

Otro Jardín
Eduardo Vilches

Galería Gabriela Mistral 2007







Cementerio de Ancud

Armonía y Naturaleza en los trabajos recientes de
Eduardo Vilches

“Es curioso considerar como cada ser humano reproduce inevitablemente sus circunstancias, sea cual sea la localidad que transitoriamente habita. Arrastra consigo sus limitaciones, y con ellas traza una vez más su perímetro, propone la reglas del juego y elige por contrincantes a los que las aceptan”.

José Donoso, “El jardín de al lado” (fragmento)

1. Exposición y lugar

Durante la primera mitad de este año he dedicado gran parte de mis días a estudiar el quehacer de Eduardo Vilches, ello se ha debido a una especie de preocupación por parte del medio cultural local, en revisar su trayectoria desde el punto de vista expositivo y editorial. Ocasión que deja entrever un deseo por recobrar a una serie de artistas chilenos, cuyos cuerpos de obra se han transformado con el paso de los años en fuente de inspiración y progresión, de lo que podríamos llamar una creación visual alejada de toda moda o corriente foránea. Realizaciones que a fin de cuentas, basan su permanencia en el carácter refractario frente a las dependencias culturales extranjeras, e incluso afincan su interés no en el mercado del arte, sino que en el marco de la discusión académica, sea ésta universitaria o desde el oficio del maestro y sus discípulos en el taller.

El cuerpo de obra desarrollado por Eduardo Vilches, cumple a cabalidad con lo que sostengo, no solo desde su aporte a la formación de varias connotadas generaciones

Cementerio de Ancud



en la escuela de Arte de la Universidad Católica, sino que también ha logrado inculcar desde su ejemplo como operador visual, una forma de comprender el grabado y en los últimos años la fotografía, la que ha sido una vara eficaz para valorar y considerar a varios artistas provenientes de la enseñanza superior tradicional y privada en la última década. Me interesa enumerar estos asuntos que le atañen a su obra, porque su presencia en Galería Gabriela Mistral (Ggm), responde a una necesidad curatorial de su directora en coronar un largo ciclo expositivo de más de quince años, en donde es posible encontrar los trabajos de artistas emergentes, los que pueden ser comprendidos desde la óptica de algunos artistas ya consagrados, los que actuando como hitos en esta correlación de visualidad, permiten diagramar una visión panorámica de nuestro quehacer. A ese respecto, si miramos de modo retrospectivo las muestras de Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Alfredo Jaar, el español Antoni Muntadas y la brasileña Regina Silveira, bien podríamos comprender de modo particular la historia visual que ha contenido la arquitectura de Ggm.

2. Paisaje y registro

Hace unas semanas atrás visité al artista en su hogar -el que hace las veces de taller-, para conversar sobre las obras que estaba preparando para esta muestra titulada **Otro jardín**. Durante esa larga sesión de trabajo Eduardo Vilches me fue repasando su interés por el grabado, su evolución hacia la fotografía y de modo insistente su atención en obrar con el paisaje y la naturaleza, como eje reflexivo para sus realizaciones, ámbito que ha sido rememorado una y otra vez desde los dibujos a comienzos de los 60', pasando por



las xilografías en la medianía de esa década, hasta llegar a los albores de los años 80', cuando el artista recurre al uso de la fotografía análoga para registrar las realizaciones de sus alumnos en la Escuela de Arte UC y de paso, consignar el entorno natural que le rodea, tornando ese encuentro fortuito con este medio de expresión, como una acertada manera en certificar su fascinación por el bosque nativo, la arquitectura religiosa, las tumbas y decorados en los cementerios del sur de Chile, además del jardín como una dimensión cotidiana e íntima respecto a la vastedad de ese paisaje natural que tanto comparece en su obra.

Una de las primeras iniciativas en las que E. Vilches utilizó la fotografía como forma de creación visual, fue en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura a fines de 1984, espacio cultural binacional que cercano a Ggm establecía el eje cultural de esta zona de la ciudad por esos años. Durante un mes las paredes de la "Sala Negra" contuvieron las imágenes que mostraban los cambios cromáticos y de temperatura que los árboles, plantas y arbustos de la Plaza Pedro Montt experimentaban, como armonía del orden y belleza. O como él mismo se encargó de relatarme, "en esa época yo estaba bastante aporreado, pensando en como podía dar cuenta de lo que sucedió después de las últimas serigrafías de 1974. Fue así como en 1977 a raíz de una solicitud del Museo La Tertulia en Cali, Colombia, realicé la serigrafía "Eclipse" donde usé por primera vez un fragmento (los ojos) de un retrato fotográfico que me hice tomar y lo puse horizontalmente en el fondo de un plato blanco casi totalmente oculto por un círculo negro (como un eclipse), más cuchillo y tenedor (todo calcado). Tres años después mirando a través de la ventana de mi dormitorio se me ocurrió que podía fotografiar diariamente la plaza, a distintas horas y en diferentes épocas del año y así dar



Plaza Pedro Montt 1983 · 1984

1

Eduardo Vilches en conversación con Carlos Navarrete,
mayo 8 de 2007, Santiago, Chile.

Cementerio de Ancud



cuenta del tiempo transcurrido, siempre a la espera de días mejores. Desde mi espacio privado hacia el espacio público. Más adelante seleccioné de las múltiples tomas siete de ellas, para que significara más que el mero registro de las cuatro estaciones y decidí aprovechar al máximo las posibilidades técnicas de la fotografía, ampliándolas al tamaño natural de la ventana (180 x 180 cm.). Estas ventanas fueron expuestas en la sala subterránea del Instituto, a la misma distancia del suelo que en su lugar de origen. Así fue como el día de la inauguración tuve cerca de 100 personas dentro de mi dormitorio mirando hacia la Plaza Pedro Montt".(1) De hecho, la habitación que hace las veces de taller da a la mentada plaza y mientras Eduardo me relataba sus observaciones en torno a esa exposición, desvié la mirada hacia ese lugar para intentar rehabilitar desde mi contemplación, la seducción que ese orden de la naturaleza veintitrés años atrás había producido en él. Tal gesto no me pareció desaventurado, debido a que esa serie de fotografías presagian esa necesidad del artista en instaurar un cosmos desde el paisaje, mediante la simple obturación de la cámara, para exponer ante la mirada del espectador su modo de entender la armonía y la composición del natural, quizás como un acto de fe en la eterna búsqueda de un orden superior.

3. Fotografía y arquitectura

En la primera nota de este escrito enumeré una serie de artistas locales e internaciones que habiendo mostrado en Ggm, parecieran construir o reconstruir una historia de los muros que delimitan el espacio expositivo. Por ejemplo, Gonzalo Díaz para su exposición **Quadrivium** en 1998, redujo sustancialmente el umbral que une la sala pequeña con la gran sala de Ggm, para abarcar de mejor manera el vía crucis que había dispuesto en ese lugar. Regina Silveira en 1999, reprodujo en ese mismo lugar el taller de un pintor de caballete, el cual podía ser observado desde un punto de vista, ya que las líneas punteadas que delimitaban los caballetes y pisos de ese ambiente, habían sido propuestos mediante una anamorfosis.



Cementerio de Ancud

Eduardo Vilches ha decidido pintar gran parte de los muros de esta galería en un tono gris, el que haciendo de punto intermedio entre el blanco y negro de sus fotografías, permite un mejor estado de concentración para la contemplación de sus imágenes. A diferencia de G. Díaz y R. Silveira, ha tomado la opción de concentrar todo el color de la naturaleza que expelen sus fotografías en blanco y negro, en el pilar hexagonal que recibe e interrumpe la lectura de obras en la pequeña sala. Pintarlo de un verde intenso y furioso, me parece que ha sido su modo de interpretar la arquitectura expositiva, respecto a estos perfiles que poderosamente nos hablan de los parajes australes de Chile, en especial, de sus recorridos y visitas al cementerio de Chonchi, en la isla de Chiloé. Instancia que la gran sala exuda en la simpleza de una toma a ese territorio, en un juego de positivo y negativo, como una “verdad que no tiene contrario”(2), aludiendo a su deseo de transformar este espacio por medio de estas dos tomas, las que desde el recorte visual tienden a remitirnos a las serigrafías de 1974, donde el contorno humano ocupaba el territorio del papel, ahora convertido en pared, sustituyendo la anatomía del cuerpo por el panorama natural en formato monumental.

²

Georges Braque, “El día y la noche” en *El día y la noche*, cuadernos 1917-1952, El Acantilado editores, Barcelona, 2001, p.52.

El contraste total ha sido la rúbrica en gran parte de su producción visual, si en los años 60' ello estaba dado mediante el uso de orgánicas formas geométricas, en la actualidad es producto de un reiterativo proceso de fotocopiado y ampliación de los contactos de esas tomas. Las que en cierto sentido conducen nuestra visión hacia los elementos esenciales del reino vegetal, o como él me comentó, "la naturaleza tiene la infinita voluntad de plantear cosas, colores, formas y texturas, yo me encargo de sacar esos elementos que tienden a distraer ese foco de atención que el paisaje me ofrece".(3) Algo que las otras imágenes que acompañan esta exhibición, lo señalan desde su condición de ser los últimos eslabones en su trabajo sobre el estudio de la luz y la sombra respecto a la arquitectura mortuoria.

4. Color, registro y arquitectura

Someramente en una nota anterior indiqué que Eduardo Vilches había concentrado todo el color del paisaje presente en sus fotografías, mediante la intervención de un pilar presente en la arquitectura interior de Ggm. Tal elemento es una forma de indicar la capacidad de su arte en hacernos referencia a la naturaleza desde una meticulosa forma de presentar el punto de fuga que suponen cada una de sus tomas a los parajes australes, en el sentido de omitir la referencia al cromatismo de esos lugares para concentrarse en como se relaciona el hombre y la naturaleza. En otras palabras, este guiño representa una mirada externa a esos lugares, capturados en cada toma, visibilizando la significación del verde como un espacio de comunicación, libertad e incluso, el mejor modo de ver su huella en él.

Sus tomas fotográficas por el contrario asumen la existencia fantasmal del dolor, la muerte y la pérdida, debido a que indagan -por su condición monocroma- en el interior del paisaje. Asumiendo esos decorados, formas y figuras, en que él certeramente registra un deseo de presentarse ante nuestra observación no como una simple imagen, sino más bien, como una sombra de lo que una vez fueron. En ese orden de reflexión la sentencia de José Donoso que abre este texto, es tremendamente acertada



Cementerio de Ancud

para acercarnos a su modo de observar el reino vegetal, sobretodo porque su arte ha sabido reproducir de forma generosa las circunstancias en que se ha originado, "a los 10 u 11 años me vi convertido en un explorador del paisaje natural, inmerso en el bosque nativo, la hazaña era capturar copihues, sin embargo, me vi sobrecogido por las texturas, colores y olores que emergían de ese orden natural".(4)

Durante la última conversación que sostuve con él esa tarde de invierno, insistí en reiteradas oportunidades en que me explicase las motivaciones que lo condujeron a realizar su serigrafía titulada "Eclipse" en 1977, ya que durante varias semanas ella había estado rondando en mi memoria como un acto reflejo de otro grabado suyo titulado "El día y la noche".(5) Eduardo con amabilidad y paciencia me fue explicando una y otra vez las motivaciones de esas realizaciones, mientras en mi premura intelectual le interrumpía sobre otros datos aledaños a tales obras. En un momento dado nuestra conversación se vio interrumpida por la hora del té, tras lo cual nunca más volvimos sobre el particular.

Sin embargo, mientras departía con él, su esposa Alicia Vega y la artista visual Francisca García, comencé a observar por la ventana del comedor que da hacia el jardín interior de su casa, e inmediatamente el parrón y ciertos arbustos me hicieron meditar sobre cómo la naturaleza es capaz de enseñarnos a ver, a distinguir lo uno de lo otro, debido a que la secuencia de botellas azules -dispuestas en un orden riguroso por uno de sus moradores en el vano exterior de la ventana- eclipsaban parte de eso que deseaba ver en su totalidad, remitiéndome a esa obra de 1977, en donde la propia faz del artista había sido cubierta en un



4

Ibid. Nota 3.

5

En términos más específicos el artista desarrolló el Día Cuarto, utilizando la siguiente nota bíblica como punto de partida a su obra: "Dijo Dios: Haya luceros en el firmamento para apartar el día de la noche"; tal grabado era parte de una carpeta de estampas sobre el "Génesis" realizados por algunos docentes de la Escuela de Arte UC, hacia la segunda mitad de los 80'. Una breve aparición pública de tal actividad se dio en la desaparecida Galería Carmen Waugh - Casa Larga, en Santiago.

Cementerio de Teupa



Cementerio de Concepción 1989 · 1990

acto formal que metaforizaba la situación de Chile en ese entonces. Hasta que una década después, por medio del juego del positivo y negativo, su rostro fuese el territorio demarcatorio de los conceptos día y noche. Metáfora del todo y la nada, del lleno y vacío en que las dos monumentales fotografías de la gran sala se convierten en su exhibición.

Pensar en como el cotidiano se hace arte y eso que llamamos oficio se nos convierte en una dimensión cotidiana, es algo difícil de explicar, pero sencillo de sentir, cuando el taller del artista es también hogar y la morada una representación micro de la macro realidad que hay fuera de ella. Eso es en mi opinión la residencia de Eduardo y Alicia. Armonía y naturaleza de una forma de ver, hacer y comprender los detalles de la vida por medio de lo que nos rodea como forma de arte.



Cementerio de Ancud

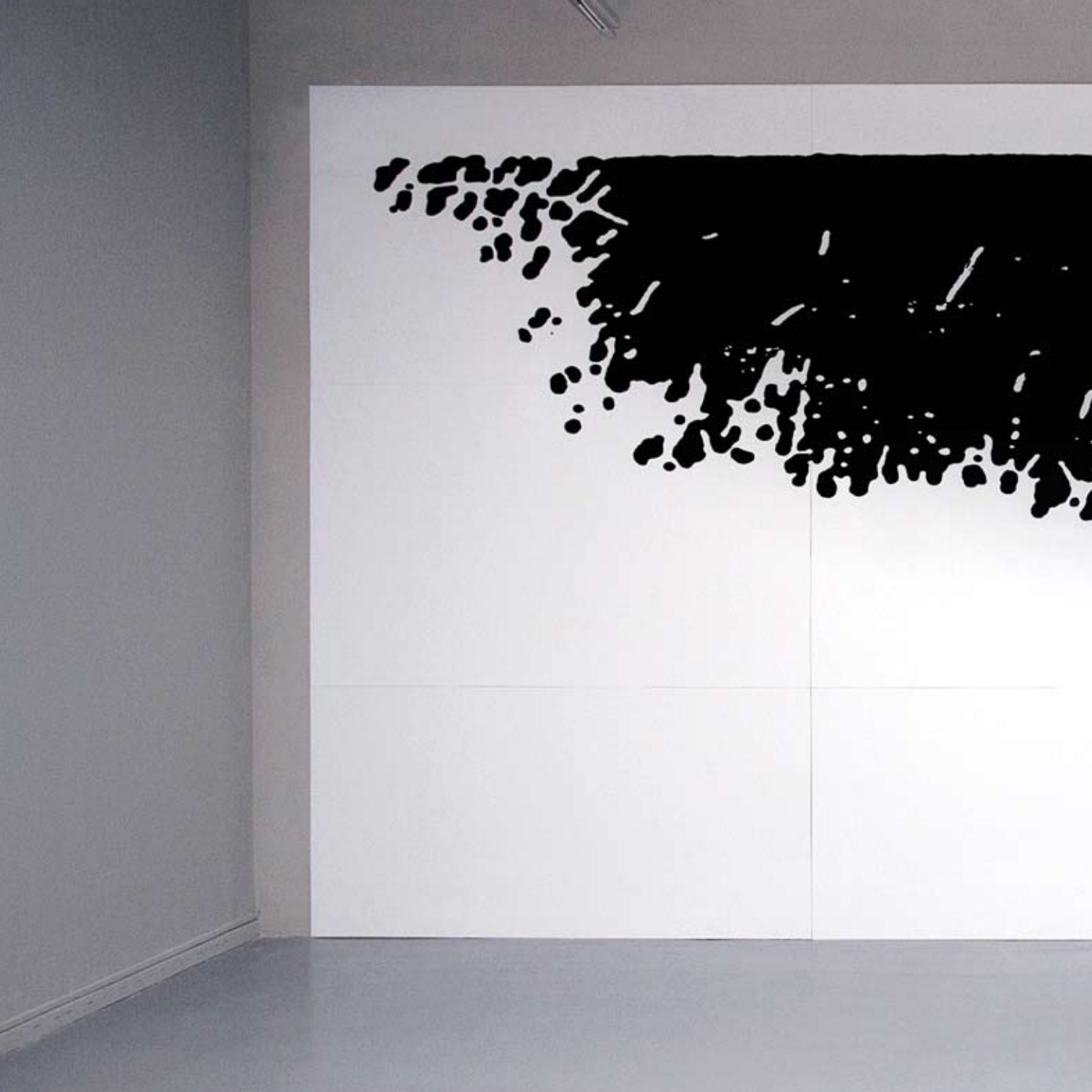
Carlos Navarrete
Santiago de Chile, julio de 2007

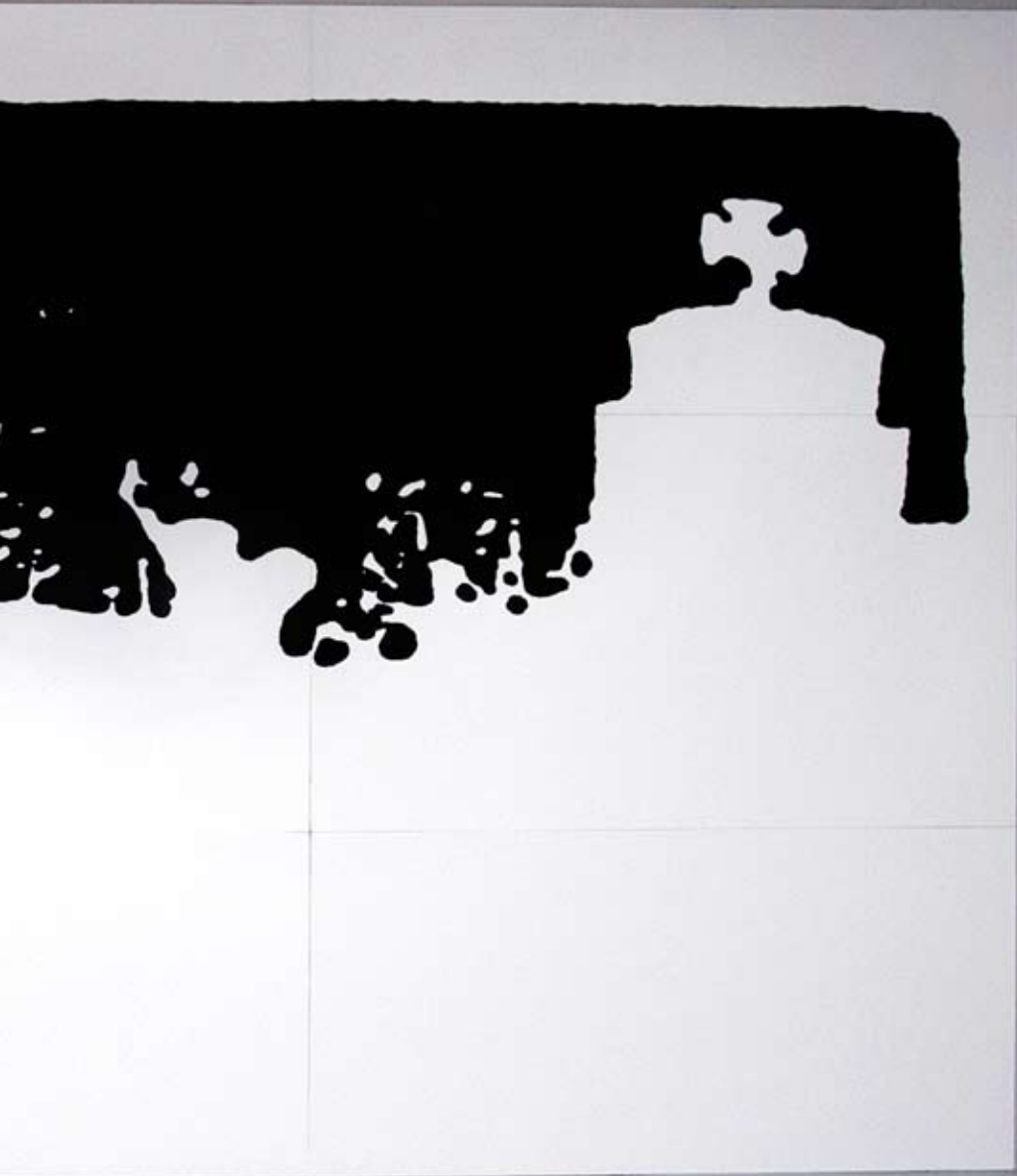




Sala 2: Chonchi IV; dos imágenes fotográficas de gran formato en alto contraste, una en positivo (muro sur) y la otra negativo (muro norte). Cada imagen tiene una dimensión de 6.07 x 3.40 m.

Room 2: Chonchi IV; two high contrast photographs of large format, one in positive (south wall) one in negative (north wall). Both images measure 6.07 x 3.40 m.













Sala 1: Teupa I y Teupa II; sucesión de tres imágenes blanco y negro en positivo en muro norte (5.45 x 1.80 m) y muro oriente (7.92 x 1.80 m).

Room 1: Teupa I and Teupa II; succession of three black and white images, on the north wall (5.45 x 1.80 m) and east wall (7.92 x 1.80 m).























Obras anteriores
Previous Works



Acantilado, 1960
Dibujo, pluma y tinta sobre papel
21,5 x 33 cm



Acantilado, 1960
Dibujo, pluma y tinta sobre papel
21,5 x 33 cm

Acantilado, 1960
Dibujo, pluma y tinta sobre papel
21,5 x 33 cm

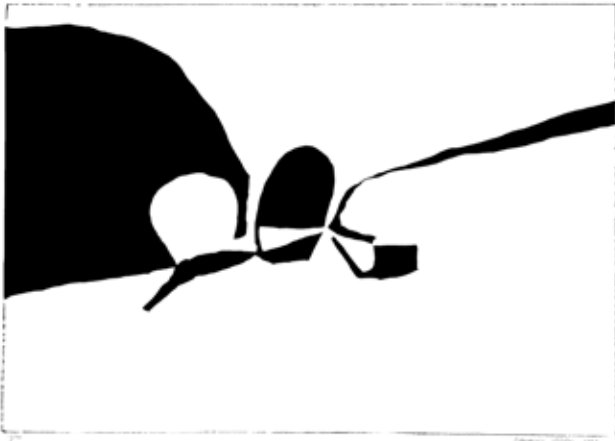


Acantilado, 1960
Dibujo, pluma y tinta sobre papel
21,5 x 33 cm





Pangal, 1962
Xilografía
39 x 55,5 cm



Encuentro, 1962
Xilografía
39 x 55,5 cm

Aeronave, 1967
Xilografía
61 x 91,5 cm



Incógnito, 1967
Xilografía
63,5 x 93,5 cm



Astronauta, 1967
Xilografía
63,5 x 93 cm





4/15

La Sra. Embajadora

Luis de Villota

La sra. embajadora, 1964
Xilografía
30 x 35 cm



Sombra III, 1970
Serigrafía
74,5 x 55 cm



Sombra I, 1970
Serigrafía
74,5 x 55 cm



Sombra II, 1970
Serigrafía
74,5 x 55 cm

Harmony and Nature in the Recent Work of Eduardo Vilches

“It is odd to realize how every human being inevitably reproduces his circumstances, independent of the place he temporarily inhabits. Dragging his limitations everywhere he goes, he uses them to redraw their boundaries, proposing the rules of the game and choosing those who accept them as his opponents.”

José Donoso, *El jardín de al lado*
(The Garden Next Door), excerpt

1. Exhibition and place

For the first half of this year, I have dedicated the majority of my days to studying the work of Eduardo Vilches, an activity inspired by the cultural community's renewed interest in analyzing his trajectory from the perspective of exhibitions as well as publications. A circumstance such as this also reveals a more widespread desire to rediscover a group of Chilean artists whose bodies of work have become, over time, a source of inspiration and progression for what we might describe as visual creation removed from all fads and foreign trends. These are realizations that ultimately acquire permanence through their refractory opposition to foreign cultural institutions and their deep-seated interest not in the art market but rather within the framework of academic debate, either in the context of the university or in the practice that unfolds in the studio between the master artist and his students.

The body of work developed by Eduardo Vilches is a perfect example of what I am speaking of, not only because it contributed to the creation of several renowned generations at the Art School of Chile's Catholic University, but also because through his own example as a visual operator, the artist has succeeded in imparting a new way of perceiving the print and in

recent years, photograph. This, in turn, is an effective tool for assessing and judging a number of artists that have graduated from traditional and private universities in the last decade. On these pages I would like to enumerate several of the issues surrounding his work, because his presence in the Gabriela Mistral Gallery responds to the director's need as a curator, to culminate 15 years' worth of exhibitions featuring the work of emerging artists by presenting them through the lens of more established artists. These veteran artists, then, become critical junctures in this correlation of visibility and allow us to map out a panoramic diagram of our artistic activity. To this end, if we take a retrospective view of the exhibitions of Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Alfredo Jaar, Antoni Muntadas of Spain and Regina Silveira of Brazil, we are able to make sense of the specific visual history contained within the architecture of Gabriela Mistral Gallery.

2. Landscape and Documentation

A few weeks back I visited the artist at his home, which doubles as a studio, to discuss the pieces he was preparing for this exhibition which is entitled **Otro jardín** (Another garden). During that long working session, Eduardo Vilches walked me through the progression of his interest in prints, his evolution towards photography and most insistently, his concern for working with landscape and nature, this being the reflexive axis for his oeuvre. Nature and landscape comprise a realm that the artist has revisited over and over again, from his drawings of the early 1960s to the xylographs he created in the mid-1960s all the way through to the dawn of the 1980s, when he began to use analogous photography to document the work of his students at the School of Art of the Catholic University and the natural environment surrounding him. In this way he turned a fortuitous encounter with this medium of expression into an extremely relevant method for manifesting his fascination with natural forests, religious architecture, tombs and their decorations in the cemeteries of southern Chile, contrasting the garden as an intimate, everyday dimension with the vastness of natural landscape that so frequently appears in his work.

One of the first initiatives in which Eduardo Vilches used photography as a form of visual creation came about in late 1984 at the Chilean-North American Cultural Institute, a bi-national cultural space close to the Gabriela Mistral Gallery that established the cultural axis of this part of the city in those years. During one month, the walls of the 'Sala Negra' ('Black Room') featured the images of the trees, plants and bushes of the Plaza Pedro Montt as they went through a number of chromatic and temperature changes over a period of time, revealing a harmony of order and beauty. This is how the artist himself described it to me: "At that time I was very troubled, wondering how I could show my evolution after the last silkscreens in 1974. That was how, in 1977, as the result of a request from the Museo de la Tertula in Cali, Colombia, I made the silkscreen entitled "Eclipse" where for the very first time I used a fragment [the eyes] of a photographic portrait that I had taken of myself and placed it horizontally at the bottom of a white plate that was almost entirely hidden by a black circle [as in an eclipse], with a knife and fork [all of it traced]. Three years later, looking out my bedroom window, it occurred to me that I could take photographs of the plaza every day, at different hours of the day and at different times of the year—that was how I could record the passage of time, waiting around for better days. From my private space, into the public space. Later on, from all the images I had taken, I selected seven shots so that they might take on a significance beyond that of the mere documentation of the four seasons. I also decided to take full advantage of the technical possibilities offered by photography and enlarged the photos to the real dimensions of the window [180 x 180 cm]. These windows were displayed in the Institute's underground room and were hung at the same distance from the floor as the original windows. Consequently, at the opening, I had around 100 people inside my bedroom looking out at Plaza Pedro Montt". In fact, the room in Eduardo's house that doubles as a studio faces the aforementioned plaza, and as Eduardo recounted his observations on that exhibition, my eyes drifted over

to that place in an attempt to recover, through my own thought process, the seduction that this order of nature had inspired in him twenty-three years earlier.

My impulse, I believe, was not an unfortunate one because this series of photographs foretell the artist's need to establish a cosmos through landscape and the simple obturation of the camera, to reveal for the viewer his own understanding of the composition and harmony of nature, perhaps as an act of faith in the eternal quest for a higher order.

3. Photography and Architecture

In the first part of this essay I listed a number of local and international artists who, through their exhibitions at the Gabriela Mistral Gallery, seemed to construct or reconstruct a story around the walls that serve as the boundaries of the exhibition space. In his 1998 exhibition **Quadrivium**, for example, Gonzalo Díaz substantially reduced the threshold that connects the smaller exhibition room to the larger one, in the interest of displaying the via crucis that he had set up in the gallery to its fullest advantage. In that same space in 1999, Regina Silveira recreated the studio of an easel painter which could be observed from one perspective, given that the dotted lines that identified the easels and floors of the installation had been proposed through an exercise in anamorphosis.

Eduardo Vilches has chosen to paint most of the gallery walls in a gray hue, a midway point between the black and white of his photographs which encourages the viewer to enter a deeper state of concentration for contemplating his images. Unlike Díaz and Silveira, he has decided to concentrate all the natural color exuded by his black-and-white photographs in the hexagonal pillar that receives and interrupts the reading of works in the small room. It seems to me that his decision to paint it a fierce, intense shade of green is his way of interpreting expository architecture with respect to these images that speak so powerfully of the southernmost outposts of life in Chile, most especially of his walks through the cemetery of Chonchi on the island

of Chiloé. This is something that the larger exhibition room expresses through the simplicity of two identical shots of that territory, mirroring each other in a game of positive and negative, like a 'truth that has no opposite', an allusion to the artist's wish to transform this space through these two shots that, from the visual cut have a way of bringing us back to those 1974 silkscreens in which the human form occupied the paper territory. Now, that paper has become a wall and the artist has replaced the anatomy of the body with a natural vista on a monumental scale.

Total contrast has been, to a large degree, the crowning achievement of Vilches's visual production. While in the 1960s this was channeled through the use of organic geometric forms, today it is the result of a reiterative process of photocopying and enlarging the contacts of those shots which have a way of guiding our eye toward the most basic elements of the plant kingdom. As he himself said to me, "nature has an infinite appetite for suggesting things, colors, shapes and textures; what I do is remove those elements that tend to distract the focus of attention that landscape offers me." This is demonstrated by the other images in this exhibition, given that they are the final links in his work on the study of light and shadow as they relate to mortuary architecture.

4. Color, documentation and architecture

Very briefly, in an earlier passage, I noted that Eduardo Vilches had concentrated all the color of the landscape through the intervention of a pillar in the interior architecture of the Gabriela Mistral Gallery. This kind of element is a way of underscoring the capacity of Vilches's art to refer us to nature through a meticulous method of presenting the point of escape represented by each shot of those southerly places, omitting the reference to the chromatism so that he may focus instead on the relationship between man and nature. In other words, this reference represents an external vision of these places that are captured in

each shot, giving the green color a visible meaning as a space for communication, freedom and very possibly, the best way to see its influence upon the artist.

His photographic shots, on the other hand, conjure up the ghostly existence of pain, death, and loss, precisely because their monochrome quality allows them to penetrate the interior of the landscape. And he incorporates those decorative elements, shapes and figures through which he very aptly manifests a desire to present himself to us not just as simple images but rather as shadows of what those elements once were. In light of this reflection, the epigraph to this text, a fragment by José Donoso, is tremendously useful for us to understand the artist's method of observing the plant kingdom, most of all because his art has succeeded in reproducing, most generously, the circumstances in which it originated: "when I was 10 or 11 years old, I found that I had become an explorer of natural landscapes, immersed in the forest. It was an adventure to capture copihues [a typical Chilean flower] and yet I found myself overwhelmed by the textures, colors and smells that emerged from that natural order." During the last conversation we shared on that winter afternoon, I pressed Vilches over and over again to explain the motives that led him, in 1977, to create the silkscreen entitled "Eclipse", because it had been dancing around in my memory for several weeks, like a reflective act from another of his prints, entitled "Day and Night". Kindly and patiently, Eduardo explained the many impulses behind these creations as I, in my intellectual haste, kept interrupting him with questions about ancillary issues relating to these pieces. Then at some point our conversation was interrupted by teatime and after that we did not go back to talking about it.

Nevertheless, as I chatted with him, his wife Alicia Vega and the visual artist Francisca García, I began to peer through the dining room window overlooking the house's interior garden and instantly the grapevine and a few bushes got me thinking about nature's ability to teach us how to see, how to distinguish one thing from another. This realization came to me as I looked at the lineup of

blue bottles –placed in meticulous order by one of the residents, on the outside windowsill—that eclipsed part of what I wanted to see in its totality. This brought me back to that piece from 1977, in which the artist’s own face had been covered in a formal act that served as a metaphor for the situation in Chile at that time—until a decade later, when his face became a territory that, through a game of positives and negatives, marked the borderline between the concepts of day and night. It was a metaphor of everything and nothing, of the fullness and emptiness that the two monumental photographs represent when exhibited as they are in the large room of the gallery.

The idea of how the everyday can become art and how the artist’s craft can take on an everyday dimension is difficult to describe but easy to feel when the artist’s studio is also his home, and his dwelling is the micro-representation or the macro-reality that lies beyond its confines. That is, in my opinion, the residence of Eduardo and Alicia. The harmony and nature of a way of seeing, creating and understanding the details of life, through all the things that surround us, as a form of art.

Carlos Navarrete
July 2007

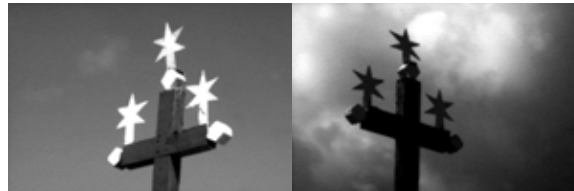
1. Eduardo Vilches, in conversation with Carlos Navarrete, May 8, 2007, Santiago.

2. Georges Braque, “Day and Night” from Day and Night, notebooks 1917-1952, from the version published by El Acantilado Editores, Barcelona, 2001, p. 52.

3. Eduardo Vilches, in conversation with Carlos Navarrete, July 6, 2007, Santiago, Chile.

4. Ibid.

5. Specifically, the artist developed el Día Cuarto (On the Fourth Day), using the following Biblical passage as the point of departure for his piece: “And God said, Let there be lights in the firmament of the heaven to divide the day from the night.” This print was part of a portfolio of images based on the Genesis created by a number of teachers at the School of Art of the Catholic University, in the mid 1980s. This endeavour made a brief public appearance at the now-defunct Carmen Waugh-Casa Larga Gallery, in Santiago.







EDUARDO VILCHES (1932, Concepción, Chile)

Artista visual y docente. Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Licenciado en Arte con mención en Grabado, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Estudios: Taller 99 de Grabado, Santiago; Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile; Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile; Department of Art Yale University, EEUU.

Visual artist and professor. Lives and works in Santiago, Chile.

B.A. in Fine Arts, Honours in Engraving, Catholic University, Chile.

Studies: Engraving Workshop 99, Santiago; School of Fine Arts, University of Chile; School of Art, Catholic University; Department of Art Yale University, USA.

Exposiciones individuales [selección] · Solo shows [selection]

- 1960 Dibujos y Monocopias, Galería Beaux Arts, Santiago, Chile.
- 1962 Grabados [Xilografías], Centro Brasileño de Cultura, Santiago, Chile.
- 1964 Grabados [Xilografías], Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.
- 1976 10 Años de Grabado, Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago, Chile.
- 1977 Grabados [Serigrafías], Universidad de Concepción, Chile.
- 1984 Fotografías, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago, Chile.
- 1996 Exposición retrospectiva 1959 – 1994, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1998 Eduardo Vilches, 13 serigrafías [1974], Muro Sur, Santiago, Chile.
- 1999 Desde el jardín, Galería Chilena, Santiago, Chile.
- 2002 Jardín, Casa de la Cultura, I. Municipalidad de Recoleta, Santiago, Chile.
- 2005 El otro jardín, Galería de Arte, Universidad Católica de Temuco, Chile.
- 2007 Otro jardín, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Exposiciones colectivas [selección] · Group shows [selection]

- 1958 Salón Universitario de Artes Plásticas. Universidad de Chile, Santiago, Chile
Taller 99, Galería Anteo, Montevideo, Uruguay.
- 1960 14 Chilenos, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, Brasil.
- 1962 III Bienal de Grabado, Tokio, Japón.
- 1963 V Exposición Internacional de Grabado, Lubljana, Yugoslavia.
- 1965 VIII Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1966 Selección de la VI Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubljana, Yugoslavia.
Contemporary Chilean Art, Universidad de California, EEUU.
- 1967 La Gravure d'Amérique Latin, Galerie La Tour, Ginebra, Suiza y Milán, Italia.
- 1968 I Bienal Internacional de Grabado, Buenos Aires, Argentina.
- 1970 GRAFIKA RYSUNEK COLLAGE, Muzeum Sztuki, Lodz, Polonia.
Grabado Chileno Contemporáneo, Museo de Arte Moderno, D.F., México.
- 1971 Cuatro Artistas Chilenos, Estudio Actual, Caracas, Venezuela.
- 1972 Exposición Internacional de la Xilografía Contemporánea, Museo Español de Arte Contemporáneo,
Madrid, España.
3 Chilean Printmakers, The Octagon Center for the Arts, Ames, Iowa, EEUU.

- 1974 Grabados Internacionales del Museo de Arte Moderno de Nueva York, EEUU, Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia.
- 1976 Roser Bru - Eduardo Vilches, Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia.
- 1977 Cuatro Grabadores Chilenos, Galería Cromo, Santiago, Chile.
- 1982 Con Textos, Galería Sur, Santiago, Chile.
- 1983 Surrealismo en Francia y en Chile, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, Chile.
- 1989 1ª Muestra Museo de Arte Moderno Chiloé. Castro, Chile.
- 1991 Gráfica Chilena, Kruunhaan Galleria, Helsinki, Finlandia.
- 1992 Prueba de Artista, Sala Gabriela Mistral, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
X Mostra de Gravura, Curitiba, Brasil.
- 1993 Grabados Chilenos - Mirada Retrospectiva, Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1996 Los límites de la fotografía, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile y Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, Argentina.
Taller 99, 40 años de grabado en Chile, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.
- 1998 Gráfica Chilena, Galería Brita Prinz, Madrid, España.
- 2000 Grandes Paños, Galería Muro Sur. Santiago, Chile.
- 2003 Arte Mayor, 40 artistas de la A a la Z, Fac. Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Mayor, Santiago, Chile.

Premios (selección) · Prizes (selection)

- 1960 Beca de la Comisión Fulbright, Universidad de Yale, EEUU.
- 1968 Premio, II Bienal Internacional de Grabado, Cracovia, Polonia.
Segundo Premio, III Bienal de Grabado, Santiago, Chile.
- 1970 Premio de Adquisición. IV Bienal Americana de Grabado, Santiago, Chile.
- 1972 Premio, IV Bienal Internacional de Grabado, Cracovia, Polonia.
Premio, II Bienal de Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
- 2006 Homenaje en el Día Nacional de las Artes Visuales otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, escuelas de arte universitarias y entidades culturales.

Colecciones (selección) · Collections (selection)

- Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.
- Fondo de Arte, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile.
- Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia.
- Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, Brasil.
- Museo de Arte Moderno, Nueva York, EEUU.
- Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile.
- Museo Nacional de Estocolmo, Suecia.
- Museo Nacional, Poznan, Polonia.
- University of Essex, Collection of Latin American Art, Colchester, Inglaterra.



Galería de Arte | gm
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

