



Piedra en el Zapato:

Sobre una exposición en Casona Lagos-Lira

Rodrigo Araya, Rodrigo Lobos,

Alejandra Prieto y Nicolás Rupcich

Textos:

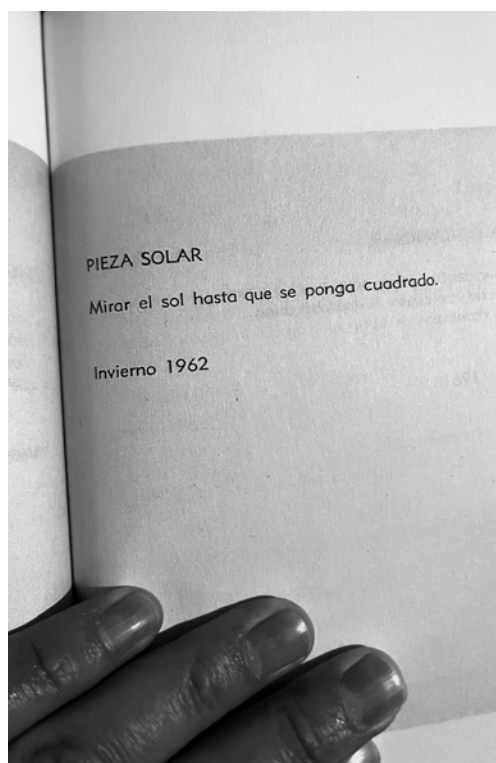
Mariela Machuca

Cristóbal Lehyt

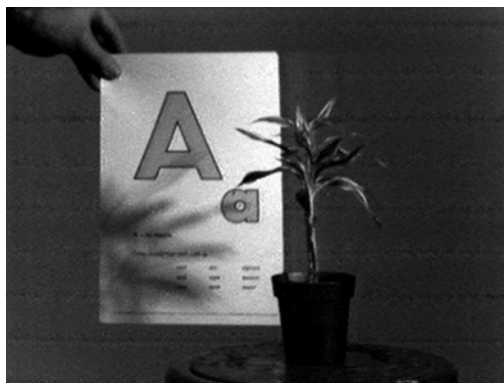


Contenidos

- 10 Piedra en el Zapato (2026)**
Comunicado exposición
- 17 Piedra en el Zapato (2026)**
Registro exposición
- 36 Así, como Sísifo (2026)**
Por Mariela Machuca
- 40 Piedra en el Zapato (2026)**
Por Cristóbal Lehyt







Pero, si sintieran, las flores no serían flores,
serían personas;
y si las piedras tuvieran alma, serían cosas vivas, no serían pie
y si los ríos tuvieran éxtasis bajo la luna,
los ríos serían hombres enfermos.

Es necesario no saber lo que son flores y piedras y ríos
para hablar de sus sentimientos.

Hablar del alma de las piedras, de las flores, de los ríos,
es hablar de uno mismo y de sus falsos pensamientos.

Gracias a Dios que las piedras sólo son piedras

y que los ríos no son sino ríos,

y que las flores son apenas flores.

En cuanto a mí, escribo la prosa de mis versos

y estoy contento

porque sé que comprendo la Naturaleza por fuera;

y no la comprendo por dentro

porque la Naturaleza no tiene adentro;

si no, no sería Naturaleza.

Piedra en el Zapato

Comunicado exposición.

La muestra estuvo abierta desde el 24 de julio hasta el 7 de agosto de 2026 en la Casona Lagos-Lira, ubicada en Pedro Lagos 396, Santiago, Chile.

La muestra *Piedra en el Zapato* tardó años en conformarse. Nace de una larga amistad, un crecimiento paralelo e intercambio continuo que ha formado una manera de entender el cómo y para qué hacer arte. Más allá de una distancia en la apariencia de nuestros resultados formales, nuestra producción artística converge en obras que priorizan la fricción entre la visualidad, su medialidad y la discursividad asociada a esta. La búsqueda se orienta a una inestabilidad que solicite una reevaluación permanente, y de manera más amplia, esté atenta a las determinaciones contextuales de las operaciones visuales involucradas en nuestra producción.

El foco de las obras no persigue comentar sobre la realidad, la contingencia o participar en la explotación de temáticas, ya que la orientación de los objetos busca relacionarse con estos hechos desde la reconsideración de los modos de significación a los cuales recurren.

Este diálogo sobre nuestros códigos personales de producción y modos de pensamiento visual ha encontrado un constante apoyo y colaboración en este grupo de artistas y amigos que, desde distancias y cercanías, hemos construido nuestros nichos en términos de lenguaje, los cuales albergan preocupaciones e intereses propios sobre lo que implica hacer arte.

La muestra reúne una selección de las obras más recientes de cada autor, de mediano y pequeño formato, las cuales se articulan espacialmente generando un microcosmos donde se entrecruzan ideas e intereses que apelan a generar preguntas y a validar cierta opacidad, por sobre el régimen de los mensajes inmediatos que imponen los sistemas de consumo visual actual.

LA HISTORIA DE JUAN VERDEJO A TRAVES DE LOS SIGLOS



1545.— El conquistador se le monta en las espaldas



1645.— Luego lo explota el encomendero.



1745.— Abusa de él la Real Audiencia.



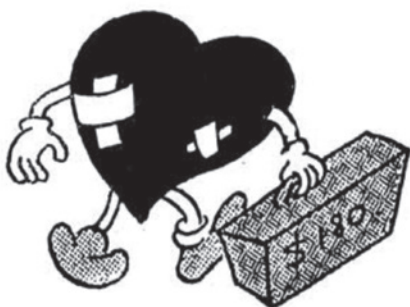
1845.— Se le encarama encima el Peluconismo.



1938.— Tiene que aguantar al Frente Popu.



1945.— Y ahora debe soportar a todos los "amigos personales".



surgimiento y disparidad.⁴⁵ Porque lo que el ojo, reducido a un punto, ve en el espejo, es el punto de fuga en la imagen que a su vez permanece invisible, ya que está obturado por el ojo que se refleja en él. Si el punto de vista del espectador instituye el punto de fuga, en contrapartida, el punto de fuga instaura el lugar del espectador. Brunelleschi inaugura así el estadio del espejo del sujeto perspectivo, y descubre a propósito este punto fijo del ojo que se redobra y se oculta a la vez, este punto fijo que Jean Pélerin Viator nombrará, en su tratado *De artificiali perspectiva* de 1505 (sin por supuesto anticipar el destino de esta palabra), como "subject".⁴⁶

⁴⁵ Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 139.

⁴⁶ "El punto principal en perspectiva debe ser constituido y asentado al nivel del ojo: este punto es llamado fijo



La nueva medida común, así contrapuesta a la antigua, es la del ritmo, la del elemento vital de cada átomo sensible desvinculado que hace pasar la imagen en la palabra, la palabra en la pincelada, la pincelada en la vibración de la luz o del movimiento. Dicho de otra manera, la ley del "profundo hoy", la ley de la gran parataxis, es que ya no hay medida, sólo existe lo común. Es lo común de la desmesura o del caos que, en adelante, da su potencia al arte.

Pero este común sin medida del caos o de la gran parataxis



La Luna, inscrita ante notario por Jenaro Gajardo Vera en 1954.





ejecución de su obra, no la documentación de la misma.

citas

«Mi primera impresión cuando dijiste que tu forma artística era la comunicación oral fue que habías descubierto algo muy importante. Era como hacer arte con una extensión de uno mismo, que es de lo que se trata esencialmente la comunicación oral. Es una extensión de nosotros mismos hacia el mundo, como cuando un pintor descubre que puede hacer arte utilizando la visión en lugar de llenarlo todo de pintura [...]»

Robert Barry en: Lippard 1973, p. 181.



Vista de la exposición desde el exterior, Casona Lagos-Lira

Alejandra Prieto
Agave (3 hojas, 2025)
 Resina, cemento, carbón y mármol



Vista de la exposición

Nicolás Rupcich

AE (2024)

PLA, impresión 3D, serie de tres objetos

Rodrigo Lobos

La onda (2026)

Protector de pantalla, timbre, silicona



Rodrigo Araya
Corazones voladores (2026)
Madera terciada y MDF, tarjetas de crédito, tornillo de bronce, pintura acrílica



Rodrigo Lobos

Anota mi número telefónico (2025)

Óleo sobre tela lona de color no preparada y protectores de pantallas



Nicolás Rupcich
MOD (serie, 2026)
Lápices y carboncillo sobre papel



Vista de la exposición



Rodrigo Araya
18/01/83 (2026)
 Madera terciada y MDF, corchos, cigarrillos, esmalte sintético

Rodrigo Araya
TID N°2 (2012-2026)
 Concha de mar y tapa de cerveza Corona



Vista general de la exposición, Casona Lagos-Lira





Nicolás Rupcich
AE (2024)
PLA, impresión 3D, serie de tres objetos

Vista de la exposición





Vista de la exposición

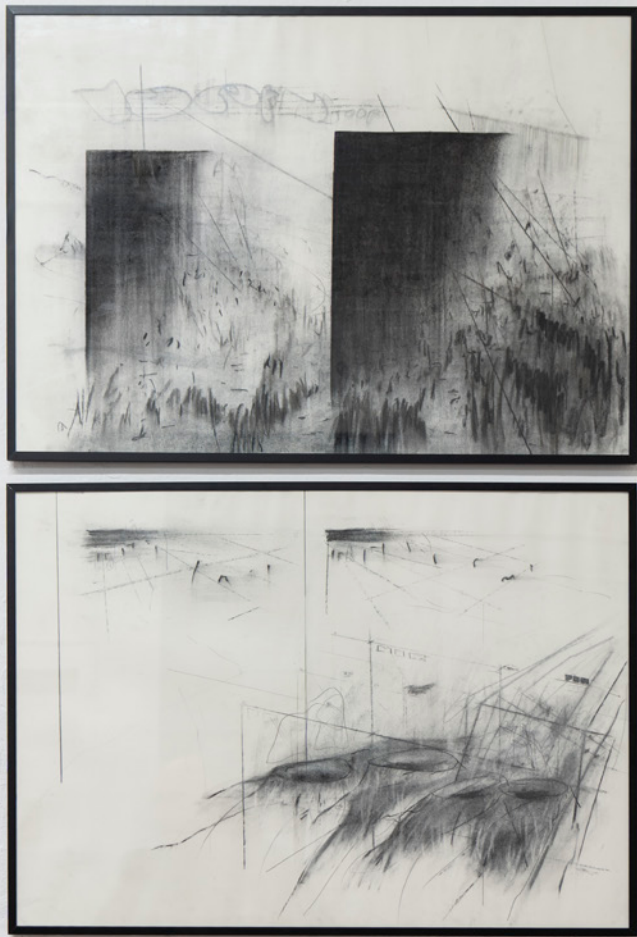
Mi hija me mostró ayer un video que explicaba cómo realizar una comunicación efectiva en tres pasos:

1. La claridad es crucial y se debe evitar toda ambigüedad.
No ironizar ni utilizar ejemplos inconexos.


2. La escucha activa es fundamental para poder comprobar la recepción


3. Aprender a decir con el cuerpo lo mismo que estás diciendo con palabras.





Nicolás Rupcich
MOD (serie, 2026)
Lápices y carboncillo sobre papel



Rodrigo Araya
Amantes ambiciosos (2026)
Madera terciada y MDF, relojes de pulsera, esmalte sintético



Vista de la exposición

Nicolás Rupcich

DIFF (2025)

Video 4K, celular, loop de 3:41 min, sin sonido

Disponible para descargar en Vimeo:

<https://vimeo.com/1215259470/e6927b8d28>

```
nicolasrupcich ~ -zsh — 128x52
| 3780HL1033200031503915C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:52:03.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033200021503914C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:51:40.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033200011503913C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:51:26.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033200001503912C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:51:11.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033270051503911C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:50:45.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033270041503910C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:50:25.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033270031503909C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:50:10.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033270021503908C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:49:50.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033270011503907C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:49:36.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033270001503906C00_0XXX | MAST_LEFT | 3780 | 2023-01-02T22:49:21.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033260011000297C00_0XXX | MAST_RIGHT | 3780 | 2023-01-02T19:52:19.000Z | | | No | N
+-----+
| 3780HL1033260001000296C00_0XXX | MAST_RIGHT | 3780 | 2023-01-02T19:52:17.000Z | | | No | N
+-----+
nicolasrupcich@0192 ~ %
```



Por lo tanto, sería bastante vano buscar una perspectiva omni-inclusiva: por transversal que sea, toda perspectiva compartida genera sus respectivas exclusiones, sus puntos ciegos y sus ángulos muertos. A lo sumo se puede constatar, en el desplazamiento de una perspectiva a otra, su carácter de inyunción. Las perspectivas son horizontes para lo que comparece o permanece invisible, y son por lo tanto cuadrículas invisibles de lo que se ve o se enuncia. Siguiendo con la mirada estas trayectorias ya trazadas, afirmamos o revocamos todas esas normas perceptivas que rigen nuestra manera de ser y de hacer, reiterándolas, o, por el contrario, subvirtiéndolas.



“Si se ha de creer a Homero, Sísifo era el más sabio y prudente de los mortales. No obstante, según otra tradición, se inclinaba al oficio de bandido. No veo en ello contradicción.”¹

Albert Camus

“*Piedra en el zapato*” se mueve entre sabiduría y prudencia, de quien conoce y opera dentro de los códigos del arte y el oficio de bandido.

En el contexto local, Sisifo² encuentra un eco en la figura de Juan Verdejo³, caracteres más próximos de lo que creemos. Ambos participan de la norma, ambos son astutos; la diferencia está en que el primero participa, escribe y suplanta la norma; el otro representa a aquel que afirma la norma, pero que es excluido por ella, y es en esta exclusión donde encuentra la libertad de actuar y vivir bajo las lógicas del engaño.

Los Verdejos que toman el ‘oficio’ de Sisifo.

Las obras como prestidigitadores producen engaños; no me entiendan mal, engaños como los de Verdejo o Sisifo. En Chile es habitual encontrar producciones artísticas o discursos que habitan cómodamente la estética kantiana del desinterés, en otras ocasiones, el residuo de la herencia colonial donde el arte tendría una labor pedagógica o heroica. Contrariamente, la exposición nos deja claro que este grupo de amigos –tal y como pensaba la amistad Carl Schmitt⁴– sabe bien que la premisa kantiana tiene poco o ningún valor en su contexto.

¿Qué contexto? Esa es la pregunta.

Las obras que se exponen en la casona Lagos-Lira –como la propiedad de una persona de apellido compuesto– se despliegan en un sector de “carácter obrero y comercial”⁵: Matta Sur. Lugar lleno de talleres automotrices, ventas de tuberías industriales, distribuidoras de huevos y embotelladoras de agua –no precisamente de manantial–. Un lugar que tradicionalmente no ha sido asociado a la comercialización y exhibición de arte.

¹ Albert Camus, *El mito de Sisifo* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 157.

² El mito Homérico *Sisifo* narra la historia de este rey, quien engaño a los dioses y desafió la muerte. Como castigo por su osadía, Zeus –rey de los dioses– lo condeno por toda la eternidad a empujar una roca colina arriba, solo para que esta volviera a caer justo cuando estaba a punto de llegar a la cima.

³ Icónico personaje creado en 1931 por Jorge Délano para la revista de sátira política *Topaze*. Verdejo se consolidó como la representación gráfica del “roto chileno”. Encarnaba la voz del pueblo, y funcionaba como contrapunto de la elite dominante, comentando la actualidad desde la perspectiva de la marginalidad y la calle. El pintor Juan Domingo Dávila, sobrepone el rostro de Verdejo en reproducciones de pinturas académicas e históricas del siglo XIX como por ejemplo *La perla del mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma.

⁴ Para Schmitt la amistad es el grado máximo de unión política y solidaridad comunitaria frente a la amenaza de un enemigo común.

⁵ “La creación en 1828 de la ‘Alameda de los Monos’ o ‘Cañada de los Monos’ hoy Avenida Manuel Antonio Matta, conformada como una ancha calle de conexión de la ciudad con viviendas de veraneo de familias adineradas y que sirvió como feria semanal de animales, fue clave para el desarrollo del sector, que tuvo un marcado carácter obrero y comercial.” Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, “Barrio Matta Sur”, consultado 31 de julio 2026, <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/barrio-matta-sur>

“*Piedra en el zapato*” no se subalterna a las determinaciones que propone el espacio, permitiendo que la muestra indique conceptualmente las deformaciones, interrupciones y anomalías que se perciben en cada una de sus obras. El castigo de estos Sísifo/Verdejo es la imposición de un canon que muchas veces se requiere de los artistas para circular dentro del medio nacional o salir de él. Lucir como arte hecho desde el sur, ser literalmente político o espectáculo identitario. Aquí el motor común, o al menos el que logro identificar, es utilizar los tópicos, tropos y dispositivos que un acuerdo invisible, pero no menos sofocante, mandata. Y como Sísifo/Verdejo, las obras usan el engaño para seducir al espectador y hacer que se pregunte: ¿es esto real?, dije yo ¿esto es real? Permítanme el humor de *TikTok*, pero la muestra nos empuja a entender que el acto de mirar trae consigo preconcepciones, sedimentaciones culturales y naturalizaciones que, al pasar por este espacio, se vuelven presencia.

La muestra nos enfrenta a los mandatos de comunicación en una época donde relacionarnos pareciera más rápido y fácil, pero que, por otro lado, el consumo desmedido de imágenes –orientadas a la sincronización– atrofia nuestra forma de ver y de percibir con el cuerpo, acto que tiende a ser olvidado. Si queremos conocer el ‘misterio’, cada una de las obras nos propone situarnos en tiempos distintivos, *rhythmos*⁶ que hacen sentir la materia y lo corporal en conjunto. Un posicionamiento que tiene más que ver con la posibilidad de ocio que con la del tiempo productivo.

De esta manera se vuelve a Sísifo que, por usar el conocimiento y engañar a los dioses, fue castigado eternamente a subir una roca y verla caer. Un bucle que para cualquier mortal sería el más grande de los castigos, para quienes gozamos con el hacer y deshacer, se convierte en la posibilidad de ver la plasticidad⁷ en cada movimiento, una explosión, un afecto que transforma nuestra experiencia en el mundo. Una que no se subsume a la instrumentalización de la experiencia en los tiempos de la hiperconectividad.

Quien está sumido en la instrucción del movimiento puede percibir que el castigo nunca será idéntico. Y que en esto existe la potencia de ver algo desplazado de la cadencia de la circulación de las imágenes.

⁶ Empleo el término *rhythmos* para referirme al ritmo en su sentido preplatónico –no como la métrica rígida, repetición matemática o un compás, sino como una forma efímera y fluida que adopta algo en el instante de su transformación–. Esta concepción del movimiento opera en directa sintonía con lo infra-leve de Marcel Duchamp, pues, ambos conceptos escapan a las mediciones estáticas. No buscan capturar un objeto inmutable, sino prestar atención a la transición casi imperceptible; a la huella sutil que deja un cuerpo o un fenómeno en el espacio y el tiempo.

⁷ “La plasticidad designa entonces el movimiento de constitución de una salida ahí mismo donde ninguna salida es posible. Para decirlo de otro modo: la plasticidad hace posible la aparición o la formación de la alteridad ahí donde el otro falta absolutamente. La plasticidad es la forma de la alteridad ahí donde falta toda trascendencia. Todo materialismo habita un mundo cerrado.” Catherine Malabou, *La plasticidad en espera*. (Santiago: Palinodia, 2010), p.8.

Las obras y los artistas transitan de forma lateral a la instrucción del movimiento, por lo que no operan en oposición, sino de manera oblicua. Una vibración que desequilibra el sentido, el órgano y la interpretación.

Resumiendo, desde una experiencia que no está consumida por el *like* de *Instagram*, ni por la producción remunerada, ni por la afirmación de ambas, diría que la exhibición pide ser vista más de una vez. El ejercicio está en aprender a mirar con el cuerpo, en la repetición de esa mirada. Es aquí donde ocurre el giro. Sísifo somos nosotros, no la muestra. Al igual que en la condena de subir la roca una y otra vez, es en el esfuerzo reiterado de mirar donde encontramos el goce. Y, quizás declara, que siendo astutos como Juan Verdejo compartiremos finalmente el mundo sensible de estos artistas. 8

Alejandra Prieto me comentó algo en la inauguración de «Piedra en el Zapato», exposición en conjunto de Rodrigo Araya, Alejandra Prieto, Rodrigo Lobos y Nicolás Rupcich en Casona Lagos-Lira, que me hizo enfrentar un problema y un potencial al mismo tiempo. Ella dijo, hablando de su escultura *Agave*, algo así como: «... a veces uno acarrea cosas del pasado por un tiempo más largo del necesario...». Se refería específicamente a su escultura y a su uso del carbón, material que lleva usando por un tiempo. Yo le dije que no era un problema de la obra, que esta funcionaba muy bien... y que a veces acarrear cosas es más interesante que creer que uno ha superado algo. Sonó bonito porque parece cierto.

Una forma de empezar a entender lo que dijo Alejandra, es a través de algo semi-controvertido que escribió Fredric Jameson sobre la Modernidad¹: que solo existió una sola modernidad y que claramente es otro nombre para la expansión capitalista anglosajona; que las supuestas modernidades locales son en reacción y que, por lo tanto, no son modernidades, sino actos en respuesta a esta expansión económica y, por extensión, de los productos culturales creados en los centros económicos. Las formaciones locales siempre están reaccionando, tratando de hacer cosas con piedras en el zapato. Esa explicación de Jameson es semi-controvertida porque no tomó en cuenta, o no sabe cómo tomar en cuenta, los deseos locales (aun cuando Jameson sí los tomó en cuenta, porque sabía que nunca los podría entender por su posición de hombre blanco ciudadano de EE. UU., por muy comunista que fuera).

Son esos deseos locales los que están parcialmente consumidos ahora; los curadores e instituciones aprendieron a empaquetar partes de este deseo, sus identidades e historias. En algún momento, generaciones de artistas en Chile tienen que enfrentar este problema y, dependiendo de cuándo y cuál sea su espacio discursivo, producirán diferentes respuestas.

Rodrigo, Alejandra, Rodrigo y Nicolás (RARN) vienen de un espacio de arte conceptual material crítico que se alinea muy bien con las tradiciones locales chilenas y los discursos del arte internacional. Los artistas más interesantes de los centros de la academia y el arte en EE. UU. y Europa durante la época de formación de RARN son primos de Kay, Richard, Dittborn, Dávila, Díaz, Rosenfeld, Leppe, Eltit... Gente como Sekula, Poledna, Moulène, Farocki, Trockel o Mike Kelley comparte afinidades con Derrida, Foucault, Butler, Rancière, Nancy, Merleau-Ponty, Mouffe, Cixous y Lacan, entre muchos otros. Estas constelaciones de trabajo y compromiso podrían ser muy fuertes y estabilizadoras si generaran certezas estables, pero no lo hacen; más bien problematizan y crean saltos difíciles que obstruyen instrumentalizaciones. Esta es, en cierta forma, la

¹Fredric Jameson. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Verso 2002

propuesta de RARN: la no estabilidad de los términos, porque al estabilizarse pueden traicionar su posición vital de problema y crear objetos e ideas para ser consumidos. Todo eso es fundacional y de una riqueza increíble.

Lo que pasa ahora es que esos sistemas que fueron tan importantes en el arte ya no poseen la relevancia que tenían. Se ha caído casi toda la autorización teórica y los lenguajes compartidos de distinción; por lo tanto, la práctica conectada a una criticalidad teórica (incluso la más actualizada) ya no importa como lo hacía antes, o ya no es necesaria para justificar jerarquías. Los sistemas sobre cómo hacer una obra ya no son lo que eran. ¿Qué queda entonces? Lo que siempre se pensó posible: que todo lo que hay que tomar en cuenta ya no es la razón del trabajo, sino lo que hace, lo que produce y ¡pone en existencia! El lenguaje en sí no es justificación ni parte fundamental del significado —y en esto existe un desacuerdo con el texto que RARN entregó en la exposición—. La obra es más importante como conexión a una realidad compartida que como rastreo de su construcción. Ahí hay un salto que las obras hacen, pero que no quieren hacer explícito: encarnan los problemas y sus posibles soluciones, algo que era anatema hace unos años. La contingencia, la materia y el compromiso son la clave y el significado de los trabajos.

Que RARN diga que no, es otra pista falsa necesaria que usan y llevan cargando desde antes para poder hablar de lo que quieren hablar. Es debatible que tanto esto sea necesario ahora y que tanto es algo que se está acarreando: los problemas que ya no están presentes más que como ecos de un tiempo en que había que desestabilizar posiciones.

Las estructuras que hacen posible el movimiento de espacios de visibilidad del arte contemporáneo crítico internacional ya no están alineadas con los significados de los trabajos ni con un espacio crítico. Esto viene pasando hace mucho tiempo por las fuerzas del mercado, pero muchos trabajos de artistas con compromisos fuertes han conseguido mantener algo de los cortes a las estructuras de significado y han conservado ciertas posibilidades de críticas duras. Ahora, en Chile, aún hay conexiones con esas tradiciones, pero es posible ver en el trabajo de RARN el principio de algo que se termina y algo que empieza a aparecer, porque detectan lo que podría pasar al evidenciar su límite.

Ahí es cuando el comentario de Alejandra Prieto se hace clave: ¿qué es lo que se presenta como urgente de dejar de hacer? y ¿qué es necesario que suceda? Lo que pasa al estar con las obras en la exposición es sentir y pensar al mismo tiempo ecos de melancolías chilenas, las cuales son compartidas con otros lugares de Latinoamérica. También se siente la emoción de tratar de entender algo en un lugar mientras se piensa en otro, o tratar de entender algo

con el cuerpo sabiendo que todo está enmarcado por sistemas más grandes que uno².

Las obras de Rodrigo Araya son inteligentes y hacen el doble favor de hacer sentir inteligente a la persona que las ve. Eso es claramente un truco, sin embargo, ese funcionamiento de relativa complicidad es entretenido, produce una emoción local: una nostalgia de algo que tal vez nunca ocurrió, pero que opera como funcionamiento de la obra en sí. Uno entiende el trabajo de Araya porque las obras son generosas y funcionan como juegos de palabras hechos objetos con una dedicación a la materialidad. Hay un momento que pasa al pensar con la obra que es difícil de localizar. Es una emoción compartida, algo muy difícil de lograr, y los trabajos de Araya lo hacen con una elegancia mal puesta —no está donde debería estar según los códigos del arte contemporáneo internacional, lo que parece ser más local aún—. Es un movimiento poético claramente conectado con Duchamp.

La mejor forma de graficar esto sería (paradójicamente, un ejemplo del centro mismo en todo sentido) describir el momento duchampiano de Jasper Johns: cuando hace entender al observador, con sus obras *Target*, que al mirar se da en el blanco con los ojos, y entonces los compartimentos se abren como en un juego de carnaval gringo; el ojo es el cuerpo y el deseo. Rodrigo Araya hace que uno sienta la voz de la obra personificada en objetos llenos de humor y *ennui*. Los objetos y materiales son su nombre, su presencia física sutil y su contenido simbólico, que pierde fuerza mientras uno está con la obra; se deshacen. Son el capitalismo, el consumo y el amor deslizándose por un piso muy transitado y sobreencerrado.

Rodrigo Lobos también busca jugar con el espectador, pero sus trabajos son más serios y parcos, tienen una rigidez que obliga al espectador a «darle onda a la cosa». Las pinturas, en general, a lo largo de la historia, quieren ser entretenidas y seductoras. Las obras de Lobos son bonitas, chistosas y llamativas, pero no dan una satisfacción pictórica: son parcas. Es en ese momento cuando uno tiene que hacer un esfuerzo para poder conectarse con lo que las obras presentan; uno hace las conexiones porque las ve casi, casi funcionando en los trabajos, pero como si no quisieran. Ahí uno ve y siente el esfuerzo de tratar de dar significado, la emoción casi registrándose y haciéndose presente, pero no del todo. En cierta

²El trabajo de Robert Smithson también se acerca a procedimientos presentes en las obras de la exposición. Él creó la idea del non-site (no sitio), que es el espacio mental y de proyección física que ocurre al tratar de entender dos lugares, uno tras otro o al mismo tiempo: el sitio de la obra en una exposición y el sitio de la obra en el espacio de afuera. Pues, al tratar de pensar en ambos lugares o moverse entre ellos, uno crea la posibilidad de percibir el non-site, algo que es paralelo a varios momentos de las obras en la exposición.

Otro procedimiento paralelo es el que usa Hanne Darboven en sus obras: el de ver un momento en una instalación que está determinada por el deseo de marcar el tiempo. Uno se fija en un detalle y va de este a un general excesivo, perdiendo lo que aprehendió al tratar de ver lo específico.

forma, es la citación a ser un sujeto activo y no un mero consumidor de lo que la pintura puede dar.

Ese atraso en formarse como obra complaciente da cabida a la duda en el momento de percibir lo que la obra presenta. La crítica al diagrama de comportamiento social, al aparato del celular, a las pantallas de protección neoliberal... todo eso es sumamente político y casi de crítica social, solo que está dicho en fragmentos y destiempos que uno tiene que armar con unas ganas que uno casi ya no tiene. Esas ganas son un sinsentido porque son ecos utópicos de estar de acuerdo en un espacio social de acción: algo a lo que Chile ha tenido acceso por momentos y que el arte contemporáneo internacional cree imposible de lograr articular o incluso representar... Y, sin embargo, ahí están estas pinturas bonitas, parcas y llamativas, creando una sensación de acción que, si no es colectiva, al menos es compartida.

Cuando vi los dibujos de Nicolás Rupcich, de nuevo pensé en un eco: ¡el videoarte de los 70!, ¡los dibujos de Downey! Las líneas desesperadas de Twombly tratando de entender el minimalismo/ conceptualismo que se había reído de él en la figura de Judd criticando su pasión decadente burguesa italiana. Los dibujos de Rupcich son muy bonitos, tienen elegancia e inteligencia; muestran algo en formación usando lenguajes muy cercanos al pastiche de un arte procesual crítico. ¿Qué significa eso ahora? Parece ser una investigación de la materia e imagen como problema de presencia y percepción, como estar en un lugar tratando de estudiar su funcionamiento. ¿Notas de campo? Clarifica mucho ver el video en iPhone instalado de forma muy precisa, actuando como si fuera arte contemporáneo internacional, demasiado piola, como un amigo al que no hay que creerle mucho. Muestra movimientos a escala gigantesca: placas de hielo y cielo, lo congelado en movimiento. Es muy difícil no pensar en la destrucción del planeta como un sublime delirante. Decadencia y miedo en duración y en simulacro del simulacro. Uno ya ha visto esas imágenes, pero ¿por qué las ve ahora así? Es un juego de escala y de proyección narrativa, de cómo uno se coloca. Eso se repite en las esculturas de tamaño iPhone, serias como la cucaracha Samsa, educativas como cortes geológicos de museo y ridículas como objetos de vitrina en el Parque Arauco. Todo eso al mismo tiempo, lo que hace pensar que los dibujos son eso también: su necesidad de decir algo y de saber que no hay cómo decirlo con franqueza. Entonces, lo que dicen sí queda claro: un pavor al fin de las cosas, telúrico y grandilocuente, pero dicho en una escala que se mueve con uno.

Las obras de Alejandra Prieto son más diferentes entre sí que las de sus colegas. La acuarela de una quema es apocalíptica y muy desoladora. Juega con la escala como el video de Rupcich: una imagen pequeña que logra una gran escala al hacer que uno se proyecte

al abismo entre la representación y el hecho real. La acuarela es triste y está bien hecha, como un truco de la pintura: mostrar algo potencialmente terrible, que es posible que solo sea una quema rutinaria de pastizales o el Amazonas en llamas; la duda es parte de la obra, como lo es la necesidad de usar sistemas de representación tradicionales. Es como decoración de casa de barrio alto, pero, en vez de una marina de Somerscales, es una catástrofe del consumo. Por su parte, la escultura del *Agave* es misteriosa y entretenida, en la inauguración era la obra físicamente más exigente para ser vista —había que agacharse para observarla bien— y está tan bien hecha que dan ganas de mirarla de más cerca.

Me pregunto si hay un eco con el gesto de la foto grupal en el nicho del medidor de electricidad, mirando nostalgia y presencia con el *inframine* de Duchamp... La desidia y el tiempo de estar caminando por la calle un domingo en Santiago, mirando las plantas semidestruidas por la ciudad misma o por la memoria. Las obras de Prieto convencen de forma clara, no tienen tanta duda estructural como las de sus co-expositores. Ahí uno piensa que es un acto de autoconfianza, dejar la obra bien hecha porque todo lo demás está en ruinas o sin claridad.

Tomando en cuenta todo lo anterior, hay algo básico: la fisicalidad del encuentro con los trabajos. Solo en ese momento y en ese lugar las obras se mueven entre sí buscando sus relaciones; se deslizan y rechazan ciertas conexiones que parecen evidentes en un primer momento. Eso también es un buscar en el sentido mismo de los trabajos, si no están armonizando tan bien como parecen hacerlo al primer minuto, ¿qué están haciendo entonces? Yo creo que presentan algo tangible en un momento específico, en el centro de Santiago. Ya no es un movimiento de lenguajes en espacios subalternos³.

³ Es importante decir algo evidente también, que el modo que tienen las obras de dirigirse al observador es a escala humana. Es decir, no apela a la espectacularidad de procesos de seducción de consumo. Incluso tienen una ética de presencia que pone en juego otras formas de dirigirse al otro.

Indice de imágenes

Pág. 4

Élevage de poussière (Cria de polvo), 1920. Fotografía tomada por Man Ray en colaboración con Marcel Duchamp.

Pág. 6-A

Portada del libro *El proceso (The Trial)*, primera edición en inglés. Novela inacabada de Franz Kafka, publicada de manera póstuma en 1925 por Max Brod, basándose en el manuscrito inconcluso de Kafka, escrito entre 1914 y 1915.

Pág. 6-B

Pieza Solar (Sun Piece) es una instrucción poética y provocativa partitura creada por Yoko Ono en 1962. Publicada en su libro *Grapefruit* de 1964.

Pág. 7

Nido de ave tejido con fibra óptica de drones FPV, hallado cerca de Toretsk, región de Donetsk, Ucrania. Foto: Yuriy Kokhan / 12.ª Brigada "Azov", junio 2025.

Pág. 8-A

Vista aérea de los cráteres de subsidencia en Yucca Flat, Nevada Test Site (EE. UU.), generados por pruebas nucleares subterráneas realizadas entre 1951 y 1992. Autor no identificado.

Pág. 8-B

Video *Still extraído de Teaching a Plant the Alphabet* (1972), video arte del artista estadounidense John Baldessari. La obra muestra al artista repitiendo letras a una planta.

Pág. 9

Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, 4.ª ed. (Madrid: Visor de Poesía, 2014), 87.

Pág. 12

La verdadera historia de Juan Verdejo, personaje de ficción y sátira política en Chile, el cual nació como una caricatura en 1931 en las páginas de la famosa revista satírica *Topaze*.

Pág. 13-A

Pobre Corazón Pobre, dibujo encontrado.

Pág. 13-B

Emmanuel Alloa, *Repartos de la perspectiva* (Santiago: Palinodia, 2023), 206.

Pág. 14

Fotografía de Juan Rulfo, Tomada en el set de la película *La Escondida* de 1956, cuando trabajaba como asesor histórico y fotógrafo.

Pág 15-A

Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011), 61.

Pag 15-B

Fotografía de la luna por Luc Viatour, en artículo de *wikipedia* sobre la inscripción ante notario de la luna por el chileno Jenaro Gajardo Vera en 1954.

Pág. 16-A

Fotografía del propio Medardo Rosso de su escultura "*Ecce Puer*" (1906), en su estudio en el Boulevard des Batignolles, París. Ph: Mumok/Markus Wörgötter.

Pag. 16-B

Cita de Robert Barry encontrada en el libro: Chantal Kleinmeulman y Anne Rorimer, *Ian Wilson: Los debates* (Barcelona: MACBA; Eindhoven: Van Abbemuseum, 2009), 25.

Pág. 33

Screenshot de script generado con *Claude* para descargar todas las fotografías tomadas por los rovers *Perseverance* y *Curiosity* desde el sitio de la NASA. Nicolás Rupcich, 2026.

Pág. 34

Philip Nitschke probando su invento, la cápsula suicida: El dispositivo permite suicidarse presionando un botón que libera nitrógeno. Foto Keystone

Pág. 35-A

Emmanuel Alloa, *Repartos de la perspectiva* (Santiago: Palinodia, 2023), 364.

Pág. 35-B

Señalética de emergencia para un *evacuation chute* (tobogán o ducto de evacuación).

Panfletos Extirpados de Idolatría es un proyecto editorial de Otra Sinceridad enfocado en compartir ideas, reflexiones, ensayos y conversaciones significativas para el devenir del hemisferio sur, poniendo en relieve sensibilidades localizadas y conocimientos situados que aporten a una reflexión crítica del presente.

Esperamos que estos panfletos, sean una invitación y un impulso ha revitalizar resistencias simbólicas que hagan frente a la homogeneización y normativización de la cultura contemporánea, ayudando a dismantelar la visión del mundo dominante mediante la creatividad enraizada y la percepción desprejuiciada.

Estamos seguros que cada gesto dentro de nuestra comunidad puede producir profundas transformaciones en la realidad social que vivimos e investigamos. Por esto es que Panfletos Extirpados de Idolatría han sido pensados como publicaciones cortas, accesibles, con una versión digital descargable y gratuita, que puede ser impresa y reproducida libremente.

—

Otra sinceridad es una editorial politécnica que piensa la investigación, la producción de encuentros sociales y la edición como una práctica artística. Su motivación es impulsar experimentos y abordar problemáticas desde el arte, la música, la literatura y la educación.

Piedra en el Zapato:
Sobre una exposición en Casona Lagos-Lira
**Rodrigo Araya, Rodrigo Lobos,
Alejandra Prieto y Nicolás Rupcich**

24 de julio – 7 de agosto 2026
Casona Lagos-Lira
Pedro Lagos 396, Santiago

**Otra Sinceridad
2026**

Panfletos
Extirpados de idolatría
EDI_004

Equipo editorial OS:
Rodrigo Araya
Gracia Fernandez

Equipo editorial edición:
Rodrigo Lobos
Alejandra Prieto
Nicolás Rupcich

Textos:
Mariela Machuca
Cristóbal Leyht

Fotografías:
Nicolás Rupcich

Diseño:
Otra Sinceridad

Imprenta:
Impresiones July
Sargento Aldea 446, Stgo centro.

Para más información:
@a.prietos
@raaraya
@rupcich
@venganzaandina
@casona_lagoslira

sos@otrasinceridad.com
@otrasinceridad

Santiago - Chile
www.otrasinceridad.com