

- GP:** Joe, yo conozco un poco como surgió tu serie *Naturalezas Muertas* (2007), que tiene la particularidad de ser tu primera obra en pintura, o bien tu regreso a la pintura. De todos modos, y para hacer memoria, ¿podrías contar cómo partió?
- JLV:** En realidad es bien inconsciente el momento en que se produjo mi trabajo. Lo único que tenía consciente era mi necesidad de volver a la pintura. Yo siempre usaba croqueras, y una vez dibujé una naturaleza muerta flotando, como un chiste, que era todo lo que yo quería controlar en ese momento. Estaba buscando una temática, estaba tratando de encontrar un fundamento teórico. Entonces ese dibujo lo hice como riéndome un poco de la condición que tiene la naturaleza muerta, que por definición consiste en un modelo controlado.
- GP:** ¿Cuán controlado?
- JLV:** El pintor arregla la botella, las naranjas, arregla el modelo para pintarlo. Por eso la naturaleza muerta ha sido tan útil para las vanguardias porque les permite estudiar la técnica de la pintura, es decir, las condiciones no cambian como en un retrato; es básicamente un estudio técnico, casi siempre.
- Bueno, el dibujo de mi croquera era como de Condorito<sup>1</sup>, o sea...
- GP:** ...una caricatura de naturaleza muerta.
- JLV:** Claro. ¿Has visto las viñetas de Condorito donde a ese típico cuadro, a una marina, se le cae el agua? Tal como en esa imagen, yo quería hacer una suerte de cómic pero de la naturaleza muerta. Me di cuenta que ahí había posibilidades de trabajo. Se me conectó ese chiste con algo trágico que vendría a ser la contaminación o las catástrofes. Caí en que había llegado a un punto tragicómico, que casi siempre busco. Así empecé a pintar.
- GP:** Y esas primeras pinturas, ¿cómo eran en cuanto a materiales y técnica? ¿Acrílico sobre madera, sobre tela?
- JLV:** No, al tiro fue óleo sobre tela. Pensé que si iba a volver a la pintura, lo iba a hacer con todos los parámetros académicos. Me refiero al estudio básico o el ciclo básico de la escuela de arte. Es decir, yo estaba trabajando hasta ese momento con puros materiales post bellas artes: fibra de vidrio, tazas rotas, y con esto yo quería volver...
- GP:** ...perdón, podrías desarrollar un poco eso, qué estabas haciendo antes.
- JLV:** Antes realicé una larga serie de trabajos que eran moldes. Los hacía con fibra de vidrio, tomando detalles de la arquitectura de los mismos lugares donde yo exponía. Eran *site specific*<sup>2</sup>: hacía un molde de una esquina de la sala donde iba a exponer y ese molde lo retiraba. Como se trataba de fibra de vidrio, el material podía intervenir arquitectónicamente el

---

1 Condorito es el protagonista de la historieta chilena homónima creada por Pepo en 1949.

2 Ver conversación entre Francisca Aninat y Rodrigo Galecio. [N. del E.]

espacio. Fue una línea de trabajo que duró como tres años. Otras cosas que hacía también era unir la música con el arte. Pasaron otros tres años en los que en cada exposición yo publicaba un disco, entonces la exposición se trataba de inventar mecanismos para que el disco se pudiera escuchar en la exhibición. Un ejemplo sería recrear el estudio de grabación de unos adolescentes con cajas de huevo y adentro poner el disco en un ambiente que resonara con la calidad musical.

GP: ¿Eso lo hiciste?

JLV: Sí, eso fue en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago. Entonces todos esos trabajos eran instalativos o *site specific*, o como los suelo llamar “post bellas artes”. Para mí son post Marcel Duchamp<sup>3</sup>, o por lo menos a mí se me ocurrieron después de conocer la obra de ese artista. Pero esa manera de trabajar me tenía muy cansado porque no estaba viviendo en el mundo real, sino que en cada cosa que hacía o en cada lugar que visitaba yo estaba tratando de apropiarme de algo para utilizarlo en mis instalaciones. Cuando decidí volver a la pintura, esa intranquilidad se me fue, y entonces se separó —como se separan las aguas— mi experiencia como persona y mi experiencia como artista. Entonces en el trabajo de taller se me pueden ocurrir todas las cosas, y ahí realmente es buscar y buscar y buscar, o encontrar y encontrar y encontrar, y en la vida cotidiana ya no estoy eligiendo qué taza voy a usar o de adónde voy a sacar un nuevo material o algo así; por eso volví al óleo sobre tela y ni siquiera al acrílico.

Antes de las naturalezas muertas pasé dos años sin hacer nada de arte. El último trabajo que realicé fue en Alemania, un proyecto que duró como cuatro meses, que consistió en recoger basura de la calle en Hamburgo y realizar máscaras. El 2007 surgió la primera naturaleza muerta.

Lo curioso es que aunque haya hecho el quiebre entre trabajo objetual y pintura, sigo trabajando con objetos, y las cosas siguen pareciendo basura, pero ahora pinto todo esto. Entonces, sí hay un hilo conductor desde el principio de mi obra hasta ahora, y está en que yo trabajo básicamente con objetos: botellas, tazas, tarros, cosas así.

GP: ¿Pintas con modelo, disponiendo los objetos delante de tí?

JLV: Pinto sin modelo. Las cosas las empecé a hacer de una forma más arquetípica, es decir, no pintaba esa botella, pintaba la idea de una botella, y con eso me quedé. También por economía de recursos, la serie la comencé a desarrollar en una pieza de servicio de un departamento; no tenía la posibilidad de ponerme un modelo. Eso es bonito, porque uno siempre piensa cuál sería la condición ideal para trabajar y esa nunca llega.

GP: Me imagino que no, porque es ideal.

JLV: Claro, obvio [risas].

GP: ¿Qué importancia le atribuyes al taller?

---

3 Ver conversación entre Paula de Solminihac y Alejandra Prieto. [N. del E.]

JLV: ¿Al trabajo de taller o...?

GP: No, al taller mismo. ¿Será estrictamente un espacio el taller?

JLV: Habitualmente sí, es un espacio.

GP: Tu taller se contamina de tu vida doméstica: tu cama está a unos pocos metros de la zona de trabajo, sin división. Por eso sorprende lo que decías sobre haber separado las aguas... Por otro lado, es ya un lugar común que para algunos artistas la galería o el museo hace las veces de taller; para otros, el taller es el computador, porque lo trasladan a muchas partes. Creo que la idea de taller hoy día es bien elástica o, tal vez, está obsoleta, si caracterizamos al taller como espacio arquitectónico. El asunto es que no sé si para ti tiene importancia todo esto.

JLV: Sí, tiene harta importancia. De hecho, ahora hay una tendencia de hablar de los *post studio artists* y, en cambio, para mí el taller acarrea una idea...

GP: ¿Nostálgica, romántica?

JLV: Sí. Pero la tecnología la tengo aceptada, es decir, yo trabajo con el computador prendido, revisando mi mail y escuchando música. Eso sí es importante, tengo que pintar con música.

GP: ¿Te conformas ahora con que la música sea sólo un elemento incidental en tu obra?

JLV: Sí. Por ejemplo, cuando escucho *punk* es para no olvidarme que yo pinto en contra, y cuando escucho *drum and bass* es para no olvidarme que pintar es también un trance.

GP: ¿Lo pasas bien pintando, o no tanto?

JLV: Lo paso bien a veces, pero generalmente el estado mental es de preocupación.

GP: Por la imagen, de que llegue a puerto, por si lo que estás haciendo tiene sentido.

JLV: Exacto, así, completamente existencial. Ese es el problema, cuando uno está pintando, se trata de si tiene sentido toda mi carrera.

GP: ¿Te parece que eso es especialmente así con la pintura?

JLV: Sí.

GP: Al parecer, cuando uno quiere pintar, se te mueve bastante el piso, porque indudablemente te preguntas mucho sobre la historia de la pintura, sobre su pasado y qué puedes hacer con él, y eso te puede...

JLV: ...¿anular?

GP: Anular, claro, cancelar tus ambiciones, abortarlas y hasta ridiculizarlas.

JLV: Yo creo que por alguna razón extraña, me di cuenta que esos dos años que no hice arte fueron fundamentales para volver a la pintura. Si no, habría sido muy difícil, porque fue necesario un vaciamiento, fue como partir de cero, en realidad.

- GP:** Yo creo que en tu caso hay una ruptura de un trabajo que venía dialogando fluidamente, al menos en términos técnicos y materiales, con obras post-vanguardistas, usando *sus* técnicas: el video, la instalación, el objeto encontrado. De ahí saltaste a una tradición muchísimo más consolidada, y si bien todo medio decide casarse con una ideología, hay una especie de militancia fuerte en el decidir pintar y hacerlo hoy.
- JLV:** De hecho eso es tan importante que a mí no me importan tanto las naturalezas muertas como el hecho mismo de pintar; les agradezco que me dan algo que hacer, pero lo que a mí me interesa es manifestar mi abandono de un proyecto post-vanguardista. En ese sentido, podría parecer reaccionario, pero es un paso al costado donde yo intento generar ciertos quiebres.
- GP:** Para hablar harto de lo post: ¿piensas que dedicarse a la pintura es un acto reaccionario, tal como sugieren críticos de arte post marxistas<sup>4</sup>?
- JLV:** No he leído tanto sobre eso.
- GP:** Yo tampoco, porque cuando empiezo a leer, me desagrada la idea.
- JLV:** Sí, a mí también me desagrada un poco. Mira, hay una cosa importante: encuentro yo un sentido a pintar y también un sentido a no menospreciar la posibilidad que la pintura ofrece. Fue muy importante haberme topado con un libro que se llama *Tao Te Ching*, que hoy en día es una religión. Allí hay puros pensamientos que hablan en primer lugar de no llenar las expectativas, en segundo lugar de desacelerarse, es como avanzar hacia atrás, sobre todo hoy. Esto puede escucharse como reaccionario, pero no lo es en el sentido fascista del asunto; para mí la pintura es como decir “detente”, “detente un poco”.
- GP:** Desde esa perspectiva, la pintura sería más reactiva que reaccionaria: reacciona frente a un determinado proceso, se le resiste.
- JLV:** En un tiempo, me pasó que terminé trabajando en publicidad. En general, yo era tan consumista de las cosas, del último grito en el arte, que estaba reproduciendo eso en mi trabajo; es decir, yo estaba tratando de hacer lo que había que hacer, no sé si me entiendes. Con la pintura me di cuenta de que hay mil caminos, mil posibilidades y eso me tranquilizó, a pesar de que en otra conversación hablamos que yo hacía movimientos donde iba restringiendo y restringiendo la libertad. ¿Te acuerdas que llegamos a ese ejemplo donde todo se achicaba tanto que el pequeño puntito de libertad se hacía solemne?
- GP:** Y lo aprovechas al máximo.

---

4 La línea editorial de *October*, publicación creada en 1976 en Nueva York, representa posiblemente el frente crítico más difundido, académico y sistemático hacia la pintura de las últimas décadas y, de manera indirecta, hacia la posibilidad de practicar la pintura luego de las vanguardias. En particular, los teóricos post marxistas Hal Foster y Benjamin Buchloch han sido llamativamente escépticos y tajantes, sobre todo con los pintores figurativos. Por ejemplo, refiriéndose al denominado “arte neogeométrico”, Foster pregunta: “¿Pueden estos artistas abordar temas de una sociedad postindustrial en un medio como la pintura basado en una técnica preindustrial?”. [Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, España: Akal. P. 107] [N. del E.]

- JLV:** Ahora hablemos más de tu trabajo. Pienso que tú estás haciendo una serie de movimientos restringidos: el soporte predeterminado, que viene así de la industria (70 x 100 cm); el área a intervenir es usualmente un cuadrado, o sea, una cosa de lados iguales. De alguna manera acorralas las cosas y la expresión queda en la materialidad de la pintura.
- GP:** Sí, quizás tenemos un concepto de libertad muy similar, en el sentido de que parece haber una libertad muy conducida, muy limitada, muy encaminada, asociada a los deberes, tiene que ver un poco con...
- JLV:** ...alguien decía que la libertad era una responsabilidad.
- GP:** Justamente. Tiene que ver con eso, con experimentar que tu libertad, fuera incluso del arte, está rodeada por responsabilidades. Y es que necesariamente tú no puedes hacer lo que quieres. Si obedeces a tus primeros impulsos, eres simplemente salvaje, no libre. Entonces, creo que la idea de libertad como responsabilidad se presenta en el arte o en cierto arte con la finalidad de que el resultado dé importancia al hecho de decidir y sea consecuente con ello.
- JLV:** Hay un "efecto de distanciamiento" en tu trabajo, en donde tú dejas en evidencia cómo está construida la ilusión y qué hace que el espectador tenga un plano de acción para contemplar y un plano de acción para develar. Estas son nociones de Bertolt Brecht<sup>5</sup>. Te quiero preguntar si tu trabajo pretende crear una ilusión o desbaratarla.
- GP:** Intento hacer las dos cosas, de hecho, creo que es lo más difícil. Es muy fácil abolir la ilusión, o es muy ilusorio hacerlo desde el arte, que es siempre una representación. Si todos los campos de conocimiento son representaciones conceptuales, pienso que sobre todo lo es el arte. Bueno, yo intento reafirmar ilusiones propias de la palabra *arte*, pero particularmente de la práctica de la pintura; por otro lado, mostrar que hay una representación ahí, lo que implica desbaratarla de algún modo.
- JLV:** El otro punto que me queda dando vueltas es que en tu trabajo siempre hay algo, lo llamaría más económico que político: estás creando una ilusión sobre un formato dado, pues compras el papel completo y ahí veo la ilusión de la madera y al mismo tiempo percibo la guillotina industrial y todo el proceso de fabricación de otra ilusión, la del papel dorado o del papel metálico que sueles usar.
- GP:** Sí, yo el asunto de lo político, de cuán político es una obra lo veo en cómo tus acciones se relacionan a cuestiones colectivas, en cómo tus decisiones personales, dentro de la obra, realmente asumen la responsabilidad de lo que implica exponerse, relacionarse con el público y lo público. Nuevamente aparece aquí el asunto de la libertad, tu manejo de ella. Y, la verdad, no sé si yo asumo adecuadamente las cosas, pero si bien todo

---

5 Bertolt Brecht (1898-1956) fue un poeta y dramaturgo alemán, autor de *La ópera de dos centavos*, entre otras. Acuñó la noción de "teatro épico", mediante el cual se modifican los hábitos del espectador, quien asume el papel de observador crítico. Para ello, Brecht recurría al "efecto de distanciamiento", que debía impedir al espectador identificarse y dejarse sugestionar por el hecho dramático. [N. del E.]

trabajo es político por definición, hay obras que enfatizan más ciertas cuestiones, digamos, colectivas y puede que mi obra esté entre ellas. Ya no lo sé, para ser sincero. Sí pienso harto en el arraigo del trabajo, en aquello que puede localizarlo.

Al igual que la mayoría de los artistas, intento hacer mi pega implicado en unos tiempos determinados, pero además en un espacio determinado. En este sentido, se puede llegar a una respuesta tan íntima como social, a pesar de que obviamente no puedes separar tu persona de la gente, del contexto. Por lo mismo, me contenta cuando veo que casi he conseguido, simultáneamente, ser biográfico y lo contrario, mezclarlo todo en el ámbito de la experiencia, que pienso es la que finalmente tiene la última palabra. Por ejemplo, siempre hay manualidad en mi obra, y ella me importa ya que te permite experimentar algo haciéndolo, directa, corporal e integralmente. Es parecido a cómo te puedes relacionar con un lugar: viajando, estando ahí, o bien conformarse con haber leído simplemente sobre él. Ahora, la vivencia personal se junta con cuestiones sociales, ponte tú, al pintar pino o caoba. Hay una especie de pirámide ahí, paralela a la social, que va de unos materiales más nobles a otros considerados menos nobles. Lo mismo pasa un poco con las piedras: el mármol se supone que es el material más exclusivo, más elegante y a su vez dentro de los mármoles, el de Carrara es el que está en la cúspide. Todo esto tiene que ver con la lucha de clases. Por otro lado, simular estos materiales alude a una ilusión generalizada y retroalimentada en la mayoría de los países: muchos materiales simulan a otros, estamos rodeados de melamina que simula madera, de cerámica que simula mármol o madera, de plásticos que simulan todo lo que no son.

**JLV:** ¿Habrá una especie de compensación, que se está simulando lo que se va a acabar?

**GP:** Puede ser, materias primas, sí, puede ser. Sin duda, hay en mi trabajo un comentario sobre cómo se está comportando la economía desde hace unas décadas a nivel mundial, cómo la economía con la industria están necesariamente ligadas y cómo eso está modelando nuestras vidas. Pero para mí la madera o el mármol tiene también mucha relación —y quizás esto está más oculto— con nuestra historia del arte, fundamentalmente con la aplicación de pintura en arquitectura: por ejemplo, en muchas catedrales, en muchas iglesias que se construyeron en Latinoamérica, en donde por cuestiones presupuestarias no se podía traer mármol, se lo simulaba a través de la pintura sobre columnas de madera. La escultura policromada colonial justamente hace eso, transforma la madera en un vestido, en el pelo de la Inmaculada Concepción y cosas por el estilo. Se trata de un tipo de repertorio histórico y artístico que a mí me interesa mucho, entre otras cosas porque creo que marca un hito en nuestra historia latinoamericana. Es desde ahí que empezamos a hablar de arte, que en rigor es una construcción occidental y que necesariamente cuando llega la conquista europea se empieza a adoptar.

**JLV:** Y además está el sincretismo que es toda la paganización de lo católico o viceversa, la catolización de los cultos originarios. Abordas esos movimientos que comienzan con la simulación.

- GP:** Que podríamos decir que se resumen en el barroco, aunque el barroco en Latinoamérica es otra cosa.
- JLV:** Exacto, para allá iba yo. Lo divertido es que tu trabajo sería como un catálogo de barroquismo.
- GP:** Claro, exacto. De hecho, el barroco en América hace que se genere un gremio particular de simuladores de mármol, por ejemplo. Pero en mi trabajo de pintura veo un intento de unir cosas del arte barroco con tendencias de una pintura muy racionalizada propia de las últimas décadas del siglo XX. En general, en todo lo que he hecho hablaría de barroco y minimalismo, ambos puestos en la juguera.
- JLV:** Otra cuestión bonita es que muchas iglesias simulan el oro, siendo que lo sacaron todo.
- GP:** Exactamente. En Latinoamérica tenemos muchas iglesias pintadas con purpurina medio verdosa, súper barata, cuando todo el oro que en el fondo forró catedrales enteras en Europa, particularmente en Portugal y en España, fue sacado de acá. Su riqueza se originó con nosotros, su condición de imperio, el imperio ibérico, dependió de ese saqueo, indudablemente. Yo estuve un buen tiempo en España y experimenté esa cuestión, el dorado de pies a cabeza en iglesias.
- JLV:** Respecto de lo económico, es súper extraño porque estaba leyendo en un libro hoy día que dice que el arte funciona al revés de la ley de oferta y demanda: mientras menos precio tienen las obras, menos demanda hay. Al revés de lo que pasa con los computadores, que mientras menos precio tienen, más demanda hay. Entonces, hay algo que hace que el producto obra de arte exista como mercancía de una manera anómala.
- GP:** Chuta, excelente. Yo trato de abordar en mi trabajo ese tipo de cosas, no de una manera muy clara, ni teniendo ideas muy fijas. O sea, creo que la relación entre economía y arte es tremendamente compleja. Es de ida y vuelta. Comúnmente hacemos arte con materiales que nos provee el mercado y al mismo tiempo ofrecemos al mercado unas obras hechas con esos materiales, pero totalmente trasmutados en su valor. Ese viaje a mí me interesa mucho y de él, sin duda, ningún trabajo puede escapar.
- JLV:** Y mientras más conscientes los trabajos estén de eso, mejor también.
- GP:** Insisto en que los materiales tienen mucha importancia. De partida, yo elijo lo que está a mi alcance. Ni siquiera trabajo en tela, teniendo así menos miedo respecto de lo que hago (si me sale mal rompo tan solo un papel) y las finanzas familiares no se ven muy afectadas. Puede ser irónico que mi actual trabajo consista justamente en transformar unos materiales en otros de mayor status.
- JLV:** Nosotros teníamos en *Maestro* una canción que decía "tu posición social es un arma". O sea, el lugar en que tú estás parado es una herramienta para generar reacciones. En ese sentido es estimulante lo que tú haces, ya que, al contrario de lo que yo hago, trabajas con la disminución de lo que es la noción de autor. El arte previo al renacimiento era anónimo; a excepción del Giotto, eran puros maestros franciscanos, eran talleres

o gremios de artesanos, hasta que el Renacimiento pone al artista entre lo sublime y lo mundano, y ahí aparece la firma. Lo tuyo, políticamente, cuestiona el hecho de la firma.

**GP:** Pero exaltando la firma. Trabajo la madera mostrando el borde pintado, “mal pintado”, y gastando horas de tiempo cuando la industria te provee de melaminas y materiales que se pueden comprar barato, que generan una simulación extraordinaria. Hay un desgaste ahí, gestual. En esas manchas de oro que hacía (*Un galón, una acción*, 2009) había una exaltación del gesto, de la firma, pero al mismo tiempo una distancia con eso, con la grandilocuencia del yo. Me acuerdo de un artista australiano que me preguntaba cuán serio era yo con mi trabajo. Le perturbaba, pero de buena manera, cierta solemnidad que veía en mis cosas de pintura dorada, y también detectaba cierto sarcasmo. Nuevamente yo creo que hay ambivalencia. No quiero hacer chistes, pero tampoco declaraciones sublimes.

**JLV:** Claro, yo no veo tu trabajo como irónico, no sé por qué, no creo que sea el sentimiento detrás. A veces pienso que es una especie de testimonio de alguna decadencia, hacer ver algo que está pasando que no calza, o sea si esos murales dorados hubiesen sido de oro, sería completamente distinto al hecho que tú sepas que el material que estás usando es una simulación.

**GP:** Eso es muy importante.

**JLV:** ¿Y tienen título tus trabajos?

**GP:** Estoy pensando en eso, estoy pensando que de hecho el título sea lo que está pasando material e ilusoriamente, que sea algo así: *Papel kraft, óleo, mármol*.

**JLV:** Es como decir: “Lo que usted ve es lo que usted ve, pero cuidado”.

**GP:** Sí, es como valerse de esa frase del artista Frank Stella, pero sumándole la constatación de que en el arte, y en la pintura en particular, hay permanentemente ilusión, porque eso de que “lo que ves lo que ves” o “lo que ves es lo que obtienes” desconoce que hay significado, y que necesariamente un espectador siempre le va a atribuir connotaciones a las cosas que percibe.

**JLV:** Es como imposible dejar tranquila a la máquina psicológica.

**GP:** Claro, lo que tú ves puede ser pintura gris para auto sobre tela, pero eso significa más que pintura gris para auto sobre tela; el gris como color está simbólicamente cargadísimo, la pintura para autos también, porque es para autos, la tela históricamente se ha utilizado de cierta forma, entonces...

**JLV:** ...es un poco inevitable...

**GP:** Significar. Y quizás sea el significado la forma más importante de ilusión. Lo que le atribuimos a un material, por ejemplo, puede no ser patente, pero está igualmente en él, como incrustado.