

# Deambulaciones y abyecciones: entre el arte y la basura en 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia (1987) de Claudio Bertoni

CRISTIAN FOERSTER MONTENCINO

Doctor en Literatura PUC y Magíster en Arte y Diplomado en Gestión Cultural de la Universidad de Chile.

Licenciado en letras hispánicas de la PUC. Ha publicado los libros de poesía Ruido blanco y Balada.

Filiación institucional: Fundación Rectángulos de agua<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-4566-7920

Mail contacto: crfoerster@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Wanderings and abjections:  
between art and trash  
in 1344 members of  
the national footwear  
community march on our  
conscience (1987) by Claudio  
Bertoni

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 141-150

Recepción: mayo 2025

Aceptación: julio 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5080>

## RESUMEN

Este artículo indaga sobre cómo los objetos –más de mil zapatos encontrados en las playas del litoral central–, que conforman la instalación 1344... se pudieron constituir como objetos artísticos. A partir de esta indagación, el artículo reflexiona sobre las implicancias artísticas, ecológicas y políticas que supone comprender este proceso de transformación, vislumbrando la compleja relación que establecemos los humanos con las cosas que producimos y consumimos a partir de la noción de abyección propuesta por Julia Kristeva como un complemento a la noción de hiperobjeto, planteada por Timothy Morton.

**Palabras clave:** basura, obra de arte, pensamiento ecológico, hiperobjeto, abyección.

## ABSTRACT

This manuscript explores how the objects—more than a thousand shoes found on the beaches of the central coast—that comprise the installation 1344... were able to be constituted as art objects. Based on this inquiry, the article reflects on the artistic, ecological, and political implications of understanding this process of transformation, illuminating the complex relationship we humans establish with the things we produce and consume based on the notion of abjection proposed by Julia Kristeva as a complement to the notion of hyperobject, proposed by Timothy Morton.

**Keywords:** garbage, artwork, ecological thinking, hyperobject, abjection.

<sup>1</sup>Ver: <https://www.rectangulosdeagua.cl/fernanda-castillo/>

## 1. INTRODUCCIÓN: HACIA UN MAR DE ZAPATOS

El año 1987, en el marco de la VIII Bienal de Arte de Valparaíso (Chile), el poeta, fotógrafo y artista visual chileno Claudio Bertoni (1946) expuso, en una de las explanadas del recinto, más de mil zapatos que había recolectado durante aproximadamente diez años por las playas del litoral central mientras paseaba. Ordenados en filas que parecían emular una marcha militar, esos zapatos, a diferencia de los zapatos que se pueden encontrar en una tienda, exhibían, cada uno, su indiscutible singularidad. La obra se tituló *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia* y obtuvo una importante recepción en el medio artístico nacional e internacional, cuyo registro llegó a salir en el *New York Times* (Cussen, 2017, p.15).

La interpretación habitual de esta obra, según el mismo Bertoni, ha consistido en una lectura metonímica de esos zapatos como indicios de los detenidos desaparecidos y del régimen dictatorial chileno<sup>2</sup>. Señales para este tipo de interpretación sobran y es posible encontrarlas en el título de la obra; palabras como marcha, conciencia, comunidad y nación, leídas en el contexto histórico de su exhibición, poseen una carga simbólica particular, que apela a la represión política que sufrieron distintos miembros de la comunidad nacional durante la dictadura cívico-militar chilena (1973 – 1988). Asimismo, el lugar donde los zapatos fueron encontrados por Bertoni –las playas del litoral central– alude de manera directa a una de las zonas donde los cuerpos de los detenidos desaparecidos fueron arrojados: el mar. Por lo mismo, esos zapatos, cuyo otro par no existe como parte de la exhibición al no haber sido encontrado por Bertoni, permite pensar que hayan pertenecido a esas personas arrojadas desde helicópteros hacia las aguas del océano y que, por distintas razones, habrían emergido desde sus profundidades para alcanzar las playas de la costa central hasta llegar a las manos del poeta. Es a partir de este sentido metonímico, basado en la especulación sobre la identidad de los posibles dueños de los zapatos, que esta obra ha sido interpretada en clave política.

En esta interpretación, sin embargo, la materialidad misma del zapato, así como los procedimientos artísticos implicados en su recolección e instalación, suelen quedar invisibilizados, impidiendo reconocer cómo sus formas retorcidas, manchadas, rotas, entre muchos otros adjetivos posibles, vuelven a esos zapatos, según el ojo del poeta-fotógrafo, en “una escultura, absolutamente indescriptible y que ningún ser humano, o sea, quizás alguien podría haber hecho algo así, pero nada parecido a lo que hicieron el agua, el mar, la luz, el tiempo y las olas” (Cussen, 2017, p.11). Lo

que hicieron esos agentes no-humanos –es decir, “el agua, el mar, la luz, el tiempo y las olas”, entre otros– sobre y en los zapatos para que pudieran ser concebidos como “esculturas absolutamente indescriptibles” por Bertoni es sobre lo que me interesa indagar en este artículo. En otros términos, lo que me interesa pensar con esta obra es cómo la interacción entre las agencias no-humanas y la materialidad misma de los zapatos, habría sido capaz de desarticular su identidad ontológica (Harman, 2023, p.16-17), en tanto herramienta empleada por los humanos para proteger y otorgar comodidad a sus pies, habilitando su ingreso al reino indeterminado de las obras de arte contemporáneo. Este proceso de transformación, sin embargo, supone una serie de cuestionamientos sobre al mundo del arte, así como sobre nuestros discursos y concepciones a cerca de la naturaleza. Por lo mismo, su indagación, como veremos, resulta un aporte significativo para los estudios ecocriticos sobre arte, al ofrecernos una oportunidad para repensar las formas con que habitualmente nos relacionamos con las cosas en el contexto de las crisis ecológicas.

Para llevar esta indagación a cabo, propongo leer la «indescriptibilidad» del zapato-escultura como parte de su efecto de extrañamiento, el cual, sin embargo, no habría sido producido por Bertoni, sino *encontrado* por él en la forma “retorcida” de esas cosas, generada mediante la interacción de su materialidad con las agencias no-humanas antes mencionadas. En este sentido, su indescriptibilidad podría homologarse –en tanto indescriptibles– a la de los horrores cometidos durante la Dictadura: ahí donde la materia del zapato se retuerce es posible vislumbrar cómo tuvieron que haberse retorcido y transformado los cuerpos de los detenidos desaparecidos al ser arrojados al mar. Aunque válida, este tipo de interpretación, a mi juicio, necesita ser cotejada con otras miradas, como las que revisaremos someramente en este artículo, para no alienar la materialidad de esos zapatos a un universo simbólico que impida otras interpretaciones igual de válidas y políticas, y por ende, complementarias a su lectura política.

Por lo mismo, ¿qué sería lo encontrado por Bertoni exactamente en la materialidad de esos zapatos? Responder a esta pregunta con exactitud científica, por supuesto, no es factible al recaer en el ámbito de la interpretación. Por lo mismo, solo queda *leer* los posibles signos que emergieron de ese encuentro, especulando sobre su sentido. Asimismo, comprender esta emergencia no consistiría en releer lo que pudo haber leído Bertoni en la forma de esos zapatos, sino reconocer cómo en lo vislumbrado en ellos sería posible rastrear una realidad ecológica, donde las cosas habrían perdido la consistencia de su identidad otorgada culturalmente, abriéndose a entramados naturoculturales (Haraway 2016) o a realidades donde las escalas humanas, o mejor dicho humanistas, no serían del todo operativas

<sup>2</sup>Véase la siguiente entrevista donde Bertoni señala este tipo de lectura sobre su obra: [https://www.youtube.com/watch?v=QwIYBxw\\_N2c](https://www.youtube.com/watch?v=QwIYBxw_N2c)

(Clark 2012). En otras palabras, la cadena de significantes que constituye la obra se encontraría “desencadenada” de las zurdidas simbólicas (Montalbetti 2012) al entrar en contacto con las distintas agencias no-humanas señaladas por Bertoni.

De este modo, para dar cuenta de este proceso y sus implicancias tanto artísticas como ecológicas, este artículo se encuentra dividido en tres partes. En la primera sección expongo brevemente algunas referencias histórico-artísticas que, a mí parecer, permiten entender mejor el contexto desde donde se articuló esta obra. La segunda parte me concentraré en reflexionar sobre la indescriptibilidad del zapato como condición para ser concebido como escultura, y cómo esta condición presupone el reconocimiento de la imposibilidad para establecer una identidad rígida y estable sobre esas cosas encontradas por Bertoni. Por último, en la tercera parte busco comprender cómo los aspectos estudiados en las secciones uno y dos expresarían un pensamiento ecológico particular vinculado a la abyección (Kristeva 1988), el cual nos permitiría comprender algunas de las dificultades político-psicológicas para encarar las crisis ecológicas del Antropoceno y sus conexiones con la Dictadura chilena.

## 2. CONTEXTO VITAL Y DE EXHIBICIÓN

El año 1976, tras regresar a Chile de Europa, Claudio Bertoni se instaló en la casa de veraneo de sus padres, ubicada en Concón, comuna del litoral central. Durante esa época desoladora, marcada por la opresión de la dictadura cívico-militar, el poeta, en lugar de elaborar una obra contra la represión o vincularse a grupos artísticos “que se aprovechaban de la clausura de todo espacio institucional artístico para sacar sus obras hacia las calles o hacia los espacios alternativos no institucionales” (Vera, 2020, 142), optó por una estrategia distinta. Además de seguir escribiendo y sacando fotografías, Bertoni se dedicó a pasear por las playas cercanas a su casa –Ritoque, Las Bahamas, Playa Negra, entre otras–, recolectando diversos objetos que se encontraba a su paso en una “bolsa verde como de milico” (Cussen, 2017, p.10), para realizar algún tipo de obra con ellos. Esta afición por la recolección, nos cuenta en *Una conversación con Claudio Bertoni* (2017), era un resabio de su relación pasada con Cecilia Vicuña; con quien, en los años 60 del siglo XX, cuando aún eran pareja, recogían diversos residuos orgánicos de la costa (palos, plumas, conchas, algas secas, etc.) para crear objetos artísticos, que se disolvían con el paso del tiempo y que de ellos solo queda su registro fotográfico (Fig.1).



>> Figura 1. Registro fotográfico de Con-cón (Chile 1966), una de las obras precarias realizadas por Cecilia Vicuña, y posiblemente en compañía de Claudio Bertoni.

Durante estas caminatas, Bertoni comenzó a encontrarse con otros objetos que ya no respondían a los criterios estéticos que compartía hasta ese entonces con Vicuña. Dentro de estos objetos, la cantidad considerable de zapatos con que se topaba llamó primero solo su atención. Sin embargo, para comenzar a recogerlos y acumularlos, tuvo que acontecer un cambio en su "actitud media fundamentalista de limpieza", pues "todas las cuestiones manufacturadas hechas por el hombre", para él "eran un asco, o sea estaban manchadas" (Cussen 10). No es posible conocer el momento exacto ni qué motivó ese cambio de actitud, sin embargo, si sabemos que, en algún momento del año 1976, Bertoni se entregó a la recolección de los zapatos que hallaba tirados en las playas, los cuales al principio le parecían simplemente "notables", para luego, llegar a concebirlos como "esculturas indescriptibles".

Bertoni llegó a reunir más de dos mil zapatos durante los diez años que se dedicó a esta práctica de recolección y acumulación. Con ellos, el año 1987, durante la VIII Bienal de Arte de Valparaíso, concibió la instalación *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia* (Fig. 2). La disposición ordenada en hileras de esas "esculturas" por la explanada del recinto, recordaba de algún modo a la forma de una marcha militar, así como su instalación a ras de suelo, sin la necesidad de algún tipo de plinto para su exhibición, respetaba la misma distancia donde fueron encontrados en las playas. Por otra parte, esta práctica de recolección no habría llegado a su fin con la instalación, sino porque el número de zapatos al ser tan desproporcionado, habría rebasado el espacio con que contaba Bertoni para almacenarlos. "Dejé de recoger los zapatos porque en un momento eran los zapatos o yo" (Cussen, 2017, p. 18), confiesa en *Una conversación*, cuando su casa llegó a estar tan atiborrada de objetos, que volvían en un desfiladero, el pasillo entre una habitación y otra.

Los zapatos que recolectó Bertoni, sin embargo, no eran cualquier zapato. Debían responder a ciertos criterios estéticos mínimos para ser merecedores de su atención, es decir, poseer ciertas características materiales que garantizaran su indescriptibilidad escultórica. Por ejemplo, un zapato recién salido de una tienda, y que por alguna razón llegó hasta la costa, no habría cumplido con los requisitos necesarios (Cussen, 2017, p. 13). Por el contrario, el zapato debía haber sido transformado en una cosa que exhibiera en su fisionomía los influjos del clima y del oleaje; habiendo abandonado, a su vez, la posibilidad de seguir siendo empleado como una herramienta, para que llamara la atención a la mirada poética y fotográfica de Bertoni.



>> Figura 2. *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia* (1987). Fotografía de la instalación durante la VIII Bienal de Arte de Valparaíso.

### 3. SOBRE LA INDESCRIPTIBILIDAD DE UNA COSA CAÍDA

Para comprender la metamorfosis de esos zapatos en "esculturas" resulta necesario reflexionar sobre su carácter indescriptible. Esas cosas al momento de ser encontradas por Bertoni en las playas, suelen ser concebidas por las sociedades modernas como basura, es decir, como entidades sucias, caídas, cuyo destino debería ser esas zonas baldías que se emplean como basureros y no las playas por donde paseamos, tomamos sol y/o nos bañamos. Ese decir cosas que han perdido su valor al ser imposible volver a darles el uso que anteriormente tenían, encontrándose, por ende, en un estado de "basura" (Thompson, 1979, p10). Asimismo, esos zapatos antes de ser modificados por las agencias no-humanas eran cosas que no poseían un valor artístico particular; un zapato cualquiera, a pesar de poder ser motivo de representaciones artísticas<sup>3</sup>, no es en sí mismo un objeto que haya sido concebido artísticamente y, por ende, su valor suele estar asociado a su uso en tanto herramienta y no determinado por el potencial estético de sus formas.

Qué tuvo que haber ocurrido en la materialidad de esas cosas, primero para ser concebidas como basura y luego, subvirtiendo esta identidad, pasar a ser percibidas como

un objeto artístico por Bertoni, no es del todo evidente. Por lo mismo, su indagación resulta interesante. Así, podemos especular que para esta transformación tuviera lugar debió ser necesaria una modificación en la percepción de Bertoni respecto a esos objetos manufacturados por los humanos pero que, por distintas razones, ya no pueden seguir siendo concebidos como herramientas. Algun cambio debió acaecer para que pudieran dejar de ser percibidos como basura o algo manchado y pasar a verlos como entidades cercanas a los residuos naturales que recolectaba con Vicuña.

Este cambio de percepción podría estar ligado en parte a un reconocimiento estético de esas formas desgastadas y retorcidas (Fig 3) como las bases de una inutilidad producida naturalmente, diferenciando así a las zapatos-esculturas de los zapatos-herramientas. Estas formas, cuya creación sería imposible para la mano humana, estaría, en parte, a cargo de otorgarle a los zapatos su carácter indescriptible, emparentándolos con distintos residuos orgánicos que se pueden encontrar en las playas del litoral central, como, por ejemplo, los cochayugos que las mareas arrojan a la costa y que luego, mientras son secados por el influjo del sol, la sal y la arena, se enroscan y retuerzen.



<sup>3</sup>Véase por ejemplo *La modelo roja* (1934) de René Magritte o *Zapatos* (Schoenen) (1886-1887) de Vincent Van Gogh.

>> Figura 3. 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia (detalle) 1987. VIII Bienal de Arte de Valparaíso.

## 1.1. Semejanzas entre arte y residuo

Este procedimiento de Bertoni por recolectar objetos que habitualmente serían considerados como superfluos y/o despreciables socialmente, no sería nuevo para el contexto artístico chileno ni internacional. Desde la afición de Neruda por la macología (Fig. 4) hasta las esculturas de cochayuyo (Fig.5) de la artista Lise Moller, pasando por la obra de G.Colón<sup>4</sup>, entre muchas otras, es posible reconocer cómo distintas miradas han puesto su atención en el volumen y espacio que ocupa este tipo de objetos residuales en el mundo. La similitud de estas cosas recogidas por Bertoni con un residuo orgánico, y la serie de artistas que habrían “puesto su ojo” en este tipo de objetos, pudo haber propiciado su cambio perceptivo, llevándolo a recoger y acumular, pero también, a fotografiar a cientos de ellos.

El trabajo fotográfico de Bertoni se encuentra asociado generalmente a una mirada sobre el cuerpo femenino que resalta su desnudez y/o sensualidad. Por lo mismo, esta línea de trabajo ha sido merecedora de cierto recelo crítico al ser interpretada como una objetualización de la mujer. Sin embargo, sería posible establecer otro tipo de lectura respecto a esta objetualización, en tanto “aprehensión de un cuerpo deseado por el ojo de un deseante”.

Esta caracterización es elaborada por Soledad Fariña en *Ojo y tacto* (2009), prólogo al libro *Desgarraduras* de Bertoni, para describir su apuesta poética-visual. Fariña cita, a su vez, el texto de Adolfo Vera *Entre el deseo y la materia: obra visual de Claudio Bertoni*, quien caracteriza la apuesta bertoniana como la de un “fotógrafo del Deseo”, lo que se traduciría en “fotografiar la materialidad de las pulsiones” (Fariña 61). Así, para ejecutar esta acción sería necesario un *cuerpo*, pero que “no solo es el humano, sino también el social, el urbano y de las cosas” (Fariña 61). Siguiendo esta línea, sería posible comprender la dimensión escultórica de los zapatos como una prologación de esa mirada que desea aprehender los volúmenes y curvas indescriptibles que puede asumir un cuerpo (Fig. 5), ya sea uno femenino o el del calzado, más que una manipulación sistemática de una materia para alcanzar el calce con un molde ideal. Por ende, la indescriptibilidad de esos zapatos radicaría en que ningún molde y/o idealización respecto al sentido de sus formas pueda establecerse de manera previa a su transformación en escultura. Así, el zapato-escultura sería indescriptible porque no habría palabras anteriores a su instalación que puedan capturar-zurcir su sentido a un universo simbólico constituido coherentemente en el lenguaje. Por lo mismo, la fotografía sería la encargada de captar su singularidad visual, a pesar de su aplanamiento volumétrico.



>> Figura 4. Pablo Neruda recogiendo caracolas de la playa de Varadero, Cuba. 1942. Fotografía de Mario Carreño.

>> Figura 5. Escultura hecha con cochayuyo. Bienal internacional, Grand Palais, París. 2017

<sup>4</sup>Véase el documental Registro de existencia (2009), donde se da cuenta de la particular obsesión de Colón por recolectar objetos de los basurales. <https://cinechile.cl/pelicula/registro-de-existencia/>



Figura 6. Fotografía de la serie Desnudos (1973-2008)

Asimismo, los zapatos recolectados por Bertoni se escabullirían de la noción de *ready-made* duchampiano, o como señala Eugenio Dittborn en el catálogo *Un mar de zapatos* (2014), "no podría hablarse, así como así, de la filiación del trabajo de Bertoni con el *ready-made* duchampiano. Esa filiación está empañada por el *recogimiento*" (Dittborn, 2014, p.28). Recogimiento, por un lado, del paso del tiempo en la materialidad misma de esas cosas y, por otro, de lo que habría merecido la pena ser recogido, guardado, fotografiado y expuesto. Así, el trabajo de Bertoni se separaría del de Duchamp, al atisbar en esos zapatos-esculturas la acción de un tipo de agencia no-humana que habría modificado a tal punto sus formas, que su condición previa de herramienta solo existe como un recuerdo. Por lo mismo, cuando llamamos zapato a esas cosas, ellas no responden. O si lo hacen es de una manera inadecuada, al haber asumido una identidad escultórica, producida mediante una co-creación entre agencias no-humanas y humanas. Un *ready-made*, por el contrario, supone una no-intervención, que la cosa permanezca tal cual es; el urinario de Duchamp sigue siendo un urinario en términos formales, lo que ha cambiado únicamente, pero de manera radical, es su contexto de exhibición y uso; ese decir, haber sido arrancado del cotidiano para yacer sobre el plinto de un museo o galería, problematizando así, de manera irónica, el estatuto artístico de la obra de arte.

El punto es que el cotidiano de los ex-zapatos no es el mismo que el de los *ready-made* duchampianos. Su entorno –si es que podemos, guardando las diferencias, homologar cotidiano y entorno–, se encuentra rodeado de enigmas, de movimientos que se escapan a la descripción y, por ende, al establecimiento de una objetividad sobre ellos, donde la función del sujeto se limitaría a su recolección, registro e instalación. Todas las proyecciones, por lo mismo, se encontrarían suspendidas. En este sentido, la colección bertoniana de zapatos se emparentaría más con el *objet trouvé* practicado por los surrealistas, caracterizado por Pablo Oyarzún a través de "*el concepto del encuentro, del hallazgo, por el trouver* (que es también, como se sabe, un inventar)" (1999, p.142).

Sin embargo, el sentido del *trouver* surrealista sería, a diferencia del de Bertoni, ante todo objetivo, y designaría el encontrarse recíprocamente con las cosas, en cumplimiento de una coincidencia insostenible (Oyarzún, 1999, p.147). Por lo tanto, "nombra el azar objetivo como *encuentro azaroso*, y para expresarlo así, *autónomo* de las cosas, cuya última verdad reside en el enigma" (Oyarzún, 1999, p. 147). Pero los enigmas que envolverían el encuentro de Bertoni con los zapatos no sería solo el de una subjetividad, "hinchándose y aboliéndose" (Oyarzún, 1999, p. 147) con el azar del hallazgo, sino que el hallazgo mismo de los

zapatos, transformados en “esculturas”, implicaría el *trouver* de las agencias no-humanas con su materialidad. En otras palabras, los zapatos-esculturas serían el resultado de ese encuentro, insostenible discursivamente e imposible de ser constituido como objeto, entre las fuerzas naturales y la manufactura humana, que Bertoni simplemente buscaría –consciente o inconscientemente– exponer.

No obstante, este tipo de encuentros entre cosas manufacturadas (*poiesis*) y agencias naturales (*physis*) (Karatani 2017), no es algo excepcional en el mundo del arte, y mucho menos para el mundo en su planetaria extensión. Basta con observar cómo una enredadera crece por el muro de un edificio, o las raíces de los árboles lavantan el cemento de las calles, veredas y/o carreteras, para darnos cuenta de que constantemente las cosas (naturales y manufacturadas) se encuentran interactuando entre ellas de manera independiente a lo que pensemos (Harman, 2023, p.73). La interpenetración entre las cosas, por lo mismo, no es una relación sino el principio de su unidad (Priest 2016) y movimiento (Karatani 2017), donde sus distintas partes conformarían una realidad porosa pero mucho más grande que la totalidad conformada por ellas (Morton). Esta concepción de las partes siendo capaces de desbordar la totalidad es propia del pensamiento ecológico (2018) planteado por el filósofo Timothy Morton y que 1344... plasmaría proponiendo, como veremos, nuevas artistas problemáticas.

Entonces, ¿cuál sería la singularidad de lo expuesto por Bertoni en esta instalación? Como ya hemos atisbado, su singularidad estaría relacionada con la imposibilidad de establecer una descripción verbal de sus formas retorcidas y manchadas de manera previa. Estaría vinculada también a la dificultad de seguir nombrando a esas cosas por el nombre que tuvieron cuando aún era posible emplearlas como herramientas, es decir, zapatos; así como designarlas como basura sin incurrir en la negación del gesto artístico de haber sido recogidas, almacenadas, fotografiadas y expuestas por Bertoni. Asimismo, su transformación en “esculturas indescriptibles” ya habría acontecido antes de que Bertoni pusiera su ojo en ellas. Su mirada se limitaría a reconocer esta condición y volver a acercanos al carácter poético de las entidades no-humanas al momento de su recolección y exhibición.

En este sentido, el estatuto de artista en tanto creador (o manufacturador) no sería exclusivo de lo humano, sino algo extensivo a la agencia de las cosas. Con esto en consideración, el ojo de Bertoni, para la articulación de esta obra, habría operado más como el de un curador que el de un artista, al seleccionar, organizar, registrar y exponer el trabajo de otros (Cussen, 2017, p.13). Sin embargo, el nombre y trayectoria de esos otros artistas no-humanos resulta desconocida y solo es posible vislumbrarla a

través de la indescriptibilidad de sus creaciones. Es a partir de estas inferencias que podemos comprender el derrumbamiento de una concepción humanista del arte operando en la articulación de 1344..., en tanto que el rol de artista no pertenecería exclusivamente a Bertoni. Habría así voluntades y sentidos no-humanos operando en la indescriptibilidad de esas cosas, pero cuyo reconocimiento y comprensión pondría en entredicho una cosmovisión de corte humanista, que sitúa al ser humano como una entidad excepcional en relación a los otros entes que conforman el mundo.

## ABYECCIÓN Y ECOLOGÍA.

Para reflexionar sobre cómo 1344... pondría en interdicción la cosmovisión antropocéntrica de ciertos discursos humanistas, propongo retomar algunas ideas planteadas por Julia Kristeva respecto a los “poderes” de la abyección. Lo abyecto para Kristeva serían esas experiencias que no pueden ser asimiladas completamente como un objeto por parte de la subjetividad moderna, encontrándose fuera o al margen de sus posibilidades comprensivas. La abyección, por lo mismo, suele estar ligada a lo impensable y a lo intolerable, suponiendo una transgresión de los límites dentro de los que se organiza discursivamente el sujeto. Por lo mismo, su ligazón a la muerte, a la putrefacción, a los hedores que se desprenden del cadáver, así como a la ingesta de alimentos y/o a las excreciones, es decir, a esos procesos que son fundamentales para la vida pero que, por desagradables y/o demasiado igualitarios, suelen encontrarse suprimidos en las representaciones hegemónicas. ¿Cuántas veces hemos visto enfocada en alguna película y/o producción hollywoodense a una persona defecando?

La sensación provocada por *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pasolini, sobre todo las escenas del Círculo de la Mierda, que giran en torno a la coprofagía, es fundamentalmente abyecta. En este sentido, la abyección sería un tipo de experiencia desde la cual ninguna subjetividad puede erigirse ni fundarse, al encontrarse reprimida bajo las bases de sus fundamentos. Así, los relatos y/o discursos que buscan la objetividad fallan al intentar abarcar lo abyecto, siendo, por lo mismo, la literatura la principal encargada de su “estudio”. Kristeva analiza una serie de obras literarias modernas –es decir, escritas a fines del siglo XIX y comienzos del XX–, que habrían trabajado con la abyección, centrándose principalmente en la de Céline. La psicoanalista, sin embargo, plantea en su introducción una serie de cuestiones respecto a lo abyecto que son aplicables, a mí parecer, a otras manifestaciones artísticas.

Si lo abyecto consiste en una rebelión contra las interdicciones que constituyen el orden simbólico (Kristeva,

1988, p.25), retornando no solo como una compulsión al interior mismo de la subjetividad, sino como una fuerza capaz de desgarrar las "zurcidas" entre significantes y significados, asalta la duda sobre cómo se articularía este tipo de desgarro en 1344... y cuáles serían sus implicancias ecológicas. Ya hemos atisbado cómo este desgarro se manifestaría en la imposibilidad de seguir llamando, de manera satisfactoria, a esas cosas por el nombre que tuvieron cuando aún era posible ser empleadas como herramientas. Asimismo, la ampliación y desajuste en el rol del artista en la obra supone el desgarro de un orden simbólico que anuda la creación y/o manufactura a una actividad exclusivamente humana.

Sin embargo, para avanzar un poco más en esta comprensión resulta preciso aclarar que estoy entendiendo en este contexto por "zurcido". Este término lo retomo del poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti, quien, en su libro *Cajas* (2012), lo emplea como una traducción de la operación que Lacan denominó *point de capiton*. Para Montalbetti, esta operación consiste en "detener una cadena significante, cadena que en un principio se expande infinitamente movida por su sentido. Una zurcida ata un fragmento continuo de la cadena significante, lo zurce y amarra la zurcida con un nudo bajo la barra. Tal nudo es un significado (s)". La barra a la que apela Montalbetti es abstracta, y tiene su lugar en el lenguaje como una operación que permite separar los significantes de los significados, así como observar cómo el sentido, en tanto dirección, de una cadena significante al enroscarse y anudarse produce eso que entendemos como significado. Montalbetti agrega a su definición de "zurcido" lo siguiente: "Puesto que la cadena significante se expande infinitamente no es posible una zurcida total de la cadena entera. Por lo tanto, las zurcidas son canjes fragmentarios (y sucesivos) de significantes por significados". Así, la operación de "zurcido" que produce esos nudos o significados en su canje por un significante supone un límite que puede ser transgredido o, siguiendo la metáfora planteada por Montalbetti, desencadenado al exponer cómo la expansión de la cadena, al ser infinita, impide su anudamiento y/o detención total. En otras palabras, no hay un significado, en tanto nudo, que sea capaz de abarcar la cadena completa y, por ende, todo proceso de significación resulta siempre parcial si es entendido como algo fijo en el tiempo. Este desarrollo de la parcialidad del proceso de significación, propongo, sería experimentado por el sujeto como algo abyecto.

En este sentido, al indagar en las posibles significaciones ecológicas de 1344... a la luz de su abyección (es decir, en tanto desgarradura de las zurcidas simbólicas asociadas habitualmente a la identidad de esas cosas caídas e inútiles), nos encontramos no solo con un desfase entre lo que fueron (zapatos) y lo que son (esculturas indescriptibles,

basura), –desfase que constituiría, a su vez, su condición de obra de arte en tanto cosas singulares (Montalbetti 2012)–, sino también con una anomalía en el proceso mismo de valoración/significación.

Esas cosas al ser re-creadas por las agencias naturales ya no pueden volver a ser concebidas y, por ende, valoradas, como zapatos –es decir, no pueden retornar a un lugar previo en su cadena significante–, diferenciándose radicalmente así de los *ready made*, los cuales si retornan al cotidiano de donde fueron extraídos pueden volver a ser empleados sin problemas como herramientas. Esto se debe a que su valoración como obra de arte se encuentra superpuesta a su condición y valoración como basura, lo que impediría el retorno de estas a un cotidiano donde puedan volver a ser empleadas como herramientas. En este sentido, las cosas recogidas y recolectadas por Bertoni se encontrarían exiliadas del mundo de las herramientas al haber sido modificadas a tal punto por las agencias naturales que solo quedaría concebirlas como basura y/o arte.

Sin embargo, su repatriación en el mundo de las obras de arte también resulta transgresor. Esto se debería a su indescriptibilidad, radicada en sus formas que desgarran la posibilidad de ser valoradas como objetos de especulación monetaria. En otras palabras, a quién se le podría ocurrir pagar por tener y exhibir una cosa que debiera permanecer en la basura, no tanto por su falta de valor monetario, sino por la imposibilidad de constituir uno, al no haber un mercado para ellas. Esta obra de Bertoni, por lo mismo, solo le quedaría inscribirse dentro del mundo del arte contemporaneo, donde el cuestionamiento sobre la obra de arte en tanto mercancía y la valoración de objetos que se escapan a estas lógicas y significaciones, resulta permitido y deseable. Asimismo, si hay un mercado del arte para esta obra es exclusivamente para su registro –las fotografías que captan y/o zurcen la indescriptibilidad de sus formas a un orden comprensible de manera exhibitiva– pero no para las cosas que la constituyen y posibilitan. Ellas, aunque almacenadas y fotografiadas por Bertoni, aún pueden vagar libres por el mar en tanto que su valor artístico recae en un principio de abyección ligado a su indescriptibilidad escultórica.

Ahora bien, ¿cómo esta interpretación de 1344... nos permite entender nuestra relación conflictiva en términos comprensivos con las crisis ecológicas? Timothy Morton ha planteado que el calentamiento global, por ejemplo, no se comporta simplemente como un objeto, sino como un hiperobjeto, es decir, una entidad cuyas escalas temporo-espaciales son tan vastas y complejas que desafían las representaciones humanistas que ponen al hombre en el centro de la comprensión (Morton 2018). En otras palabras, no hay sujeto capaz de captar la totalidad de la cadena significante del calentamiento global, siendo este

representado, a pesar de la serie de exhaustivos informes del IPCC, siempre de manera parcial. En este sentido, cuando pensamos en las causas y en los efectos catastróficos de este tipo de fenómeno, nos sumimos a un estado de perturbación radical, al darnos cuenta de cómo nuestro cotidiano, constituido por una serie de relaciones con las cosas – nuestros estilos de vida–, se encuentra inmiscuido, condicionado y superpuesto a las crisis ecológicas.

Pensar ecológicamente supone entonces reconocer cómo la diferenciación entre espacio privado y público que rige a nuestra organización de lo político (Karatani, 2017, p.123) resulta inoperante a la hora de encarar el carácter hiperobjetivo de estas crisis. Este reconocimiento necesariamente implica un cuestionamiento que transgreda la organización de la subjetividad, a partir de las diferencias entre lo público y lo privado, interior y exterior, entre el «Yo» y lo «Otro» (Kristeva, 1988, 15). Esta puede ser una de las razones por la cual ha resultado tan complejo tomar medidas lo suficientemente efectivas para solucionar estar crisis; su solución, en parte, pasa necesariamente por una transgresión a nuestros estilos de vida neoliberales, vulnerando los fundamentos de nuestra subjetividad delimitada antropocéntricamente.

Cuando recordamos que las políticas neoliberales fueron instaladas en Chile mediante una dictadura y, por ende, las relaciones que establecemos con las cosas emerge en parte de ese trasfondo horroroso, una obra como *1344...* nos permite vislumbrar cómo las magnitudes indescriptibles de una dictadura se encuentran zurdidas a las escalas catastróficas en que se desencadenan las crisis ecológicas producidas por la especie humana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bertoni. C (2014) *UN MAR DE ZAPATOS un texto de Eugenio Dittborn a propósito de 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia una obra de Claudio Bertoni*. Editorial D21
- Clark, T. (2012) *Scale. Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, vol. 1, editado por Tom Cohen, Open Humanities Press, pp. 148-166
- Cussen.F & Escobar, D. & Florit. A & Joannon. C (2017) *Una conversación con Claudio Bertoni*. Ediciones Overol.
- Fariña, S. (2009) *Ojo y tacto. Desgarraduras* por Claudio Bertoni. Quilombo Ediciones.
- Harman. G (2023) *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Caja Negra
- Haraway. D (2016) *Manifiesto de las especies de compañía*. San Soleil Ediciones.
- Karatani. K (2017) *Isonomia and the origins of philosophy*. Duke University Press.

- Kristeva. J (1988) *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores.
- Montalbetti. M (2012) *Cajas. Libros de la resistencia*.
- Morton, T (2018). *El pensamiento ecológico*. Espesa Libros.
- Oyarzún, P. (1999) *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña.
- Priest, G (2016) *Uno. Una investigación sobre la realidad y sus partes*. Alpha Decay.
- Thompson. M (1979) *Rubbish theory*. Oxford University Press.
- Vera. A. (2020) *Ruinas de lo sensible*. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.