



Facultad de Arte

Departamento de Artes Integradas

Licenciatura en Arte

**LECTURAS COTIDIANAS:**

**El objeto en la cultura popular de Valparaíso**

Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte

Valentina E. Del Fierro Bravo

Profesor guía: Jorge Martínez García

Valparaíso, Chile

2024

*El presente exige trazar complicidades, habitar lugares contradictorios, proponer estorbos, generar tropiezos e interferir aquellas zonas que se presentan como infranqueables...*

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer a quienes me acompañaron en este proceso. En primer lugar, a mis profesor@s, quienes fueron fundamentales en cada etapa del desarrollo de esta memoria. A Jorge Martínez, mi profesor guía, por su eficiencia y paciencia, cualidades que hicieron mucho más llevadero todo lo que implica escribir una memoria. A Nicole García, profesora de cerámica, por su incondicional apoyo en la producción de obra, brindándome conocimiento, técnicas, herramientas y motivación. Y, por último, a Nicholas Jackson, mi profesor informante, cuya enseñanza en asignaturas previas fue clave para desglosar y comprender mi obra de nuevas maneras.

Agradezco profundamente a mis padres, quienes han sido un pilar fundamental en este proceso y a lo largo de mi vida. Su apoyo incondicional y su confianza en mis decisiones me han dado la fuerza necesaria para alcanzar mis metas.

También extiendo mi gratitud a mis amigas, quienes me acompañaron celebrando cada logro. Su escucha atenta, sus abrazos oportunos y su disposición para socializar sobre el tema fueron invaluable. Además, su participación en procesos técnicos esenciales resultó clave para la creación de esta memoria. Gracias por todo.

Finalmente, me agradezco a mí misma. A pesar de los desafíos, logré superar cada obstáculo y culminar este proceso con satisfacción y orgullo.

## Tabla de Contenidos

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resumen .....                                                                     | 5  |
| Abstract .....                                                                    | 6  |
| Introducción .....                                                                | 7  |
| CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO .....                                                   | 8  |
| 1. RUPTURAS COTIDIANAS: EL ARTE COMO RESPUESTA A LA CIUDAD<br>CONTEMPORÁNEA ..... | 9  |
| El cotidiano y su reflejo en el arte .....                                        | 9  |
| Situarse en la Ciudad .....                                                       | 12 |
| Motivaciones rupturistas .....                                                    | 15 |
| Formas de intervención .....                                                      | 17 |
| Respuestas artísticas .....                                                       | 19 |
| El caminar como medio: artistas y prácticas .....                                 | 21 |
| 2. EL OBJETO EN EL CONTEXTO URBANO .....                                          | 25 |
| El fenómeno del objeto .....                                                      | 26 |
| Arqueología urbana .....                                                          | 28 |
| El kitsch y redirección de la crítica.....                                        | 32 |
| CAPÍTULO II: CUERPO DE OBRA .....                                                 | 38 |
| Origen de la obra .....                                                           | 39 |
| Topografía del cotidiano porteño .....                                            | 41 |
| 1. Transporte público de la ciudad de Valparaíso. ....                            | 43 |
| 2. Arqueología de la feria .....                                                  | 50 |
| 3. Máquina tragamonedas .....                                                     | 57 |
| 4. Paños de cocina.....                                                           | 65 |
| Conclusiones .....                                                                | 71 |
| Bibliografía .....                                                                | 76 |
| Anexos .....                                                                      | 77 |



## Resumen

Esta investigación explora el caminar como una práctica estética que propone nuevas formas de relacionarse con el entorno, tanto desde la individualidad frente a un presente inmediato como para la inspiración y creación artística. A través de la escultura cerámica, se profundiza en el objeto y su capacidad para activar memorias y narrativas dentro del contexto urbano. Asimismo, se examinan imágenes circunscritas en este entorno bajo estéticas como el *kitsch*, que abren nuevas posibilidades para abordar una crítica basada en la lógica del saber hacia una que forje nuevos espacios de acción, destacando su potencial creativo más que su carácter diferenciador.

Palabras claves: Cotidiano, Caminata, Objetos, Popular, Kitsch

## **Abstract**

This research explores walking as an aesthetic practice that proposes new ways of relating to the environment, both from individual engagement with the immediate present and as a source of inspiration and artistic creation. Through ceramic sculpture, it delves into the object and its capacity to activate memories and narratives within the urban context. Additionally, it examines images embedded in this environment under aesthetics such as kitsch, which open new possibilities for addressing a critique rooted in the logic of knowledge, shifting toward one that forges new spaces for action, emphasizing its creative potential rather than its differentiating character.

Keywords: Everyday, Walk, Objects, Popular, Kitsch

## Introducción

Al recorrer los espacios que se extienden más allá de lo íntimo, nuestro andar se convierte en un diálogo con el entorno que habitamos. En este tránsito, construimos rutinas y forjamos conexiones con el mundo que nos rodea. Este vaivén, al cual llamaremos *cotidiano*<sup>1</sup>, moldea una experiencia común donde los objetos emergen como compañeros silentes de este andar, cada uno de ellos con una narrativa que condiciona la poética de un espacio.

La presente memoria, junto con las obras que la acompañan, tiene como propósito rescatar la memoria popular y local a través de los objetos presentes en la vida diaria de un habitante de Valparaíso. Estos objetos, que a menudo pasan desapercibidos debido a su naturaleza cotidiana, forman parte de escenas que, al ser observadas con detenimiento, revelan contenidos significativos, los cuales se convierten en terreno fértil para la reivindicación de un sector, la crítica y la apreciación de las experiencias ciudadanas.

En este sentido, la observación reflexiva del espacio que habito se convierte en una fuente de inspiración para mi obra. Esta busca reinsertar los objetos cotidianos en el imaginario colectivo, reconociendo su constante presencia y su capacidad de influir en nuestra percepción del mundo. La temática del objeto y lo cotidiano que impregna las obras presentadas tiene sus raíces en esta atención minuciosa al entorno y en el deseo de resignificar aquello que a menudo es menospreciado. En un sistema que oprime y explota, encontrar detalles, amor y pasión en lo cotidiano se convierte en un acto de resistencia.

Así, esta investigación combina exploración personal y académica, realizada en el marco de la carrera de Licenciatura en Artes, y busca trazar un puente entre lo íntimo, lo colectivo y lo cotidiano.

---

<sup>1</sup> Cuando Giannini nos habla de cotidiano, puede ser entendido como la experiencia compartida y repetitiva que estructura la vida diaria, basada en aquello que sucede *cundo no pasa nada*. Desde esta perspectiva, el cotidiano trasciende la mera rutina, configurándose como un espacio de universalidad donde los actos más simples adquieren un significado compartido, estableciendo un marco común para la experiencia humana. La búsqueda de esta experiencia común es, según Giannini, la que da sentido y concreción al carácter universal de lo cotidiano. Giannini, H. *La reflexión cotidiana*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria. 1995.

## CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

# 1. RUPTURAS COTIDIANAS: EL ARTE COMO RESPUESTA A LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

## **El cotidiano y su reflejo en el arte**

Cuando hablamos de cotidiano, evocamos instantáneamente imágenes y sensaciones familiares. Un tejido de experiencias que constituyen la trama de la vida diaria, donde encontramos la esencia misma de nuestra existencia. Los pequeños detalles y las rutinas se entrelazan para formar el tapiz de nuestra realidad, aunque esta se percibe de manera subjetiva según la vivencia individual, termina transformándose en una experiencia compartida debido al sistema que nos envuelve y conecta.<sup>2</sup>

Somos transeúntes, vamos de un espacio a otro. Generamos una ruta que regresa siempre a su punto de origen. Somos seres domiciliados como también públicos, que se desplazan en base a una topografía, de la cual Humberto Giannini nos habla en *La reflexión cotidiana* y que tomaremos de referencia para dar hincapié al cotidiano. Esta topografía, entendiéndola como una forma de representar la superficie y espacio cotidiano común, correspondería a domicilio – calle – trabajo – calle – domicilio. La topografía del cotidiano es la ubicación espacial y general de este tránsito que ocurre al salir y entrar del domicilio, y que tenemos interiorizado al punto de pasar desapercibido. “El elemento crucial y más sutil del mundo cotidiano dado por descontado, es el hecho de que éste se dé por descontado.”<sup>3</sup>

El domicilio se configura como el refugio del yo, mientras que el exterior se despliega como un espacio de posibilidades que trascienden lo individual, favoreciendo la conexión y el intercambio con el medio.

---

<sup>2</sup> A través de normas, valores y patrones de comportamiento, se establece un marco común que define lo cotidiano, haciendo que, pese a nuestras diferencias personales, compartamos un horizonte de significados y prácticas. Así, las vivencias individuales, aunque únicas, encuentran resonancia en un tejido mayor que nos hace parte de una colectividad.

<sup>3</sup> Cita de cita extraída de la Reflexión Cotidiana, Humberto Giannini. *Ibid*

Es justamente en este vaivén de lo público y privado, aparentemente automático, en donde emerge una profundidad inspiracional. En cada objeto encontrado, en cada gesto y conversación recurrente, reside una riqueza tácita que los convierte en vestigios significativos de experiencias compartidas, capaces de revelar narrativas ocultas y resignificar lo cotidiano como un espacio de creación y reflexión.

A lo largo de la historia del arte, los creadores han capturado la esencia de lo cotidiano en sus obras. Desde las representaciones en las manifestaciones rupestres o las cerámicas áticas de la Antigua Grecia, cargadas de temáticas domésticas y mitológicas, hasta las escenas de la vida urbana immortalizadas por los impresionistas, el cotidiano ha sido un tema recurrente que refleja las dinámicas de la vida humana en distintos contextos históricos. Así mismo, en la actualidad, los artistas contemporáneos absorben este cotidiano para la creación a través de variados formatos, técnicas e interpretaciones que abrazan el espíritu *posmoderno*. Estas representaciones incentivan al espectador a contemplar el mundo a través de los ojos del artista, comprendiendo tanto el contexto temporal y espacial de la obra, las experiencias cotidianas que la inspiran, como también las críticas y reflexiones que pudiesen convocar. Así, surge la necesidad de capturar la vida cotidiana y transformarla en una expresión significativa, que refuerza la conexión entre creador y espectador a través de la representación de un cotidiano compartido: el territorio que habitamos, los rituales domésticos, los lugares que frecuentamos, las interacciones diarias, entre otros. De este modo, invita al espectador a reconocerse en la obra, estableciendo un vínculo de pertenencia y unidad, y despojándose de la concepción jerárquica e inaccesible del arte.



Figura 1: *Pictograbado Alero Taira*. Río Loa, Región de Antofagasta, Chile. 800-400 a.C.

Desde la prehistoria, por ejemplo, encontramos vestigios que sugieren los primeros indicios de lo que hoy denominamos historia del arte. Si bien catalogar estas manifestaciones como arte sería anacrónico, estas representaciones reflejan la necesidad humana de crear y de dotar de significado a su entorno. Las pinturas rupestres y otras formas de creación ofrecen un registro simbólico de las prácticas cotidianas y la cosmovisión de las sociedades primitivas.

En Chile, el Alero Taira, ubicado en el río Loa, Región de Antofagasta, es un ejemplo emblemático de estas expresiones rupestres. Este sitio, datado entre el 800 y 400 a.C., alberga *pictograbados* de camélidos que aluden tanto a actividades económicas, la caza y el pastoreo <sup>4</sup>, como a la interacción cotidiana con la fauna local. Estas representaciones documentan un contexto práctico y doméstico, además de una dimensión que enriquece nuestra comprensión del vínculo entre los seres humanos y su entorno.

---

<sup>4</sup> En las representaciones de Taira, no se observa ni un camélido herido o humanos con armas, por lo que se extrae un uso económico o convivencia pacífica. Taira, el amanecer del arte en atacama. Museo Chileno de Arte Precolombino. Taira: El amanecer del arte en Atacama. 2017.

De esta manera, se refuerza la idea de que lo cotidiano trasciende lo meramente descriptivo, transformándose en un registro vivo de experiencias humanas. Así como los artistas contemporáneos encuentran en la vida diaria una fuente de reflexión para la creación artística, estas representaciones primitivas conectan el pasado con el presente, mostrando que la necesidad de crear y de representar la cotidianidad ha sido un rasgo constante de la humanidad. La vida diaria deja de ser un simple telón de fondo para erigirse como un protagonista capaz de revelar las complejidades de nuestra existencia compartida.

### **Situarse en la Ciudad**

En el escenario de la vida diaria, las experiencias humanas se entrelazan con el entorno que habitamos. Lo cotidiano no solo está compuesto por las actividades que repetimos, sino también por el espacio que las moldea y define. De manera similar a una escenografía que simula la atmósfera para una obra teatral, el espacio establece un vínculo entre el individuo y su entorno, dando forma a la vivencia diaria. Así, al analizar lo cotidiano desde una perspectiva general hacia una más específica, es evidente que la ubicación geográfica contribuye a construir una cotidianidad única. Por lo tanto, para profundizar en este tema, es necesario situarse en un contexto espacial concreto; en este caso, nos ubicaremos en la ciudad. Este lugar se organiza en un conjunto de elementos que incluyen edificios, espacios públicos, infraestructuras (como calles, puentes, y redes de servicios) y paisajes. Esta estructura define cómo se distribuyen y conectan los diferentes componentes de la ciudad, influenciando el flujo de personas, bienes y servicios. No obstante, más allá de su disposición física, la ciudad también se caracteriza por las dinámicas sociales, culturales y económicas que emergen en los espacios que la conforman. Estas dinámicas no solo reflejan la distribución espacial de la ciudad, sino que también moldean las prácticas cotidianas de sus habitantes. La configuración espacial influye



profundamente en las interacciones diarias, desde el trayecto al trabajo hasta las actividades de ocio, creando patrones de comportamiento únicos de cada contexto urbano. De esta manera, la estructura y organización de la ciudad no solo condicionan el movimiento y la actividad, sino que también configuran una identidad colectiva, un sentido de pertenencia que es intrínseco a la experiencia cotidiana de quienes la habitan. En este sentido, la relación espacio–sujeto es fundamental para la comprensión y exploración del entorno urbano.

Situarse en la ciudad actual conlleva a establecerse en un espacio veloz. No es lo mismo transitar por una pradera llena de animales y arbustos frondosos, que en una avenida principal con edificios gigantes rodeándonos, automóviles en movimiento y el comercio ofreciéndonos la última novedad. Si bien, ambos son espacios que entrarían en la concepción de vida cotidiana, es clara la diferencia de los estímulos que pueden significar uno del otro. El sentido de alerta en la ciudad cambia considerablemente y, por lo tanto, la forma en la que nos desplazamos también. La velocidad en que opera la ciudad también hace movernos más rápido, haciendo del tránsito solo una línea que marca un inicio y un fin. El entorno urbano se vuelve un cúmulo de incitaciones, estructuras y peligros que nos obligan a estar alerta y, por lo tanto, someternos a un caminar vacío, un movimiento que solo nos desplaza. Sin embargo, el desarrollo de una mirada reflexiva frente al entorno convierte a la ciudad en un escenario de interacción constante, donde los espacios no solo son contextos físicos sino también puntos de conexión entre los sujetos y lo que nos rodea. Se torna en un dinamismo que no solo redefine nuestra relación con los espacios, sino que también invita a reinterpretar el andar como una forma de resistencia frente a un sistema sucumbido por la inmediatez y el consumo.

Caminar es encontrarse en lo cotidiano con micro momentos que componen este olvido, una sucesiva reconstrucción de aquello sin importancia que se imprime en nuestro cuerpo a través de sucesivas repeticiones que crean un espacio afectivo entre la memoria y la parte material de la realidad.<sup>5</sup>

El tránsito por la ciudad es una experiencia profundamente enraizada a la relación entre el sujeto y el entorno. Al explorar esta relación, podemos entender que no se trata simplemente de un individuo recorriendo un espacio, sino de un cuerpo se vincula e interactúa de manera constante con su entorno. En este sentido, el sujeto es un cuerpo que experimenta el espacio que transita, y a su vez, la ciudad es un espacio que siente la presencia de quienes lo recorren.

Como seres sensitivos y sensoriales por naturaleza, estamos destinados a generar lazos con todo lo que nos rodea: personas, animales, objetos. La ciudad, como espacio multifacético, es el epicentro de estas interacciones, donde todo coexiste simultáneamente. Esto la convierte en la cuna de un dinamismo interactivo, a menudo efímero, pero siempre presente. En este contexto, la relación entre el sujeto y la ciudad se muestra como un vínculo en la que ambos se construyen mutuamente. Por un lado, el sujeto dispone su cuerpo y sus sentidos para interactuar con la ciudad; por otro, la ciudad moldea y predispone su entorno para recibir al sujeto. Podemos entender esta relación como una simbiosis en la que ambos, sujeto y ciudad, se benefician y se perjudican de manera mutua. Es en el acto de caminar, de deambular, de moverse por el espacio urbano, donde este vínculo cobra pleno sentido. Caminar no es solo un medio de desplazamiento, sino una forma de unir al sujeto con su entorno, una fusión en la que el espacio interpela al caminante y el caminante responde al espacio.

---

<sup>5</sup> Iturra, Luis. *Caminando: Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2018.

Este involucramiento corporal del sujeto en su tránsito por la ciudad no es un proceso pasivo; se forja a través de experiencias sensoriales y materiales que, a su vez, contribuyen a la constitución del espacio mismo. Puede entenderse como una forma de correspondencia con el entorno, estableciendo continuidades entre nuestro cuerpo y el espacio urbano, en un diálogo constante de mutua construcción y transformación.

Pensar la ciudad desde esta relación simbiótica entre el sujeto/cuerpo-entorno nos lleva, en palabras de John Dewey, a una *experiencia* <sup>6</sup>. El cuerpo del caminante se predispone a sentir, a responder a la ciudad, mientras que la ciudad, con sus calles, edificios y espacios abiertos, se presenta como un entorno que interpela y moldea la percepción del caminante. Mientras que se vuelve una experiencia estética cuando la experiencia ordinaria se organiza y se integra de manera que adquiere una coherencia y una significación que trascienden lo cotidiano. El caminante, al dejarse afectar por la ciudad y al responder a sus estímulos, alcanza una forma de realización estética que trasciende la simple acción de moverse de un lugar a otro.

### **Motivaciones rupturistas**

Desde esta perspectiva simbiótica de construir la ciudad a través de lentes estéticos, surgen motivaciones rupturistas que se manifiestan en el acto de caminar. Mantener esta visión reflexiva frente al entorno implica nuevas formas de vivir y percibir, caminar puede ser visto como un gesto de desaceleración en un mundo dominado por la velocidad y la inmediatez, como un rechazo a la lógica del consumo rápido y de la eficiencia que rige la vida urbana contemporánea.

---

<sup>6</sup> Desde John Dewey podemos extraer esta concepción de experiencia como una forma de interacción entre sujeto y entorno. Basada en conexiones o interacciones y continuidades que implica de manera permanente procesos de reflexión e inferencia. Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. 2008.

En lugar de este andar vacío, el caminante se permite habitar el espacio de manera plena, observando, interactuando y resistiendo la presión de la urgencia.

Aunque el ciudadano promedio suele desempeñar el rol de espectador <sup>7</sup>, resulta imprescindible atraerlo hacia nuevos modos de observar y comprender el panorama en el que vivimos. Si queremos fragmentar la realidad conocida, es decir, sacudir los esquemas sociales y culturales que perpetúan la pasividad del espectador, abriendo espacio para nuevas perspectivas que desafíen lo establecido, requiere situarse en el propio contexto, reconociendo las dinámicas que lo configuran, para desde ahí intervenir y transformar nuestra relación con el entorno. En este sentido, es en el acto más cotidiano del ser humano en donde encontramos una vía de resistencia. Para Tironi, "Caminar puede ser concebido como una actividad que encarna la radical *recalcitrancia* de la condición urbana". Esto sugiere que el acto de caminar representa una forma esencial de resistencia ante las estructuras y los ritmos controlados de la vida en la ciudad moderna, al reconocer la ciudad como un espacio en constante transformación. En lugar de oponerse frontalmente, caminar se adapta a su dinamismo, como también la oportunidad de elegir nuestro propio ritmo.

De esta forma, se invita a repensar la vida urbana desde otras perspectivas desafiando las convenciones establecidas para abrirnos a nuevas formas de entender el entorno que habitamos. En lugar de limitarnos a lo que es, toma sentido explorar lo que podría ser, adoptando una actitud que nos permita enfrentar las posibilidades ocultas en el entramado de la ciudad y sus dinámicas cotidianas. <sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Condición pasiva del individuo en la sociedad moderna que plantea Guy Debord, donde las relaciones humanas y sociales han sido sustituidas por imágenes y representaciones como mecanismo de control. Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Santiago de Chile. Ediciones Naufragio. 1995.

<sup>8</sup> Tironi, Martín. *Caminando: Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad*. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2018.

El acto de caminar no es solo una resistencia pasiva, sino una invitación a ser partícipe activo en la *reconfiguración* de la ciudad. Al deambular, el ciudadano se transforma en un sujeto que interactúa con el espacio, lo cuestiona y lo reinterpreta. Esta interacción permite desentrañar la lógica interna de la vida urbana, revelando dinámicas sociales, históricas y simbólicas que suelen pasar desapercibidas en el ritmo acelerado de la vida moderna.

### **Formas de intervención**

El entorno urbano está moldeado para servir a la producción y al consumo. Todo lo que nos rodea está diseñado para sostener estas dinámicas, y el individuo, en su relación con el espacio, se ve condicionado por ellas. Caminar, prestando atención al entorno, subvierte este orden, creando una ruptura en la lógica urbana y estableciendo un nuevo ritmo. La rapidez capitalista, implica una constante búsqueda de productividad y eficiencia por lo que la inmediatez en la producción, el consumo y la comunicación son la norma. Para maximizar ganancias se exige un ritmo acelerado en el trabajo, la producción de bienes y servicios cambia a un ritmo vertiginoso para satisfacer la demanda; las comunicaciones, las transacciones y los intercambios se realizan de manera instantánea a través de la tecnología. Esta aceleración no solo impulsa la economía, sino que también somete al individuo de su propio tiempo, imponiendo una presión constante para moverse al ritmo del mercado. Sin embargo, es desafiada cuando el individuo elige caminar a su propia velocidad. Estos actos, con su radical simpleza, contrarrestan el frenesí moderno y permiten una experiencia más profunda y reflexiva del entorno. El ritmo del caminante se vuelve subversivo, ya que se opone a la premisa de que la ciudad debe ser vivida a la velocidad impuesta por los sistemas productivos.

Por otra parte, nos invita a desafiar el control visual que nos rodea. Las imágenes que inundan los espacios públicos buscan dirigir nuestra atención

hacia objetivos predefinidos, mientras que el urbanismo limita nuestros recorridos a rutas establecidas. Ser conscientes de estos controles a través del acto de caminar permite movernos fuera de los espacios *preconfigurados* y observar críticamente el entorno. Así, cuestionamos tanto los límites físicos como visuales, y también, conectamos con la historia del espacio que habitamos. Cada rincón urbano guarda memorias de eventos pasados, luchas, y transformaciones que, por el ritmo acelerado del día a día, a menudo ignoramos. El caminante, al prestar atención a su entorno, se convierte en un lector de la ciudad, descifrando las huellas del pasado que están impresas en las fachadas de los edificios, en las calles que recorren barrios con distintas temporalidades y en la pileta de agua más desapercibida. A través de esta exploración consciente, el caminante no solo redescubre la ciudad, sino que también rescata su memoria, trayendo al presente las historias que configuran su identidad. Esta conexión con el pasado reaviva el significado de los espacios y nos permite experimentar la ciudad desde una nueva perspectiva y reivindicar una historia.

En este marco, caminar se presenta como una forma de apropiación activa del espacio. Este acto no solo implica desplazarse físicamente, sino también *resignificar* el entorno al ritmo propio, rompiendo con la rutina preestablecida y desafiando las percepciones habituales. Al movernos, recuperamos la memoria de los lugares, *resignificamos* lo percibido y transformamos el entorno en algo propio, inscrito en nuestra experiencia subjetiva.

La apropiación aquí no se limita a un dominio físico, sino que se convierte en un proceso de *reinterpretación* y diálogo con el espacio. Nos invita a cuestionar el entorno cotidiano, a redescubrirlo tomando consciencia de sus detalles y a encontrar nuevas formas y visiones del espacio que antes habíamos pasado por alto. Este proceso rompe con la monotonía impuesta, permitiendo que lo cotidiano se transforme en un horizonte de posibilidades.

En lugar de ser moldeados exclusivamente por el entorno, al caminar lo moldeamos a nuestra manera, estableciendo una relación activa y crítica. Así, el caminar se convierte en una herramienta transformadora que nos permite habitar el espacio de forma renovada, al tiempo que lo hacemos parte de nuestra experiencia personal y colectiva.

## **Respuestas artísticas**

En la época de las vanguardias artísticas, algunos movimientos comenzaron a desarrollar ideas relativas al caminar. Se conforma una revolución artística que se abordó de diferentes maneras en la medida que estos movimientos se consolidaban, como también el mundo social se fragmentaba. Fueron abrazados por contextos bélicos y posbélicos que influenciaron los modos de hacer arte, siendo así, la ruptura de la tradición, el núcleo principal para el desarrollo de manifestaciones artísticas.

Fueron primeramente los grupos dadaístas quienes organizaron en París, *visitas-excursiones* a lugares banales de la ciudad y que, al mismo tiempo, abandonaba todas las utopías *hipertecnológicas* del futurismo <sup>9</sup>. Se trataría de un caminar con mirada estética consciente, con presencia en lugares insignificantes, para así llegar a unir la vida cotidiana con el arte. "Dada eleva la tradición de la *flânerie* al rango de operación estética " <sup>10</sup>. Invita a los artistas a abandonar las formas de representación tradicionales e intervenir el espacio público.

Sin embargo, se produce un cambio de perspectiva cuando el entorno explorado trasciende lo urbano y se desplaza hacia un territorio natural, entendido como

---

<sup>9</sup> Careri, F. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. 2002.

<sup>10</sup> Flânerie: relativo al flâneur, un personaje parisino de origen burgués dedicado a la deambulación y contemplación del entorno a principios del siglo XIX. A menudo entendido con una connotación negativa, este personaje perdía el tiempo deleitándose con los sucesos de la ciudad. Careri, F. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. *Ibid*.

un espacio aparentemente vacío, desprovisto de la densidad cultural y simbólica de la ciudad.

En este contexto, los surrealistas asumen el acto de caminar como una deambulación que entra en contacto con las dimensiones inconscientes del territorio, impregnándose de un sentido más primitivo.

Mientras que la experiencia estética *dadaísta* se centra en la provocación y en la intervención del espacio urbano desde una perspectiva lúdica y crítica, el caminar surrealista adquiere un carácter exploratorio que implica una búsqueda deliberada de sentidos nuevos y ocultos, donde el espacio actúa como un agente que despierta asociaciones, fantasías y emociones, que revela los aspectos ocultos del entorno, permitiendo que el espacio, lejos de ser un fondo pasivo, se manifieste como un sujeto activo que dialoga con el inconsciente.<sup>11</sup>

Estos dos grupos, hacen del caminar una forma de *antiarte* que nutre nuevas perspectivas de ver la ciudad y el espacio público. Ambas buscan romper con las ideas de arte preconcebidas. No obstante, para una revolución cultural se vuelve necesario también una revolución social.<sup>12</sup>

A principios de los años cincuenta, se comienza a desarrollar la Internacional Letrista, una fracción del movimiento letrista que luego evolucionaría a la Internacional Situacionista. Estos movimientos tomaron conciencia del poder disruptivo y revolucionario que podía ofrecer la manifestación artística, proponiendo una nueva forma de vida al unir el arte con la crítica revolucionaria. La transformación social sería posible al modificar el espacio-tiempo de la vida cotidiana, basándose en las pasiones emergentes. Esto se lograría mediante el desvío de los medios artísticos convencionales hacia la creación de situaciones. Es decir, mediante la construcción intencionada de nuevos entornos que, a su vez, serían el resultado y el motor de nuevos

---

<sup>11</sup> Careri, F. Walkscapes: El andar como práctica estética. *Ibid*

<sup>12</sup> Amorós, Miquel. *Los situacionistas y la anarquía*. Rosario, Argentina. Ediciones Lazo Negro. 2019.



comportamientos. Las pasiones que transformarían el mundo surgirían de una vida cotidiana revitalizada por una construcción más elevada del entorno.<sup>13</sup>

Surge, por lo tanto, la deriva como forma de exploración espontánea y sin rumbo fijo, permitiendo reconocer los efectos psíquicos de la ciudad a través de la *psicogeografía*.

### **El caminar como medio: artistas y prácticas**

Los artistas resonados por estas formas de *antiarte* elaboraron distintas estrategias para llevar a cabo obras y experiencias, tanto como en el espacio público, alentados por una desmaterialización del arte y la transición de objeto-espacio, como también desde una manera análoga, a partir de la creación de obra. La caminata como medio artístico se *resignifica* en la modernidad, adquiriendo nuevas connotaciones a partir de las raíces vanguardistas que otorgan otras miradas del andar. Es en este contexto donde se vuelve imprescindible recurrir a referentes artísticos que han explorado y desafiado el espacio urbano, utilizando el acto de caminar como un medio para cuestionar y transformar la relación entre el individuo y la ciudad.

A comienzos de la década de los setenta, Robert Kinmont, artista estadounidense asociado con el *Land Art* y el *Arte conceptual*, recorrió a pie América del Norte como una forma de arte.<sup>14</sup> Kinmont utilizó el acto de caminar como una herramienta artística para interactuar con el paisaje. La obra *Walk Straight Ahead and Measure to the Side* explora las conexiones entre el cuerpo, el espacio físico y la medición, destacando la relación humana con la naturaleza de manera directa y sutil.

---

<sup>13</sup> Amorós, Miquel. *Los situacionistas y la anarquía*. *Ibid*

<sup>14</sup> Crivelli, Jacopo. *Nuevas Derivas*. Santiago, Chile. Ediciones Metales Pesados. 2014.



Figura 2. *Walk Straight Ahead and Measure to the Side*. Impresión en fibra digital: 70 x 56 cm. Mocasines y repisa: 11,5 x 25 x 27 cm. 1970/2010. Robert Kinmont.

Por otro lado, Cildo Meireles, artista conceptual brasileño, emplea en sus obras, objetos de uso cotidiano y alto valor simbólico, como el papel moneda o las botellas de Coca-Cola, para difundir mensajes de resistencia. En su obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Meireles escribía frases de protesta, como *Yankees Go Home!*, imitando la tipografía original de las botellas de Coca-Cola, y luego las devolvía a su circuito habitual de consumo. Este acto subversivo convierte objetos comunes en vehículos de resistencia, operando dentro del sistema capitalista sin necesidad de reconocimiento como autor. Esta estrategia recuerda al *détournement situationista*, que se basaba en la apropiación y transformación de elementos culturales para subvertir su significado original en favor de una crítica revolucionaria.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Crivelli, Jacopo. *Nuevas Derivas*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados. 2014.



Figura 3. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola (Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola) Botellas de Coca-Cola. Serigrafía, 18 cm de altura. Galería Luisa Strina, São Paulo. 1970. Cildo Meireles.*

Por otro lado, Marina Abramović comenzó a crear objetos que facilitan la transición de una experiencia individual a una compartida con la comunidad. Esta inclinación hacia el uso de objetos surgió después de una de las performances más emblemáticas de su carrera: La caminata por la Gran Muralla China en 1988. Por lo que decidió producir una serie de objetos transitorios, diseñados para que los espectadores pudieran interactuar con ellos y, de esa manera, participar activamente en la experiencia. En la exposición *Transitory Objects for Human Use*, presentada por la *Galería Brito Cimini*, Abramović mostró doce obras —instalaciones y objetos— que tienen como objetivo desencadenar la participación del público, estableciendo un puente entre la acción individual y la colectividad a través del arte. “Después de recorrer a pie la gran muralla, me di cuenta de que por primera vez había hecho una performance en la que el público no estaba físicamente presente. Para transmitir esa experiencia produje una serie de objetos transitorios, con la idea de que así el público podría participar de forma activa”<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Crivelli, Jacopo. *Nuevas Derivas. Ibid.*



Figura 4. *Chair for Human Use (III)*, de la serie *Transitory Objects for Human Use*. 2015. Marina Abramovic.

## 2. EL OBJETO EN EL CONTEXTO URBANO

A medida que caminamos por el entorno urbano, los objetos se convierten en presencias discretas que acompañan nuestro tránsito donde quiera que vayamos. Cada paso abraza una constelación de elementos que componen la escenografía de la vida cotidiana y que, con sus variadas formas y funciones, ofrecen un amplio abanico de posibilidades para ser clasificados. Sin embargo, en una época en la que las necesidades crecen constantemente, también lo hacen las soluciones que se generan en respuesta. Hoy en día, el tipo de objeto que predomina es aquel cuya funcionalidad responde directamente a estas demandas. Esta relación entre necesidad y objeto transforma el paisaje urbano en un catálogo en constante expansión, donde lo utilitario tiende a imponerse sobre lo estético o lo simbólico. Como resultado, prevalecen las dinámicas de consumo y se impone una interacción con los objetos que se vuelve vacía y pasajera. El interés hacia los objetos radica en suplir necesidades, lo que despoja al objeto de su capacidad simbólica. En lugar de ser una extensión de la vida cotidiana y de nuestras experiencias compartidas, se convierte en un medio efímero de satisfacción inmediata.

A pesar de su aparente carácter efímero y su función utilitaria predominante, los objetos siguen teniendo el poder de interpelarnos en el espacio urbano. Por donde nos desplazamos, hay un objeto que aparece y desaparece al instante; o sea, se vuelve desapercibido. En primera instancia, esta interacción es meramente perceptiva, pero luego se configura a través de las necesidades individuales, haciendo la aparición del objeto una dinámica transitoria o permanente. Si buscamos un objeto por su carácter funcional éste aparece y luego desaparece cuando se vuelve cotidiano, obsoleto o basura, pero si buscamos un objeto con características simbólicas o estéticas, como un coleccionista, éste aparece para quedarse. De esta forma, el objeto deja de ser

simplemente un elemento pasivo y se convierte en un participante activo en la forma en que transitamos y experimentamos el espacio público.

Así, la contemplación del cotidiano y su naturaleza objetual, se reencuentra con este dualismo sujeto-entorno. En donde el sujeto, encarnado en un cuerpo, se relaciona con el mundo y el mundo se relaciona con él, generando un diálogo constante. En este sentido, los objetos serían mundos individuales que aparecen tanto en su materialidad como en su capacidad de activar nuestra percepción y memoria. Los objetos urbanos, independientemente de su tipo, dejan una huella de la experiencia humana, cargando consigo la marca de nuestras necesidades, deseos y prácticas cotidianas. Son vestigios materiales que nos hablan de historias pasadas, presentes y potencialmente futuras, que se envuelven en una trama compuesta por elementos que crean lazos y entregan forma al espacio que habitamos.

### **El fenómeno del objeto**

La relación que establecemos con los objetos en el entorno urbano muestra una interacción en donde lo estático e inerte, se convierte en presencia activa a través de nuestra percepción. A primera vista, los objetos se muestran cuando captan nuestra atención y desaparecen cuando desviamos la mirada, sin embargo, en esta dinámica aparentemente orgánica, es que encontramos una delimitación de los parámetros perceptivos del objeto.

Para Kant, lo que vemos, no es la "cosa en sí" <sup>17</sup>, sino su aparición ante nosotros, condicionada por las estructuras *espaciotemporales*. El espacio y el tiempo son las formas a priori de la sensibilidad, estructuras innatas que organizan cómo experimentamos el mundo antes de cualquier experiencia concreta. Mientras que el espacio estructura la percepción externa de los

---

<sup>17</sup> Según la visión kantiana, la cosa en su existencia pura es el *nóumeno* y pertenece a una intuición intelectual y no sensible. Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid, España, Edición bilingüe alemán-español. Traducción de Pedro Ribas. Ediciones Istmo, 2003.

objetos, ubicándolos y estableciendo relaciones espaciales, el tiempo organiza las experiencias de forma secuencial.

Así, al recorrer la ciudad, los objetos emergen ante nosotros de distintas maneras: desde un producto de limpieza ofrecido por comerciantes en un puesto en la calle hasta los ornamentos de un edificio que siempre están en el mismo lugar.

En este sentido, el objeto se presenta como un fenómeno. A medida que lo observamos, aparece en nuestra percepción, solo para desvanecerse nuevamente en el flujo urbano cuando dejamos de prestarle atención. En ese momento, comienza a operar la facultad del entendimiento, que organiza y da sentido a estos datos sensibles a través de conceptos y categorías. Después de la experiencia (*a posteriori*), se emiten juicios que permiten entender el fenómeno.

18

El proceso de entender el objeto como un hecho fenomenológico tanto desde la sensibilidad y el entendimiento <sup>19</sup>, implica que el objeto no tiene un significado fijo o inmutable; su sentido es contingente, es decir, depende de las circunstancias, de nuestra atención y de las condiciones de nuestra sensibilidad, así como de los juicios que formulamos posteriormente. Esto establece una base para postular que el objeto es, en última instancia, una construcción que surge de la interacción entre el sujeto y el entorno, cobrando vida solo en la medida en que es percibido y pensado. Por lo que, en esta dualidad, el cuerpo se manifiesta como el medio que, en su tránsito por el entorno urbano, permite que los objetos se revelen y adquieran sentido. El cuerpo, lejos de ser una entidad aislada, se convierte en un agente perceptivo que traduce la realidad circundante. No es solo un conjunto de órganos y funciones biológicas, sino la carnalidad de un

---

<sup>18</sup> Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. *Ibid*

<sup>19</sup> Según Kant, la sensibilidad es la capacidad de percibir los fenómenos, mientras que el entendimiento es la capacidad de pensar los fenómenos. *Ibid*

sujeto consciente a través de la cual nos relacionamos con el entorno y los objetos. Siendo su relación con éstos no limitado a una observación pasiva; más bien, es a través del cuerpo que los objetos urbanos cobran relevancia.

En su tránsito por el espacio, el cuerpo absorbe y transforma lo que percibe, creando una sinergia entre lo sensible y lo intelectual, lo concreto y lo abstracto. Esta percepción, es una relación de *co-pertenencia* en la que el cuerpo se *encarna* en lo que observa, no solo observa o procesa información de manera neutral, sino que se involucra activamente.

Desde esta perspectiva, el cuerpo y los objetos, al igual que el entorno, son más que elementos independientes; son interdependientes, unidos en una relación de reciprocidad. Cada objeto encontrado en el espacio urbano no es simplemente visto, sino vivido y sentido, obteniendo su significado en la medida en que es experimentado por un cuerpo que se mueve, observa y se relaciona. Los objetos urbanos se transforman entonces en huellas de una historia compartida, en testimonios y en memorias. Así, aquello que constituye el entorno cotidiano — como las edificaciones, las señales, y hasta los objetos desechados— encuentra sentido y vida en la medida en que es revelado por el cuerpo en su andar. Este andar es, en esencia, una práctica fenomenológica: un contacto directo en el que el cuerpo permite que los objetos cobren vida en el marco de sus propias experiencias y sensibilidades.

### **Arqueología urbana**

La forma en que los elementos del entorno se nos muestran dependerá de la disposición y ritmo del cuerpo en el espacio, tanto en su dimensión física como dimensión perceptual. Pues las variadas posibilidades de posicionarnos como cuerpo-sujeto en el entorno nos ofrecen distintas maneras de percibir o ver, que nos muestran los detalles y las cualidades únicas de cada elemento a nuestro alrededor.



En la conclusión de *Materia y Memoria*, Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Si viviéramos -podríamos decir- algunas cosas con calma, otras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no habría nada «consistente» para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. (...) <sup>20</sup>

Benjamin, en su *Libro de los Pasajes*, retoma una idea de Bergson y compara la percepción de los pasajes urbanos de París con la sensibilidad de un coleccionista. Para un coleccionista, el acto de observar es más que una mera experiencia visual: se convierte en una práctica consciente y dinámica, donde cada objeto o fragmento de la ciudad es capturado con una disposición que le permite dotarlo de nuevos significados. En este proceso, la ralentización de la percepción se vuelve fundamental, como si el coleccionista activara una especie de *lente temporal* que le otorga al entorno una nueva vitalidad, facilitando una atención plena y focalizada, liberando a los objetos de su funcionalidad y otorgándoles una presencia renovada.

Esta manera de ver despoja a las cosas de su carga objetual tradicional y permite que cada objeto se despliegue en múltiples dimensiones, con un tejido de narrativas que enriquecen la experiencia urbana. Al despojar a las cosas de su *carga objetual* convencional, es decir, su papel como objetos estáticos y definidos únicamente por su utilidad, se abre la posibilidad de verlos como entidades que poseen historia, estética, memoria y territorio. La sensibilidad del coleccionista transforma lo cotidiano en un conjunto de fragmentos significativos, estableciendo una red de elementos que ya no son solo cosas, sino vestigios vivos. Estos fragmentos extienden la contemplación de la ciudad hacia una lectura arqueológica, donde cada objeto indica trazos de historias latentes.

---

<sup>20</sup> Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, España. Ediciones Akal, 2005.

En esta convergencia, el coleccionista y el arqueólogo urbano comparten una búsqueda común: la revalorización de objetos y fragmentos. Aunque cada uno se acerca a los objetos con motivaciones distintas, ambos coinciden en verlos como portadores de experiencias humanas y de temporalidades superpuestas, lo que permite resignificar su presencia en el espacio urbano. Así, esta sensibilidad compartida convierte al objeto cotidiano en parte de una arqueología urbana, en un proceso donde el entorno se reconfigura continuamente como un sitio arqueológico activo. En él se encuentran vestigios, huellas y evidencias vivas, pues son presencias activas en el ahora. Cada objeto posee su propia narrativa, al igual que el tiempo que lo abarca. Aquí, cada objeto se presenta como un testimonio de las dinámicas sociales que lo han configurado, revelándose como un vestigio arqueológico del presente.

En este sitio arqueológico urbano, los objetos son reinterpretados cada vez que el cuerpo se encuentra con ellos, generando una conexión donde estos fragmentos se integran en un tejido de narrativas superpuestas. Esta interacción constante permite que cada objeto se configure en relación con otros, formando un ensamblaje en el que los elementos urbanos se interconectan a través de un lugar en común, en este caso, la ciudad.

Este ensamblaje actúa como un sistema de organización en donde cada objeto, más allá de su individualidad, crea un todo a través de las conexiones que estos pudieran tener. A partir de estas relaciones simbióticas entre sujeto y entorno, así como entre sujeto y objeto, y con el cuerpo actuando como mediador, surge un sentido de unidad donde cada entidad contribuye con su individualidad al funcionamiento de una red integrada. Cuando Deleuze se refiere a ensamblaje o *agencement*, como se cita en *ensamblajes del pasado*, dice que:

Es una multiplicidad hecha de términos heterogéneos y que establecen lazos, relaciones entre ellos, a través de las edades, sexos y reinos de diferente naturaleza; así la única unidad del ensamblaje es la del co-funcionamiento; es una simbiosis, una ‘simpatía’. No son las filiaciones las importantes, sino que las alianzas, las aleaciones; no las sucesiones, líneas de descendencia sino los contagios, las epidemias, el viento. Los magos están conscientes de esto. Los animales son definidos menos por sus géneros, especies, órganos y funciones, que por los ensamblajes en los que participan.<sup>21</sup>

En este marco, los objetos no son meramente elementos susceptibles de ser catalogados o clasificados en una enciclopedia de cosas. Más bien, una parte fundamental de su definición radica en los contextos que se inscriben en su materialidad; narrativas que no responden a una linealidad ni a una jerarquía tradicional como indica Deleuze, sino a una conectividad simbiótica en la que los objetos, con su propia heterogeneidad que se unen a través de lazos contextuales.

Así, esta idea se inscribe en el campo de la arqueología al ser similar a los ensamblajes arqueológicos<sup>22</sup> donde una definición de éstos sería: ”Agregados de distintos objetos unidos por un contexto distintivo y claramente definido de escala variable, p.e. El ensamblaje arqueológico de una cueva o el ensamblaje arqueológico de una fase cronológica.”

En este sentido, un ensamblaje se convierte en la configuración de un espacio que cobra sentido a través de los objetos. Por lo que la composición de los objetos en el espacio como también su carga contextual y simbólica, participa en su construcción, influenciando cómo el entorno urbano es percibido y vivido. A su vez, contempla una interdependencia entre elementos, haciendo del lugar un archivo vivo, siempre abierto a nuevas interpretaciones y resignificaciones.

---

<sup>21</sup> Pascual, D. Mera, R. Munita, D. Urbina, S. Ballester, B. González, R. Morello, F. *Ensamblajes del pasado: Lugares, objetos y reflexiones*. Santiago, Chile. Ediciones de la Subdirección de Investigación, 2021.

<sup>22</sup> Pascual, D. Mera, R. Munita, D. Urbina, S. Ballester, B. González, R. Morello, F. *Ensamblajes del pasado: Lugares, objetos y reflexiones*. Santiago, Chile. Ediciones de la Subdirección de Investigación, 2021.

A medida que recorremos la ciudad e interactuamos con los objetos que la conforman, cada uno de ellos se convierte en una *entrada* en este archivo, acumulando capas de historia, gracias a un cuerpo que percibe, activa y transforma las huellas que el entorno deja en él.

Este archivo urbano se actualiza continuamente a medida que el cuerpo se mueve, experimenta y el entorno urbano cambia, siendo un sistema maleable y mutable, reflejando los cambios en las prácticas sociales, culturales y económicas de sus habitantes. El movimiento constante de las personas y la variabilidad de sus experiencias convierte a la ciudad en un espacio donde las memorias se almacenan, pero también se transforman y se resignifican con el tiempo. Se realiza una *lectura intuitiva* y subjetiva de este archivo, que se adapta y se enriquece con cada interacción.

### **El kitsch y redirección de la crítica**

Los objetos que nos rodean no son entidades pasivas o indiferentes; en su presencia se entrelazan diversas materialidades que los definen como cosas. Estas materialidades no solo existen, sino que se manifiestan de maneras específicas dependiendo de los parámetros sensibles de cada persona. En su interior, albergan una infinidad de contenidos visuales —colores, formas, texturas e imágenes— que tienen el potencial de atraer nuestra atención y provocar diversas respuestas. Aquí es donde el diseño juega un papel fundamental, pues clasifica y estructura las características de los objetos para orientar su función, apariencia y creación. Sin embargo, en su dimensión física y material, los objetos adquieren el potencial para la construcción de imágenes. Aunque no son imágenes en sí mismos, pueden generar o formar parte de imágenes visuales o simbólicas dependiendo del contexto y del modo en que interactuamos con él. Así, los objetos actúan como portadores de relatos

visuales y como puentes que nos conectan con información relevante sobre el entorno, los usuarios y las historias que los rodean.

Dentro del espacio urbano, aparecen objetos cuya materialidad guarda contenidos que circunscriben un conjunto de elementos visuales que conforman un estilo característico, como lo es la estética *kitsch*. Una forma de imagen que apela tanto a una representación visual como decoraciones recargadas, colores vibrantes y formas extravagantes que buscan una emocionalidad inmediata y accesible; diseñados para evocar placer, nostalgia y humor. Así como también, a un lenguaje visual que comunica sobre la cultura de masas, el consumo y las aspiraciones populares, generando imágenes que conectan con experiencias colectivas.

El término tiene un origen etimológico diverso, relacionado con palabras como *sketch* (esbozo o copia barata) y *kitschen* (objetos de mal gusto para la cocina), así como con el verbo alemán *verkitschen*, que alude a la producción de bienes baratos. Estas raíces destacan su conexión con lo económico y su asociación con la mercancía de mal gusto, baja calidad, el arte falso o sucedáneo. Por lo que, cualquiera de sus definiciones etimológicas recae a una connotación negativa. Además, ha sido centro de críticas a lo largo de la historia del arte y, a menudo relacionado nuevamente con el mal gusto, la falta de profundidad y la imitación. Críticos como Clement Greenberg y Theodor Adorno lo han asociado con las dinámicas del consumo capitalista y la carencia de una verdadera profundidad estética, viéndolo como un espejo de la cultura de masas y un riesgo para la autenticidad artística.

Thomas Kulka, en su intento por analizar el *kitsch* desde una perspectiva estética y entendiendo la crítica negativa que trae este concepto, establece tres características fundamentales. En primer lugar, el término representa objetos o temas considerados bellos o emotivos. En segundo lugar, su contenido es fácilmente reconocible, evocando situaciones familiares que no requieren un

esfuerzo interpretativo. Finalmente, carece de complejidad asociativa, ya que prioriza el objeto representado sobre cualquier simbolismo subyacente.<sup>23</sup> No obstante, estas características refuerzan su estatus de arte accesible y directo, pero también lo han marginado frente a las formas consideradas superiores dentro de la tradición estética.

Entendiendo el kitsch como una forma de imagen, podemos explorar su resignificación en el marco de la teoría de la performatividad de las imágenes propuesta por Andrea Soto. Como primer punto, nos habla del *cansancio de la mirada* a partir de afirmaciones de diferentes autores, concluyendo que:

La afirmación es categórica: la abundancia de imágenes y estímulos visuales nos ahogan y nos anestesian, impidiéndonos digerir aquello que vemos; a su vez, esas imágenes demandan a nuestros cuerpos, nos devoran.<sup>24</sup>

No obstante, ¿Las imágenes que nos invaden, se podrían considerar imágenes? ¿O será, más bien, que lo que ocurre realmente, es la ausencia de ellas? Surge entonces, la invitación a abordar las imágenes no desde un rechazo, sino desde su capacidad transformadora. En lugar de combatir las desde afuera, propone trabajar con ellas, reconociendo en su multiplicidad una fuerza creativa que puede liberar otras formas de percepción y sentido. De esta manera, abrir el camino hacia una redirección de la crítica, abandonando una lógica tradicional basada en el saber abstracto para dar paso a una crítica activa que abra espacios para la acción y la disrupción.

Guy Debord, en su crítica al espectáculo, denunciaba la pasividad que las imágenes imponen al espectador, reduciendo a los seres humanos a simples consumidores visuales. Sin embargo, Soto sugiere que este diagnóstico, aunque acertado en su contexto, necesita ser redirigido hacia una mirada más productiva.

---

<sup>23</sup> Kulka, T. *El kitsch y otros*. Madrid, España. Casimiro Libros. 2011.

<sup>24</sup> Soto Calderón, A. *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados. 2020.

Así, la crítica no debe centrarse en la alienación causada por las imágenes, sino en su capacidad para desestabilizar jerarquías estéticas y crear nuevas formas de experiencia. No se trata de rechazarlas ni de imponer un modelo ideal de percepción, sino de relacionarnos con ellas de un modo distinto, generando tropiezos y perforando las narrativas que nos condicionan.

Siguiendo las ideas de Walter Benjamin y Michel Foucault, Soto resalta la importancia de una crítica que actualice las energías del pasado para configurar un presente distinto. La crítica, en este sentido, no se limita a denunciar la opresión, sino que apunta a desarticular las estructuras de poder que nos sujetan. Se trata de una crítica que no explica desde una lógica externa, sino que transforma desde adentro.

(...) Lo que hoy nos interesa, o al menos a mí me parece pertinente, es valorar la crítica como fuerza material de creación: su capacidad para generar excesos, cuerpos desorganizados que sobrepasen los límites establecidos y redibujen su configuración. La crítica no en tanto pensamiento abstracto sino como pensamiento que se hace lugar, que forja formas de vida distintas. Así, la cuestión no es tanto preguntarse cuál es el tipo de crítica que debemos hacer, sino sobre todo reflexionar acerca de los modos que tenemos de interrogar nuestro presente o –como decía Foucault- preguntarnos por los modos de cómo no ser gobernados.<sup>25</sup>

En este contexto, el *kitsch* emerge como un objeto de estudio clave para extrapolar las ideas de crítica e imagen propuestas por Andrea Soto. Bajo esta perspectiva de transformar la crítica, el *kitsch* ya no se reduciría a una que lo aborde como estética superficial o de mal gusto, sino que el enfoque de su reflexión renace como un estilo cargado de potencial para proponer y construir. La autora sugiere que las imágenes poseen una capacidad performativa, es decir, una habilidad para generar efectos y significados que trascienden su representación inmediata.

---

<sup>25</sup> Soto Calderón, A. La performatividad de las imágenes. Ediciones Metales Pesados. 2020.

En este contexto, el *kitsch* se vuelve un vehículo estético capaz de activar estas fuerzas críticas y creativas, desafiando las nociones tradicionales de valor y legitimidad en el arte. Más que un arte menor o una expresión marginal, este estilo se convierte en una herramienta para resignificar lo relegado por la modernidad, transformando lo trivial en un medio para proponer nuevas lecturas del mundo visual.

Es momento de redirigir estas perspectivas hacia una reflexión transformadora, donde aquello aparentemente limitado se torne performático y se convierta en un medio de creación que trascienda las restricciones de una teoría desvinculada de la praxis. Esto implica buscar formas de creación que conecten el presente con el pasado como referencia, desafiando los espacios definidos y rompiendo con las estructuras que los limitan. Así, el kitsch con su aparente carácter imitativo, sucedáneo o arte de segunda mano, trasciende como un instrumento que fomenta sentimientos de pertenencia e identidad. No es simplemente un reemplazo, sino un medio por el cual se consolida su patrimonio cultural.

Aunque esta exclusión podría interpretarse como una forma de desposesión, ha dado lugar a una identidad que se nutre de la reinterpretación y la resignificación. En este marco, lo que antes se percibía como carencia se convierte en un acto creativo, un gesto que refleja un sentido profundo de pertenencia territorial, particularmente en las expresiones culturales de los sectores populares.

En lugar de perseguir los originales, esta estética transforma el mal gusto y las reproducciones en símbolos locales, articulando un lenguaje visual que se alimenta de su propio contexto y rechaza las jerarquías impuestas por las élites culturales. Al integrarse en la vida cotidiana, estas imágenes y objetos trascienden su condición de sucedáneo para convertirse en expresiones culturales legítimas, dotadas de un profundo arraigo en las comunidades que las



producen y consumen. Más que meros objetos decorativos, se erigen como testimonios de identidad y memoria colectiva, encapsulando aspiraciones, emociones y experiencias compartidas.

Reclamar el mal gusto como una forma de resistencia implica desafiar no solo las estructuras hegemónicas que determinan qué es legítimo o valioso, sino también las narrativas históricas que han perpetuado la exclusión de ciertas estéticas. Este proceso de apropiación y resignificación reconfigura los márgenes de lo aceptable en el arte, promoviendo un espacio de resistencia cultural donde lo cotidiano, lo popular y lo marginado encuentran una voz propia.

## CAPÍTULO II: CUERPO DE OBRA

## **Origen de la obra**

Explorar nuestro entorno desde ángulos diferentes nos lleva a convertir lo que a menudo pasa desapercibido en algo visible, revelando cómo lo cotidiano puede adquirir un carácter extraordinario. En los rincones familiares de Valparaíso, encuentro un significado latente que define la identidad de estos espacios y pone de relieve las marcas de grupos sociales que a menudo quedan relegados al olvido. La ciudad se presenta como un yacimiento arqueológico en movimiento, donde los objetos surgen como vestigios vibrantes que conectan recuerdos y relatos sociales profundamente arraigados en su paisaje.

Mi proceso creativo parte de este encuentro con la ciudad a través del caminar. Aunque los trayectos rutinarios son inevitables, también doy cabida a desplazamientos sin rumbo, como la deriva, que me permiten explorar desde una mirada renovada. En este sentido, la observación atenta se convierte en la primera etapa de mi trabajo, un ejercicio de percepción consciente que transforma el tránsito por la ciudad en una reflexión constante.

Es durante estos recorridos por el centro de Valparaíso cuando ciertos lugares captan mi atención por los objetos que los componen, como fenómenos que emergen a través de mi percepción. Inicialmente, es la atracción estética lo que provoca un primer impacto visual; sin embargo, con el tiempo, estos elementos comienzan a revelar significados ocultos, transformándose en objetos de estudio para la creación de obra.

Este proceso es profundamente intuitivo y corporal. La recurrencia de este tránsito cotidiano refuerza mi atención hacia ciertos elementos específicos, generando fijaciones de temporada. Esto quiere decir que el foco de atención suele estar en el mismo objeto y lugar durante el tiempo que dure el proceso creativo. Cuando esto se consolida, la observación se vuelve mucho más focalizada, permitiendo emerger narrativas implícitas tanto en la estructura del objeto como en el lugar que lo alberga.

Este modo de operar comienza desde el deseo de coleccionar. Como usuario regular de las ferias barriales, la venta de antigüedades llamó mi curiosidad, tanto por su estética como por la historia que estos objetos albergan. Desde entonces, me dedico a buscar piezas que posean una rareza atractiva. En este sentido, nace el hilo conductor de mi interés: el kitsch.

Los elementos kitsch configuran una estética del mal gusto y de lo popular. Retratar estos objetos se convierte en una forma de resignificar el entorno y las huellas del presente. A través de ellos exploro la saturación visual y la riqueza de las ferias, rescatando su valor como expresión cultural. Los colores brillantes, los detalles gráficos y la diversidad de formas en las piezas buscan capturar la esencia vibrante y contradictoria de estos espacios. Incorporo, además, elementos urbanos como calcomanías inspiradas en gráficos de autobuses, diseños de juegos de azar populares y detalles kitsch, que funcionan como un puente entre el objeto cotidiano y su contexto cultural.

Dentro de estas fijaciones por elementos de la ciudad, nace también el deseo de archivar. A través de la fotografía, capturo estos elementos que aparecen en el tránsito por el entorno urbano, los cuales utilizo como referencia para el comienzo del proceso escultórico. Las obras se realizan mediante una técnica escultórica en cerámica, un medio que me permite transformar y resignificar los objetos al sintonizar con su naturaleza objetual.

Mediante el modelado a mano y el uso de moldes, junto con técnicas decorativas como engobes, pigmentos y esmaltes, busco acercarme tanto a la esencia del objeto como a sus posibles reinterpretaciones estéticas. Cada pieza funciona como un vestigio resignificado, un fragmento que revela narrativas urbanas y tensiona las ideas de valor, utilidad y estética en el contexto popular.

Los pasos en el espacio público actúan como un trazo sobre el lienzo del territorio, convirtiendo un acto tan cotidiano como caminar en una forma de reactivar la relación con el entorno y su composición. En este simple acto físico

de desplazamiento, es posible activar una conexión sensorial y perceptiva con el mundo que nos rodea. Los objetos, en este contexto, no solo componen el espacio, sino que también configuran un diálogo constante entre la ciudad y quienes la habitan. Contribuyen a la construcción de un mapa emocional y narrativo del territorio, donde cada elemento se convierte en un marcador de historias vividas, encuentros pasados y experiencias acumuladas.

A partir de este vínculo, el caminar se transforma en un acto que resignifica el territorio, haciendo visible lo invisible y convirtiendo el espacio en un mosaico de significados. Este proceso, alimentado por la interacción con Valparaíso, se convierte en el origen de mi práctica artística: detenerme, observar y redescubrir lo que parece perdido en la cotidianidad.

### **Topografía del cotidiano porteño**

La ciudad de Valparaíso se caracteriza por su geografía única, que recuerda a un anfiteatro natural. Su costa adopta una forma de herradura, mientras que los cerros la circundan, creando una topografía distintiva que ha moldeado tanto su desarrollo urbano como su identidad cultural. Esta disposición permite dividir Valparaíso en tres sectores principales: los cerros, que albergan la vida barrial y residencial; el plan o centro, donde se concentra la actividad comercial y administrativa; y el mar, que históricamente ha sido el motor económico y cultural de la ciudad.

En los cerros se concentra la mayor parte de la población, incluido mi propio hogar. Por lo que, desde la perspectiva topográfica cotidiana planteada por Giannini, el domicilio, en términos generales, se establece en este espacio. Es aquí donde todo retorna tras los trayectos diarios, funcionando como un punto de origen en la dinámica entre el ir y venir del día a día. Es en los cerros donde se sitúan los hogares y los refugios del exterior. Así mismo, fuera de este, se encuentra un sin fin de posibilidades que establecen otro espacio dentro de esta

topografía, la calle. Si bien, saliendo del hogar, nos encontramos con un barrio que puede contar diferentes historias, para este proceso creativo, me instauró en el exterior más céntrico de la ciudad, el Plan de Valparaíso, lugar en donde se concentran la mayoría de las actividades laborales, estudiantiles, recreativas y comerciales. Así, la topografía del cotidiano de un habitante de esta ciudad se estructuraría de la siguiente forma: Cerro – Plan – Cerro. Este centro, cargado de historias sobre su origen, se divide en formas peculiares que configuran un tránsito predominantemente lineal. Este recorrido contrasta de manera evidente con los cerros, donde el desplazamiento toma una naturaleza más orgánica, casi espiralada, con empinadas subidas y bajadas. Mientras que, en el Plan, como su nombre lo dice, predomina una espacialidad plana, estructurada a partir de avenidas principales interceptadas por calles perpendiculares, generando un trazado urbano ordenado y funcional.

El plan de Valparaíso encarna el entorno urbano en su máxima expresión: concentra comercio, tránsito vehicular, actividades laborales y educativas, y vida social. La vida cotidiana se despoja de su dimensión íntima y doméstica para adquirir una naturaleza colectiva, pública. Es el lugar donde lo individual se diluye en lo común, y el acto de caminar se transforma en una experiencia compartida que define al transeúnte como parte integral del tejido urbano.

La organización de este entorno se basa entonces, en una red de microespacios que, al interconectarse, configuran un sistema dinámico. Siguiendo la noción de agenciamiento o ensamblaje propuesta por Deleuze, podemos entender cómo diferentes elementos heterogéneos coexisten y funcionan conjuntamente dentro de un mismo territorio. Así, el tránsito por la ciudad nos lleva a lugares que ofrecen huellas de cultura e identidad local que propician un escenario para la creación e inspiración artística.

## 1. Transporte público de la ciudad de Valparaíso.



***La peligrosa.*** Cerámica con esmaltes y engobes. 7,5 x 8 x 18 cm. 2024

Micro 501: La peligrosa

Técnica: Cerámica con esmaltes y engobes

Dimensiones: 7,5 x 8 x 18 cm

Año: 2023



*Vista trasera*

En Valparaíso, el transporte público por excelencia es la micro, un autobús que une los dos lugares que marcan la topografía del cotidiano porteño, el plan y el cerro. Como el territorio se caracteriza por una cantidad considerable de cerros y en donde la mayoría de las personas habitan, se necesita un medio de transporte para bajar al centro de la ciudad o viceversa, pues es aquí donde se concentran las actividades más importantes.

Entendiendo la geografía de la ciudad caminar hacia los cerros conlleva una tarea sumamente agotadora, por lo que estos medios como las micros, ascensores, funiculares y colectivos logran una facilidad para transportarse, siendo la micro, el vehículo más utilizado por los usuarios por sus amplios recorridos y accesibilidad económica.

Es el transporte que se utiliza todos los días, parte del cotidiano de quienes no poseen transporte particular, de quienes viven en cerro o plan y de quienes se



comprometen a cuidar el medio ambiente. Es la máquina en movimiento que recorre la ciudad permitiéndonos ver a través de sus ventanas lo que sucede en el exterior, entreteniendo la vista y haciéndolo observable desde una manera efímera pero familiar.

Forma parte de un espacio que contempla la ciudad entera, pues se sitúa en el tránsito vehicular. Dentro de este lugar, se manifiestan un flujo de vehículos que marca un movimiento continuo a la par del flujo de personas. En donde, las micros, marcan una distinción por la cantidad, estética y como no también, por su característica velocidad.

Dentro de marcos estéticos, este transporte involucra diseños que diferencian los tipos de micros, siendo de diferentes colores y disposiciones según sea el recorrido. Las micros que hacen una trayectoria de Valparaíso a Viña del Mar poseen colores beige y rojos-anaranjados, otras verdes y blancos, y también azul y blanco. De Valparaíso al interior como Quilpué, Villa Alemana, Peñablanca, los colores son grisáceos con rojos-anaranjados. Mientras que las micros que recorren Valparaíso, tanto centro como cerro, son rojas con verde y también burdeo con amarillo. A grandes rasgos, la composición colorimétrica de las micros de esta ciudad se basa en una dualidad de colores que permite al usuario identificarlas según su destino.

Así mismo, son cuna de tradiciones propias del rubro que marcan ese sello distintivo de la cultura micrera. Estos autobuses son parte de un proceso de embellecimiento denominado coloquialmente como *enchular*, acción que remite a la decoración de estos espacios tanto en su interior como exterior, en su gran mayoría con calcomanías adhesivas. Estas calcomanías alojan significados satíricos, religiosos, simbólicos, sugerentes e informativos que circunscriben un lenguaje propio del conductor y/o dueño del vehículo, manifestándose así esta estética *kitsch* que dota a cada autobús de una identidad única. Convirtiéndose en una declaración visual que dialoga con los pasajeros y el entorno urbano,

convirtiendo a estos autobuses en pequeñas galerías rodantes que celebran la diversidad y creatividad popular.

Durante la creación de esta pieza, las referencias visuales jugaron un papel fundamental, ya que las micros de Valparaíso forman parte de mi rutina diaria de transporte. Esto generó una profunda fijación por observar cada detalle que las caracteriza, especialmente en lo relativo a las calcomanías, elementos que transmiten una estética única y distintiva. Este proceso de observación constante fue clave para lograr una obra que encapsulara y representara fielmente la esencia de este icónico medio de transporte.



Figura 5. *Vista lateral de cabina microbús.* Valparaíso, Chile. La imagen resalta los elementos gráficos de las rutas y las intervenciones visuales urbanas, como la calcomanía del logo de *Valparaíso*. 2024



Figura 6. *Vista lateral completa de microbús.* Avenida Pedro Montt, Valparaíso, Chile. 2024



Figura 7. *Vista frontal microbús 501.* Plaza Aníbal Pinto, Calle Condell, Valparaíso, Chile. 2024

## **Descripción de la obra**

Esta obra representa una fusión entre lo precolombino y lo contemporáneo, articulando un diálogo visual que conecta el pasado con el presente. Por un lado, incorpora técnicas como el uso de engobes, originarias de culturas precolombinas y fundamentales en su tradición alfarera. Por otro lado, integra formas de arte y estéticas características de la contemporaneidad, entendidas como aquellas que reflejan las sensibilidades y narrativas propias de nuestro tiempo, manifestándose en una convivencia de estilos, materiales y referencias culturales.

La obra, al entrelazar lo precolombino con lo urbano porteño, encarna una filosofía posmoderna que celebra la multiplicidad y la reinterpretación. En este enfoque, las tradiciones ancestrales no se perciben como reliquias inmutables, sino como elementos vivos que dialogan y evolucionan al interactuar con las realidades contemporáneas. Este proceso permite no solo su transformación, sino también su preservación en la memoria colectiva, dotándolas de un significado renovado y vigente.

## **Técnicas y proceso creativo**

Esta obra fue realizada mediante modelado a mano utilizando la técnica de volumen lleno, empleando pasta cerámica blanca de baja temperatura (900-1020°C). El proceso incluyó tres etapas de cocción: una primera para el bizcocho, consolidando la forma y aplicando engobes; una segunda para aplicar el esmalte, logrando el acabado en las ventanas; y una tercera para corregir imperfecciones y asegurar un resultado final óptimo.

Su decoración fue realizada con engobes de color rojo, rosado, verde, blanco y negro, cuya formulación formó parte de un estudio colaborativo en donde se observó el comportamiento de una amplia gama de colores. El uso de engobes para esta obra y los estudios colorimétricos que acompañaron el proceso marca

una reactivación del legado alfarero de culturas primitivas del continente, que a través de la fusión contemporánea demuestra la importancia de revalorizar el conocimiento ancestral que forma parte de la identidad local.<sup>26</sup> Dentro de este marco, se abren nuevas posibilidades creativas en el uso de engobes, una de ellas es el esgrafiado, que fue utilizado en esta pieza para la simulación de calcomanía en la parte trasera de la micro.

Posterior a la aplicación de engobes y la primera cocción, ocurre desprendimiento de la pintura verde en la base de la micro que fue reparada con pigmentos. Además, fue aplicado esmalte transparente en el área de las ventanas de la micro para generar efecto de vidrio y también en las ruedas previamente engobadas para resaltar el color. Luego de pasar por la segunda quema, la pintura verde vuelve a desprenderse y el engobe que fue aplicado en las ruedas de la micro, toma un color beige, contrario al blanco original. Por lo que, la pieza se somete a una tercera y última quema para aplicar esmalte blanco en las ruedas disimulando el color no deseado y la pintura verde desprendida se termina lijando, generando un efecto de desgaste que le confiere un estilo distintivo a la pieza.

---

<sup>26</sup> Anexo: Fanzine. *Engobes y sus posibilidades creativas*.

## 2. Arqueología de la feria



***Paño de feria.*** Cerámica esmaltada bajocubierta. 25 x 100 x 50 cm. 2024

Paño de feria

Técnica: Cerámica esmaltada bajocubierta

Dimensiones: 25 x 100 x 50 cm

Año: 2024

La feria, como microcosmos dentro del tejido urbano, representa un espacio donde se sitúan dinámicas humanas, comerciales y culturales. En ella, la vida cotidiana se densifica y se manifiesta en formas que trascienden la rutina, permitiendo observar cómo lo colectivo y lo individual se entrelazan en gestos, objetos e interacciones. Es aquí donde mi proceso creativo halla su punto de partida, una invitación a explorar estas dinámicas y a reinterpretar el espacio a través de la práctica artística.

Este espacio puede contemplar diversas composiciones: desde ferias de las pulgas, donde se encuentran ropa, artilugios utilitarios, cachivaches y antigüedades, hasta ferias de alimentos, pequeños mercadillos con puestos de frutas y verduras. Usualmente, ambas categorías coexisten, lo que resalta su versatilidad como característica predominante. Así mismo, los modos en que se estos objetos son mostrados al cliente implica una característica distintiva, el uso de puestos de feria que implica una mesa que muestra los objetos a vender usualmente tapados por toldos en el bandejón autorizado, mientras que en las calles no autorizadas aparece el *pañó de feria*, una tela posada en la vereda que alberga una variedad de objetos que a simple vista no tienen ninguna relación, pero es en la encarnación de estos donde se encuentra la misma. Estas particularidades hacen de la feria un lugar que marca una identidad local, tanto como en Valparaíso, como a lo largo del territorio chileno.

Desde una perspectiva teórica, la feria puede ser entendida como una apropiación del espacio público que, en ciertos aspectos, guarda resonancias con las intervenciones rupturistas del *situacionismo*. Según Guy Debord y los principios *situacionistas*, el espacio urbano se resignifica a través de situaciones que desafían las lógicas normativas del capitalismo y proponen nuevas formas de interacción humana y uso del espacio.

En este sentido, la feria se configura como una *situación* en sí misma. Las relaciones comerciales y sociales que se desarrollan en su interior transforman

lo cotidiano en un acto colectivo, reinterpretando y resignificando el entorno urbano.

Además, el tránsito por la feria puede ser entendido como una forma de deriva, un concepto situacionista que describe un viaje sin rumbo fijo. Este recorrido, aparentemente espontáneo, abre posibilidades inesperadas a medida que se explora un mundo de objetos puestos a disposición humana. La experiencia del andar por la feria no solo implica un acto de consumo, sino también un redescubrimiento del espacio y de los significados que allí se generan.

En Valparaíso, la ubicación espacial de las ferias puede variar considerablemente. Si bien existen ferias autorizadas y establecidas, es común que los pasajes y veredas aledañas se conviertan en extensiones espontáneas de estos mercados. Estos espacios no siempre cuentan con autorización formal, lo que los hace objeto de hostigamiento por parte de las autoridades, quienes buscan desalojar a los comerciantes por ocupar la vía pública. Sin embargo, más allá de las opiniones en desacuerdo, considero que esta ocupación implica un acto que, aunque desafía las normas establecidas, no solo representa la resistencia frente a un sistema rígido, sino también un medio legítimo de trabajo que sostiene la vida cotidiana de muchas personas.

En este marco, la feria se presenta, además, como un punto de intercambio económico circular en el que los objetos encuentran nuevas vidas y usos. Aquí, las mercancías y su circulación fomentan el reuso y transformación de su valor. Esta dinámica convierte a la feria en una cuna de objetos, un espacio donde lo descartado y lo cotidiano se entremezclan, cobrando relevancia como vestigios vivos de la cultura material contemporánea.

Así, la feria se erige como un espacio de tensión entre lo regulado y lo espontáneo, entre lo cotidiano y lo extraordinario. Se revela no solo como un lugar de intercambio material, sino también como un escenario de significados múltiples que abren camino a nuevas reflexiones sobre el espacio público.



Desde una mirada arqueológica, la feria puede interpretarse como un sitio arqueológico vivo que despliega un entramado complejo de interacciones sociales y materiales. En este marco, cada puesto, mercancía y transacción se erigen como parte de un ensamblaje arqueológico que revela las múltiples temporalidades en juego: lo nuevo y lo antiguo coexisten en una danza continua que desafía las nociones lineales de tiempo y producción. Este espacio nos invita a reflexionar sobre las huellas del consumo, las prácticas de reapropiación y la relación cambiante entre los objetos y quienes los rodean.

Mi interés por la feria surge de una pasión personal por los objetos y su recolección. Me atrae la diversidad que convive en sus puestos y la posibilidad de acceder a ellos a precios accesibles, ya sea por motivos recreativos, como coleccionista, o por necesidades utilitarias y alimentarias.

Desde hace algunos años, caminar por estos espacios me permitió descubrir un mundo fascinante donde lo cotidiano, con su aparente sencillez, se transforma en un verdadero tesoro. En la feria, encuentro piezas únicas que cuentan historias, objetos olvidados que adquieren nuevos significados y una riqueza visual que escapa a las reglas de la producción masiva.

En este contexto, la feria se presenta como algo más que un mercado: es un espacio barrial y popular que trasciende el mero intercambio económico. Se convierte en un lugar de resistencia frente a las dinámicas capitalistas de los grandes comercios. Aquí, el valor no lo define únicamente el mercado, sino también el encuentro, la reutilización y el significado que otorgamos a cada objeto.



Figura 8. *Paño de feria*. Avenida Pedro Montt, Valparaíso, Chile. 2024.



Figura 9. *Paño de feria*. Avenida Pedro Montt, Valparaíso, Chile. 2024.



Figura 10. *Paño de feria*. Avenida Pedro Montt, Valparaíso, Chile. 2024.

### **Descripción de la obra**

*Arqueología de la feria* comprende una instalación compuesta por 20 piezas cerámicas que imitan objetos encontrados en los puestos de ferias y mercadillos locales. Estas piezas, a través de su materialidad y formas, evocan la diversidad objetual presente en estos espacios, donde coexisten elementos utilitarios, decorativos y simbólicos. Juntas conforman un sitio arqueológico activo, en el que los objetos dialogan tanto entre sí como con otros espacios de la ciudad, integrándose en un dinámico enjambre arqueológico que conecta fragmentos de memoria y cultura urbana.

### **Técnicas y proceso creativo**

Las piezas que componen esta instalación fueron realizadas mediante modelado a mano a través de diferentes modos de producción como placas, volumen lleno y *lulos*. Además, algunas fueron producidas mediante moldaje por vaciado, usando pasta cerámica blanca de baja temperatura (900-1020°C). La cocción de

estas piezas fue paulatina ya que se fueron quemando de a grupos. Sin embargo, todas fueron sometidas a una primera quema de bizcocho. Posterior a ello tocó la etapa de decoración en donde se realizó a través de la técnica de bajocubierta, incorporando diferentes formas, iconografías e ilustraciones que resonaban con objetos usualmente vendidos en la feria y su estética kitsch.

### 3. Máquina tragamonedas



***Chumbeque.*** Vista frontal. Cerámica esmaltada bajocubierta y lustre de oro.

47 x 18 x 33 cm. 2024.

Chumbeque

Técnica: Cerámica esmaltada a bajocubierta y lustre de oro

Dimensiones: 47 x x 18 x 33 cm.

Año: 2023



*Vista lateral*

Otros espacios emergen en la medida que nos desplazamos por las calles de Valparaíso. Entre ellos, los denominados casinos piratas. Lugares que refugian prácticas relacionadas al juego y el azar. Al margen de regulaciones legales e informalidad, guardan una forma de entretenimiento en base a máquinas tragamonedas de diferentes tipos; imitaciones *kitsch* de grandes casinos y salas de juego tradicionales. Es en esta dimensión estética que nace un lenguaje oculto pues se subvierten las formas convencionales de los espacios de juego a

versiones más humildes y a menudo irónicas de estos ambientes, lo que les da un carácter único. Este aspecto no solo refleja creatividad y adaptabilidad, sino también cómo nuevamente, los habitantes de la ciudad se apropian de estos espacios desde la informalidad, dándoles un nuevo sentido en su contexto urbano.

Si bien comúnmente adquieren una connotación negativa por su relación con la ludopatía o las estafas, los casinos piratas también reflejan diversas realidades sociales. En ellos convergen personas que buscan entretenimiento, otras que ven en el juego una posible solución a sus necesidades económicas, y algunas que simplemente buscan un sentido de pertenencia dentro de un grupo.

Estas dinámicas no son tan diferentes de las que podrían observarse en un gran casino regulado, con la salvedad de que el contexto socioeconómico y cultural de quienes frecuentan estos espacios es profundamente distinto. Mientras los casinos formales suelen atraer a personas de sectores más acomodados, estos locales, se convierten en un reflejo de la resistencia popular frente a la exclusión de los grandes circuitos de ocio.



Figura 11. *Casino de Avenida Pedro Montt*. Valparaíso, Chile. 2024.



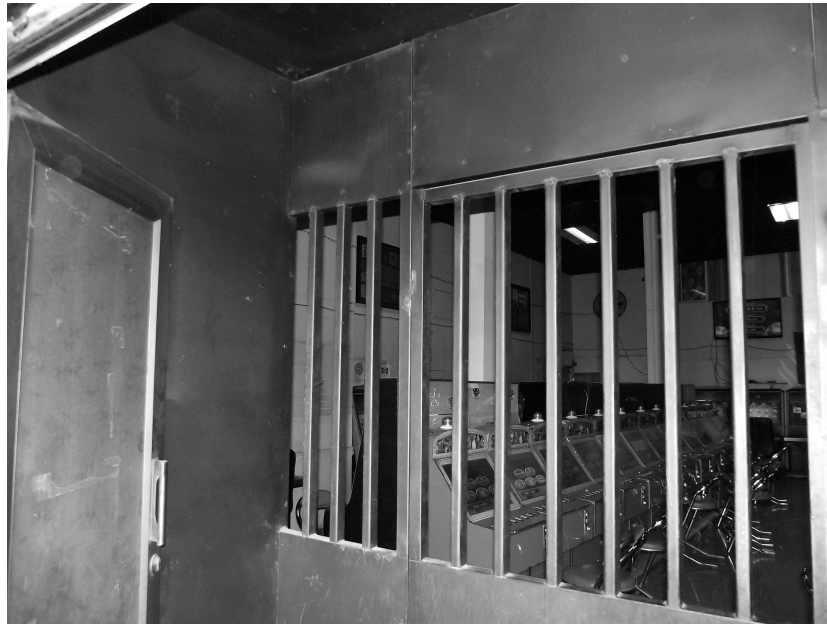


Figura 12. *Casino de Avenida Argentina*. Valparaíso, Chile. 2024.



Figura 13. *Casino en Pasaje Pirámide, altura Plazuela Ecuador*. Valparaíso, Chile. 2024.

## Descripción de la obra

La escultura comprende una estructura cargada de atractivos visuales propios de las máquinas, y a través de la ilustración cerámica se busca resaltar el diseño y



la estética kitsch característicos de estos dispositivos. Cada detalle en la pieza, desde los colores hasta las texturas, evoca la estética vibrante y llamativa de las máquinas tragamonedas, invitando al espectador a una experiencia visual que remite a la fascinación y la seducción del azar. A su vez, la obra mantiene una conexión con el lenguaje artístico contemporáneo, fusionando lo popular con lo artístico de una manera que cuestiona las fronteras entre lo cotidiano y lo estético. Incorporando también, objetos ajenos y similares a la materialidad como representación simbólica y personal de la riqueza que estas máquinas guardan en su interior.

### **Técnicas y proceso creativo**

Esta obra fue realizada mediante modelado a mano utilizando la técnica de placa. Esta escultura fue un trabajo de gran formato por lo que para mejor estabilidad y estructura se empleó pasta cerámica anaranjada de alta temperatura (1100-1300°C).

A través de una maqueta primaria de 10cm app, modelada con pasta cerámica blanca de baja temperatura, se indagaron las posibilidades estructurales para la consolidación del proyecto a gran escala, en donde se lograron resultados positivos para comenzar el proceso de construcción de la obra presentada. Las medidas de las maquetas fueron escaladas al original generando plantillas de cartón que fueron molde de referencia para cortar placas de pasta previamente estiradas con guías de 1 cm. El levantamiento de la estructura fue complejo, por lo que se necesitaron soportes como esponjas y topes de la misma pasta para mantener el equilibrio.

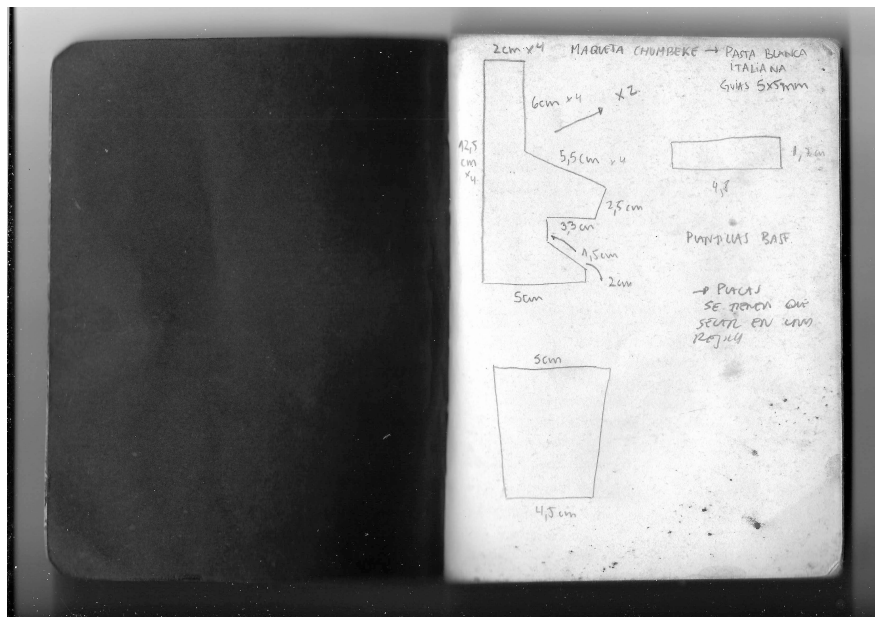


Figura 14. Anotaciones maqueta 1. Bitácora. 2023.

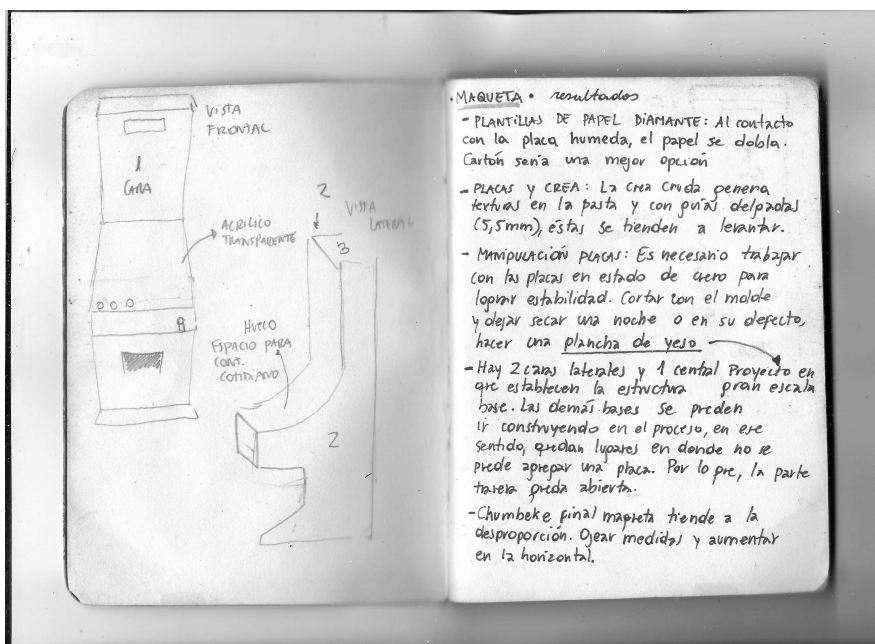


Figura 15. Anotaciones maqueta 2. Bitácora. 2023.

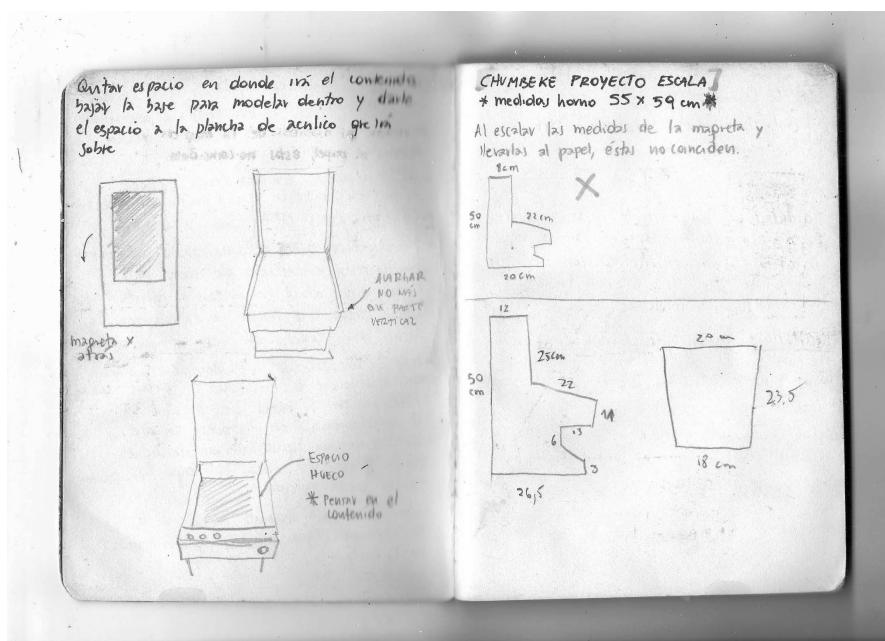


Figura 16. *Anotaciones maqueta 3*. Bitácora. 2023

Terminando su creación, la obra pasó por una primera cocción de bizcocho que trajo consigo grietas, las cuales tuvieron que ser reparadas con papel cerámico para posteriormente someter la pieza a una segunda cocción.

Las técnicas decorativas que se usaron para esta pieza constituyeron técnicas mixtas. Así, se aplican tres capas de pigmento blanco en toda la pieza para tener una base cromática que permitiese una mejora de la revelación de los colores aplicados posterior, ya que el color de la arcilla era anaranjado. En el panel frontal, interior y botones, se aplican pigmentos y esmalte transparente a través del método de bajo cubierta. Mientras que en los laterales implicó el uso de esmaltes modificados aplicados superpuestos con esponjas de cocina para generar texturas. La formulación de los esmaltes aplicados en esta zona son parte de un estudio colaborativo y personal de modificación de esmaltes que otorgó amplia gama de colores, permitiendo abrir las posibilidades de diferentes paletas de colores. Para esta ocasión los colores usados fueron negro y burdeo. En los bordes y otros accesorios se experimentó con un esmalte comercial

metálico, pero posterior a la tercera quema, no resultó bien. Sin embargo, las demás decoraciones cumplieron las expectativas.

En los accesorios como manillas, bandeja y ranura de monedas se aplicó un esmalte comercial gris que resultó en una cuarta cocción a baja temperatura. Finalizando con la aplicación de lustre de oro en los bordes que implicó una quinta y última cocción. (500-800°C)

En su interior, se agregaron objetos varios cubiertos por una lámina de acrílico transparente de 25cm x 15,3cm x 3mm que imitaría el vidrio correspondiente de las máquinas.

#### 4. Paños de cocina



*Paño de plato.* Papel cerámico con engobes. 24, 5 x 18 cm. 2024

Paño de plato

Técnica: Papel cerámico con engobes.

Dimensiones: 24, 5 x 18 cm

Año: 2024



*Paños de plato.* Papel cerámico con engobes. 13,5 x 21 cm. 2024.

Paños de plato

Técnica: Papel cerámico con engobes.

Dimensiones: 13,5 x 21 cm

Año: 2024

Así como en la feria, el uso de sectores aledaños a un bandejón central autorizado, para la venta se remite a lo largo de toda la ciudad. Si bien, la feria es la concentración del comercio popular, éste se dispone en diferentes locaciones de la ciudad, usualmente en avenidas principales o calles que históricamente han sido barrios comerciales como la Calle Uruguay en el Barrio Almendral o Avenida Pedro Montt, sin embargo, hoy se ha masificado llegando a lugares que usualmente no se ha visto, como plazas, pasajes, eventos, etc. Existiendo así, una fracción de habitantes y autoridades que buscan erradicarlo por completo. Sin embargo, dentro de un estilo de vida que no coincide con los sueldos o la simple necesidad, surgen estas instancias como un resistir.

en la medida que caminamos y recorremos la ciudad, estos puestos aparecen y así mismo, los objetos que venden. Como un hecho fenomenológico, el comercio ambulante se dispara ante nuestra percepción en la medida que transitamos.



Figura 14. *Puesto en Calle Uruguay. Valparaíso, Chile. 2024.*





Figura 15. *Puesto ambulante en Avenida Pedro Montt*. Valparaíso, Chile. 2024..



Figura 16. *Puesto en Calle Uruguay*. Valparaíso, Chile. 2024..



## Descripción de la obra

Las obras son una representación de un objeto imprescindible en la cocina chilena, el paño de cocina o en su versión de jerga, *pañó de plato*. Un tejido, generalmente de algodón u otros tipos de tela, utilizado para secar los platos, limpiar superficies o manejar utensilios calientes; que, en el territorio, posee tanto una versión *original* vendida en tiendas establecidas y una imitación que se comercializa en la calle. La imitación en este sentido integra un simbolismo de lo popular y lo cotidiano, convirtiéndose en un referente de la cultura local que, a través de su funcionalidad y su estética, refleja las dinámicas de apropiación y reinterpretación de un sector socioeconómico. Su nombre proviene de una jerga familiar.

## Técnicas y procesos

La pieza fue modelada a mano utilizando la técnica de placas. Se realizó con papel cerámico, una pasta especial conformada por papel y arcilla de baja temperatura (900-1020°C), que permite trabajar con espesores mínimos y mayor flexibilidad, imitando las cualidades del papel. En una primera instancia con la primera obra *pañó de plato* se modela el paño en su forma estirada, mientras que en la segunda obra *paños de plato*, se modela imitando un doblez.

Su decoración estuvo compuesta solo por engobes que imitan los diseños característicos de los paños de cocina, los cuales fueron formulados y probados previamente.



Figura 17. *Pruebas de engobes.*

## Conclusiones

La forma en como vivimos el territorio que habitamos infiere considerablemente en como éste se relaciona con nosotros. Entendiendo la hegemonía capitalista, con su rapidez e inmediatez, se vuelven necesarias encontrar formas que tensionen estas relaciones con el entorno. Perspectivas que rompan la lógica impuesta para proponer nuevas miradas y maneras de habitar el mundo.

Así, el andar como práctica estética se posiciona como motivación subversiva que nos invita a ralentizar, a observar, a vivir el espacio desde el cuerpo y desde el presente, contrarrestando la desconexión que muchas veces genera un mundo acelerado.

El cotidiano, entonces, se convierte en el puente que une arte, pertenencia y ruptura. Deja de ser un espacio banal para transformarse en un territorio de significados, un escenario donde el arte emerge a partir de gestos desapercibidos: una caminata, una pausa, un encuentro, un objeto. Al mismo tiempo, generando una democratización artística, en donde espectador y creador comparten un espacio común de reflexión y creación. Este intercambio horizontal rompe con las jerarquías tradicionales del arte, permitiendo que ambos se reconozcan como parte activa del proceso.

Prácticas vanguardistas, como el *situacionismo*, han desafiado tanto las formas de hacer arte como la integración en la vida cotidiana, y por ende, la relación con el entorno. Estas han sido referentes clave en esta investigación, ofreciendo al mismo tiempo un punto de partida para explorar perspectivas más profundas, como lo es la relación con los objetos.

Es en el tránsito que van apareciendo elementos que en su condición cotidiana suelen ser desapercibidos. Sin embargo, tanto en su individualidad como colectividad, conforman raíces de experiencia humana, historias y significados que participan en la construcción de narrativas que dan sentido a un lugar. Cada

objeto que forma parte de la ciudad se convierte en un fragmento significativo que guarda memorias y conecta al sujeto con el territorio.

Así, las cuatro obras presentadas guardan esta conexión con Valparaíso como una forma de memoria y de huella arqueológica del presente, que junto a un hilo conductor en común como lo es la estética kitsch, conforman una representación de la cultura popular porteña.

La naturaleza imitativa e identificable del kitsch lo convierte en un medio mediante el cual los individuos pueden explorar los procesos de apropiación y reinterpretación en entornos no hegemónicos. El giro de la crítica implica reconocer su capacidad para socavar las estructuras estéticas y reflejar contenidos sociales ya instaurados. Así, lo popular, frecuentemente resentido por las élites culturales, tiene una dimensión simbólica y estética que debe ser recuperada y redefinida como un aspecto fundamental de la cultura contemporánea.

En el proceso artístico y la realización de esta memoria, surgieron conocimientos que transformaron mi forma de presenciar y vivir el mundo. Construir un entorno a través de la observación reflexiva desdibuja la relación jerárquica entre sujeto y entorno, permitiendo extraer nuevas miradas que proyectan mi práctica hacia el futuro. Tomar las lecturas del cotidiano como eje central de mi obra me ha permitido habitar de manera distinta, resignificar identidades que suelen pasar desapercibidas y apreciar el territorio como un guardián de historias que nos conectan con una experiencia humana común. Esta conexión también busca invitar al espectador a nutrirse de una memoria que está frente a sus ojos, pero que quizás no había sido reconocida.

Un hilo conductor en mis obras es precisamente esta relación con la identidad local. Son piezas que poseen lenguajes ligados a mi contexto, una identidad que nace del lugar donde habito, de mi clase social, y de un cotidiano común. Estas obras no solo son representación, sino también una invitación a reconocer

aquello que está presente en el día a día, pero que a menudo queda relegado al fondo por la rapidez de la vida contemporánea.

El encuentro entre arte y filosofía se vuelve clave en este proceso, pues ambos son reflexiones profundas sobre sensibilidades desconocidas y poco recurrentes, pero necesarias para el desarrollo humano. Esta conexión resalta en una de las secciones más interesantes de la memoria: la práctica del caminar. Caminar no solo se presenta como una invitación a pensar nuevas formas de habitar el mundo, sino también como una práctica estética en sí misma, que incorpora el arte al cotidiano y lo convierte en un espacio de reflexión y creación.

En cuanto al proceso de creación, afirmo que este debe ser guiado por la intuición antes que por un marco teórico rígido. Cuando la teoría antecede por completo a la práctica, se condiciona la obra, llevándola a un carácter cuadriculado y metódico que puede carecer de sensibilidad e intuición. Mi experiencia confirma que la obra debe crecer orgánicamente, y luego encontrar un marco conceptual que la complemente, no que la limite.

A nivel técnico y personal, la producción de obra en cerámica me brindó aprendizajes significativos. La cerámica, con su proceso minucioso y largo, me enseñó a valorar los tiempos del material y a aceptar los cambios, errores e ideas que surgían durante los meses de trabajo. Este proceso no solo implicó desafíos técnicos, sino también un desarrollo personal. Hacerme cargo de la autoexigencia, aprender a soltar, poner límites y saber cuándo detenerme, fueron acciones que emergieron tanto en la creación de la obra como en la escritura de esta memoria.

La cerámica, como oficio, conecta profundamente con las emociones y con el presente. En una época marcada por la ansiedad y la velocidad, conectar con el aquí y el ahora se vuelve trascendente, no solo como liberación personal y artística, sino también como un acto de resistencia frente a la inmediatez del

mundo contemporáneo. Este proceso reafirma la importancia de la presencia y el tiempo en la creación artística, y en cualquier ámbito de la vida.

En definitiva, esta memoria y las obras que la acompañan no solo reflejan un proceso creativo, sino también una manera de habitar el mundo desde la reflexión y la sensibilidad. Al tensionar las relaciones entre lo cotidiano, lo artístico y lo territorial, surge la posibilidad de reconfigurar cómo nos vinculamos con nuestro entorno. La cerámica, con su arraigo en el tiempo y la materia, se convierte en un medio para ralentizar, para observar, para habitar el presente con atención plena.

El arte, entendido aquí como un puente entre lo individual y lo colectivo, revela historias y significados que transforman lo habitual en extraordinario. Así, el caminar, el observar y el crear desde lo cercano se consolidan como prácticas subversivas que invitan a resistir la hegemonía de la inmediatez y a reconocer en lo popular, en lo local y en lo cotidiano, un campo fértil de memoria y creación.

Este proceso, tanto técnico como reflexivo, ha sido un aprendizaje continuo que trasciende las obras realizadas. Cada pieza, cada fragmento de escritura y cada pausa en el caminar se convierten en un recordatorio de que habitar el mundo desde la intuición y la presencia no solo es posible, sino también necesario. En un contexto donde la desconexión parece ser la norma, las prácticas artísticas que proponen un encuentro con el aquí y el ahora tienen el potencial de transformar no solo nuestras relaciones con el espacio, sino también nuestra forma de ser y estar en el mundo.

Como cierre, esta memoria no pretende ser un punto final, sino un punto de partida. Las preguntas y tensiones que aquí se presentan son semillas para futuras exploraciones, ya sea en el ámbito de la creación artística, la reflexión teórica o la vida cotidiana. En última instancia, lo aprendido aquí se proyecta

como un camino en constante construcción, donde el arte, el territorio y el pensamiento crítico continúan dialogando y transformándose mutuamente.

## Bibliografía

Baudrillard, J. *El sistema de los objetos*. Ediciones Gallimard. 1968.

Berger, J. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili S.L. 1972.

Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Alianza Editorial. 1986.

Crow, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Ediciones Akal, S.A. 1996/2002.

Davenport, G. *Objetos sobre una mesa: Desorden armonioso en arte y literatura*. Counterpoint Press. 1998.

De Certau, M. *La invención de lo Cotidiano I. Artes de Hacer*. Ediciones Gallimard. 1990.

Ellard, C. *Psicogeografía: La influencia de los lugares en la mente y el corazón*. Editorial Planeta, S.A. 2015.

Gombrich, E. H. *La Historia del Arte*. Editorial Diana. 1999.

Greenberg, C. *Arte y cultura: Ensayos Críticos. Vanguardia y kitsch*. Editorial Paidós. 2002.

Internacional Situacionista. *Textos completos en castellano de la revista: Internacional Situacionista*. Literatura Gris, diciembre 1999

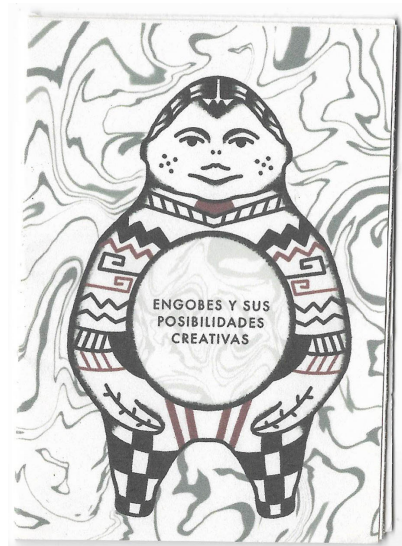
Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Gallimard. 1945.

Slávov, Iván. *El kitsch: Fenomenología, fisonomía y pronóstico*. Editorial Arte y Literatura. Sviat. 1989.

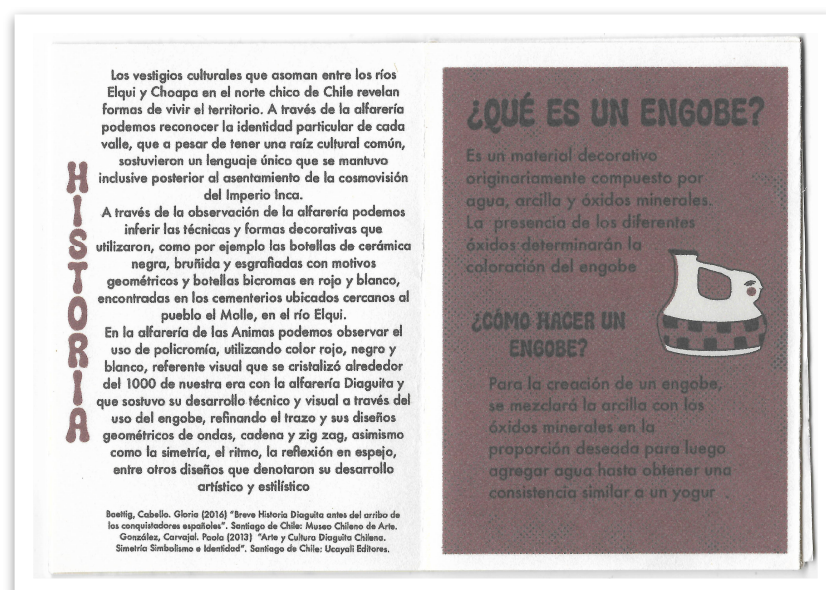


## Anexos

### Fanzine: Engobes y sus probabilidades creativas



#### Portada



### ASPECTOS TÉCNICOS

El engobe clásico se quema a baja t° (900-1100°C). En alta t° es necesario agregar un fundente

Su aplicación debe ser idealmente en estado de cuero. Si bien se puede aplicar en otros estados (hueso o bizcocho), es probable que el engobe se desprenda

El color de la pasta influirá en el matiz final del engobe, cumpliendo un rol de base cromática

Las tonalidades obtenidas son determinadas por la cantidad de óxido y material base (arcilla gris, roja o caolín)

La t° no regulada como también la ubicación en el horno (arriba o abajo) puede quemar el engobe y resultar en tonos marrón/terra

Componentes como el óxido de zinc y caolín ayudarán a obtener tonalidades más cercanas al blanco mientras que la presencia de manganeso y óxido de hierro negro determinarán tonalidades más oscuras

## POSIBILIDADES

### TRANSFERENCIA

Es la aplicación de engobe en papel de diario con una forma deseada, para luego colocar el papel sobre la pieza en estado de cuero y deslizar una tarjeta o lama con presión para transferir el diseño

### ESGRAFIADO

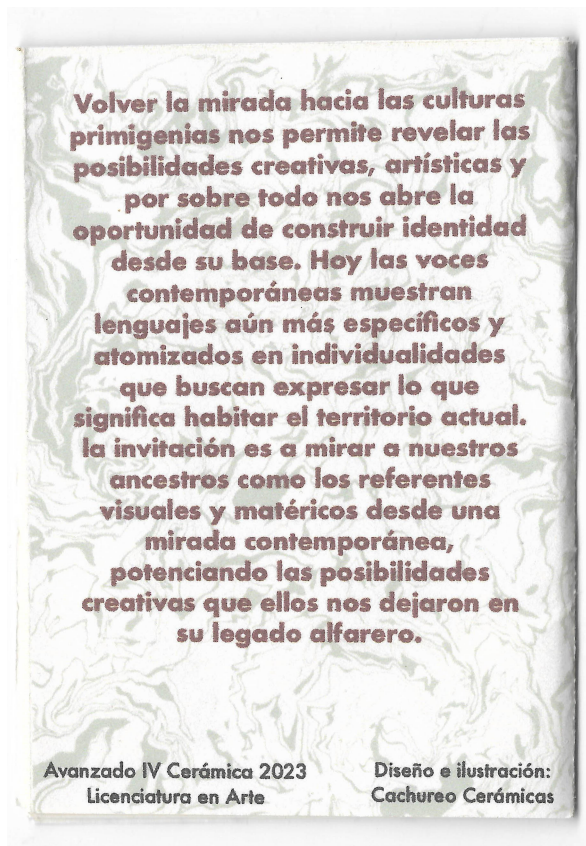
Consiste en crear formas/ dibujos a partir de herramientas punzantes o desgastantes sobre la superficie con engobe

### BRUÑIDO

Empleo de una herramienta lisa y dura (piedras pulidas, cuchara, esteca) para frotar la superficie de una pieza en estado de cuero, comprimiendo y alisando la arcilla/engobe. Otorgando un acabado brillante y suave, como también resaltando matices



| MUESTRARIO Y FÓRMULAS                                                               |                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
|  | 20g arcilla roja<br>4g óxido hierro rojo                           |
|  | 20g arcilla gris<br>0,8g óxido hierro amarillo<br>0,5g óxido cromo |
|  | 20g caolín<br>0,2g hierro amarillo<br>0,1g hierro rojo             |
|   | 20g arcilla gris<br>0,4g óxido cromo<br>0,1g óxido amarillo        |
|  | 20g arcilla gris<br>0,5g óxido zinc<br>0,2g óxido cobalto          |
|  | 20g arcilla gris<br>2g óxido cobalto                               |
|  | 30g caolín<br>0,3g óxido hierro rojo                               |



### *Contraportada*