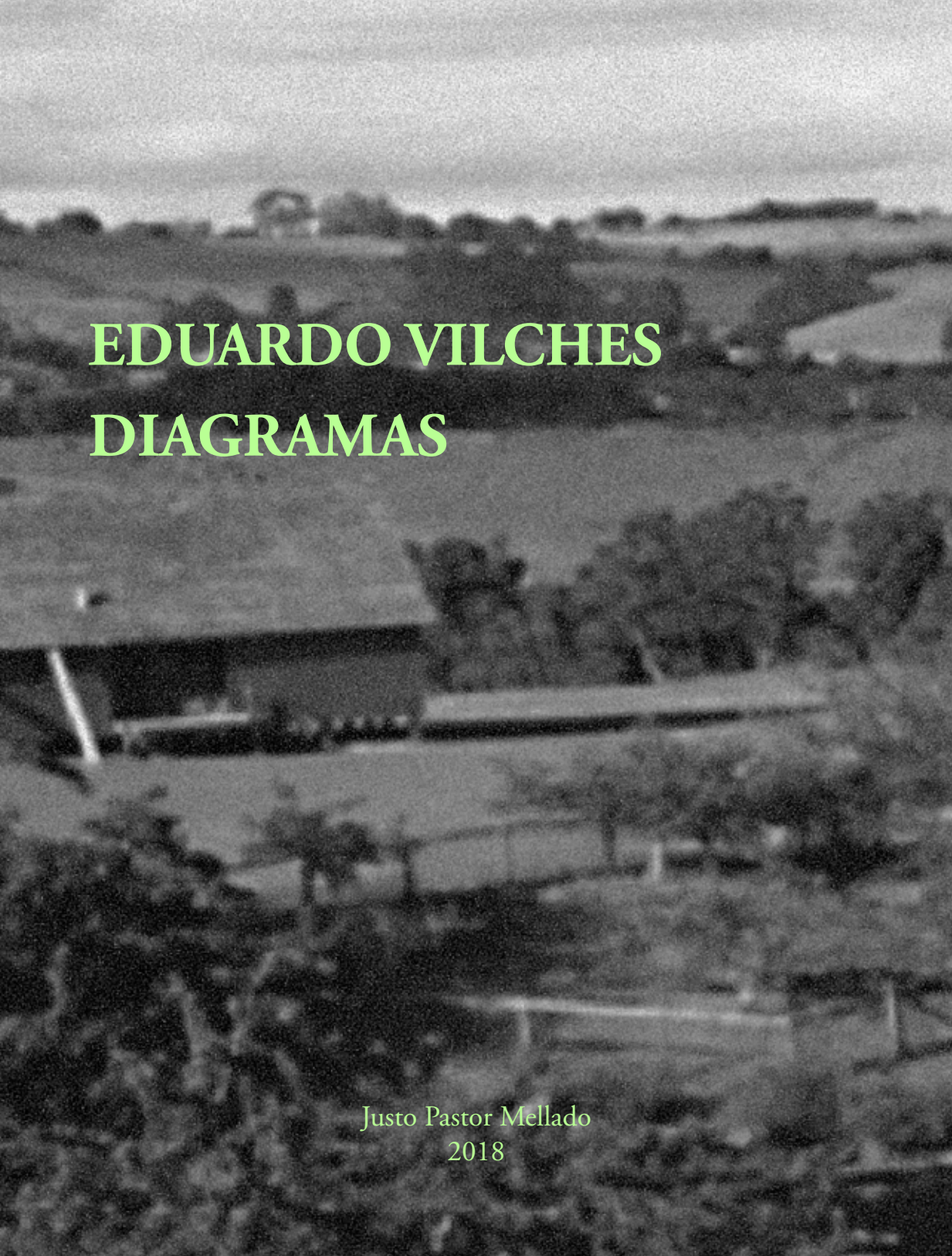


# EDUARDO VILCHES
# DIAGRAMAS

Justo Pastor Mellado
2018

# DIAGRAMAS

## PENSAMIENTO VISUAL

Hacer una muestra de la obra de Eduardo Vilches sin colgar grabado alguno. Rechazo la idea de concebir a Eduardo Vilches como grabador, dibujante, fotógrafo, profesor, de manera separada. Puedo hacer el juego de palabras desde donde poder sostener que como fotógrafo es un dibujante y que como grabador es un fotógrafo. La obra no es el resultado, sino el proceso, que implica el resultado pero como condición de si mismo, en un estadio de potencia. Pablo Mellado me hizo ver, mientras fue alumno de Eduardo Vilches durante un corto tiempo, que el curso en el que se había inscrito no era de teoría del color, sino de ética. La muestra que organizo no es "sobre" su trabajo, sino que dispone en un sitio determinado los indicios de su pensamiento visual. Todo esto tiene lugar en los momentos en que el propio Eduardo Vilches me muestra el catálogo de la exposición que se hizo en Inglaterra, sobre las determinaciones precolombinas del trabajo de Josef y Anni Albers. Me pregunto por las determinaciones de Eduardo Vilches y las recupero en la objetualidad ritual de su vida privada, junto a Alicia Vega. No puedo pensar la obra de Eduardo Vilches sin el andamiaje subjetivo de Alicia Vega. La ética de la imagen de ésta última, a su vez, se sostiene en la pulcra disposición de unas líneas de fuerza que configuran la expansión retenida de la materia narrable. Los dibujos que Eduardo Vilches realiza en 1960 reproducen los límites de contención de la Naturaleza arcaica: líneas curvas. Las líneas rectas construyen la Cultura moderna. Definen el encuadre rectangular de la ventana de su casa en la calle Bremen, frente a la plaza, porque recortan la zona de visibilidad que acoge su *pensamiento visual*.

Entonces, tenemos tres piezas, consistentes en un video-registro del bosque de Eduardo Vilches (realizado en el 2018), en seis fotografías de ventana (1983-1984) y en diez dibujos (1960).

Pero los objetos que aparecen en las fotografías de las ventanas han pasado a ser considerados como piezas de la exposición. ¿Cómo distinguir? ¿Cómo instalar la hipótesis de que esos objetos son metáforas que se desbordan? ¿Y que las piezas "propiamente tales" retienen toda empresa de metaforización? Entonces, ¿cuáles son los límites de este texto? ¿Los límites de esta exposición sobre los *límites de la obra*? Al respecto, los objetos colaboran generando una especie de "compañía limitada". Grave decisión: no exhibir grabados impresos sobre papel, para poner por delante el grafismo videográfico, la reproducción láser y el dibujo directo. Ya nos habrá mostrado lo suficiente, Eduardo Vilches, acerca de la "ciencia" del color impreso sobre papel. Resuelvo insistir en la noción de casa que encubre la *fabricación* de los diagramas sobre los que su obra se construye.

**CASA**

En Chiloé, Eduardo Vilches y Alicia Vega construyeron la casa encima de una generosa explanada, sobre un terreno cercano a Llau-Llao, a kilómetros de Castro. Habían adquirido un predio con laderas ocupadas por un laberíntico bosque de árboles nativos que *hacía hueco* en una quebrada fangosa. De este modo quedaba establecida una separación entre un mundo de arriba que acogía la edificación de lo hogareño, y un mundo de abajo que definía las condiciones de una extrañeza simbólica, en cuya disposición se resume y concentra la actitud formal que define el carácter a su trabajo. La separación entre la cultura y la naturaleza viene a ser aquí el lugar de una excusa antropológica, en cuya articulación se verifica el *diagrama de trabajo* sobre el que se sostiene la obra. Siempre habrá un dibujo de origen que trazará las líneas de demandas efectivas que programan su imaginario. Lo que está en juego es la noción de casa. Es decir, la consciencia moral de la *filiación* y la *residencia*, articuladas.

Existe una cierta leyenda acerca de la semejanza estructural entre los galpones y las embarcaciones. Esto dice relación con dos cosas;

primero, con el peso de la arquitectura vernacular en la arquitectura contemporánea de Chiloé; y segundo, en la función simbólica que distingue entre las cosas que se asientan y se edifican, por un lado, y por otro, con las cosas que flotan y navegan, de acuerdo a las reglas de la carpintería de ribera. Eduardo Vilches y Alicia Vega edifican y producen condiciones de habitabilidad, al tiempo que se desplazan entre Santiago y Llau-Llao transfiriendo sus imaginarios materiales. La consistencia de la hipótesis instala un hogar, porque la casa es una embarcación invertida que deja a la vista las condiciones de su consistencia, como si fueran las costillas de una ballena dispuestas en la playa, para proteger la disposición de los cuerpos que allí se cobijan.

## PASARELAS

Una vereda de tablones sobre la tierra húmeda –barrosa– permite la marcha hacia los descansos, en medio del bosque, ya sea a ras de tierra o a media altura, porque entre los árboles debe existir una huella domesticada. La plataforma unifica lo que es imposible de unificar y se instala como una construcción que desafía toda la topografía, allanando el acceso hacia lugares interiores cada vez más alejados, entre los cuáles Eduardo Vilches descubre unos claros en el bosque, donde planta unas flores vivaces para introducir el color en algunas extensiones y modificar las relaciones entre lo pleno y lo vacío, en el bosque. Las pasarelas permiten acceder al "otro jardín" que determina las ensoñaciones creativas de Eduardo Vilches, y que corresponde a la persistencia de la disposición del cementerio. Esta es una estructura que se imprime desde su infancia. Es un regreso al lugar de origen. A la infancia. Pero eso tenía que verlo. Eduardo Vilches había construido las pasarelas para atravesar desde el acumulado de informaciones a lo desconocido de estos procedimientos de habilitación de línea, en el bosque.

En *Oda inacabada al barro*, Francis Ponge considera el barro como un objeto poético que lo empuja hacia la creación; es

decir, que lo obliga a realizar largos desvíos, como fundamento de la narración que permanece atenta a la caída de las lluvias que la funden, pero que también la fundan como una materia primordial, respecto de la que la pasarela impide que pisemos con nuestro calzado el suelo líquido y se nos pegue como un afecto. Es preciso caminar con cuidado para no caer –no meter los pies en el barro– y dejar marcada la huella. Prevención necesaria. *No meter la pata*. Ponge escribe: *una mirada pura adora el barro*. Es el paso de lo sombrío a la ensoñación fúnebre. En 1997 escribí para la exposición de Eduardo Vilches en el Museo de Bellas Artes *La novela sombría de Eduardo Vilches*. Pero Ponge agrega: *un corazón sin miedo ama el barro porque está en la frontera de lo no plástico*. Y luego, hace la parodia de un libro que ha pretendido sostener como palabra sagrada que el hombre ha sido hecho de barro. Lo hace para evocar la resistencia del barro a toda forma, como si rechazara todo esfuerzo expresivo: *el barro quiere tentarnos a la forma, para luego desalentarnos*. Esa es la resistencia que me conduce a rechazar la posibilidad de exponer un impreso.

## DESCANSOS

Los descansos aparecen en el camino como unas construcciones de intermediación, destinadas a detenerse y poder apreciar el follaje y los troncos a media altura, separándose un par de metros del suelo. De alguna forma, son una plataforma para percibir la dimensión retraída de la intervención en el paisaje.

El escritor norteamericano Ralph Waldo Emerson nos dice que debe haber huellas del hombre en los árboles. De hecho, nos ofrece una alegoría de los árboles como hombres en duelo. El árbol deviene signo de una nueva idea de cementerio. Sabemos cual es el poder simbólico que ejerce el cementerio como configuración de la cultura, como para entender que este bosque es el monumento que levanta Eduardo Vilches siguiendo las pautas de constructividad de su propia obra. En tanto figura de la genea-

logía y del parentesco, el árbol es también una imagen del archivo. En su libro "La imagen en ruinas", Eduardo Cadava señala con justeza: "Como la fotografía, los árboles existen en relación al juego de luces y sombras: la luz del cielo que les permite sintetizar el alimento que reciben de las profundidades de la tierra, y la oscuridad de tales profundidades. Los árboles establecen una especie de comunicación entre el cielo y la tierra convirtiéndose en figuras de la fotografía misma".

En las fotografías de las ventanas se reproduce la vista sobre el tronco del árbol, y algunas ramas, donde en invierno y verano se procede a intercalar la cultura del madero crístico, distribuyendo el acceso a lo que permanece debajo de la corteza, como un sepulcro.

## FANGO

El fango está vinculado a la alfarería. La casa está en la explanada, arriba, cerca del cielo, donde ha sido posible establecer las condiciones de lo hogareño. De ahí que se plantee una especie de disputa cósmica entre un pueblo celeste y un pueblo del agua o del mundo subterráneo. La lluvia los conecta como si fuera una sucesión de trazos gráficos intermitentes. Antes de caer al suelo, el agua rebota y atraviesa el gran laboratorio del bosque, como si este fuera un gran tapiz. Eduardo Vilches lo asume cuando adquiere el terreno, luego de enterarse que gran parte de la propiedad es una ladera que se va convirtiendo en el umbral de un mundo imaginario húmedo. Solo hará falta apropiarse del fuego para producir esa alfarería que podrá mediar entre los poderes celeste y los poderes acuáticos o terrestres. Por eso es de vital importancia las relaciones que entabla con las alfarerías de Quinchamalí y de Florida, porque en el imaginario de su obra opera como el tercer elemento que, a su vez, permite sostener la cultura como efecto de inscripción gráfica. Solo hay cultura en el gesto de inscripción. Para todo esto debía reconocer la pasta moldeable

del origen. Desde el pequeño valle que *hace hueco* hasta las manufacturas de *barro ahuecadas* que instalan el dominio del artificio, se forma la cuenca semántica sobre la que Eduardo Vilches trazará las señales materiales mínimas para la determinación de las formas. Henos aquí sumergidos, contradictoriamente, en la plasticidad misma de las formas desalentadas. ¿Qué es un cántaro? Un recipiente, sin duda, con sus paredes, pero lo que importa es el vacío. El alfarero solo moldea la arcilla; mejor dicho, da forma al vacío que recibe y retiene. Pero contener significa poder donar, escanciar, para remontar a la fuente, ese "oscuro humus de la tierra que recibe la lluvia" (Alberto Constante, "El oscuro humus

de la tierra", en "Martín Heidegger, Caminos", Ricardo Guerra Tejada/Adriana Yáñez Vilalta (coordinadores), UNAM, Morelos, 2009). Lo que define la jarra, entonces, está en contener el vacío y escanciar la ofrenda.

## VENTANA

En 1983 y 1984 Eduardo Vilches fotografió muchas veces la Plaza Montt desde el interior de su casa, a través de la misma ventana. Una plaza no es un bosque. Más bien, su diagrama procede de la construcción de jardines; es decir, de un acto de urbanización. La posición de la cámara, fija, el encuadre, el mismo, solo cambia el paisaje exterior de acuerdo al cambio de las estaciones. La ventana posee tres tableros, en cada uno de los cuáles se localiza un árbol específico. Tomo en consideración la toma de un día de junio de 1983, a las 18.00 horas. El sol está rasante, desde la izquierda. Pero los tres árboles colman la tolerancia de cada panel. Luego viene la línea de la edificación en que la ventana está encastrada, separando el espacio de afuera con el espacio de adentro. En seguida, un alfeizar, ancho, en el que ha dispuesto tres crucifijos coloniales, de factura muy sencilla, en la base del panel central. Mientras en el panel de la izquierda, hay dos figuras: una guitarrera de greda oscura y una botella con un cristo-crucificado, esculpido en madera. En su interior, una escala se levanta junto al madero. Me digo que no hay que perder detalles. Bajo el panel de la derecha se repite una de las guardianas y se erige la cristalina forma de un sifón, que viene a ser casi el único objeto coloreado dispuesto en el alfeizar, como si fuera un altar familiar. Los tres crucifijos han sido dispuestos en posición horizontal. Solo está erguida la imagen de la escala. Los tres paneles distribuyen el espacio de representación como si fuera un retablo. Es la estructura a partir de la que Eduardo Vilches ha fabricado el encuadre de la toma, de manera que la ventana señale el espacio de tolerancia para la distribución de los objetos. Así tenemos que los tres árboles levantados en el afuera exponen la disposición de las ramas como si fuesen figuras

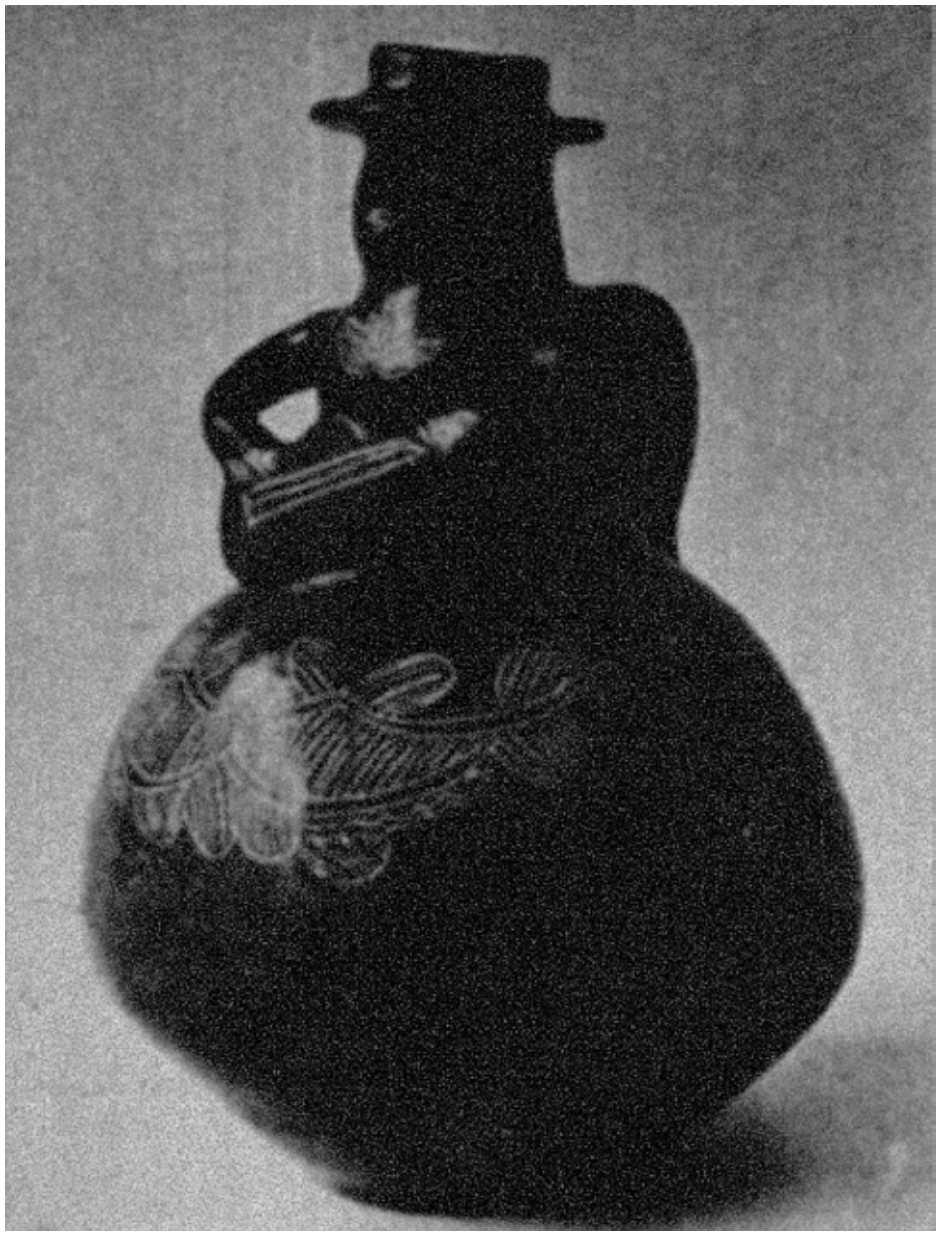
humanas con los brazos abiertos. Por su parte, los crucifijos yacen en el interior; como si estuviéramos asistiendo a un velorio. Su factura es tosca, rigurosamente sacrificada. Esta imagen debiera estar considerada en una de las estaciones en el *via crucis*. Sin embargo, no puedo saber a qué estación corresponde. Estamos, a la vez, en el Golgotha y en el huerto de Getsemaní. Ambas escenas, temporalmente diferenciadas, participan de un solo campo de referencia, porque el calvario de algunos resulta inconsolable, en Santiago, en junio de 1983.

## GUARDIANAS

A cada costado, en el alfeizar configurado como altar familiar, se levantan dos "cariátides campesinas", encontradas en Florida. Son las guardianas que protegen el encuadre porque la casa es la demarcación primera de la socialidad implicada en su docencia; es decir, en su pequeño dispositivo personal de transmisión del saber. Son dos vasijas de greda oscura, antropomorfas, que reproducen de manera estilizada la forma de una mujer tocando guitarra.

Tanto sobre la zona del ensanche de la vasija como sobre el brazo de la guitarra hay dibujos realizados con una aguja de vitrola que produce una huella sobre la greda sin cocer. Pero esta es la forma que ha encontrado en Quinchamalí y que se agrega a las ya mencionadas. Entre ambas, hay un río: el Itata. No es menor. Estamos en el comienzo de la Frontera. Cuando está cocida, se le aplica una solución de agua con cal y ceniza que se aloja en la cavidad de la incisión. Esta figura siempre interesó a los artistas, y a los grabadores en especial, porque estas vasijas eran lo más cercano a un "grabado objetual".

Quinchamalí es la cuna de esta cerámica, comercializada inicialmente en los mercados de las ciudades de la región del Bío-Bío, particularmente en Concepción. Ejemplares de estas creaciones

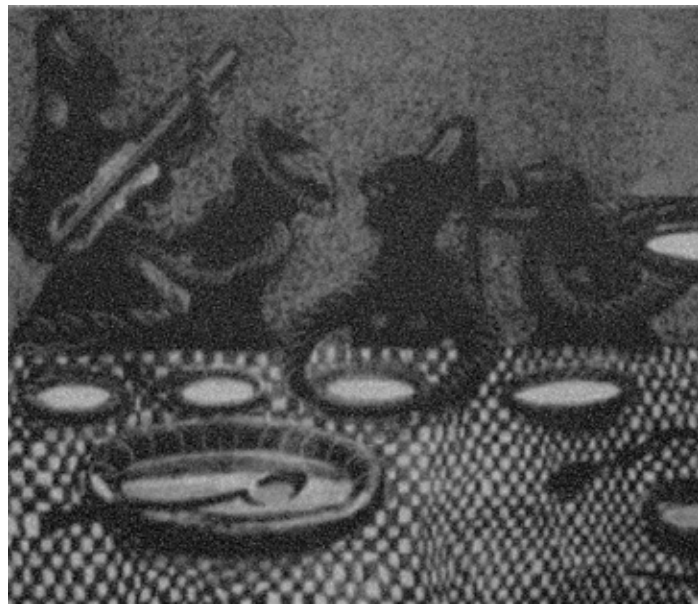


de la cultura campesina de Florida ya estaban expuestos en el Museo Hualpén, desde fines de los años cincuenta. Lo cual indica el interés que la cultura "erudita" portaba sobre estos emblemas de la cultura popular. No había, formalmente, distinción alguna.

Además de las vasijas de greda, la erudición de la cultura popular se presenta de manera insistente mediante esta pieza clave de *arte carcelario*. Por lo general, las botellas contienen en su interior una crucifixión esculpida en la cárcel por un artesano que imita con cierta torpeza las técnicas de los fabricantes de veleros en botella. Pero no es un velero en una botella, sino que está destinada a permanecer como un "sagrario hogareño". De todos modos, guardar objetos en una botella de vidrio transparente remite a la función de los fanales en la religiosidad del siglo XVIII-XIX, que pervive en la cultura campesina bajo la forma de un "fanal de pobre", guardando en su interior la imagen del "santísimo". Este procedimiento hace pensar en el rol que la ventana ejerce como "fanal amplificado", que contiene y exhibe las reliquias de la familia.

## LITOGRAFÍA

En el verano de 1957, Nemesio Antúnez realiza en la Escuela de Temporada de la Universidad de Concepción un curso de acuarela, al que asisten como alumnos Eduardo Vilches, Pedro Millar y Santos Chávez. Es en ese momento que los grabadores de Concepción entran en contacto con la escena plástica de Santiago. Antúnez los invitará posteriormente a participar en el Taller 99. Pero ya se habían formado como artistas de manera autónoma. Antúnez en esa época era muy cercano a Julio Escámez, que estaba pintando un mural en la Farmacia Maluje. Igualmente, era más que cercano a Violeta Parra, que realiza el trabajo de recolección folclórica en la región del Bío-Bío. Es en ese ambiente que Antúnez realiza una litografía que titulará "Almorzando en Quinchamalí", donde las figuras de greda antropomorfas ocuparán el rol de los personajes en una escena familiar de interior



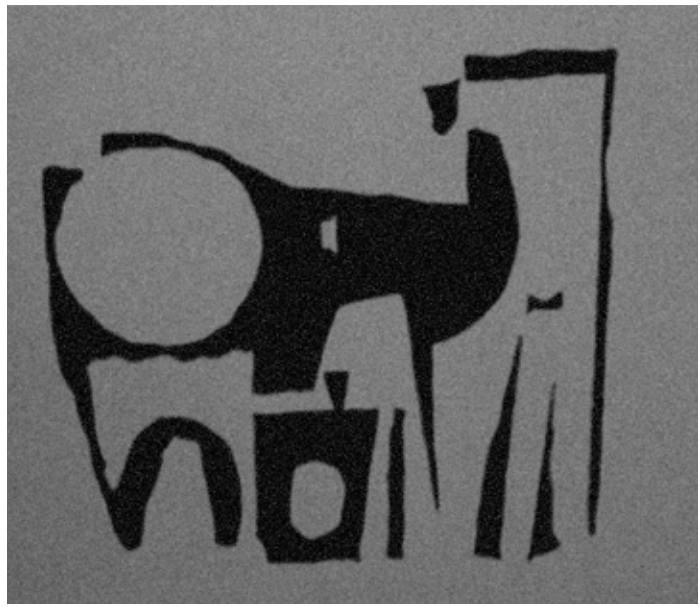
campesino. Esto es un indicio de la importancia antropológica que la figura de la guitarrera adquiere entre los artistas e intelectuales y que explica –en parte– la presencia de estas guardianas en la ventana de encuadre de Eduardo Vilches. No se habla suficientemente de lo importante que fue para Antúnez esta permanencia temporal en Concepción. La objetualidad de la alfarería precede la preocupación sobre las *siluetas* y las *sombras* en la obra de Eduardo Vilches.

En 1958 la Revista de Arte (segunda época) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile publicó un número especial dedicado a la cerámica de Quinchamalí. El texto de análisis estaba escrito por Tomás Lago y era una muestra de cómo, en esa coyuntura, las artes populares se relacionaban con el arte contemporáneo. Es decir, con un cierto tipo de arte contemporáneo. Esto es sintomático respecto de la formación de Eduardo Vilches, porque señala el estado de situación de la escena artística local.

Es así que en el seno de esa situación se entiende cómo Violeta Parra realiza –con el apoyo de la Universidad de Concepción– su trabajo de recolección del canto campesino. Lo que importa aquí es la relación que se establece entre la silueta de la guitarrera (vasija de greda negra) y la configuración de las sombras que provienen de las transformaciones morfológicas por defecto de objetos domésticos y maquinarias. Es lo que podríamos denominar como el *devenir-sombra* de la guitarrera. El cántaro se hace plano; perdió el vacío que lo constituía en dispositivo de donación.

## XILOGRAFÍAS

"Las xilografías son el producto de una usura gráfica que se aconcha sobre un sedimento de naturaleza impresiva, deformando sus referentes de partida. En la obra de Eduardo Vilches, la forma adviene por efecto de usura, no por adjunción: el gasto hace la forma; la forma del gasto. La forma como gasto, en definitiva. Es la razón de por qué he llegado a pensar en la naturaleza aproximativamente desfalleciente de sus composiciones, que no tiene que ver con una concepción depresiva de las formas. Hay en Vilches un deseo de no acceder a la forma pura" (…) "El gasto generador de formas implica una decisión de corte, de fijación de una configuración en un estado determinado de descomposición morfológica (…) Es la detención lenta en el movimiento de las formas lo que emparenta tecnológicamente las xilografías de los años sesenta con la práctica fotográfica de la última década". Este párrafo lo escribí en el ensayo de presentación de la exposición de Eduardo Vilches en  Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile, en 1996, bajo el título *La novela chilena de Eduardo Vilches*. Estaba referida a cómo se "inventa un origen". Todo estaba anclado en una aproximación a los despojos de las maestranzas ferroviarias de San Rosendo, a las ruinas arquitectónicas y objetos agrícolas percibidos desde la ventanilla de un tren. Un mundo que se disuelve; que es el mundo rural de la región de Florida, Cabrero, Yumbel, en los momentos previos a



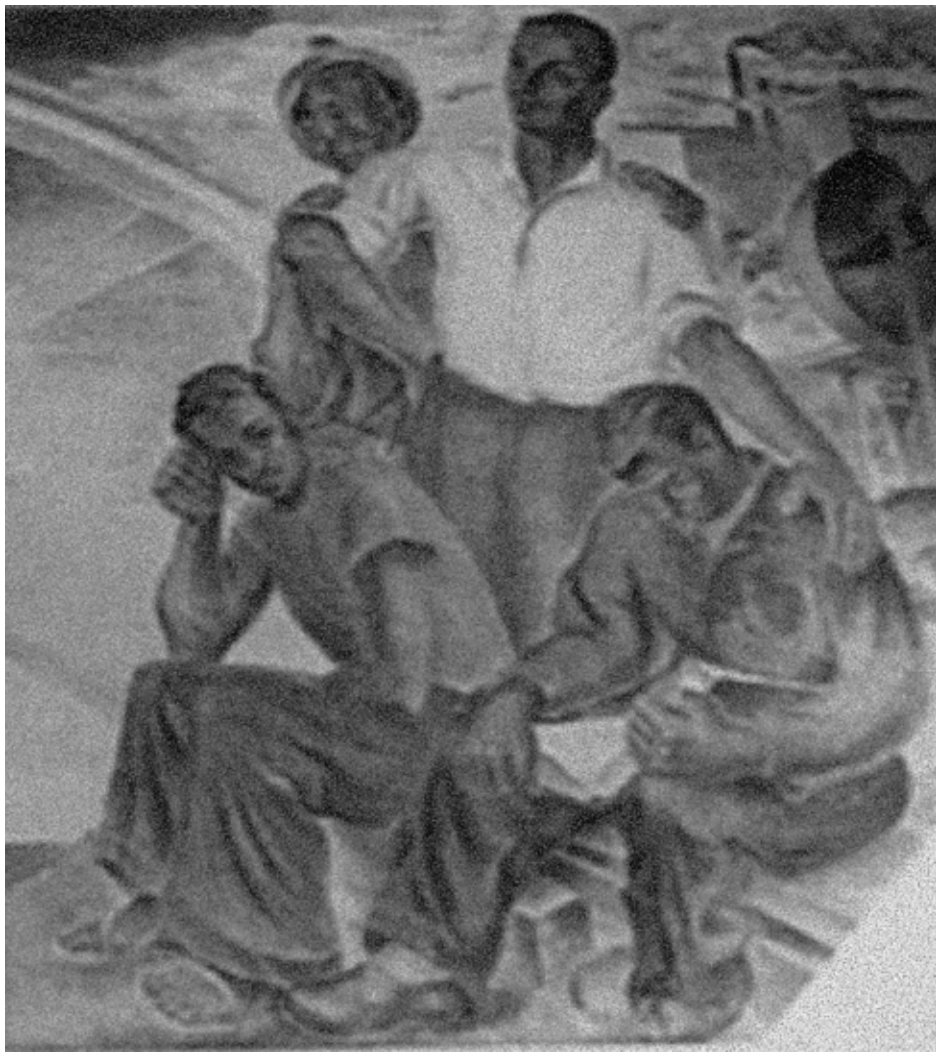
la promulgación de la ley de reforma agraria. Pero es un mundo que tiene sus expresiones cumbres en la pulcra decoración de los espacios interiores. Se trata, entonces, de recuperar experiencias de la habitabilidad rural de una extrema delicadeza, que limita la decoración de los espacios interiores forjados en la pulcritud de medios, porque en ellas se establece una relación entre vacíos y formas que va a ser determinante en la construcción de obra. Es la razón de por qué, desde 1957, Eduardo Vilches comienza a coleccionar recortes de "papel picado", como eran llamadas las guirnaldas de papel volantín realizadas por una artesana del Mercado de Concepción, doña Teófila Hinojosa. Estos consistían en pequeñas narraciones de papel recortado, en que predominaba la "imagen calada". En Eduardo Vilches, el trazo del dibujo proviene de la línea de corte. Pero esta última define la silueta que separa la sombra de su (con)texto y simula el hueco en el muro, como si fuera el nicho de la imagen.

## DIBUJOS

Durante el año de 1972 Eduardo Vilches realizó un taller de grabado con niños en una escuela pública. En ese entonces trabajaba en un programa de *nueva pedagogía* que se había montado como experiencia piloto en una oficina de Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica. Pero en situaciones difíciles, Eduardo Vilches pudo realizar lo que se había propuesto. Las condiciones de trabajo eran muy modestas y por eso resolvió utilizar como plancha de grabado unos trozos de cartón que recuperó desarmando las típicas "cajas de zapatos". Enseguida, con lápiz BIC les enseñó a los niños a dibujar sobre las planchas, remarcando muy bien las líneas, para que se hiciera un surco estable. En seguida les enseñó a entintar la plancha con un rodillo de goma y a colocar una hoja de papel sobre ésta, que quedaba fija por efecto de la tinta. Entonces tomó una cuchara de palo y todos los niños comenzaron a sacar copias de sus dibujos. Lo que importa en este relato es que los dibujos, al ser impresos, quedaran al revés: el surco quedaba en blanco. Es así como se traspasa la sabiduría de las loceras de Quinchamalí a un taller de dibujo y de grabado para niños. Eduardo Vilches recoge la pureza y el esquematismo de las formas de la cerámica campesina y las traslada al taller para proporcionar una superficie de acogida de un imaginario infantil. Entonces, a final de ese año, Eduardo Vilches tuvo la responsabilidad de diseñar el calendario del Comité de Industrias Eléctricas y Electrónicas de CORFO y resolvió emplear algunas de las imágenes realizadas por el taller. Es así como perduraron, impresas, en este documento de perturbadora rareza. Por esta razón, estos dibujos pasan a ejercer un rol determinante en la búsqueda de las obras (más) adecuadas para esta exposición.

## MURAL ESTACIÓN

Eduardo Vilches nació en Concepción y dibujó desde la infancia. No sabía, sin embargo, cómo orientar su vida hacia la práctica

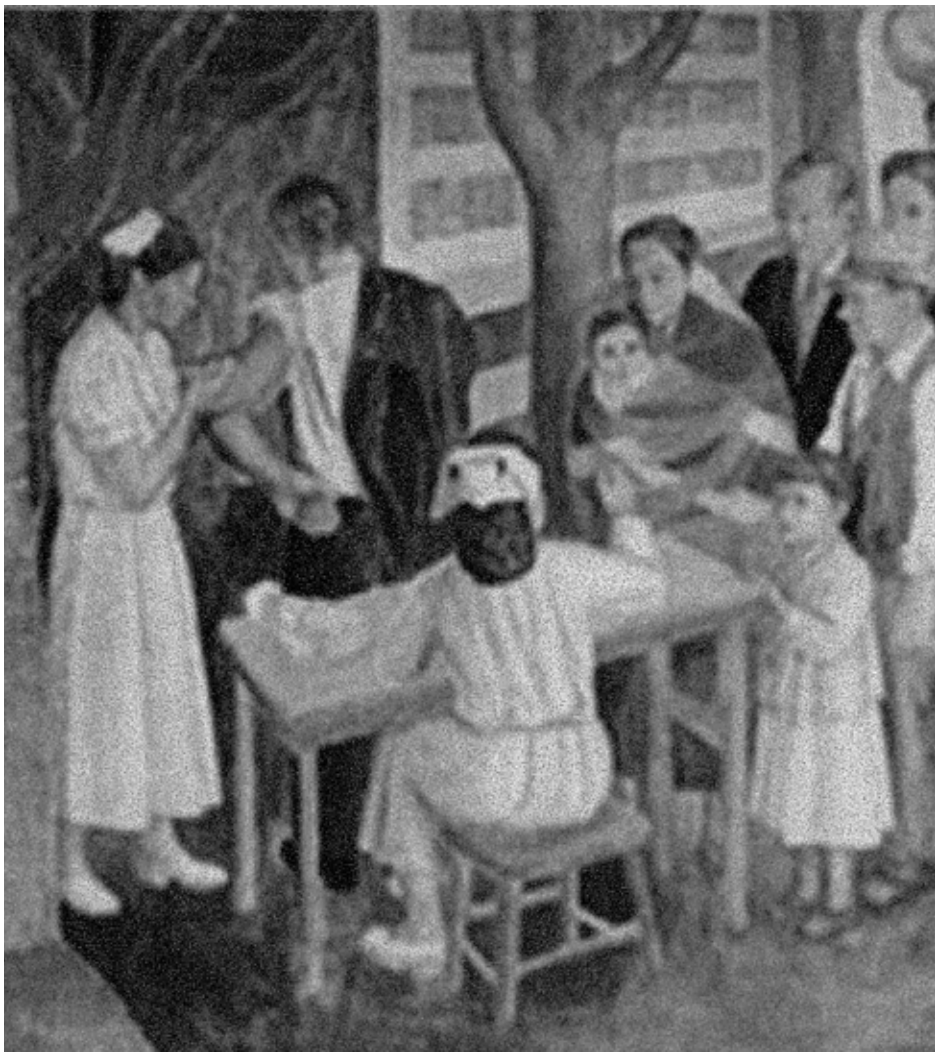


artística. En entrevista a un medio, en ocasión de una de sus exposiciones, señaló: "Cuando conocí el bosque nativo fue una revelación. Fue en un veraneo en Collipulli con mi familia y yo andaba dibujando todo el día, cautivado por el paisaje". No es curioso que mencione el bosque nativo, que será su objeto de trabajo en estos últimos veintitrés años, interviniendo y modificando con pulcritud *el bosque de la hendidura*, en su propiedad de Llau-Llao.

Siendo joven se trasladó a Santiago e ingresó a trabajar en una gran oficina de import-export como agente de contabilidad. A tal punto no le gustaba su trabajo que enfermó. Hasta que un amigo lo envió a estudiar a la Academia de Gregorio de la Fuente, donde pudo preparar luego su ingreso a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Sin embargo es preciso mencionar este acontecimiento porque Gregorio de la Fuente fue el artista que realizó el gran mural sobre la historia de Concepción, en los muros de la antigua Estación Ferroviaria. Este mural se convirtió en un fondo simbólico determinante para todas las generaciones que transitaron por dicho terminal, durante décadas. Eduardo Vilches fue uno de esos niños que se enfrentó desde temprano a esa figuración monumental que reproducía la narración oficial de la fundación de la ciudad. No sabía todavía que llegaría años después al taller del maestro de la Fuente, para preparar su ingreso, no ya a la una escuela formal, sino simplemente a la escena de arte.

## MURAL FARMACIA

En 1957, un año antes que apareciera el número especial de la Revista de Arte sobre Quinchamalí, el artista Julio Escámez pintó un mural monumental en el edificio que albergaba a la Farmacia Maluje, en Concepción. Junto al mural de la Estación Ferroviaria fortalecería el *rol de culto* del muralismo en la escena local. Este es un indicio de lo que significaba dicha configuración



como ámbito para el desarrollo y formación de Eduardo Vilches, que participa en el curso de acuarela dictado por Nemesio Antúnez en la Escuela de Verano, como ya lo he señalado. Es una escena local la que funciona con su autonomía referencial y que la lleva a consolidarse gracias a la participación efectiva de la Universidad de Concepción en proyectos de recuperación de la cultura regional. En el tercer panel del mural aparece profusamente relatada una escena de vacunación que habla de manera elocuente sobre el rol de la universidad en la producción del conocimiento como combate preventivo que debe enfrentar una amenaza –el peligro nuclear y la guerra fría– que afecta la salud general de los pueblos. Esa es, de manera literal, una de las metáforas con que se describe la configuración de una escena. Pero hay algo más. Julio Escámez realiza un análisis de la coyuntura intelectual de la ciudad, en ese año de 1957, que coincide con el trabajo de recuperación del canto campesino que realiza Violeta Parra, como ya lo he mencionado. Lo que no he dicho, sin embargo, es que ese es el año del lanzamiento del Sputnick, que produjo un gran revuelo en la prensa local, como una dolorosa advertencia sobre la ventaja de los rusos en la carrera espacial, en el marco de la guerra fría. Pero también, es el momento en que Nicanor Parra, como profesor de física racional, dicta en Concepción una conferencia sobre "teoría de los satélites". Ese es el ambiente en que Eduardo Vilches realiza los dibujos que reproducen las estructuras del movimiento en un paisaje limítrofe, cuya inquietante delimitación ya está señalada en el título de la serie: *Acantilados*. Ciertamente, ese año es el año de la gran inflexión. En la pintura de Escámez, a última hora, este incorpora el retrato de Openheimer, que acaba de firmar un documento en contra de la proliferación de armas nucleares. En el mural, junto a dicho retrato, aparece pintada la edición del diario local en que da cuenta de dicha amenaza. De este modo, Concepción, a través de esa pintura participa directamente en la polémica que tensiona la escena internacional.

## BECA

Sewell Sillman viene a Chile y lo recomiendo para que consiga una beca de estudio. Ese es el dato que aparece en el ítem de premios y distinciones en el libro *Eduardo Vilches*, editado en el 2006 por un grupo de sus alumnos y colegas de la Escuela de Arte. Es el discípulo estadounidense de Josef Albers que está ocupado en una obra que relaciona la simpleza de las formas y del color con las principales obras textiles precolombinas. Este tipo de relaciones no es arbitrario. Vilches viaja a la Universidad de Yale y se especializa en la teoría del color de Albers, cuyo curso dictará en la escuela de arte de la Universidad Católica durante décadas. Lo que importa de ese viaje es que Sillman le prepara un programa especial de estudios, en los cuáles se hace conocer como un lúcido constructor de formas, al punto de llegar en un momento determinado a dudar, realmente, de continuar trabajando *sobre papel*, porque le anuncian una prometedora carrera como escultor. La duda es rápidamente disipada. Una especie de fidelidad con las formas planas y los huecos que había aprendido a reconocer él mismo en los "papeles picados" de doña Teófila Hinojosa, en el Mercado de Concepción, lo afirmó en su decisión inicial. A su regreso, hace ingreso a la Escuela de Arte de la PUC como ayudante de dibujo y viaja a Brasil junto a otros artistas invitados por el gobierno brasileño para exponer en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Cuando vuelve se hace cargo del curso de dibujo y comienza a planear los cursos de grabado básico. Pero todo tiene que ver con este encuentro inicial con Sewell Sillman, que viene a dictar unos cursos en arquitectura, en el campo abierto por la reforma de enseñanza que lidera Sergio Larraín García-Moreno, desde mediados de la década del cincuenta. Todo esto ya forma parte de la mitología de los arquitectos de la Católica. Lo que siempre me ha interesado es de qué manera los racionalistas de esa universidad, los llamaré así, tan preocupados del curso de composición pura, cuando forman la nueva escuela de arte, y la separan de la escuela de pedagogía que ya existía, con el ya consabido conflicto y desplazamiento de la enseñanza de Miguel Venegas,

los arquitectos se desentienden. Me explico: deciden implementar una escuela de diseño, de acuerdo a los parámetros fortalecidos por las visitas de Albers y Sillman, y le "entregan" la escuela de arte a los artistas surrealizantes que han sido marginados por los pintores post-impresionistas que dominan la Facultad de Bellas Artes a finales de la década del cincuenta. La paradoja es que habiendo tenido la oportunidad de modelar una nueva escuela a su antojo y medida, en el seno de un proyecto racionalista –como lo he sugerido–, la desestiman, desnaturalizando sus propios propósitos iniciales. Pero los artistas mencionados se olvidan rápidamente de la escuela. La enseñanza no pasa a ser más que un cúmulo de anécdotas. Es entonces cuando Eduardo Vilches entra en escena. Regresa de Yale y se convierte en un profesor consolidado. En 1965 contrae matrimonio con Alicia Vega. Pero lo que él enseña es de otro carácter.

## NIÑOS

La primera vez que Eduardo Vilches me mostró el calendario, no pude dejar de pensar en el efecto que sobre el grabado chileno contemporáneo había tenido "La lira popular". Vilches descompone su estructura y desarrolla una propuesta de gran economía formal que pone de manifiesto la filiación formal con la obra de Josef Albers. Pero no es la misma lectura de Albers que realizan los arquitectos. Esto se trata de otra cosa. En su relación con las artes visuales, los arquitectos denotan su convencionalismo. No son albersianos. Permanecen en la anécdota ilustrativa. En su relación con las artes plásticas, digo. De otro modo, hubiesen hecho las cosas de otra manera, respecto de cómo levantar una escuela de arte, que sabotean formalmente para edificar la preeminencia académica de una escuela de diseño. Preocupado por las manifestaciones primeras de las formas, Eduardo Vilches asocia esta gráfica popular a una especie de infancia del grabado chileno. Por eso, no solo se va a ocupar de los cursos básicos de grabado, sino también, de la historia del grabado. No es otra

cosa lo que hace cuando decide realizar el taller para niños en la población Víctor Domingo Silva (Santiago) durante los años 1971 y 1972.

Esto le permite demostrar que con elementos muy simples se puede hacer "xilografías de cartón", que se convierten en un relato sobre sus maneras de poner en escena la prosa del mundo y revelar sus modestas condiciones de existencia, que sin embargo, en el espacio de transmisión generado, Eduardo Vilches produce una situación que pone en evidencia la emoción y el afecto de los niños, contando sus propias historias en un lenguaje gráfico muy

propio, asociando las formas de expresión que ya había reparado en la cerámica de Quinchamalí. A fines de 1972 Eduardo Vilches diseñó el calendario de 1973 incorporando las imágenes grabadas por los niños.

Ya lo he señalado. Este es el único registro que existe de esta extraordinaria experiencia y marca la diferencia de actitud y de iniciativa que lo distancian de la enseñanza surrealizante de la escuela de arte, sin que por ello sea percibido como una amenaza. En esto reside, en arte, la sabiduría de Eduardo Vilches, para afincar la preeminencia del diagrama en la obra y no en narraciones ilustrativas. Al final de cuentas, la escuela de arte no es la que define a Eduardo Viclhes. No comparto los comentarios de prensa que ponen a la docencia por encima de la condición artística. La docencia es una consecuencia. Su presencia la sobrepasa y más que nada, es su nombre y su obra lo que permite que una *enseñanza de minoría* formal permanezca como el *único activo simbólico* al que esta escuela puede recurrir, como garantía de su inscripción en la historia de arte chileno. Eduardo Vilches es un artista que se acomoda a la estructura de una escuela cuya oficialidad administrativa siempre aspiró, sin éxito, a convertirlo en "docente ejemplar". Claro que lo es, pero es reductor sobre dimensionar el pedagogismo. Lo que me importa, en este sentido, es el *diagrama de su obra,* que supone unas formas de transmisión que no son reductibles al formato de una escuela en particular.

## SERIGRAFÍAS

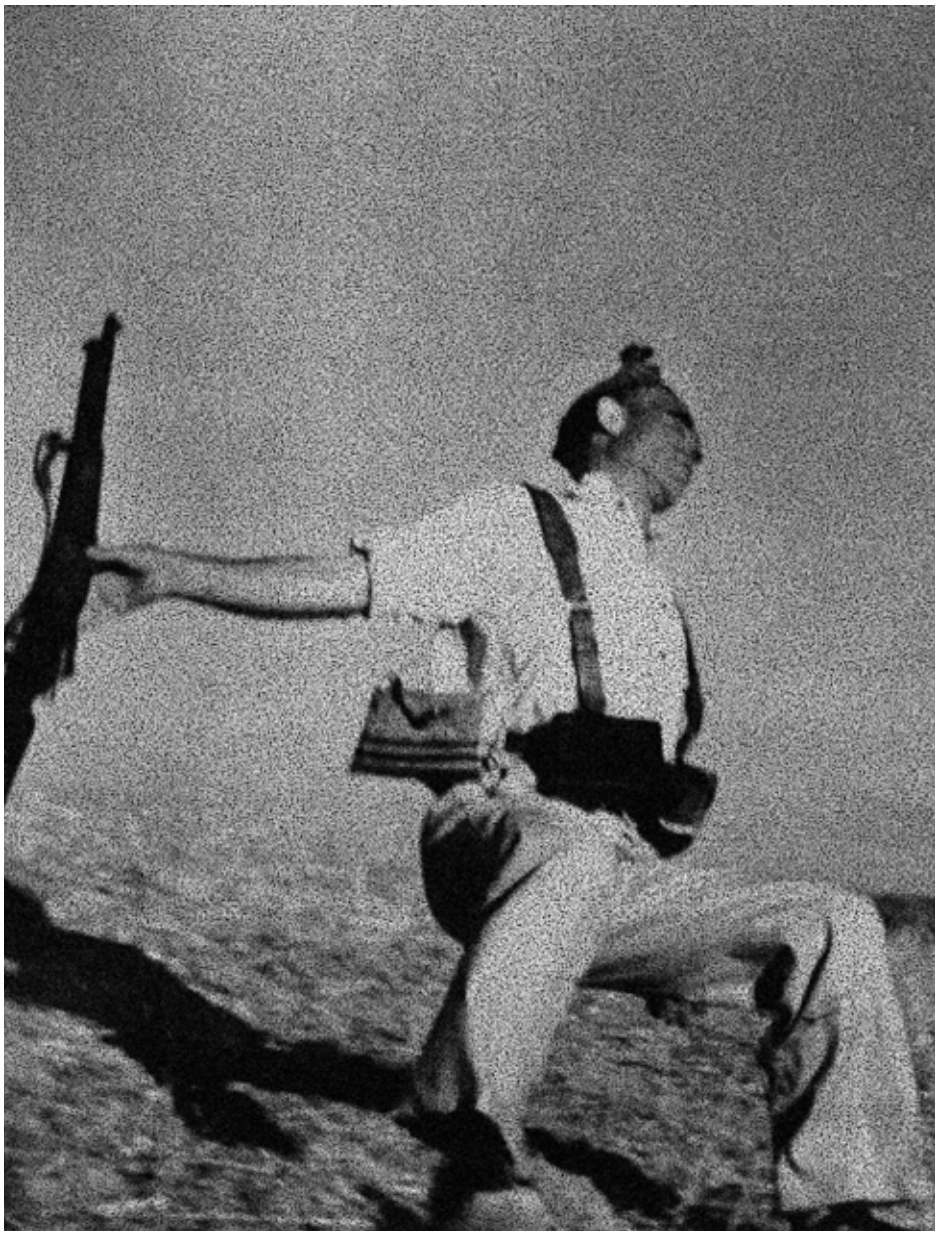
El año de 1974 no es una fecha casual. En un momento en que la presentación cívica de los cuerpos está siendo puesta fuera de juego por agentes del Estado, Eduardo Vilches realiza un doble-juego arriesgado, que consiste en desplazar el origen mítico de la pintura hacia un mito de origen del grabado, porque lo que se afecta es la matriz de aquellos que se omite representar. Entonces, la

sombra sustituye la falta de cuerpo y reclama por las condiciones del vaciado de las formas. Es por eso que las siluetas de formas abstractas recuperan su dependencia con las xilografías de 1964 y 1967.

Todo viene de allí; desde la proyección de las siluetas de la guitarrera en torno a 1957, trasladando las expansiones de sus formas hacia la depuración máxima de los proyectos en las serigrafías de los años setenta, para llegar a las fotografías de cementerios que comienza a realizar hacia fines de los años ochenta. Lo que prevalece es la sombra de los objetos sobre el muro de la alegoría platónica. No pasa por la litografía. Permanece en la xilografía. Rechaza el agua-fuerte. La corrosión del ácido no es lo suyo, sino el contraste de la materia plana, mínima, sin concesiones. Por eso resulta fácil pasar a la serigrafía y a la fotografía, como sustituto acelerado que desplaza la fábrica de la proyección de las sombras en el suelo, como aquella sombra que reproduce el contorno del soldado republicano que muere en el cerro Muriano, en septiembre de 1936, al comienzo de la Guerra de España, retratado en el momento de su muerte por Robert Capa.

## ALICIA

En 1982, probablemente, frente a la foto de Robert Capa, reproducida en fotocopia y pegada sobre una lámina de papel, sobre una obra de Roser Bru, o traspasada en serigrafía de alto contraste sobre la tela que debía ser soporte de una pintura de la misma artista, comenté a Alicia Vega la impresión que me había producido el visionamiento del film realizado por Joris Ivens en 1937, *Tierra de España*. Nadie, en ese ambiente de "artistas conceptuales" conocía el documental. Quizás era un "tema común" que no interesaba más que a nosotros. De modo que recibí un llamado telefónico suyo en que me invitaba a su casa para que viéramos *Tierra de España*, porque se había conseguido una copia. Instaló una pantalla delante de los postigos cerrados de la ventana que



fotografiará Eduardo un año más tarde y ubicó su proyectora de 16 mm. Al momento de iniciar el funcionamiento de la máquina, se quemó la ampolleta. Sin amilanarse, Alicia me comentó que ya estaba por agotarse y que tenía una ampolleta de repuesto. Después me contaría que fue en un viaje a Alemania Occidental que se había conseguido repuestos de ampolletas para ese modelo de proyectora. Fue hasta la misma fábrica Osram y le dijeron que este modelo de producto ya estaba descontinuada. Luego, le solicitó a un amigo que le comprara esas mismas ampolletas en Nueva York. Solo consiguió dos. El hecho es que estábamos los dos, solos, en silencio, frente al documental de Joris Ivens. Fue cuando al final de la proyección, tragando saliva, mudos, pensando en el dolor ético y estético que significaba para nosotros visionar ese film en plena dictadura, hicimos estado de nuestra impresión ante el rudo carácter del blanco y negro del film, para confirmar nuestra convicción por la cual *cada época tiene la emulsión que se merece.* En ese momento realicé la conexión que a propósito de la imagen del miliciano caído, adquiría otra dimensión la distinción vinciana entre *sombras propias* y *sombras acarreadas.*

## CLASES

"A partir de 1962 empieza a enseñar en esta joven escuela de arte (PUC), siendo en extremo útil su paso por el Taller 99 y luego, en 1960, por el Departamento de Arte en la Universidad de Yale, New Haven, EE.UU. (becado por la Comisión Fullbright), debido a que gran parte de su modo de ver y entender la plástica producto de esa estadía, sería transferido a los numerosos alumnos que a partir de esa fecha pasan por sus cursos dedicados al estudio del color y el grabado" (…) "Siempre mantuvo una consecuencia en el modo de enseñar acorde a su modo de ver y hacer arte. Lo anterior se entiende de mejor manera durante su labor docente en los años 70, cuando Eduardo Vilches trabajaba en talleres poblacionales, con niños, escolares de escuelas sin recursos, donde enseñaba grabado usando matrices de cartón,

lápiz BIC, rodillo, tinta de imprenta y goma laca" (Emilio Ellena, "Cuatro grabadores chilenos", Galería Cromo, 1977). Porque participar de sus clases es, en cierto sentido, sentirse partícipe de un pensamiento en torno al arte contemporáneo, más allá de la vigencia de una u otra técnica, o tal o cual pensamiento teórico". (Carlos Navarrete, "Paisaje, temperamento y austeridad en la obra de Eduardo Vilches", Santiago de Chile, 2007). Por eso insisto en las menciones a la autonomía de Eduardo Vilches y a su rol como el diagramador de un pensamiento visual consistente. Por eso no escogí ningún grabado para esta exposición.

Ya se han hecho exposiciones, muy buenas, de sus grabados y de sus fotografías. Ahora hay que hablar de otra cosa: de la expansión de su diagrama. Esto no se reduce a hacer clases. La clase es un escenario entre tantos, de transmisión. Eduardo Vilches ha sido un líder que ha estado en el eje de una construcción formal especifica, que se ha dado en llamar *desplazamientos del grabado clásico.* Cuando viajó a Alemania en 1980, dejó a Carlos Gallardo a cargo de sus cursos y éste no hizo más que empujar las cosas más allá de un límite, donde la impresividad dejó de ser una condición y pasó a ser considerada como un momento del que se podía hacer la economía, en provecho de una inmersión en procedimientos no-objetuales que, paradojalmente, terminaron en la más radical objetualidad. Me refiero a una escena de obras que, en dependencia formal de la enseñanza de Eduardo Vilches, monta la visibilidad de al menos dos generaciones post-vilchesianas. La primera, vinculada a Carlos Gallardo, Arturo Duclos, Silvio Paredes, Alicia Villarreal, Rodrigo Cabezas, Mario Soro; la segunda, liderada por Mario Navarro y a la que pertenecen Mónica Bengoa, Cristián Silva, Jorge Padilla y Carlos Navarrete, con quienes hicimos el "histórico" viaje a exponer en el CAYC de Buenos Aires, en junio de 1996, bajo el nombre de *Estética de la dificultad*. Este era el mejor ejemplo de una filiación forjada en la gratitud del reconocimiento.

## DESPLAZAMIENTOS

En forma paralela a los trabajos realizados en la población con niños de la escuela pública, Eduardo Vilches condujo a sus estudiantes de la escuela de arte a "sacar el grabado de sus casillas". Fue el momento en que comenzaron a empapelar los suelos de la escuela con siluetas impresas sobre papel de diario, tomando muy en serio la literalización de los modelos de impresión, para expandirlos metafóricamente y producir modificaciones estructurales en las prácticas artísticas, más allá del grabado. Es así como en una entrega de xilografía, Silvio Paredes realizó en el patio del campus Lo Contador cuatro excavaciones que enumeró como una edición de grabado (1/4, 2/4, etc). Lo que hizo fue tomar al pie de la letra la definición de la xilografía, considerando la pala –por extensión– como una gubia que practicaba una incisión sobre la superficie de la tierra, sin por ellos verse obligado a obtener una copia, sino "conformándose" con la afirmación de una huella incisiva que hablaba por ostentación de su disponibilidad para coger un cuerpo. Pero ya he escrito de eso. Me faltaba precisar algunas cosas sobre el rol de Carlos Gallardo en este asunto y declarar que los desplazamientos es una invención del *ambiente* ligado a Eduardo Vilches. Fuera de la universidad, Eugenio Dittborn fortalecía una obra que será como una especie de contra-parte. Dos tradiciones, pero dos procedimientos freudianos trasladados al análisis de la producción de obra, en la coyuntura intelectual de 1979-1980. La periodización del arte chileno depende de la preeminencia de los polos involucrados, entre desplazamiento y condensación. Lo que no tiene nada que ver con la "incorporación de la fotografía" al espacio del cuadro. El espacio del grabado ha estado –siempre– determinado por un inconsciente *litográfico* (pre-fotográfico) y un consciente *pictográfico* (sub-fotográfico). En Eduardo Vilches lo que va a primar, matricialmente, será la escena de la crucifixión; en Dittborn, en cambio, será la escena del descendimiento.

## SOMBRAS

"A Vilches siempre le preguntaron por qué sus obras son, la mayoría grabados y dibujos en blanco y negro, serigrafías con pocos colores o fotografías donde predominan los tintes opacos, siendo el profesor de color más reconocido en Chile. Al parecer tiene que ver con una cierta renuencia a las casillas, a que se le denomine como el artista del azul paquete de vela o al fotógrafo de jardines de Prager. Seguramente la indeterminación de las sombras y la multiplicidad de colores que contienen, son para Eduardo Vilches uno de los pocos reductos donde se hace visible la paradoja del color. Es al interior de las sombras negras donde es posible percibir la fragilidad del tiempo, la relatividad de los colores y el fugaz valor del nombre de ellos, incluso del negro". (Mario Navarro, "Negrura", catálogo exposición "Fotografías" Eduardo Vilches, Galería D21, Santiago de Chile, 2014).

CEdA

CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE