



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

## **TERRITORIO Y ESTÉTICA KITSCH**

FRANCISCA FUENTES NUÑEZ

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Víctor Pavez Miranda  
Profesor Guía Preparación de Tesis: José Tomás Fontecilla Palma

Santiago, Chile

2025

para Paula, Carol y Hugo.

## AGRADECIMIENTOS

A mis queridos amigos,

Por su contención y compañía, por interesarse en lo que hago y lo que soy, por abrazarme con amor y apoyarme todos los días, sus cuidados y palabras me ayudaron a ser mejor artista, compañera y amiga. Gracias por recibirme y celebrar conmigo cada momento.

A mis profesores,

por su paciencia y compromiso conmigo, por escuchar y creer en mis ideas tanto o más que yo, por motivarme y enseñarme un mundo distinto.

A mis padres,

Por su compromiso, amor y apoyo infinito a todo lo que me ha hecho feliz, por jamás limitarme y siempre impulsarme a seguir adelante, por enseñarme desde la libertad y entregarme herramientas para la vida, gracias a ellos por estar orgullosos de mí y confiar en mis capacidades, sin su apoyo no sería quién soy.

A Paula,

Mi pola, que llegó de improvisto y se volvió parte fundamental de mi vida y carrera, gracias infinitas por tu amor y apoyo, por acompañarme cada vez que lo necesite, en cada victoria y derrota, por ser mi suerte y amuleto. gracias por demostrarme todos los días lo valiosa e importante que soy para ti, tienes mi amor entero.

Gracias infinitas a todas las personas que de alguna forma me ayudaron en esta pequeña pero significativa parte de mi vida.

## ÍNDICE

PORTADA.....	1
DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
LA CATEGORÍA DEL MAL GUSTO.....	13
EL VALOR DE LOS OBJETOS.....	20
PRÁCTICA ARTISTICA .....	26
REFLEXIONES FINALES .....	31
BIBLIOGRAFÍA.....	34

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVES**

Este ensayo aborda la estética del kitsch como una categoría de "mal gusto" que, paradójicamente, genera felicidad y distinción social. Se exploran sus orígenes y su concepción inicial como arte de consumo masivo, de baja calidad y superficial. El texto profundiza en el valor de los objetos kitsch, analizando cómo autores como Moles, Greenberg y Bourdieu los han definido en relación con la cultura de masas, la copia de modelos artísticos y su papel como signo de pertenencia o aspiración en distintos grupos sociales. Se examina el kitsch como una categoría estética y cultural situada en el contexto chileno, problematizando su asociación histórica con el "mal gusto" y ubicándolo como un lenguaje simbólico que articula afectos, memoria e identidad territorial.

La investigación se articula desde una perspectiva situada desde mi experiencia biográfica que se involucra con mi práctica artística contemporánea. Al observar y documentar objetos y escenas propias de la cultura popular chilena, el ensayo demuestra cómo estos elementos pueden ser resignificados dentro del espacio expositivo, tensionando las nociones tradicionales de valor, autenticidad y distinción.

**PALABRAS CLAVES:** kitsch, cultura popular, memoria, territorio

## INTRODUCCIÓN

El término *kitsch* proviene del alemán, de la expresión *etwas verkitschen*, que significa “vender barato”. En su origen, hacía referencia a objetos artísticos destinados al consumo masivo, a menudo concebidos como imitaciones de obras consideradas más sofisticadas. Estas producciones, orientadas a fines comerciales, perdían parte de su valor estético e intelectual al ser adaptadas y reproducidas para un público masivo, alejado del circuito especializado del arte.

Clement Greenberg en *Arte y cultura*, plantea en su ensayo *Vanguardia y kitsch* “Donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia” (1972, p. 21) refiriéndose así al kitsch, para hacer hincapié en que es eso, todo lo contrario a la función intelectual de las vanguardias, que surgen a partir de un planteamiento intelectual frente a las artes y separarse de estas, buscaban la originalidad, por así decirlo, mencionando que el kitsch hace uso de las vanguardias y su contenido para afirmar que el kitsch es engañoso.

La mirada de Clement Greenberg surge desde una concepción del kitsch como una manifestación carente de estructura y profundidad formal, incapaz de ser considerada arte en sentido estricto. Mientras que las vanguardias ilustraban movimientos para el avance del mundo, el kitsch suponía el consumo desmedido de ideas vacías, desprovistas de reflexión crítica o complejidad formal.

Los antecedentes históricos del fenómeno se remontan a la industrialización, en Múnich, donde el auge del comercio y la expansión de la capitalización transformaron significativamente la circulación artística. En este contexto, pequeños artistas y comerciantes comenzaron a ofrecer sus obras en plazas y espacios públicos, mientras que la industrialización generaba un nuevo público interesado en adquirir piezas asequibles y decorativas. Este proceso consolidó la asociación de esta categoría con la producción masiva y con un consumo cultural desvinculado de los cánones impuestos por el entorno intelectual.

Con la expansión de la Revolución Industrial, numerosos objetos de uso cotidiano dejaron de producirse de manera artesanal o exclusiva. La implementación de sistemas de fabricación en serie redujo los costos y permitió aumentar significativamente la cantidad de bienes disponibles en el mercado. De esta manera, el comercio comenzó a ofrecer una amplia gama de artículos decorativos, vajillas, textiles y ornamentos a precios más accesibles, lo que posibilitó que sectores sociales distintos a la élite pudieran incorporarlos en sus hogares.

Al mismo tiempo, muchas fábricas optaron por reproducir diseños inspirados en la estética aristocrática, aunque utilizando materiales más económicos. El mármol fue reemplazado por el yeso y las maderas de los muebles se sustituyeron por derivados industriales como la melamina. De este modo, la apariencia de lujo y sofisticación se volvió alcanzable a través de objetos producidos en serie que simulaban cierto estatus, lo que transformó radicalmente la noción de exclusividad.

Este proceso no solo modificó la materialidad de los objetos, sino que también introdujo una práctica ornamental caracterizada por la acumulación y la saturación visual en los espacios domésticos. Más allá de su función utilitaria, estos artículos adquirieron un valor aspiracional, pues representaban signos de prestigio y refinamiento ahora al alcance de sectores medios y populares. En esa tensión entre la imitación de lo prestigioso y su apropiación popular se configuraron las condiciones históricas que darían origen al kitsch como categoría estética y cultural.

No obstante, su definición en el ámbito estético resulta más compleja. Tomáš Kulka (1978) sostiene que el concepto no ha sido completamente delimitado dentro de la teoría estética, dado que sus características son más difusas que en otros marcos, como el económico. Para ilustrar esta ambigüedad, Kulka plantea un ejercicio hipotético: si se encargara a un pintor la creación de, por ejemplo, una pintura kitsch, ¿cómo podría describirse con precisión dicho encargo? Esta interrogante evidencia la dificultad de establecer límites exactos, puesto que, aunque en términos de mercado el kitsch puede identificarse como un artículo reproducido en masa y de bajo costo, en el plano estético su definición permanece elusiva y sujeta a interpretación.

De acuerdo con Kulka, esta manifestación artística presenta dos rasgos fundamentales. En primer lugar, se caracteriza por su atractivo y popularidad, que le confieren una amplia comprensión entre los distintos sectores del público. En segundo lugar, es considerada de “mala calidad” por la cultura académica, al ejemplificar el “mal gusto” asociado a la ligereza estética y a la adopción automática de códigos visuales y simbólicos ya establecidos. A partir de estas características, Kulka plantea dos interrogantes centrales: ¿En qué radica su atractivo? ¿En qué consiste su “mal gusto”? Según el autor, estas obras deben ser fácilmente comprendidas por cualquier espectador, recurriendo a códigos visuales convencionales y a lecturas sencillas que provoquen una reacción emocional inmediata. Si bien esta accesibilidad garantiza su eficacia afectiva, también constituye la razón por la que el

círculo artístico especializado lo desacredita, percibiendo como predecible, banal y carente de complejidad formal.

En contraposición a la concepción negativa, Hugo Salazar (1999), en su obra *Kitsch, cultura y sociedad*, distingue dos modalidades: el kitsch pasivo y el kitsch creativo. El primero, identificado como “el kitsch de la clase media”, se aproxima a lo señalado por Kulka, caracterizándose por su ligereza estética, su carácter decorativo y su fácil comprensión por parte del público general. Este tipo de objeto cultural no cuestiona los códigos preexistentes, sino que los adopta de manera automática, manteniendo una relación estrecha con la reproducibilidad técnica y con los patrones de consumo masivo.

Por el contrario, el kitsch creativo se configura como una forma activa de participación cultural. En esta modalidad, el espectador no se limita a consumir, sino que transforma, recontextualiza y resignifica los elementos de su entorno. De esta manera, el kitsch creativo expande la cotidianidad, ofreciendo nuevas formas de sensibilidad y creación a partir de elementos reconocibles para un grupo social determinado. Su relevancia radica en tensionar las imágenes, reelaborar claves visuales establecidas y potenciar su carga simbólica, trascendiendo así el sentido peyorativo tradicionalmente atribuido a esta estética y reivindicando su capacidad de intervención crítica, simbólica y estética en la cultura contemporánea.

Un ejemplo paradigmático de esta modalidad es la obra *Michael Jackson and Bubbles* (1988) de Jeff Koons: una escultura en porcelana, a escala real, recubierta con un esmaltado brillante y colores vibrantes que exaltan la materialidad del objeto. La pieza representa al célebre cantante junto a su chimpancé, en una composición que remite tanto a imágenes sacras como al universo del pop. Al trasladar esta figura reconocible desde la cultura de masas hacia el espacio del arte culto, Koons tensiona los códigos visuales y convierte la obra en un instrumento crítico. La pieza desarticula la frontera entre lo decorativo y lo artístico, cuestionando el gusto, la imagen y la autoridad intelectual del entorno académico.

Estas expresiones fueron, durante mucho tiempo, rechazadas o invisibilizadas por las instituciones culturales dominantes, ya que no se ajustaban a los cánones artísticos establecidos, desde parámetros eurocéntricos estaban alineadas con una exclusión estética implícita. Sin embargo, lejos de constituir meras imitaciones empobrecidas de la tradición

Europea, a finales del siglo XX diversos autores comenzaron a reflexionar sobre el kitsch, los ejercicios visuales y la experimentación multidisciplinaria.

En este sentido, la riqueza de los significados culturales, junto con la trayectoria de resistencia y transformación de estas manifestaciones, dialoga con nuestra manera de desenvolvernos en un mismo territorio, relacionarnos con la cultura y aprender a reconocerla desde una dimensión afectiva. Por lo tanto, reevaluar las implicancias del kitsch y ampliar su descripción, tanto visual como conceptual, permite comprenderlo desde nuevas sensibilidades y vincularlo directamente con su contexto social y cultural.

Mientras Greenberg interpreta el kitsch como una degradación del arte culto, Kulka y Moles evidencian su dimensión perceptiva y emocional. Salazar, en cambio, desplaza la discusión hacia lo social, al distinguir entre un kitsch pasivo y uno creativo. Estas perspectivas permiten comprenderlo no solo como un fenómeno estético, sino como un lenguaje cultural dinámico.

El kitsch adquirió características propias que lo diferencian del uso que se le había dado previamente. Mientras que en Europa se empleaba mayormente como objeto de crítica, en América Latina se transformó en una herramienta para representar imágenes reconocibles dentro del territorio. Para los habitantes excluidos de la élite, estas imágenes adquirieron un simbolismo significativo, adaptándose al contexto en el que se difundían. En particular, países como México, Colombia y Chile muestran una cultura visual cargada de colores vibrantes y representaciones que abarcan desde ritos tradicionales hasta iconografía contemporánea popular, como figuras televisivas, cantantes y personajes políticos. De esta manera, se genera una vinculación simbólica y un sentido de identidad colectiva, ligado a los códigos visuales que circulan y se reproducen en cada contexto.

Pedro Rodríguez sostiene que “la identidad es la construcción de sentido, atendiendo a uno o varios atributos culturales, que se antepone al resto de los rasgos, que se construyen por el individuo y representan su autodefinición” (Rodríguez, 2017, p. 115). Hablar de identidad latinoamericana resulta complejo debido a la hibridación de múltiples culturas; no obstante, es posible profundizar en un sentimiento identitario colectivo, aun cuando se construya de manera individual.

Hoy a pesar de las divisiones geopolíticas, la globalización y el predominio de lo multimedia, son las claves sociales, los elementos populares y los íconos compartidos los que

consolidan vínculos entre las personas. El lenguaje popular se manifiesta en las calles de los países latinoamericanos, generando recorridos culturales familiares.

Aunque la experiencia de la identidad pueda ser individual, se construye en función de un “nosotros”, donde cada persona interpreta estas lógicas populares y las asocia con lo emotivo, contribuyendo a un sentido compartido que se refleja en la repetición y circulación de estos elementos.

En Chile, lo kitsch se presenta de diversas formas que permiten comprender sus múltiples capas de significado. Manifestaciones como: en prácticas artísticas contemporáneas, la baja cultura, en la que opera como lenguaje cotidiano y la tensión que emerge cuando la alta cultura incorpora elementos de estos lenguajes populares, generando fricciones y desplazamientos.

El kitsch no constituye únicamente un fenómeno superficial o decorativo, sino que debe entenderse como un espacio cultural que refleja identidades, emociones y valores compartidos. A partir de ejemplos situados en Chile, se explorará cómo esta estética se inserta en la vida cotidiana, cómo se resignifica en el arte contemporáneo y de qué manera tensiona las jerarquías tradicionales del gusto.

Al describir estos objetos, me sitúo en el plano de lo sensible, más allá de su función económica. Su presencia en los márgenes sociales compone un tejido cultural amplio, donde la imagen de ciertos objetos, como toallas con caballos y la figura de Felipe Camiroaga, o un abrebottas del Che brillante, comunica más que utilidad. Estos elementos, al distanciarse de la lógica del minimalismo, exceden su función práctica y dialogan mediante un lenguaje visual popular que estructura y refleja una forma de mundo compartida.

El kitsch, lejos de constituir una categoría estética secundaria o una simple desviación del “buen gusto”, alberga, tras su aparente exceso, una riqueza simbólica que lo vincula directamente con lo afectivo, lo popular y lo político. En el contexto chileno, estas expresiones no sólo configuran una estética visual reconocible en el comercio barrial, los bazares o los objetos cotidianos, sino que también funcionan como lenguajes identitarios capaces de cuestionar las jerarquías culturales establecidas.

En Chile trasciende de las etiquetas impuestas al término, para convertirse en una forma de diálogo cargado de sentido, el kitsch como dispositivo simbólico que permite

desbordar las jerarquías tradicionales, integrando prácticas cotidianas, objetos y representaciones. Al rescatar y resignificar estos elementos desde sus propias condiciones socioculturales, la estética y los signos desafían las definiciones y ofrecen una vía para comprender la construcción de lo afectivo. Por tanto, reconocer el valor del kitsch y como este se expresa en los códigos cotidianos, es también reconocer la legitimidad de múltiples formas de habitar y expresar el territorio, abriendo caminos para una mirada crítica y plural de la cultura contemporánea chilena.

Desde mi propia biografía, ejemplifico diversos procedimientos del kitsch, como la producción en serie, el exceso y a la apelación a la emotividad inmediata. Estos mecanismos se manifiestan tanto de manera consciente como inconsciente en distintos escenarios de la cultura, atravesando los límites entre la cultura “alta” y “baja”.

A través de esta comparación, analizaré cómo dichos procedimientos se incorporan y son percibidos de forma diferente según el contexto social en el que emergen, evidenciando cómo el kitsch puede actuar como un lenguaje transversal que refleja tensiones de clase, gusto e identidad. Evaluando su valor intelectual en el mundo artístico, el recibimiento de este y como se difunde en este espacio ocupando de ejemplo a distintos artistas contemporáneos.

El ensayo se organiza en tres secciones principales. Primero, se explorará la interacción entre la cultura popular y la alta cultura, evidenciando tensiones, apropiaciones y resignificaciones que emergen de este cruce. En segundo lugar, se analizará su presencia en la cultura chilena mediante objetos cotidianos y prácticas artísticas, enfatizando su papel en la construcción de identidad y pertenencia. Finalmente, la escena artística contemporánea como eje para analizar mi práctica artística.

A partir de esta perspectiva, este ensayo propone analizar el kitsch en Chile no como solo un exceso decorativo o una categoría peyorativa, sino como un lenguaje simbólico, afectivo y político que articula prácticas, objetos y representaciones del territorio. Su estudio permite visibilizar cómo la cultura popular resignifica elementos cotidianos, construyendo identidad, memoria y pertenencia, y cómo estos signos desafían las jerarquías impuestas por la alta cultura.

Se propone analizar críticamente el valor de la categoría kitsch en Chile y los procedimientos de este, estableciendo un contraste con las manifestaciones reconocidas dentro de la alta cultura y cuestionando los criterios tradicionales de legitimidad artística.

Lejos de constituir un fenómeno superficial o secundario, el kitsch se revela como un lenguaje capaz de articular distintos significados en diversos contextos sociales.

Para abordar este fenómeno, el ensayo se centra en examinar las distintas dimensiones del kitsch, considerando su contribución a la construcción de identidad y memoria dentro de la cultura local. Asimismo, se analiza la relación del kitsch con la alta cultura, explorando cómo su incorporación y reinterpretación generan tensiones y resignificaciones que desafían los criterios convencionales de valoración artística.

Desde el punto de vista metodológico, esta investigación combina la revisión bibliográfica con el análisis visual y sociocultural de casos específicos. Se observa y contextualiza la circulación de objetos kitsch en comercios barriales y espacios cotidianos, así como su transformación y resignificación dentro de la práctica artística contemporánea.

El objetivo de este ensayo es examinar las capas sensibles, estéticas y simbólicas del kitsch en el contexto chileno, reconociendo su valor legítimo dentro de la experiencia cotidiana. A través de este análisis, se busca reflexionar cómo estas manifestaciones producen un diálogo crítico entre lo social, lo político y lo estético, ampliando la comprensión de la cultura contemporánea y de las diversas formas de habitar y significar el territorio.

En términos formales, el kitsch se articula mediante procedimientos como la imitación, la acumulación, la repetición, la saturación visual y la apelación a la emotividad inmediata. Estos mecanismos, más que simples recursos estéticos, configuran modos de producción simbólica que dialogan con la memoria y la identidad colectiva.

## LA CATEGORÍA DEL MAL GUSTO

El proceso de industrialización, tanto en Europa como en América Latina, transformó radicalmente las formas de producción, circulación y consumo de los objetos. Esta transformación alteró no sólo las estructuras económicas, sino también las formas en que las clases sociales comenzaron a vincularse con la materialidad y el gusto. En este contexto, situar el *kitsch* implica comprenderlo dentro de los procesos históricos que modificaron la relación entre arte, industria y consumo. La Revolución Industrial no sólo redefinió los modos de producción, sino también los criterios de valor y belleza que dieron forma a la estética moderna.

En Chile, la Revolución Industrial tuvo un desarrollo tardío y desigual en comparación con Europa. Mientras en Múnich la expansión industrial transformaba el comercio y la vida urbana, en Chile el proceso fue más lento, limitado por factores económicos, falta de infraestructura y dependencia del capital extranjero. Esta modernización parcial configuró una cultura material marcada más por la importación y el consumo de objetos industriales que por su producción local, estableciendo una relación ambigua entre progreso, imitación y deseo de modernidad.

En el contexto global, y particularmente en el caso chileno, las fiestas temáticas de discotecas, como las organizadas por Blondie durante los años 2000, constituyen un ejemplo elocuente de prácticas culturales que no surgieron desde marcos teóricos ni desde la alta cultura. Por el contrario, estas expresiones emergieron de manera orgánica en la vida cotidiana juvenil, especialmente en sectores populares, articulándose como espacios de sociabilidad y creación estética autónoma.

Abraham Moles, en *El kitsch: el arte de la felicidad* (1972), plantea que el kitsch no es una categoría de objetos en sí misma, sino una forma de percepción vinculada a la experiencia y la actitud del observador. Según Moles, su valor no reside en la complejidad estética o intelectual, sino en su capacidad de provocar placer, emoción y complicidad afectiva. Se trata de un arte orientado a la vida cotidiana, que acompaña los rituales familiares, las prácticas comunitarias y los momentos de disfrute compartido, generando vínculos y reforzando la memoria cultural.

Ahora bien, la percepción de Moles sobre el placer afectivo nos obliga a cuestionar la actitud del observador. En el consumo de íconos populares como Zalo Reyes, se revela una

distinción de clase. Un sector de la población se acerca a estos artistas con una distancia emocional, un disfrute que es irónico y estratégico. Es un acto de superioridad cultural que les permite reírse o sentir nostalgia. Este consumo es mediado. En contraste, la mayoría de la población lo incorpora con una integración sincera, un afecto no mediatizado por la distancia crítica del *buen gusto*. La clave está en si el individuo baila a Zalo Reyes porque verdaderamente le gusta o si lo hace con un gesto de condescendencia. Esta diferencia de intención define si la práctica es auténtica o es una reafirmación de estatus social.

Desde esta perspectiva, el kitsch se comprende como un lenguaje cultural que opera mediante lo familiar, lo conocido, la repetición y el confort emocional, más que a través de la innovación o la reflexión crítica. Esto explica por qué ciertos objetos, la música melosa o las manifestaciones culturales adquieren un significado afectivo que trasciende juicios externos de “buen gusto”. Su valor se construye en la interacción entre el público, su experiencia y su contexto social, evidenciando la importancia de las prácticas cotidianas y la transmisión cultural en la definición de lo que se considera kitsch.

Esta relación entre lo colectivo y lo personal resulta fundamental para comprender cómo lo kitsch se inscribe en las prácticas cotidianas. Aquello que se vive en espacios compartidos, como las fiestas populares o comunitarias, también se reproduce en los espacios íntimos.

En mi infancia, en la casa de mi mamá sonaban distintas canciones, como las de Myriam Hernández e igualmente Zalo Reyes, entre otros. Mientras ella realizaba las labores del hogar esta música la acompañaba, formando parte de una rutina diaria heredada de mi abuela. De este modo, este repertorio se incorporó a su cotidiano con una integración sincera que trascendía el juicio estético.

Al dialogar sobre esta práctica, se confirma que el consumo de esta música no surgía desde la ironía o la burla, sino como una necesidad afectiva y de confort. Esta adhesión genuina nos fue transmitida, no sólo en términos de preferencia, sino también en la experiencia que ello implicaba, volviéndola más vívida y perceptible. Ahora, al escuchar esa música, me remite a esos momentos, funcionando como un ancla de la memoria cultural que valida la tesis de Moles sobre el *kitsch* como un arte orientado al disfrute sin mediación crítica.

La reflexión sobre mi vivencia y la asociación de estos artistas al *kitsch* no es casual ni puramente subjetiva. Como bien se señala, esta capacidad de clasificación proviene de la óptica adquirida en la academia, que me permite reconocer una distinción entre lo popular y lo sofisticado. Más allá de esta mirada educada, la razón teórica subyacente que define a figuras como Zalo Reyes o Luis Dimas dentro del *kitsch* reside en su mecanismo de copia.

Al igual que el *kitsch* que imitaba obras "sofisticadas", la música popular chilena se construyó a menudo como una réplica tardía de modelos extranjeros, como la balada italiana o el rock and roll estadounidense. Esta falta de originalidad, tal como la definiría Greenberg, convierte a Luis Dimas en una versión secundaria de Elvis y a Zalo Reyes en un eco de Nino Bravo. Por lo tanto, el *kitsch* aquí opera en dos niveles: en la producción, como una copia de un modelo, y en la percepción, como un objeto que la élite cultural aprende a clasificar y a consumir con distancia.

Esta relación entre la experiencia individual y la percepción cultural evidencia que los significados no se construyen de manera abstracta, sino que emergen de prácticas cotidianas y contextos concretos. En tal sentido, resulta pertinente trasladar este análisis a distintos escenarios culturales, siendo específicos, la música urbana chilena, donde los códigos estéticos y sociales se entrelazan de manera compleja.

Antes de centrarnos en el ámbito artístico propiamente tal, resulta pertinente comprender los procedimientos del *kitsch* para analizar cómo este fractura los contextos en los que se inserta. Como se mencionaba, en la cultura chilena contemporánea, la escena musical ofrece un ejemplo ilustrativo: el caso de el Jordan 23, artista urbano proveniente de la comuna de Lo Prado, en el sector norponiente de Santiago.

Su propuesta combina letras y recursos visuales que generan un desajuste entre el origen social del artista y la estética que representa. Si bien el género urbano suele asociarse a sectores periféricos y populares, en sus videoclips predominan imágenes de lujo, vestimentas costosas y escenarios propios de un estatus económico alto (El Jordan 23, *Mi gata bellaka*, (2024)). Esta tensión entre procedencia y representación produce una estética que desborda las categorías tradicionales de clase, revelando cómo el *kitsch* opera como un dispositivo de desplazamiento simbólico y aspiracional.

Al presentar escenarios y objetos que no reflejan necesariamente su realidad ni la de gran parte de su audiencia, El Jordan 23 despliega un imaginario aspiracional, donde lo

exagerado y lo artificial se constituyen en procedimientos estéticos que desestabilizan el origen social del sujeto y el contexto en el que se desenvuelve. De este modo, los códigos visuales del lujo y del consumo se resignifican dentro de la cultura urbana, construyendo un lenguaje que desafía las expectativas y redefine los significados convencionales de autenticidad, éxito y pertenencia social.

Otro ejemplo de esto serían distintos influencers, personajes de los medios digitales o figuras de televisión como por ejemplo *Luli Love*. La popularidad del personaje surge por su participación en programas de farándula y realitys, exagera los códigos de la feminidad y el glamour popular, combinando colores vibrantes, brillos y exceso visual. Su estética mezcla lo aspiracional con lo cotidiano, generando una imagen artificial y emotiva a la vez. Representa el gusto popular llevado al extremo, donde lo superficial se vuelve identidad y expresión afectiva.

La reflexión sobre los criterios de la alta cultura debe ser más precisa, especialmente al abordar fenómenos contemporáneos como el arte urbano. En este caso, el rechazo no se centra en la música o el contenido, sino en la superficie y el capital visual. El *kitsch* se manifiesta en la farsa de la vestimenta y la marca, que para el artista es un código de estatus social. Se intenta comprar la distinción a través de la ostentación de la plata. No obstante, para las clases altas, la distinción es un capital social *incorporado* y no un mero signo superficial.

Esta convergencia permite que figuras populares y motivos comerciales se inserten en galerías y museos, un fenómeno que ya había sido observado en la escena artística, llegando incluso a llamar a Murakami como el “Andy Warhol japonés”. De esta forma, su obra tensiona las nociones tradicionales de legitimidad artística y redefine el rol del espectador frente a la pieza. La práctica de Murakami ejemplifica cómo el *kitsch* puede operar como un dispositivo crítico, capaz de resignificar íconos y símbolos ampliamente reconocibles dentro de un contexto de prestigio cultural, cuando se trata, como señalaba Hugo Salazar, del *kitsch creativo*, no así el caso del *Jordan 23* que ejemplifica un *kitsch pasivo*:

Las flores de Murakami han hecho el arte contemporáneo más accesible y familiar. Representan emociones y aspiraciones compartidas, inspirando y conectando constantemente con públicos de todo el mundo. Al desdibujar las fronteras entre la alta y la baja cultura, las flores de

Murakami amplían el acceso y la apreciación del arte contemporáneo por parte del público. (Zarastro Art, s.f.).

Takashi Murakami desafía los límites entre alta cultura y cultura popular a través de su obra como se menciona en la cita, incorporando procedimientos propios del kitsch, como colores saturados, motivos caricaturescos y la repetición de iconografía popular. Su serie de flores y personajes no solo remite a la estética japonesa tradicional y al manga, sino que también dialogó con referentes globales de la cultura pop. Murakami traslada lo que podría considerarse un lenguaje decorativo o de consumo masivo a un contexto de legitimación artística, cuestionando así la rigidez de los cánones estéticos convencionales.

La aceptación por parte de la élite cultural, como en el caso de Murakami, no radica en la belleza ingenua del objeto, sino en la capa consciente y la intencionalidad con la que el autor manipula los códigos del populares. Este gesto es reconocido como un juego sofisticado o una estrategia discursiva, donde el creador utiliza el exceso y la imitación para generar una crítica velada o una reflexión sobre la cultura de masas. En esta dimensión, el *kitsch* se convierte en arte conceptual, logrando ser validado porque no es un error estético, sino un procedimiento deliberado para entrar al circuito de la alta cultura. Ok ok

Además, es relevante considerar qué elementos de la cultura mediática se eligen para ser expuestos. En el caso chileno, existen múltiples iconografías populares presentes en la publicidad o personajes televisivos y mediáticos que forman parte del imaginario colectivo. Programas como *Sábado Gigante* o diversas telenovelas nacionales, marcaron generaciones y se convirtieron en referentes masivos de la cultura popular. Sin embargo, a diferencia de otras manifestaciones del kitsch, estas expresiones no suelen ser objeto de rechazo, sino que son aceptadas como parte del patrimonio afectivo y mediático del país.

El procedimiento artístico de Murakami se encuentra en la consciencia del procedimiento artístico. Si la incorporación de elementos *kitsch* es un acto deliberado y autorreflexivo, el artista no está simplemente cuestionando el gusto, sino que está ejecutando una estrategia. Esta conciencia permite que la apropiación se lea no como un error, sino como una toma de posición astuta que, irónicamente, refuerza la hegemonía al legitimarse dentro de los circuitos de la alta cultura. La efectividad del gesto, entonces, no reside en la autenticidad de la intención de cuestionar, sino en la maestría con la que se utiliza los códigos populares como vehículo para obtener validación.

En este proceso, los mundos se mezclan y generan nuevas configuraciones sociales y estéticas. La clase popular que consume estos objetos o símbolos no los falsifica, sino que los resignifica desde su propio contexto. De este modo, surgen formas auténticas de apropiación de los códigos del lujo, la ostentación y la exclusividad, visibles en múltiples íconos populares que forman parte de la vida cotidiana.

La mezcla de mundos que genera esta apropiación de códigos no es una configuración espontánea, sino una práctica que históricamente ha sido catalogada como manierismo. Al igual que los pintores que en el Renacimiento imitaban los procedimientos de los grandes maestros, la cultura popular no falsifica los símbolos de lujo, sino que los imita y exagera, generando una estética que opera a “la manera” de la clase alta.

Por su parte, la élite cultural rechaza estas expresiones no solo por su masividad, sino porque las percibe carentes de reflexión intelectual, ajenas a los valores de originalidad y exclusividad que definen su campo. En esos espacios, donde predomina un capital simbólico compartido, lo popular incomoda más por su desborde que por su mera presencia. Los artistas urbanos o figuras mediáticas son vistos como productos del mercado, desechos culturales desprovistos de legitimidad estética o teórica. Esta distancia no es sólo económica, sino también simbólica e intelectual: mientras la élite accede a lo “auténtico” y a la obra original, el consumo masivo se interpreta como una imitación.

Sin embargo, no toda la alta cultura rechaza al kitsch. El caso de Takashi Murakami lo ejemplifica claramente: su obra incorpora colores vibrantes e iconografías populares sin perder densidad conceptual. Es una propuesta que reflexiona sobre la relación entre arte y mercado, y que ha sido ampliamente aceptada y exhibida en los espacios culturales de élite.

En contraste, *El Jordan 23* no busca generar una ironía crítica ni teorizar su práctica. Su trabajo no pretende confrontar explícitamente la alta y la baja cultura, pero aun así articula un encuentro entre ambas esferas desde la experiencia cotidiana. Mientras el artista contemporáneo institucionalizado logra integrar los códigos populares con legitimidad, el sujeto popular que actúa fuera del sistema enfrenta el juicio de la mirada dominante.

De este modo, el kitsch revela cómo los límites entre la alta y la baja cultura no son estáticos, sino que se negocian constantemente a través de las prácticas, los contextos y los discursos que legitiman el gusto.

## **EL VALOR DE LOS OBJETOS**

Para analizar el kitsch en estos espacios, resulta útil considerar enfoques que cuestionan las divisiones rígidas entre distintos tipos de cultura. Canclini propone reflexionar sobre cómo lo tradicional, lo moderno, lo culto y lo popular se entrecruzan, generando nuevas formas de significación cultural:

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura. (G Canclini, 1990, p. 14).

La reflexión de Canclini se plantea analizar que las categorías tradicionales de la cultura, lo tradicional y lo moderno, lo culto, lo popular y lo masivo, no son absolutas ni se ubican siempre donde se espera. Según él, estas divisiones deben deconstruirse, pues la cultura funciona de manera híbrida, combinando elementos de distintas esferas y creando nuevas relaciones entre lo que se considera tradicional, moderno, culto o popular.

Se suele asociar al kitsch con lo que se considera de “mal gusto”, entendiéndolo como un juicio sobre este mismo. Sin embargo, esta percepción está influida por cánones hegemónicos que determinan lo que se considera atractivo y aceptado. Dentro de un abanico de opciones, cada persona selecciona lo que le resulta más atractivo, guiada tanto por preferencias personales como por factores cotidianos, estilo de vida y experiencias previas.

El gusto también puede entenderse como una forma de resistencia: elegir y valorar lo que otros consideran “menor” permite desafiar los cánones impuestos. No se trata solo de estética, sino de cómo nos posicionamos frente a la cultura y los símbolos que nos rodean.

En los medios digitales, la circulación del kitsch se amplifica, pero también se ve mediada por algoritmos y tendencias que privilegian ciertos contenidos. Esto genera una tensión entre el gusto personal y la presión de la visibilidad online, mostrando que la valoración estética en el entorno digital es siempre negociada y condicionada por estructuras simbólicas que operan incluso en espacios aparentemente democráticos.

Si se entiende el kitsch como una manifestación del “mal gusto”, se asume que el valor estético depende de la exclusividad, la originalidad o la intelectualidad. No obstante, esta asociación proviene de la perspectiva de la alta cultura, donde el gusto se define por parámetros hegemónicos. En cambio, para quienes se sitúan fuera de estos códigos, los objetos, escenas o decoraciones adquieren valor desde la experiencia personal y la emoción, no desde un juicio jerárquico.

Pierre Bourdieu, en su obra *La distinción* (1998), plantea que el gusto no es una elección individual ni una capacidad innata, sino una construcción social vinculada a la posición de clase. A través de las preferencias estéticas, las clases dominantes legitiman sus valores culturales y establecen jerarquías simbólicas que diferencian lo “culto” de lo “vulgar”. De este modo, el gusto se convierte en un instrumento de distinción que refuerza desigualdades sociales, situando a las manifestaciones populares, como las expresiones kitsch, en los márgenes de la legitimidad cultural.

Bourdieu explica que la creación y el gusto siempre están condicionados por las circunstancias sociales y educativas, lo que permite comprender la deslegitimación de ciertas expresiones, como el kitsch. En sus palabras:

Ese principio increado de toda 'creación', con las condiciones sociales en las que se produce, sabiendo que los mismos que se ensañan en rechazar la evidencia de la relación entre el gusto y la educación, entre la cultura en el sentido de estado de lo que es cultivado y la cultura como acción de cultivar, se sorprenderán de que pueda emplearse tanto trabajo para probar científicamente esta evidencia. (Bourdieu, p. 9).

Esta dinámica de clasificación del gusto se estructura de manera piramidal, donde la posición de origen determina la consciencia con la que se articula el gusto. Quien proviene de la élite conoce el código a cabalidad, haciendo que sus movimientos, tanto la tradición como la ruptura vanguardista, sean estratégicos y autoconscientes. En cambio, quien busca el ascenso desde el otro lado, debe adivinar el código, lo que convierte a la imitación en *kitsch* y la expone constantemente al juicio de la ingenuidad por parte de la alta cultura.

Hasta ahora hemos hablado de íconos pop, como influencers o cantantes urbanos. Ahora quiero centrarme en objetos y escenas que pueden leerse como kitsch desde otra mirada. La investigación y la reflexión sobre estos objetos permiten analizar estos elementos sin categorizarlos inmediatamente.

En estas diferentes capas es posible identificar una de ellas como la presencia del kitsch en la alta cultura y comprender cómo se percibe. En este capítulo, me propongo explorar el gusto desde un lado opuesto y realizar un análisis crítico desde un punto de vista tanto como biográfico y teórico, reflexionando sobre aparatos y elementos presentes en la

baja cultura desde mi experiencia personal y como se fueron percibidos desde una primera instancia, cosa que influye en mi práctica artística.

Dentro de la baja cultura, los objetos y escenas catalogados como kitsch pueden ser disfrutados y compartidos, desde el gusto personal y la reflexión, sin necesidad de ser conscientes de la mirada de la alta cultura. El kitsch, por tanto, se entiende mejor como un campo de múltiples capas interpretativas, donde el valor estético y simbólico es relativo.

Desde este marco, resulta relevante observar cómo estas dinámicas del gusto se materializan en contextos específicos y cotidianos, particularmente en aquellos donde lo popular constituye una forma de identidad y pertenencia

Crecí en Rancagua, capital de la Región de O'Higgins, ubicada a unos cien kilómetros de Santiago. Aunque la distancia no parece considerable, en un país centralizado como Chile, la modernidad y la diversidad de bienes se concentraban casi exclusivamente en la capital. En regiones, la circulación de productos se limitaba a unas pocas cadenas comerciales y al comercio local. Frente a mi casa se instalaba una feria libre, un espacio donde el producto que se vende es variado, desde frutas y verduras hasta ropa, revistas y objetos decorativos de estética particular. Estos últimos me llamaban especialmente la atención, eran piezas de colores apagados por el polvo, formas exuberantes y composiciones visuales.

Con el tiempo, comencé a reconocer la presencia de estos objetos en distintos espacios de mi entorno. Aparecían en el bazar de la esquina, en las galerías comerciales de la Avenida Brasil, epicentro de la vida urbana rancagüina, e incluso en las vitrinas de los hogares de mis familiares, cuidadosamente dispuestos junto a la televisión. Esta repetición constante me permitió advertir que su presencia no era fortuita, sino parte estructural de un paisaje cultural compartido.

Eran pequeñas decoraciones marcadas por el color saturado, por figuras católicas o destinos turísticos desde Brasil hasta Pichilemu, eran imanes dispuestos en el refrigerador y pequeños pergaminos con un poema para los abuelos, eran cuadros en la pared con pintura plástica y diseño tribales, eran mantas de algodón brillantes con tigres y leones, eran toallas con figuras e iconos populares.

A partir de esta experiencia personal, busco evidenciar cómo los objetos kitsch formaban parte del tejido cotidiano de mi vida y de la de muchos otros. Este fenómeno no se

limitaba a una práctica individual, sino que respondía a un consumo popular habitual, contextualizado dentro de una estética propia de los sectores medios y populares.

El valor de los objetos también se construye en su capacidad de resistir al paso del tiempo. Su persistencia en espacios domésticos refleja una continuidad que desafía modas efímeras y permite a comunidades mantener vínculos con su historia cotidiana.

Mi contexto era popular, no crecí bajo los códigos de la alta cultura, sino en un universo simbólico construido a partir de nuestros propios referentes. Por ello, los objetos saturados de color, brillo o exceso no me resultaban contradictorios ni carentes de valor estético. Más bien, me eran familiares, cercanos y atractivos, porque representaban un imaginario común compartido con mis familiares y vecinos.

En el año 2021, decidí dejar la sexta Región y trasladarme a Valparaíso, la Quinta región, por el sector norte de Santiago, en dirección a la playa. En el puerto pude observar cómo estos patrones estéticos se seguían repitiendo, ahora incluso de manera aún más exuberante: pude encontrarme con leds y stickers en los microbuses, comercio y paños en plazas llenos de cartas, fotografías, marcos de fotos y juguetes pequeños. También una gran feria que se desplegaba ahora en Av. Argentina, una de las principales calles en Valparaíso, igualmente llena de estos productos y decoraciones.

Este ejemplo lo utilizó como instrumento para contextualizar como en territorios separados, las metodologías se repiten por cuestiones lógicas como lo es la venta libre, producción masiva e iconografías populares queridas para un mismo sector.

Estos mismos objetos, tanto como posters y platos estaban ahí, dando cuenta además que como por la alta producción de las industrias, estos también se acumulaban y se extendían en el territorio. Así, creando un imaginario en común, esto porque, este espectro de opciones de materiales y productos se ve limitado, ya que se crea solo un tipo de producto para producir cantidades desproporcionadas y otros diferentes para la alta cultura, creando sensación de exclusividad, aunque paradójicamente, su abanico de opciones para acceder es mucho más amplio, no tanto para así las otras clases sociales.

La baja cultura solo podía acceder a este producto, porque eso era lo que le entregaba al comercio, los consumidores no tenían una preocupación de suplir códigos de la misma clase, apuntaban al gusto personal dentro de lo que se les permite tener acceso e interés. No

siguen un prejuicio intelectual, desde una mirada donde el concepto o idea toma un valor en el objeto u obra, la mirada apunta al contenido emocional y prejuicio estético.

Con contenido emocional, hago referencia a, por ejemplo, el caso de mi mamá y sus preferencias musicales. Yo al momento de hacer el ejercicio de ir a elegir loza a la feria, no me preocupaba otras cosas que no fueran la función del plato y la composición visual de este, los patrones y colores que decoran el utensilio me recordaban a los de mi abuela, basándome en mi experiencia personal yo misma le otorgue a un producto más como cualquier otro, creando masivamente, contenido emocional.

Con el tiempo comprendí que quienes valoraban estos objetos provenían de realidades semejantes a la mía. Este patrón visual y simbólico no era exclusivo de Rancagua, como mencionaba, se reproducía a lo largo del territorio chileno, confirmando la existencia de una sensibilidad estética popular que trasciende la misma localidad.

Pongamos de ejemplo a un icono popular relevante en la cultura chilena como Felipe Camiroaga, animador chileno de televisión nacional, al momento de su fallecimiento su imagen impresa en distintas superficies se empezó a masificar, Camiroaga convive en este imaginario dentro con otras imágenes significativas como una nieta o imágenes católicas, como la de una nieta o imagen católica como Jesús. Toallas con caballos y delfines de fondos con una imagen de Felipe de grandes dimensiones, esto se adquiere no porque la toalla se les haga atractiva en sí sola, es por el afecto que sienten por el personaje.

De esta manera, fui construyendo una identidad estética situada, que surge desde la experiencia individual, pero se fortalece en lo colectivo. El gusto compartido por lo decorativo y lo excesivo generó en mí un sentido de pertenencia. Si todos apreciamos esos objetos, no existía razón para distanciarse de ellos. mi relación con el *kitsch* se volvió autoconsciente. Dejé de apreciarlo solo por su potencia afectiva y comunitaria, para comprenderlo como un fenómeno estratégico sujeto a la distinción de clases. Este cambio de óptica me permite valorar su simbolismo, pero me distancia de la ingenuidad del consumo popular.

En conclusión, el kitsch no necesariamente se debe leer como “mal gusto” universal, sino como un fenómeno cultural, cuya significación depende del contexto y de la experiencia de quienes lo producen y consumen. Tal como muestran Canclini y Bourdieu, las jerarquías

de gusto y las divisiones culturales no son absolutas; lo tradicional, lo moderno, lo culto y lo popular se entrecruzan, generando significaciones híbridas.

La observación de estos objetos en mi vida cotidiana evidencia que el valor del kitsch reside tanto en lo simbólico y emocional como en su capacidad de construir identidad colectiva, desafiando los criterios impuestos por la alta cultura y ofreciendo nuevas formas de interpretar la estética popular.

A partir de la reflexión sobre la tensión entre alta y baja cultura, y del reconocimiento de cómo lo kitsch articula identidades y afectos en los espacios populares, mi práctica artística surge como un diálogo entre estas capas de significado.

Esto me ha permitido incorporar en mi obra mi experiencia biográfica. Así, cada proyecto se concibe como un espacio híbrido donde lo decorativo, lo emocional y lo simbólico coexisten, invitando al espectador a explorar su propia relación con la cultura, el gusto y la identidad, cuestionando los límites impuestos por los cánones de la alta cultura.

## **PRÁCTICA ARTÍSTICA**

Mi trabajo surge desde la experiencia personal. Haber crecido en una ciudad de región y posteriormente movilizarse a otras regiones, me permitió identificar patrones que se repetían en distintas localidades. Realicé recorridos donde pude observar cómo las personas compartían experiencias similares: al explicarles mi propósito, muchos se veían reflejados en

esta búsqueda. De ahí surgieron reflexiones sobre lo político y lo identitario, así como sobre las formas de resistencia que habitan en lo cotidiano.

Pude reconocer el valor simbólico otorgado a estos objetos más allá de su falta de legitimidad en los cánones hegemónicos. Su relevancia no radica en lo económico, sino en lo sensible, en la carga afectiva que media la relación con ellos.

En un primer momento, me propuse catalogar los objetos que encontraba para evaluar las distintas capas de significado que emergían desde mi propia mirada. Utilicé juguetes y juegos de tazas de plástico decorados con etiquetas fluorescentes, otorgándoles un valor único al separarlos de su contexto habitual en vitrinas y resaltando su potencial artístico mediante la ilustración y la ampliación de su proporción.

Este ejercicio me permitió sumergirme en el paisaje cotidiano y observar cómo lo micro dialoga con lo macro: estos objetos se percibían como vestigios de la mercancía y, al interactuar con su entorno, empezaban a configurar escenas irónicas y cargadas de información. A partir de esta experiencia, surgió un análisis más profundo sobre la descontextualización de los procedimientos y objetos, que se convirtió en eje de mi trabajo.

Posteriormente, continué fotografiando estos procedimientos en bazares, ferias y espacios domésticos, transformando el registro en un archivo fotográfico que capturara la atmósfera de estas experiencias vivenciales. La fotografía se convirtió así en un ejercicio de observación, composición y reflexión, donde el exceso visual me obligaba a detenerme, pensar en el encuadre y organizar los elementos según mi mirada. Este proceso permitió que el archivo y la memoria jugarán un rol central, articulando tanto la documentación del espacio como la interpretación de estos espacios que retrato.

Trasladar este archivo fotográfico al espacio artístico-académico implica asumir tanto la dimensión sensible que deseo transmitir como las tensiones que emergen al situar estos objetos dentro de la escena artística. Observando desde fuera, para luego reinterpretar esa mirada a través del dispositivo fotográfico que contendría la imagen.

Cuando me propuse trabajar con este tema, me cuestioné si mi mirada reproducía una posición elitista al observar estos objetos desde la distancia o el fetiche. Es inevitable que este sea el caso, sin embargo, comprendí que mi interés no residía en apropiarme de ellos, sino en trasladarlos al espacio académico para otorgarles presencia y legitimidad.

Mi intención es revertir la connotación peyorativa que históricamente ha categorizado a estos elementos, de modo que sus imágenes puedan habitar espacios donde habitualmente no tienen cabida. Este gesto implica reconocer en lo popular un lenguaje estético propio, cargado de memoria, afecto y autenticidad.

Al incorporar paisajes y objetos asociados a la “baja cultura” dentro del espacio expositivo, mi práctica busca tensionar los mecanismos de validación del arte y los discursos que definen lo que se considera valioso o legítimo. En este proceso, los objetos dejan de ser simples evocaciones del hogar o del cotidiano para transformarse en vehículos de reflexión estética y política, que interpelan tanto al espectador como al propio sistema del arte. Así, lo doméstico y lo marginal adquieren una nueva visibilidad, donde lo popular se presenta no como oposición a la alta cultura, sino como una forma de resistencia simbólica.

Mi práctica se materializa mediante paneles LED, los cuales se transforman en contenedores de la imagen que fotografió. La luz y la saturación de color funcionan como herramientas de tensión: la obra se presenta casi como un panel publicitario que enceguece al espectador, obligándolo a posicionarse de frente para observar por completo. Las imágenes son intervenidas mediante la alteración de su color y textura, incorporando tramas y semitonos que evocan la estética de la impresión popular, revistas, panfletos o afiches comerciales.

Esta operación dialoga con lo publicitario y lo masivo, tensionando la relación entre consumo e imagen. La obra contrasta la luminosidad digital con la textura material, fracturando el dispositivo de luz para volverlo contenedor de memoria. Así, cada fotografía se transforma en un testimonio sensible del gusto popular y de las formas de habitar que el kitsch revela como parte esencial de nuestra identidad cotidiana.

Tomando en consideración las comparaciones de los procedimientos abordados en capítulos anteriores, decidí enfocarme en los objetos cotidianos —como decoraciones o figuras—, ya que estos remiten directamente a mi propia experiencia. De manera orgánica, siempre me ha resultado atractiva la forma en que estos objetos se componen y dialogan entre sí, revelando una sensibilidad popular que me interpela. A partir de este gusto particular, surge el deseo de crear mi obra, como una forma de reinterpretar y resignificar esas materialidades que habitan la memoria doméstica y colectiva.

Ya que, la iconización no se limita a personajes, músicas, lugares u objetos de la cultura popular, también encarna gestos y modos de habitar que construyen un imaginario local. En mi práctica, lo político emerge desde esa resistencia cotidiana, al reconocermé en los objetos y lenguajes visuales que circulan.

En este marco, el trabajo del artista Enrique Flores resulta especialmente significativo, a lo largo de su trayectoria ha ilustrado íconos y escenas reconocibles de la vida popular, poniendo en valor las identidades locales como forma de resistencia cultural. Su exposición *Coletazos de la recesión* en Galería NAC evidencia precisamente cómo las prácticas visuales pueden activar una memoria colectiva que resiste al olvido y a la homogeneización del territorio.

El artista se mantiene cerca de lo que ha venido trabajando como aproximaciones al entorno del mundo popular, pero alejándose de las circunstancias, tiempos y maneras de realización que hasta ahora había manejado. En esta exposición se asoman obras plagadas de personajes, objetos y situaciones construidas mediante el sencillo gesto manual de modelar piezas en cerámica, recurriendo a estéticas y técnicas que podrían ser más propias del arte popular. De esta forma, se elaboran narraciones que se sitúan en el paisaje urbano contemporáneo, con referencias a economías auto-sustentables y alternativas que se desmarcan de los modelos de macro-mercado que caricaturizan a Chile como un país “en vías de desarrollo”. (Salfate, p. 1)

Enrique Flores con esta obra aborda las alternativas que se han implementado por la comunidad más segregada que contrastan y emergen de la crisis económica, Se desenvuelven en un lenguaje icónico, Flores toca las realidades que coexisten en Chile y se desarrollan a lo largo del territorio, la obra dibuja con ternura la imagen popular identitaria en Chile sobrevivencia de despojo simbólico pero que deslumbra una solución a la segregación.

Tomó como referente el trabajo del artista Enrique Flores, quien, a pesar de emplear diversos medios como la instalación, la pintura o la escultura, representa escenas cotidianas profundamente ligadas a la identidad popular, así como las pichangas o los puestos de ferias navideñas. Su práctica incorpora además un componente colectivo y participativo, en el que

las personas en ciertas obras se vuelven parte activa del proceso creativo y de esta misma, reforzando así la dimensión comunitaria y afectiva que también buscó abordar en mi propia obra.

Así, mi práctica se inscribe en lo que Salazar denomina *kitsch creativo*, entendido como el uso intencional, reflexivo y, en muchos casos, irónico de los códigos populares. Esta modalidad constituye una estrategia estética deliberada que subvierte las valoraciones tradicionales del gusto. A diferencia del kitsch ingenuo, el kitsch creativo opera desde la ironía y el distanciamiento crítico, empleando objetos, estilos y referentes sentimentales o masivos no por mera afinidad, sino como recurso metodológico para tensionar las jerarquías culturales y reactivar su potencia simbólica.

Un artista que podemos reconocer que utiliza esta práctica es Marco Lopez, artista argentino que crea una serie de fotomontajes en torno a la estética latinoamericana, serie que llama *Pop Latino*, un conjunto de fotografías que capturan de forma intencional el imaginario que tenemos de Latinoamérica, con una aguda mirada junta colores, iconos y escenarios que crean una narración entre foto y foto. Gonzalo Vargas en *Prácticas fotográficas y kitsch latinoamericano en las obras de Miguel Alvear, Marcos López y Nelson Garrido*:

El trabajo de López se enmarca dentro de las prácticas artísticas fotográficas latinoamericanas que, como se ha planteado, encuentran su rumbo en la capacidad de comunicar y transmitir sensaciones, saberes, tradiciones y costumbres no ligadas necesariamente a la tradición cultural estética europea o a estrategias artísticas para (re)significar y transformar esta tradición. (Vargas, p. 42)

En síntesis, mi práctica se configura como una exploración de la experiencia, el imaginario y la memoria a través del objeto cotidiano. Al trasladar estos elementos al espacio artístico, busco tensionar los límites entre arte, consumo e identidad, evidenciando cómo lo popular y lo kitsch pueden devenir en lenguajes sensibles y políticos. De este modo, mi obra propone una lectura crítica de la cultura visual contemporánea, en la que la imagen y el dispositivo se transforman en territorios de resistencia simbólica frente a la homogeneización estética.

## **REFLEXIONES FINALES**

Como se analizó a lo largo de este ensayo, los fenómenos sociales sirvieron para ejemplificar esta tesis. Exploramos la música urbana en Chile y distintos personajes populares que han creado un imaginario colectivo, lo que permitió comprender las diferentes formas en que esta categoría opera en el país. Se examinó cómo la ostentación aspiracional y el manierismo de la cultura popular se contraponen a los códigos de la alta cultura, revelando la asimetría que hay entre un sector y otro.

Asimismo, se presentaron y analizaron obras contemporáneas, tanto globales (Koons y Murakami) como situadas (Flores), cuya estética, en el caso de Flores, más que un giro

*kitsch*, se posiciona como un gesto político y reflexivo. En el caso de Murakami, el *kitsch* se utiliza como una estrategia autoconsciente para cuestionar las jerarquías del gusto, evidenciando que la clave de la estrategia metodológica del artista, radica en la intencionalidad para mediar entre la copia y la crítica.

En este sentido, la práctica artística permite comprender cómo lo popular no opera únicamente como motivo visual, sino como un lenguaje que articula identidades, memorias y vínculos afectivos. Su trabajo evidencia que las estéticas cotidianas poseen una capacidad crítica latente, capaz de cuestionar los marcos hegemónicos desde la experiencia compartida. Esto responde al cuestionamiento de que el *kitsch* en Latinoamérica no sólo existe como un recurso formal para categorizar objetos del arte, sino como una posición que desestabiliza las categorías tradicionales.

De esta manera, la investigación exploró las distintas capas de esta categoría, el ensayo comenzó desde la pregunta inicial sobre el gusto legítimo. El recorrido demostró que el lenguaje simbólico de lo cotidiano está profundamente arraigado al territorio y al colectivo. El *kitsch* funciona como motor de la asimetría de consciencia en la sociedad, donde el valor afectivo y la potencia simbólica se tensionan constantemente con el orden jerárquico social del gusto, abriendo nuevas lecturas que exponen las dinámicas de distinción y legitimidad cultural.

Esta potencia simbólica, arraigada en lo cotidiano y vehiculizada a través de los códigos e íconos de la cultura popular, es la que configura el imaginario colectivo que estructura la sociedad. Para comprender la naturaleza de estas referencias y cómo se cristalizan en construcciones que trascienden el signo lingüístico y se afianzan en la imagen, resulta pertinente integrar la reflexión de D'Aubeterre (2013):

Entender el imaginario colectivo supone no solamente referirse a las imágenes en tanto en cuanto representaciones posibles del mundo". Significa también referirse a la cristalización de aspectos que, si bien son significativos, no toman como anclaje, la lengua, el signo lingüístico, sino que se iconizan. El imaginario en tanto se afianza, se configura, se consolida, se coagula, en íconos, en construcciones de imágenes de diverso

género (acústicas, imágenes ópticas, imágenes cenestésicas), representa entonces una opción social alternativa, para estructurar al mundo en ausencia de la palabra.(D'Aubeterre, p.316)

La tesis de D'Aubeterre sobre la iconización resulta pertinente, pues establece que el imaginario se afianza en el ícono y en la representación no verbal. Por ello, el *kitsch* se revela como el lenguaje que vehiculiza la potencia simbólica de los fenómenos culturales explorados.

En definitiva, este análisis evidencia que el kitsch en Latinoamérica funciona como una estrategia estética y política que tensiona las jerarquías del gusto y visibiliza la dimensión simbólica de lo cotidiano. La iconización planteada por D'Aubeterre reafirma que el imaginario colectivo se configura desde imágenes y afectos que desbordan el lenguaje verbal. Así, el kitsch se consolida como un dispositivo crítico que redefine la legitimidad cultural desde el territorio y sus sensibilidades populares.

La relevancia de este ensayo radica en haber explorado la categoría del kitsch y su aplicación en distintos ámbitos sociales y artísticos. Tal como se mencionó, su valor territorial y su potencial como herramienta para la práctica artística permiten comprender cómo estos lenguajes circulan entre el espacio cotidiano y el campo del arte. En mi obra, busco precisamente trasladar parte de ese imaginario hacia un contexto artístico, desafiando las miradas hegemónicas que se discutieron a lo largo del texto.

Desde mi experiencia personal, emerge una identidad vinculada al territorio que se manifiesta en las fotografías presentadas en estos paneles. Ese encuentro con una perspectiva más académica me permitió reconocer que el gusto popular no necesita ser desvalorizado para dialogar con otros códigos culturales. A través del kitsch creativo, pude elaborar desde mi mirada crítica un objeto artístico que no solo se apropia de esta categoría, sino que también contribuye a legitimarla dentro del campo contemporáneo.

En definitiva, el análisis desarrollado permite afirmar que el kitsch en Latinoamérica opera como un dispositivo estético y político que interpela las jerarquías del gusto y reconfigura las formas de legitimidad cultural. Su anclaje en el territorio y en la vida cotidiana evidencia que la producción simbólica no se limita a los marcos hegemónicos del arte, sino que emerge también desde las prácticas populares y sus imaginarios iconográficos.

Mi propia práctica artística se inserta en esta reflexión al trasladar estos códigos afectivos y territoriales al espacio expositivo, demostrando que el kitsch puede constituirse como una metodología crítica capaz de generar conocimiento, visibilizar identidades y tensionar los límites disciplinarios del arte contemporáneo. De este modo, el kitsch se consolida no solo como una categoría estética, sino como una perspectiva que posibilita nuevas lecturas sobre la cultura, el territorio y sus modos de representación.

## BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Siglo XXI Editores. [https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/La\\_Distincion-Bourdieu\\_Pierre.pdf](https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/La_Distincion-Bourdieu_Pierre.pdf)

D'Aubeterre, L. (2013) Imaginario colectivo, sentido común e identidades sociales: un triángulo reflexivo [Imaginario colectivo, sentido común e identidades sociales: un triángulo reflexivo](#)

El Jordan 23. (2024). *Mi gata Bellaka*. <https://www.youtube.com/watch?v=fHWT0HyJVLc>

Figuroa, N. (2015) *15 grandes hitos en los 15 años de vida de las fiestas Kitsch*. <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/15-grandes-hitos-en-los-15-anos-de-vida-de-las-fiestas-kitsch>

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo / Taurus. [https://monoskop.org/images/7/75/Canclini\\_Nestor\\_Garcia\\_Culturas\\_hibridas.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf),

Greenberg, C. (1972) *Arte y cultura ensayos criticos*. Editorial Paidós.

Koons, J. (1988) *Michael Jackson y Bubbles*. [Escultura en porcelana]. The Broad Museum. <https://www.thebroad.org/art/jeff-koons/michael-jackson-and-bubbles>

Kulka, T. (1978). *El kitsch*. Editorial Casimiro.

Moles, A. (1972). *El kitsch: el arte de la felicidad*. Editorial Paidós. Recuperado de <https://es.slideshare.net/slideshow/abraham-moles-el-kitsch-arte-de-la-felicidad-pdf/58728671>

Rodriguez, P. (2017) *Cultura e identidad en Latinoamérica: influjo de un pensamiento híbrido*.

Salazar, H. (1999) *Kitsch, cultura y sociedad*.

Salfate, S. (2018) Enrique Flores: Coletazos de la recesión. Artishock: revista de arte contemporáneo <https://artishockrevista.com/2018/08/16/enrique-flores-coletazos-de-la-recesion/>

Vargas, G. (2019) *Prácticas fotográficas y kitsch latinoamericano en las obras de Miguel Alvear, Marcos López y Nelson Garrido* <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7113/1/SM-247.pdf>

Zarastro Art. (s.f.). *Takashi Murakami: Flower*. <https://zarastro.art/takashi-murakami-flower/>