



B R E V I A R I O

SOBRE LA FORMA MÁS ALLÁ DEL CANON

A C I C L O P E D I A

COMPENDIUM ON FORM BEYOND CANON | INFORME. A DEVICE FOR ACTIVATING AND EXPERIMENTING ON A NON-SPACE. DEPARTMENT OF DESIGN + DEPARTMENT OF ARCHITECTURE | FACULTY OF ARCHITECTURE AND URBANISM | UNIVERSITY OF CHILE [ARTISTIC CREATION PROJECTS COMPETITION 2015/2016 (CREART), DIVISION OF ARTISTIC CREATION, OFFICE OF THE VICE-PRESIDENT FOR RESEARCH AND DEVELOPMENT, UNIVERSITY OF CHILE]

INFORME { GÓMEZ-MOYA, *Cristián*
DISPOSITIVO DE ACTIVACIÓN Y { GÓMEZ VENEGAS, *Diego*
EXPERIMENTACIÓN DE UN NO-ESPACIO { MARCHANT LANNEFRANQUE, *Mario*
2016 { OPAZO ORTIZ, *Daniel*

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
DEPARTAMENTO DE DISEÑO | DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

DIRECCIÓN DE CREACIÓN ARTÍSTICA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

F O R O D E L A S A R T E S
UNIVERSIDAD DE CHILE

M M X V I

C O M P E N D I U M
O N F O R M B E Y O N D C A N O N

Editor general | Chief editor Cristián Gómez-Moya

Editores | Editors Diego Gómez Venegas
Mario Marchant Lannefranque
Daniel Opazo Ortiz

Traducciones | Translations Diego Gómez Venegas
Mario Marchant Lannefranque
Daniel Opazo Ortiz

De los textos | Texts © los autores, 2016
De las imágenes | Images © los autores, 2016

Diseño editorial | Editorial design cgm + elissetche | estudio

Imprenta | Print MAVAL SPA

ISBN 978-956-362-967-5

Website | <http://informe.uchilefau.cl>



Licencia Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
UNIVERSIDAD DE CHILE
Faculty of Architecture and Urbanism
UNIVERSITY OF CHILE



Esta publicación se editó en el marco del
FORO DE LAS ARTES | Octubre 2016
DIRECCIÓN DE CREACIÓN ARTÍSTICA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y
DESARROLLO | UNIVERSIDAD DE CHILE



This book was published in the context of the
FORUM OF THE ARTS | October 2016
DIVISION OF ARTISTIC CREATION
OFFICE OF THE VICE-PRESIDENT FOR
RESEARCH AND DEVELOPMENT
UNIVERSITY OF CHILE

Santiago de Chile, 2016

F O R O D E L A S A R T E S
U N I V E R S I D A D D E C H I L E

M M X V I

PRESENTACIÓN

Siguiendo la disposición lógica de un breviario, la *ACICLOPEDIA* consiste en un ejercicio editorial desarrollado en el marco del proyecto *INFORME. DISPOSITIVO DE ACTIVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN DE UN NO-ESPACIO* (CreArt, Universidad de Chile, 2016).

El propósito de la *ACICLOPEDIA* ha sido construir un índice de categorías organizadas en orden alfabético, con entradas que exploran el significado de la forma más allá del canon académico que ha dominado la educación en el diseño y la arquitectura, las artes y las humanidades. El proyecto busca así profundizar en ideas previamente planteadas respecto a tensionar los límites conceptuales, visuales y textuales de lo que habitualmente se comprende como la configuración externa de algo.

Para materializar este breviario, se ha convocado a un grupo de creadores a desarrollar distintas entradas mediante la producción crítica de escrituras así como de diagramas de pensamiento, las que se publican en este índice de palabras. Los creadores, por medio de una letra del abecedario asignada aleatoriamente, han conceptualizado una palabra a partir de dicha letra capitular, ya sea configurando un texto o bien una imagen.

Estas palabras contribuyen así a engrosar el índice de categorías claves de esta publicación, que circula con motivo del FORO DE LAS ARTES 2016.

[...] *est quelque chose comme une anaignée ou un crachat.*

Bataille, *Documents* (1929)

PRESENTATION

Following the logical configuration of a brief compendium, the *ACICLOPEDIA* is an editorial effort developed as part of and within the project *INFORME. A DEVICE FOR ACTIVATING AND EXPERIMENTING ON A NON-SPACE* (CreArt, University of Chile, 2016).

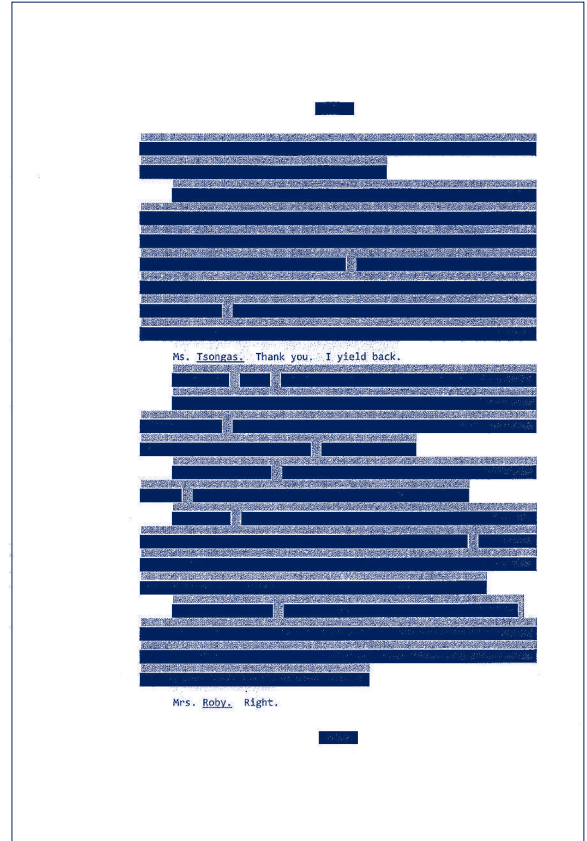
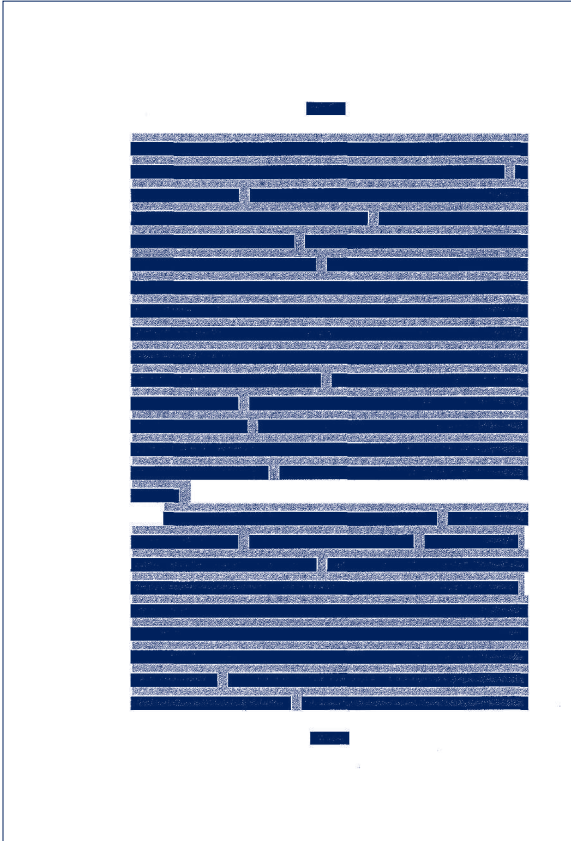
The purpose of the *ACICLOPEDIA* is to build an index of categories organized in alphabetical order, comprising entries that explore the meaning of the notion of form beyond the academic canon that for centuries has ruled education within the design and architecture, the arts and humanities. Thus, the project aims to deepen into previously stated ideas which stress the conceptual, visual, and textual boundaries of form, usually understood as the external configuration of something.

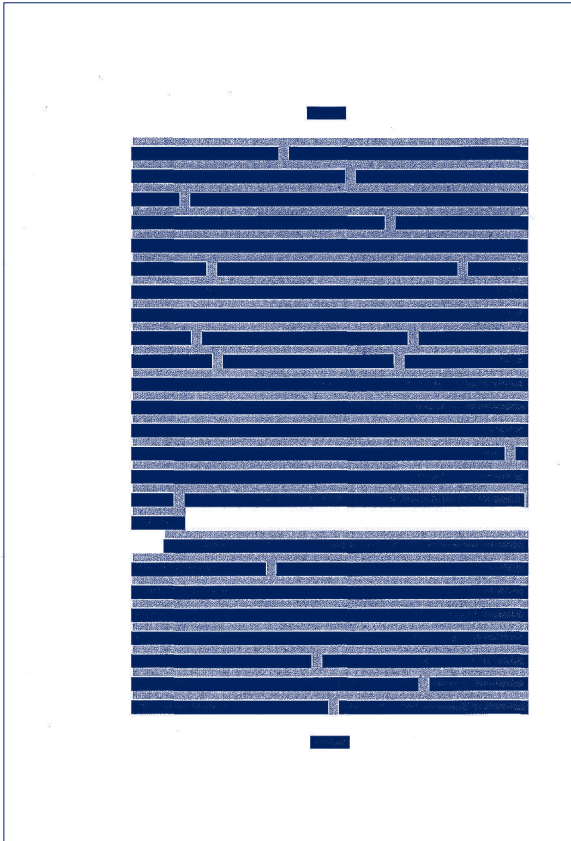
In order to build this compendium, we have invited a group of authors to contribute with different entries by critically developing texts and diagrams of thought, which are published in this index. The authors, through a randomly assigned alphabetical letter, have conceptualized a word which constitute then the central element to develop their texts or images.

Thus, these words contribute to broaden the index of key categories of this book, which will be distributed in the context of the FORUM OF THE ARTS 2016.

ÍNDICE ALFABÉTICO

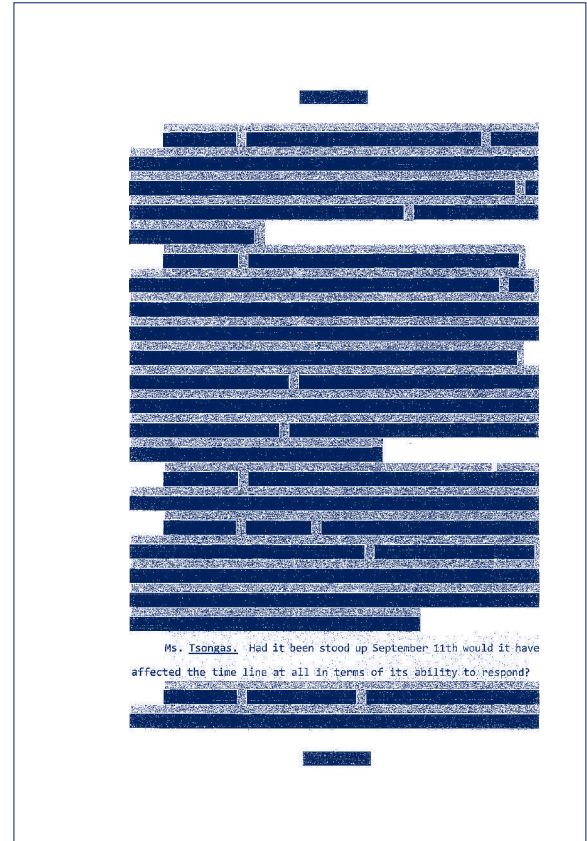
Alphabetical Index





IMÁGENES

Declassified Transcripts of Benghazi (on September 11th 2012), 2014. Instalación.
Impresiones sobre papel mate 192 gr./m2 en A3 plus. Dimensiones variables. Edición de 5.



IMAGES

Declassified Transcripts of Benghazi (on September 11th 2012), 2014. Installation.
Prints on matte paper 192 gr./m2 in A3 plus. Variable dimensions. Edition of 5.

“LES MOLESTA EL SOL, LES MOLESTA LA LLUVIA, les molesta el viento, y si pudieran, si mandaran en todo, tampoco habría más clima, estaciones, tiempo, sino solamente una bóveda gris y fuliginosa, sobre la ciudad. Y trabajan para que así sea constantemente.

La llaman niebla, la gozan, la muestran, se jactan de ella como de un producto local. Y producto local es. Sólo que no es niebla. [...]

En todo caso es una fumigación violenta, una flatulencia de los hombres, los motores, las chimeneas; es transpiración, hedor de pies, polvareda levantada por el taconeo de las secretarías, de las putas, de los corredores de comercio, de los gráficos, del PRM, de las dactilógrafas; es aliento de muelas podridas, de estómagos ulcerados, de tripas atascadas; es fetidez de axilas desodoradas, de cueva de ratas, de letrina pública.

Sucede a veces que el viento llega a la ciudad, un viento sin olor y sin nombre, porque nadie se toma la molestia de olerlo y llamarlo de alguna manera. Llega no se sabe de dónde, de todas partes, sorprende en los rincones, no da tiempo a buscar reparo. Llega y barre con la bóveda fuliginosa, y por unas horas tiene uno la impresión de

haberse puesto los lentes: el dibujo de las casas aparece nítido, brillan las luces de la noche, hasta se ven las estrellas y, desde el balcón, el Monte Rosa.

A veces llueve, lo sé, mejor dicho, llueve a menudo, pero a la primera gota alguien debe dar la alarma, porque por toda la ciudad aparecen paraguas e impermeables, forman un segundo techo más bajo, una bóveda bajo la bóveda, que contiene el agua empastada ya, por otra parte, de fuligine, porque no baja de las nubes, sino de las cúpulas fuliginosas y es ella también, en suma, un producto meteorológico colectivo, una flatulencia de los hombres, de las chimeneas y de los motores que encontró una capa de aire más frío y se condensó sobre esa especie de establo artificial que es la ciudad”.*

* Bianciardi, Luciano, *La vida agraria*, trad. Jorge Capello (Caracas: Monte Avila Editores, 1968 [orig. italiano ed., 1962]), pp. 158-159.

“THEY ARE BORED BY SUN, BORED BY RAIN, bored by wind, and if they could have their way, they would do away with the climate, the season, the weather, and have nothing but a gray, sooty dome over the city; and by their actions they insure that that is what they exactly always have.

They call it mist, they make a fuss about it, show it to you, glory in it as a local product. And it is a local product. But it isn't mist. [...]

If anything, it's an evil-tempered emission of fumes, a flatulence of men, engines and chimneys, it's sweat and the stink of feet and the dust raised by the stiletto heels of the secretaries, whores, salesmen, typographers, public relations men, shorthand typists, it's the breath of bad teeth, stomach ulcers, dyspepsia and constipation, the stink of deodorized armpits and unemployed vaginas and penises.

Sometimes a wind does reach the city, an odorless wind that has no name, because nobody takes the trouble to breathe it in or call it anything. You can't tell where it comes from, or rather it comes from everywhere, it catches you at every street corner and you cannot get away from

it. When it comes, it sweeps away the sooty dome, and for a few hours you seem to be wearing spectacles, the pattern of all the buildings stands out sharply and clearly, in the evening the lights shine brilliantly, and you can even see the stars, as well as Monte Rosa from the terrace.

Sometimes it rains, I know, actually it rains often, but at the first drop somebody must give a warning signal, because umbrellas and mackintoshes appear simultaneously all over the city, forming a canopy lower than the other one, a dome beneath the dome, and it keeps out the water, which in any case is impregnated with soot, because it comes not from the clouds, but from the sooty dome, and it too is a collective meteorological product, a flatulence of men, chimneys, and engines that has met a colder layer of air and condensed into this kind of city dish-water”.*

* Bianciardi, Luciano, *La vita agra (it's a hard life)*, trans. Eric Mosbacher (New York: Viking Press, 1965 [orig. Italian ed., 1962]), pp. 161-163.

CONSIGNADO ESTÁ, COMUNISMO, CONSUMISMO, comunista, consumista... La letra C, sin duda, demanda una elección, se abre y se cierra sobre un juego que es a la vez político, económico, *traductivo*, que se organiza reuniendo y separando razón y locura, cálculo y decisión. O, por el contrario, más allá de cualquier semántica histórica, más allá de toda pretensión etimologista, incluso más allá de toda palabra o acto de enunciación que la fije a una sintaxis y a una gramática determinada, se debe solo aprehender la letra C, memorizar su forma, su contorno, su figura, resguardándose de antemano de no reconocer en ella fantasmas, fantasmagorías, miedos, deseos, memorias que la hagan proferir y referir mundos, vidas, consignas.

C es la letra consignada, pero cómo dar cuenta de su forma sin advertir o repetir otras formas. En las tierras de la llamada cristiandad occidental, la letra C evoca, sin duda, el nombre de Cristo. En su forma se adivinan otras formas, tal vez una cruz, una encrucijada, una pasión, un martirio. En el círculo que le sirve de matriz, se deja ver ya la línea y el punto, la intersección entre cielo y tierra, el duelo de la horizontal y la vertical. La caída, el desmayo, el *tumbamiento* sin duda están inscritos en ella, en ese semicírculo que la letra latina dibuja acaso como retorno

suspendido sobre el griego. Confundiéndose con la llamada de lo alto, de lo altísimo, de la elevación, la C deja ver acaso un sublime, el abismo de una decisión siempre aplazada, siempre en tránsito o traducción. Tercera letra del alfabeto, la C es la letra con que se inician las palabras comunismo y consumismo. Al parecer no dejamos de pensar con ella una y otra cosa, una y la misma cosa.

IS DESIGNED, COMMUNISM, CONSUMERISM, communist, consumerist... The letter C undoubtedly demand a choice, it opens and it closes on a game which is political, economic, about translation, which it is organized gathering and separating reason and madness, calculation and decision, all at the same time. Or, conversely, beyond any historical semantics, beyond all etymologists pretentious, even beyond every word or act of enunciation that set it to a syntax and to a given grammar, should only apprehend the letter C, to memorize its shape, its contour, its figure, sheltering in advance not to recognize it: ghosts, phantasmagoria, fears, desires, memories that make it proffer and refer worlds, lives, slogans.

C is the designed letter but how to express its form without warning or repeating other forms. In the lands of the so-called Western Christendom, the letter C evokes certainly the name of Christ. In its form other forms are discerned, perhaps a cross, a crossroads, a passion, a martyrdom. In the circle that serves as a matrix, the line and the point can be seen, the intersection between heaven and earth, the horizontal and the vertical duel. The fall, the fainting, the knock down are certainly inscribe on it, in that semicircle that the Latin letter draws –perhaps– as suspended return on the Greek. Mingling with the call

from above, from the highest, from the elevation, the C reveals perhaps a sublime, the abyss of a decision always deferred, always in transit or translation. The third letter of the alphabet, the C is the letter with which the words communism and consumerism begin. Apparently, we do not stop thinking with it one thing and another, one and the same thing.

D

DESENVOLVER



Pablo Núñez Gutiérrez



DESENVOLVER

Pablo Núñez Gutiérrez



ESTA PREPOSICIÓN DENOTA AQUELLO QUE TIENE lugar al medio de dos o más cosas, la cooperación, la reciprocidad entre varios; asimismo situaciones entre una superficie y un fondo, el sueño y la vigilia, el pasaje que el chamán enseña de la vida a la muerte y viceversa, el salto de un mundo a otro. Pero también el no salto, el no paso, un tipo de inminencia que no hace pie, no se estabiliza en iglesia o universo alguno, y que en su exilio de muchos dona una iluminación constelada, suelta de las condiciones del resto. Nos internamos entonces en modos de existencia del “entre” que navegan imperceptibles, bloqueados, a través de la lengua y los cuerpos. Modos sin insinuación hasta ahora en los diccionarios castellanos; que no denotan, como la preposición, algo al medio que marque topologías o las cruce. Manierismos, mutaciones sin contorno que unas fuerzas *noumenales* sin forma inmanentes a la forma le imprimen aformándola, y que en el turbo de su beso sugieren muchas sin enunciar ninguna (otra cosa que discurso, el beso). “Entre” también, entonces, como contoneo en que fuerza y forma, invisibles cada una por su cuenta, serpenteando saltan a escena exponiendo en su riso las subordinaciones usuarias en que el dispositivo representacional calladamente impera.

No son estas unas simples fuerzas como las del cansancio, del sueño, del deseo que trivialmente derrumban la compostura en el *lapsus* gestual o lingual, el cabeceo de sobremesa. Cabeceo y *lapsus* son aún *manieras* articuladas que abastecen a diario la rica plasticidad de la forma, *manieras* que el sujeto contempla, en las que redunda y de las que conversa. El “entre” que referimos no ocurre simplemente en la articulación, en el sujeto. Le acaece a ellos turbando, deformando, la posibilidad misma de articular, poniéndola en devenir, en una variación que ni *viene de* ni *va* a forma como la elementalidad rigurosamente desestabilizada en la cocción de un guiso, un vino, una pintura, que suelta su *bouquet*, su color. El pensamiento, la escritura, la política, recién comienzan cuando entran en el elemento de esa cocción, de ese *bouquet*.

La palabra funciona homónimamente además como imperativo singular del verbo “entrar”.

THIS PREPOSITION INDICATES THAT WHICH takes place in the middle of two or more things, the cooperation, the reciprocity among many; also, situations between a surface and a background, sleep and wake, the teachings from the shaman about the passage from life to death and vice versa, the leap from one world to other. But it also indicates the non-leap, the non-step, a kind of imminence that does not touch bottom, which does not stabilize in any church or universe and that from its exile donates a constellated illumination, free from further conditions. Then, we go deep into modes of existence of the ‘between’ that navigate through tongue and bodies, imperceptible, blocked; modes that drop no hints so far in the dictionaries, which do not indicate –like the preposition– something in the middle that marks or crosses topologies. Mannerisms, mutations without outline that some shapeless *noumenal* forces immanent to form exert overt it, a-forming it, and that in the whirl of their kiss suggest many while enunciating none (other than discourse, the kiss). Hence, ‘between’ also as a swing of the hips in which force and form, each of them invisible by themselves, jump into the scene winding and exposing in their loop the customer subordinations in which the representational device silently prevails.

These are no simple forces like tiredness, sleep or desire that trivially collapse composure in the lingual or gestual *lapsus* –the after-dinner nodding. Nodding and *lapsus* are still articulated *manners* that daily supply the rich plasticity of form, *manners* that the subject contemplates, in which she bears and talks about. This ‘between’ does not simply occur in the articulation, in the subject. It happens to them, blurring and deforming the possibility of articulation itself, putting it into becoming, in a variation that neither *comes from* nor *goes towards* form, as the elementality rigorously destabilized in the cooking of a stew, a wine, a painting that releases its *bouquet*, its color. Thought, writing, politics only begin when they enter the element of that cooking, that *bouquet*.

The word also works as the singular imperative tense of the verb ‘to enter’.

F

FIGURA [FIGURE]

Hugo Rivera-Scott

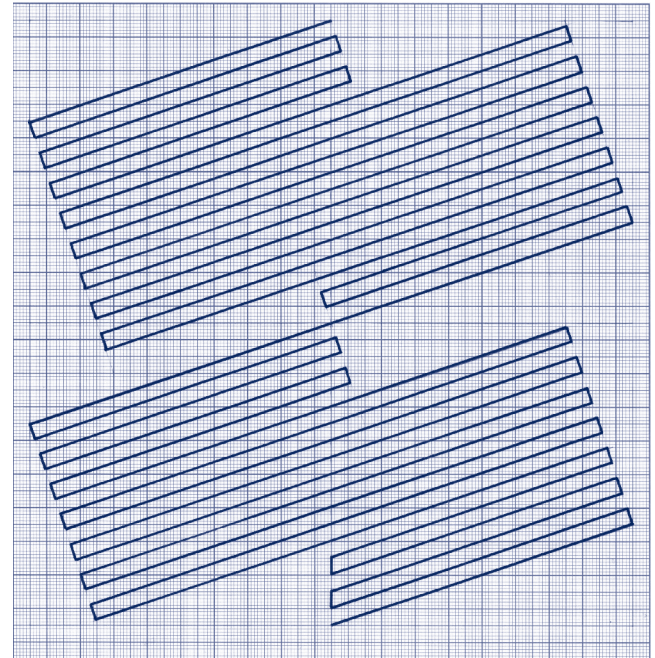


IMAGEN | IMAGE
Proyecto Diagrama, 2016

LA PALABRA FORMA DESIGNA (ES) UN CONCEPTO que implica esencialmente la apariencia de toda existencia: la de los seres vivos que hacemos parte, así como la de las cosas que pueblan nuestro mundo y también el universo. La forma por lo tanto da expresión al aspecto visible del mundo natural, tal como al de las cosas artificiales que son obra de un ser humano, quien imprime en ellas su “voluntad de forma”, la que se expresa en su configuración como totalidad, unidad y estructura. Sin embargo, esta condición, que pareciera ser siempre la expresión externa de los seres y de las cosas, constituye en ese sentido una propiedad de la visibilidad de todo ello, la que según la comprensión más extendida lo caracteriza comúnmente. Pero lo que vemos no es sino su figura, entidad que, identificada básicamente como un contorno con algunos otros atributos, son lo que permite incluso su representación. Exactamente entonces “la forma” de lo que vemos como realidad es su figura, la que posee en este sentido un detrás, más bien oculto, que es lo que deberíamos llamar en propiedad, o con mayor rigor, su forma, pues ella implica un concepto dimensional que corresponde a una relación entre partes, conformado por la materialidad, que da a las cosas su condición objetiva.

A esta pertenecen también algunos otros atributos que la configuran o componen, como son su color, textura y estructura, medios que agregan información más compleja de percibir; todos ellos le otorgan sus cualidades particulares e integran en lo que es acaso su atributo principal: el significado.

THE WORD FORM DESIGNATES (IS) A CONCEPT which implies essentially the appearance of every existence: that of the living beings we are part of, as that of the things which inhabit our world and also the universe. Form therefore is the expression of the visual aspect of the natural world, and that of the artificial things that are the work of a human being who imprints in them his “will of form,” which is expressed in his configuration as totality, unity, and structure. However, this condition, that seems to always be the external expression of beings and things, constitutes in that sense an attribute of the visibility of all that, which, according to the most widespread understanding, commonly characterises it. But what we see is only its figure, entity that is basically recognised as a silhouette plus some other attributes that even allow its representation. Exactly, then, “the form” of what we see is instead its figure, which in this sense has a rear, rather hidden, that is what we should properly call, rigorously, its form, because it constitutes a dimensional concept that refers to a relation between parts, formed by the materiality that gives things their objective condition. To it pertain also some other configurative and composite attributes such as its color, texture,

and structure, means that add more complex perceptual information; all of them granting its particular qualities as well as forming what it is perhaps its main attribute: meaning.

GAZA [PORTRAIT OF]



Jonathan Cecil





GAZA [PORTRAIT OF]

Jonathan Cecil

IMÁGENES

Portrait of Gaza City es una respuesta visual a la extraña situación de estar al mismo tiempo en lo familiar y desconocido, en lo íntimo y lo distante, en lo informado y en la ignorancia, en lo humano y lo no-humano. Esta serie de imágenes examina el área en la Franja de Gaza.

38

IMAGES

Portrait of Gaza City is a visual response to the uncanny situation of being at once familiar and unfamiliar, intimate and distant, informed and ignorant, inhumane and human. This set of images examines the Gaza Strip area.

39

LA LETRA H YA SEA EN SU FORMA MAYÚSCULA O minúscula es siempre un exceso. Vaya ésta en el inicio como en “histeria” o al final como en “bah”, esta letra no hace sino balizar una singular traza que se resta a presentarse al oído. Así lo es, al menos en castellano. En los primeros aprendizajes de la infancia se nos decía que era una letra muda. Ahora que lo pienso, tal vez, no había justeza en esa definición. Si bien en todo momento en que se la enuncia no deja de ahuyentar el ruido y la voz, con ahínco, no obstante, pide ser eslabonada en la cadena hablada. A pesar de su abundancia, de ese de más que parece constituirla, la letra H no deja de asaltarnos, con fulgor de hacha, con una presencia que no tiene otra misión que señalar una ausencia, he ahí su de menos. La particular lógica del exceso que esta letra porta parece estar destinada, simplemente, a hacernos detener para mirar tras el haz luminoso que deja luego de ser hilada en una u otra formulación. No habría que dejar pasar la ocasión de mencionar que este giro hacia la luminosidad de la letra describe un especial heliotropismo.

Un exceso, volvamos a ello, que no deja de denotar un sobrante, lo que resta, lo que deja. Igual suerte corre la “historia” cuyo inicio no es otro que un pórtico silencioso que, extrañamente, no para de hablar. Nuevamente

aquí, el exceso. La abundancia de duplicar en la letra lo que ya no es más, volviendo presente una traza esquiva, siempre ausente, que nada dice pero que en el espacio que deja no hace sino posibilitar la narración, la invención y, por qué no, la alteración.

H

HELIOTROPISM

THE LETTER H, EITHER IN UPPERCASE OR lowercase form, is always excess. It does not matter if it goes in the beginning as in “hysteria” or at the end as in “bah”, this letter does nothing but to define a singular trace that is subtracted to present it to the ear. So it is, at least in Spanish. In the early childhood learning, we were told it was a silent letter. Now that I think about it, maybe, there was no fairness in that definition. While at all times in which it is enunciated it continues to chase away the noise and the voice, with effort, however, it begs to be linked in the spoken chain. Despite its abundance, despite that so much that it seems to constitute it, the letter H does not stop assailing us, with ax’s brightness, with a presence that has no other mission than to point an absent, there is its missing. The particular logic of excess that this letter carries seems destined –simply– to make us stop to look at the beam that leaves after being spun in one or other formulation.

Should not miss the opportunity to mention that this turn to the brightness of the letter it describes a special heliotropism. An excess, back to it, which continues to denote a surplus, a remainder, something left. The same fate is shared with the “history” which beginning is none

Alejandra Castillo

other than a silent porch that, strangely, does not stop speaking. Once again here excess. The abundance of double in the letter what is no longer, bringing back an elusive trace, always absent, that nothing says but that in the space left allows the narration, the invention and why not, the alteration.

[NATURAL]ISMO



Paloma Villalobos





IMÁGENES

Archivo natural antártico registra e investiga imágenes sin temporalidad reconocible, que deambulan entre la representación científica y la exploración geográfica remota.

IMAGES

Archivo Natural Antártico records and investigates images with no recognizable temporality, wandering among the scientific representation and remote geographical exploration.

JURAN LOS LINGÜISTAS QUE EN SU JUVENTUD LA lengua castiza no hacía de la jota el sonido gutural con que actualmente la arrastramos más o menos atrás del paladar. En sus inicios vibró en el extremo opuesto de la boca, más o menos cerca de los dientes, como sigue vibrando en las demás lenguas del mundo en que reconocemos su forma. Y así como tras la misma forma de una letra se suceden y penan distintas formas de la voz, la misma forma del sonido puede arrastrar los fantasmas de viejas formas de la letra, por ejemplo de un junco egipcio o de una mano fenicia. Visto así, estas letras son como los ecos de un junco y de una mano que alguna vez existió y que existiendo hizo que alguien la nombrara o la escribiera, es decir que la perpetuara en una forma. Sus traída a la irreductible materialidad del junco singular, la forma fue inscrita en otras materialidades, bocas, voces, papiros o tablas de arcilla, siempre materiales y siempre singulares. Y así, vuelta jota española y medieval, es decir fricativa prealveolar y postpalatal, llegó en el siglo XVI al Reyno de Chile. Y allí se encontró con otras bocas, otras voces y otras lenguas. Y ocurrió que montada en el muy material lomo de ovejas y agujas españolas y medievales, es decir de ovejas y agujas fricativas prealveolares y postpalatales, se encontró con el mapudungun, lengua que en ese momento compartía con el español medieval la

ausencia de la jota moderna, es decir de la jota aproximante palatal que actualmente arrastramos cerca de la garganta. ¿Y qué pasó entonces? Pasó que así como un junco hizo un día entrar a la jota en la historia del alfabeto, una aguja y un par de ovejas hicieron entrar, no a la jota, sino que a la historicidad de la jota, al espectro de su ancestro medieval, en el mapudungun que se habla hoy día. Oveja se dice “ofisa” u “ofisha” (y no “oveka” u “ovika” como era de esperarse a partir de una jota moderna). Aguja se dice “akucha” (y no akuka). Y así como la arcilla sirvió de soporte o materia para la forma de un junco muy antiguo, es como si el mapudungun sirviera de arcilla para conservar el sonido de otra lengua, la forma –o el testimonio– de una jota muerta.

LINGUISTS ASSURE THAT IN ITS YOUTH, THE genuine and pure (*castizo*) tongue did not make of Jay the gutural sound through which we currently drag it, more or less, from the back of the palate. In its beginnings it vibrated in the opposite extreme of the mouth, almost, close the teeth, as it keeps vibrating in the other languages of the world in which we recognise its form. Thus, while beneath the form of a single letter many forms of the voice happen and haunt, the same form of the sound may bring the ghosts of a letter's old forms, such as an Egyptian *Juncus* (Rush) or a Phoenician hand. Seen as such, these letters are as the echoes of a *Juncus* and a hand which ever existed, and through existing made somebody to name it and write it; that is to say, being perpetuated it in a form. Subtracted from the irreducible materiality of the singular *Juncus*, the form was inscribed in other materialities, mouths, voices, papyri or clay tablets, always material and always singular. And thus, once turned into Spanish and medieval, that is fricative pre-alveolate and post-palatal, the Jay arrived, in the sixteenth century, at the Kingdom of Chile. And there, it found other mouths, other voices, and other tongues. And it happened that mounted on the very material loin of sheep and Spanish and medieval needles,

that is to say fricative pre-alveolate and post-palatal sheep and needles, the jay met the *Mapudungun*, tongue which at that moment shared with medieval Spanish the lack of the modern Jay, namely, the almost palatal jay which currently we drag near the throat. And what happened then? Happened that just as one day a *Juncus* made the Jay entering into the history of the alphabet, a needle and a couple of sheep made entering, not the Jay but its historicity, into the spectrum of its medieval ancestor, into the *Mapudungun* that is spoken nowadays. Sheep (*oveja*) is “ofisa” or “ofisha” (and not “oveka” or “ovika” as it could be expected from a modern Jay.) Needle (*aguja*) is “akucha” (and not “akuka”.) And thus as clay served as support or matter for the form of a very old *Juncus*, it is as if *Mapudungun* was the clay to preserve other tongue's sound, the form –or the testimony– of a dead Jay.

CUANDO EMIL KAUFMANN AFIRMABA LA “autonomía” arquitectónica en su búsqueda por un lenguaje social de las formas, se refería a la *Crítica de la Razón Pura* de Kant y a la geometría. Sin embargo, ignoraba las paradojas del idealismo kantiano que ya observaban entonces los sociólogos de la Escuela de Frankfurt. Esto plantea un desafío a la teoría arquitectónica, si se tiene en cuenta la posición de Adorno respecto a que ninguna teoría puede disociarse de su contexto social. Para que el pensamiento no caiga en el idealismo al tratar de enfrentar lo insoluble, de acuerdo con Adorno, requiere lidiar con problemas de ontología revelados al nivel del objeto.

Para Adorno, siguiendo a Kant, hay un mundo exterior y un objeto que el sujeto conceptualiza, sin nunca encapsularlo en su totalidad. La subjetividad como tal, por lo tanto, nunca se hace cargo del objeto completamente. En consecuencia, el objeto como tal hace posible repensar su concepto. La base del pensamiento de Adorno es una realidad problemática y en este sentido, la ontología no es precisamente reconfortante. Su método de la *dialéctica negativa*, una forma de pensar la crítica y la dialéctica en simultáneo, arruina incesantemente el concepto de identidad al nivel del objeto. La manera de aproximarse

al objeto es entonces una manera dialéctica, que lleva al “desencantamiento del concepto” que sería el “antídoto de la filosofía”.

La dialéctica negativa, un proceso de pensamiento que *va con el concepto más allá del concepto*, es para Adorno análoga en el arte: *ir con la forma más allá de la forma de una obra de arte*, la cual puede consecuentemente con su materialidad ofrecer nuevas interpretaciones. Adorno se refiere a la arquitectura como un arte útil que manifiesta una crisis demandando al experto ir más allá de su oficio para responder a dicha crisis. Ese experto debe hacer esto en dos ámbitos: primero, respecto a los elementos sociales concernientes a la planificación urbana y la existencia o no de un sujeto social colectivo; segundo, en la escala de la arquitectura y su demanda por una reflexión estética constante, luego una reflexión sobre su forma. Hoy en día, las interpretaciones formales de la arquitectura son problemáticas porque se refieren a una realidad erosionada. Repensar el *objeto de la arquitectura*, repensar la Arquitectura, implica cuestionar precisamente el vínculo entre la forma arquitectónica y su contexto social, la cuestión que Kaufmann ignoró al afirmar la autonomía arquitectónica.

WHEN EMIL KAUFMANN AFFIRMED ARCHITECTURAL “autonomy” in his search for social language of forms, he referred to Kant’s *Critique of Pure Reason* and to geometry. He, however, ignored the paradoxes of Kantian idealism Frankfurt school sociologists were at the time already looking at. This poses a challenge for architectural theory if Adorno’s stance, that no theory can be taken out of its social context, is taken into account. If thinking is not to fall into idealism in trying to face insoluble, according to Adorno, it needs to deal with issues of ontology revealed at the level of the object.

For Adorno, following Kant, there is an outside world and the object that the subject conceptualizes, but never encapsulates in its totality. Subjectivity as such therefore never takes hold of the object completely. Consequently the object as such makes it possible to rethink its concept. The basis of Adorno’s thought is a problematic reality and in this sense ontology is not something comforting. He combines the question of critique with Hegel’s approach, linking it to dialectics. Adorno’s method of *negative dialectics*, a way to think critique and dialectics simultaneously ceaselessly ruins the concept of identity at the level of the object. A way to approach the object

is thus a dialectical way leading to “put out a spell” of the concept which would be the “anti-poison of philosophy”.

Negative dialectics, a process of thinking *to go with a concept beyond concept*, is for Adorno analogous in art: *to go with form beyond the form of an artwork*, which can consequently, with its materiality, offer new interpretations. Adorno refers to architecture as useful art that manifests a crisis demanding the expert to go beyond his craft in order to satisfy it. He must do this in two ways: first – with regard to social things concerning city planning and such questions as the existence or non-existence of a collective social subject; second – architecture demands a constant aesthetic reflection, thus a reflection of its form. Today formal interpretations of architecture are problematic because they are addressing an eroding reality. To rethink the *object of architecture*, to rethink Architecture, means to question precisely the link between architectural form and its social context, the question Kaufmann ignored when affirming architectural autonomy.

LOOP / DRUMCIRCLE[]

```

//////////////////////////////////////
//////////////////////////////////////
//drumCircle_005.ino
//coded by coyarzun scl20160810
#include <Servo.h>

#define tempo      120
#define quantization 12
#define servoPin   23

Servo myservo;
int centerAngle = 78;
int beatAngle = 20;

long prevmillis, interval;
boolean nextBeatFlag;

int wichServo;
int lightPins[] =
{39,41,43,45,47,49,51,53};
int wichLight;

int lightDirection, servoDirection;

void setup(){
  Serial.begin(9600);
  for(int i=0; i<8; i++){
    pinMode(lightPins[i],OUTPUT);
  }
  for(int i=0; i<8; i++){
    myservo.attach(servoPin+2*i);
    myservo.write(centerAngle);
    delay(500);
  }
  delay(500);
  prevmillis = millis();
  interval = 100;
  nextBeatFlag = true;

  wichServo = 0;
  wichLight = 0;

  lightDirection = -1;
  servoDirection = 1;
}

void loop(){
  if(millis()-prevmillis>=interval){
    if(nextBeatFlag){
      servoBeat();
      nextBeatFlag = false;
    }else{
      wichServo+=servoDirection;
      if(wichServo<0)wichServo=7;
      if(wichServo>7)wichServo=0;

      wichLight+=lightDirection;
      if(wichLight<0)wichLight=7;
      if(wichLight>7)wichLight=0;

      servoZero();
      interval = 80;
      nextBeatFlag = true;
    }
    prevmillis = millis();
  }
  if(millis()-prevmillis>=interval*.9 &&
!nextBeatFlag){
    servoZero();
  }
}

void servoBeat(){
  myservo.attach(servoPin+wichServo*2);
  myservo.write(centerAngle+beatAngle);
  for(int i=0; i<8; i++){
    digitalWrite(lightPins[i],
wichLight==i?HIGH:LOW);
  }
}

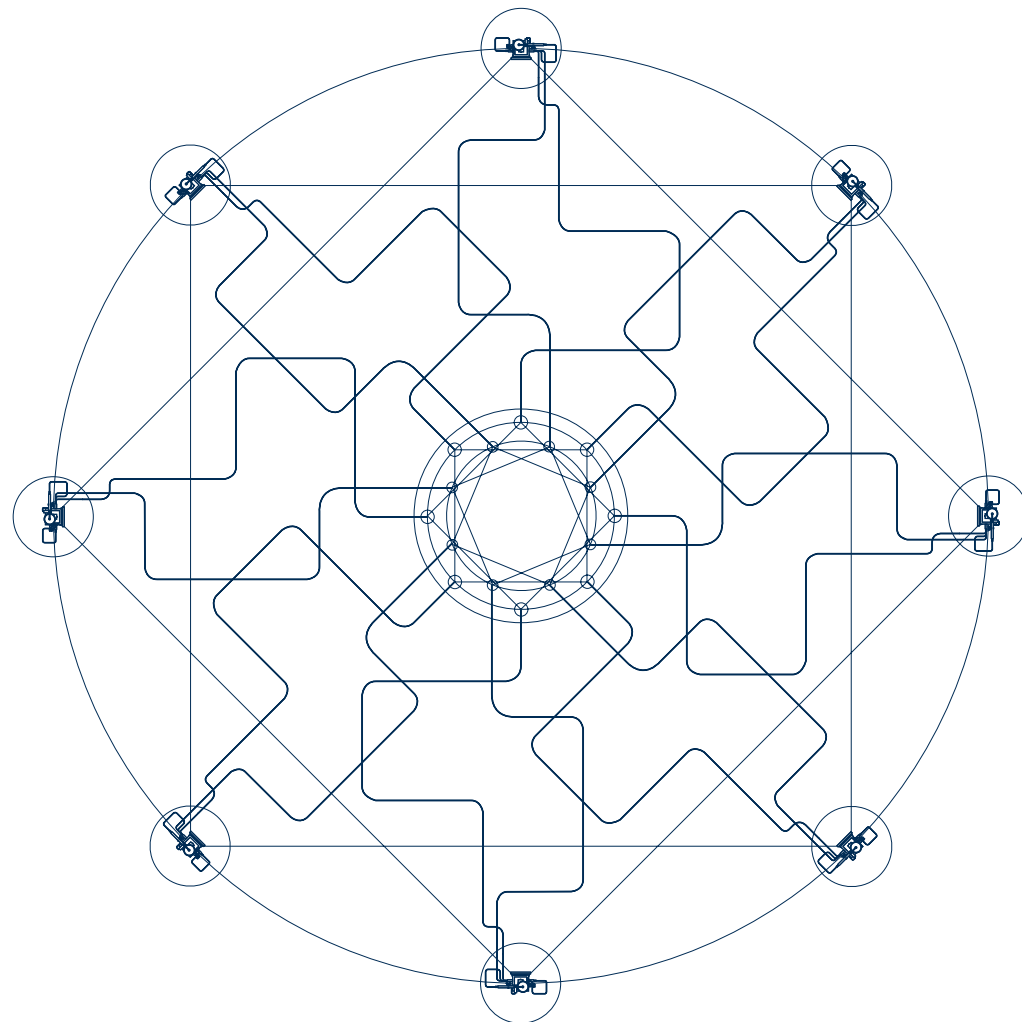
void servoZero(){
  myservo.write(centerAngle);
}

```



IMÁGENES

drumCircle[] puede ser entendido como un reloj electrónico en el que el paso del tiempo es representado por operaciones de transducción mecánica (golpes de tambor) y lumínica (flashazos de luz).



IMAGES

drumCircle[] can be understood as an electronic clock, in which the passing of time is represented by operations of mechanical (drumbeats) and light (light flashes) transduction.

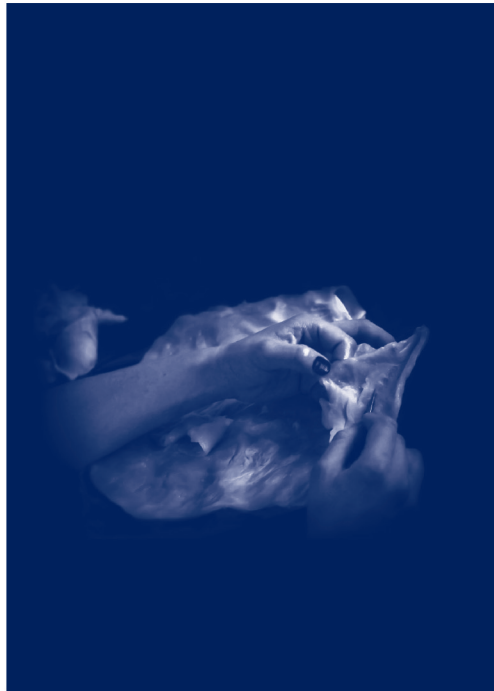
M

MÁSCARA [MASK]



Gabriela Rivera



**IMÁGENES**

Bestiario: Autorretratos fotográficos sobre la construcción y envoltura de máscaras que representan bestias contemporáneas. Basado en apelativos utilizados en el lenguaje cotidiano para denigrar a mujeres, en los que la palabra rebajante alude a nombres de animales reales o de fantasía, como: perra, zorra, cerda, víbora, mosca muerta, arpía, etc.

Materialidad: pieles, cueros, vísceras y entrañas de animales que son desechados.

IMAGES

Bestiario: Photographic self-portraits about the construction and wrapping of masks which depict contemporary beasts. Based on epithets used in everyday language to denigrate women, in which the demeaning word refers to the names of real or fictional animals, such as: bitch, fox, pig, viper, dead fly, harpy, etc.

Materiality: hide, leather, and discarded animals's offals and entrails.

EL TÉRMINO HACE ALUSIÓN A UN MODO DE plantear, paradójicamente, la ausencia de relación o proporción entre diferentes términos, planos, dimensiones. De ahí que se constituya como un modo de tratar la negatividad radical, la ausencia de fundamento, de principio o razón última, a través de la articulación conjunta (conjunción) y contingente de componentes irreducibles entre sí. Esto es posible si se piensa el anudamiento, el punto nodal, la nodalidad en función de un nudo singular: el nudo borromeo.

El nudo borromeo está compuesto de un mínimo de tres anillos entrelazados (pero éstos pueden ser infinitos) de manera tal que si uno de ellos se corta todos los demás se sueltan; se diferencia así de la cadena de eslabones (ejemplo visual del deductivismo) en la cual un corte no provoca más que la división de secuencias a un lado y otro del mismo. Por ende, en el nudo no hay antecedencia ni consecuencia rígidamente ordenadas, ni tampoco estructura jerárquica de sujeción entre sus componentes; sin embargo hay encuentro, entrelazamiento y, por el corte, desenlace solidario. La negatividad pasa por el hecho concreto de que no hay modo de deslindar un principio de unificación separado del nudo mismo, lo cual se hace

patente al tratar de discernir imaginariamente por dónde pasa el enlace (la paradoja de su figuración visible/invisible): en una cadena o en otro tipo de nudos es más o menos fácil seguir los modos de imbricación y sujeción, pero en el nudo borromeo los cordeles (términos, planos, dimensiones), si se los considera de dos en dos, no presentan relación o interpenetración mutua, pues es sólo en función del tercero que se traman; y además, si se observa este tercero en relación dual con los otros dos sucede lo mismo (no ostenta ningún privilegio: la terceridad es posicional y relativa).

Nodal, nodalidad, nodo son los términos que nos permiten sustituir, si captamos la lógica solidaria en que se traman sus términos electivos, otros clásicos ya en desuso como “total”, “totalidad”, “todo”; con las consecuencias y desenlaces que el pensamiento actual, en sus múltiples e irreducibles dimensiones (filosóficas, políticas, éticas, epistémicas), puede aprender a trabajar.

THIS TERM ALLUDES TO A MODE OF paradoxically stating the absence of relation or proportion between different terms, planes, dimensions. Hence, it constitutes itself as a way of treating radical negativity, the absence of ground, principle or ultimate reason through the contingent and joint articulation (conjunction) of irreducible components. This is possible if one thinks the tying, the nodal point, nodality itself in terms of a singular knot: the Borromean knot.

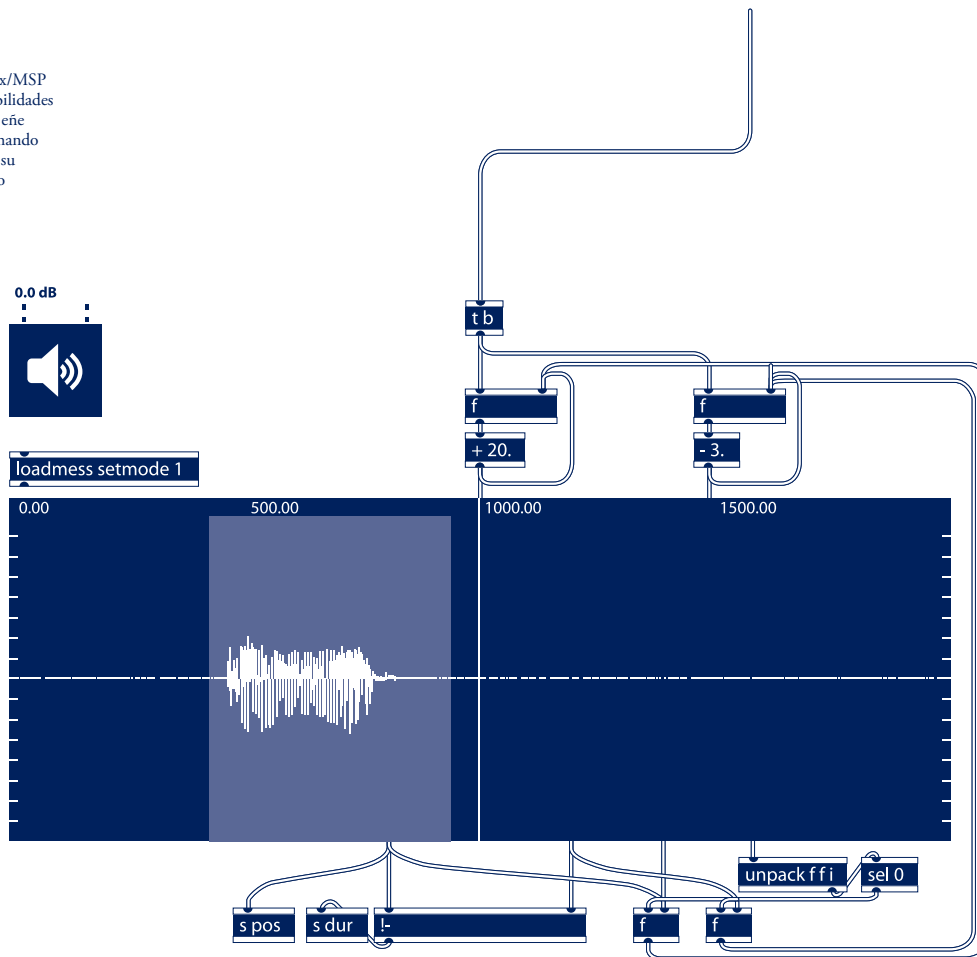
The Borromean knot is composed of a minimum of three intertwined rings (which can be infinite) in such a way that if one of them is cut all others are loose; thus, it differs from the link chain (visual example of deductivism) in which a cut does not have any further effect than the division of sequences on both sides of it. Therefore, in the knot there is neither tightly ordered precedent or consequence, nor a hierarchic structure to fasten its components; however, there are encounters, intertwining and due to the cut, solidary outcomes. Negativity is based on the concrete fact that there is no way to demarcate a principle of unification from the knot itself, something that becomes evident when trying to imaginarily discern where is the link (the paradox of its visible

/invisible figuration): it is rather simple to follow the modes of interweaving and bonding in a chain or other kind of knots, but on the Borromean knot the cords (terms, planes, dimensions) if considered by twos do not present mutual relation or interpenetration, because they only weave when there is a third. Besides, if that third is observed in dual relationship with the other two, the same happens (it does not hold any privilege: thirding is positional and relative).

Nodal, nodality, node –if we understand the solidary logic in which their elective terms weave– are the terms which allow us to replace other classics already in disuse such as ‘total’, ‘totality’, ‘whole’, with the consequences and outcomes that current thought in its multiple and irreducible dimensions (philosophical, political, ethical, epistemic) can learn to work with.

IMAGEN
Patch de generación
algorítmica para Max/MSP
que explora las posibilidades
sonoras de una letra eñe
recorriendo y desarmando
las características de su
fonema hasta hacerlo
irreconocible.

[Extracto]



<https://goo.gl/K8DiL3>

[Vínculo | Link]

IMAGE
Algorithmic generation
patch for Max/MSP which
explores sound possibilities
for a eñe letter, going
over and disassembling its
phoneme's features until
making it unrecognizable.

[Excerpt]

ES EL TRAYECTORIAL COMPUESTO POR LA derivación inequívoca, de uno o muchos cuerpos, de su figurar una proyección en su acontecer.

Oscilar es una categoría de *nomadecer*. Como aquel, está figurado en la disponibilidad eficiente de dos puntos extremos de un *puro* trayectorial. La figura de lo que oscila, aquello que deambula, nomadece en una intervalidad sin perturbaciones que convoca, o convocaría, una periodicidad abstracta. Dicha periodicidad es oscilante de sí también, lo que hace de la oscilación una fuerza-forma de infinito. La deflación de oscilación, hundimiento hacia lo-centro, supone un gravitacional vaciamiento de su composición: el dejar de oscilar supone la diagonalidad de una trayectoria que se exime del trayectorial anteriormente medido. La paralelidad que composibilita la oscilación 'permanente' se subsume en al punto mismo que la cancela.

Oscila lo que contiene la oportunidad de un único punto de centro respecto del cual se obstina la instanciación de su devenir. Oscilar es un particular modo de acontecer, entonces un particular modo de existir, por tanto, de inexistir.¹ Su grado de existencia, *détermination-en-dernière-instance*, está compuesto por la formalización

de su deambulo. Errancia circunscrita entonces, incompletitud de *Odradek*, lo-oscilar es una fuerza-forma en aberrancia, lo que oscila está al borde de su sí, balbucea como balancea su disposición, así aberrado oscila la propia corporeidad trayectorial de su oscilación.

La aberrancia de la oscilación fuerza-forma su propia nomadicidad, circunscripción legislativa a la gravedad puntual en ejercicio, forma de la suspensionalidad (vide *espectración* de lo *suspensional*).² Lo oscilante aberrando entonces a la puntualidad como excesividad inmanencial, *en-dernière-instance*.³ La oscilación, lo oscilante, es una *modalidad* de lo que inexistencia.

¹ Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka*, trad. Jorge Ferreiro (Fondo de Cultura Económica: México, 1993), pp. 41-54.

² Gaffiot, Félix, *Dictionnaire Latin Français* (Hachette: Paris, 1934).

³ Badiou, Alain, *Théorie du sujet* (Édition du Seuil: Paris, 1982), pp. 275-280.

IT IS *THE* TRAJECTORIAL COMPOSED BY THE unequivocal derivation of one or more bodies, of its figuration on a projection of its occurrence.

Oscillation is a category of *nomading*. As such, it is shaped on the efficient availability of two extreme points from a *pure* trajectorial. The figure of what oscillates, that which wanders, nomads in an intervalitude without disturbances convokes, or it would convoke, an abstract periodicity. Such periodicity is in itself oscillatory too, which makes oscillation an infinite's force-form. Oscillation's deflation, sinking towards the-centric, involves a gravitational hollowing of its composition: stop oscillating implies a trajectory diagonalisation which is exempt of the previously measured trajectorial. The *parallelness* that *compossibilitates* "permanent" oscillation is subsumed in *at* the very point which cancels it.

It oscillates what contains the opportunity of a single center point in which the instantiation of its becoming obstinately persists. Oscillation is a particular mode of occurrence, *then* a particular mode of existence, therefore, of inexistence.¹ Its degree of existence, *détermination-en-dernière-instance*, is formed by the formalisation of its wandering. Errancy inscribed then, *Odradek's* incomple-

teness, the-oscillating is a force-form in *aberrancy*, what oscillates is at the edge of its own self, babbles as balances its disposition, thus *aberrantly* oscillates the very trajectorial corporeity of its oscillation.

The oscillation's *aberrancy* forces-forms its own nomadness, legislative circumscription *to* the punctual gravity in practice, form of the *suspensionness* (vide *spectreation* of the *suspensional*).² The oscillating aberrates then the punctuality as immanent excessiveness, *en-dernière-instance*.³ Oscillation –the oscillating– is a *modality* of inexistence.

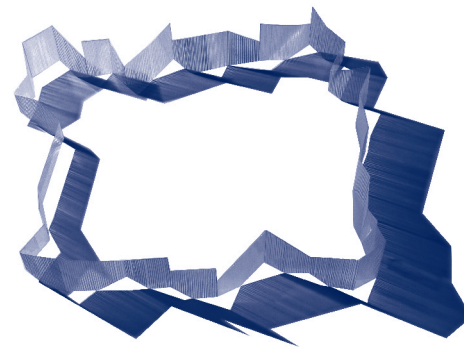
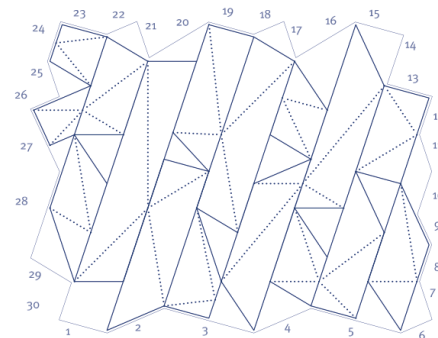
¹ Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka* (Gallimard/Idées: Paris, 1981).

² Gaffiot, Félix, *Dictionnaire Latin Français* (Hachette: Paris, 1934).

³ Badiou, Alain, *Théorie du sujet* (Édition du Seuil: Paris, 1982), pp. 275-280.

EN UN TESELADO, LA RELACIÓN ENTRE LA PARTE (pieza o tesela) y el todo (patrón, diagrama o mosaico) varía según criterios geométricos o aritméticos, pero en todos los casos existe una vinculación directa e indisoluble entre ambos, una especie de blindaje entre las partes. Este conjunto de pautas con poderes abstractos puede ser la urdimbre, no necesariamente evidente, que sustenta una solución espacial y que permite introducir en la construcción de la forma un cierto grado de aleatoriedad regulada por patrones incorporando lo contingente o el extrañamiento como aspectos positivos en el proceso de conferir grosor y profundidad al espacio construido. La reflexión es pues, de qué manera se pueden trasladar estas pautas del plano a lo espacial y ser éstas su estructura subyacente.

Una posibilidad es fundir en un mismo patrón el mayor número de cosas posibles; la estratificación de distintas configuraciones duales sobre el mismo patrón base que se presenta como la oportunidad de identificar en una sola operación forma, estructura y espacio en un modo difícil de establecer *a priori*. Se trata de explotar tridimensionalmente el potencial del teselado, que desaparece como tal y, sin embargo, es el soporte de todas las excepciones. En ello surgen soluciones aparentemente aleatorias pero que se encuentran gobernadas por un mismo sistema.

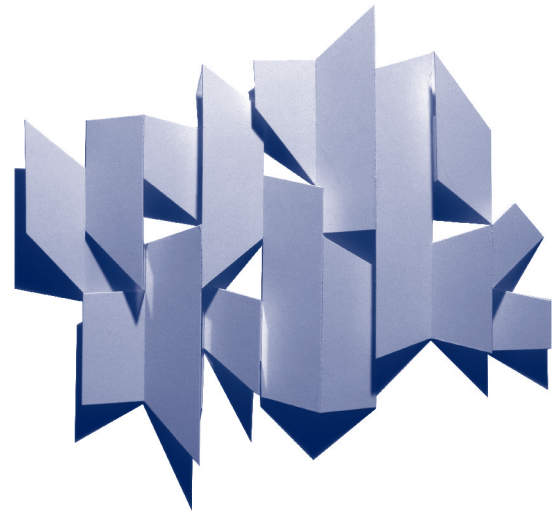


Imágenes

Centro Sociocultural en el antiguo mercado de Reinoso.
Cantabria, España (concurso).
estudio.entresitio | <http://entresitio.com/proyecto.php?p=43>

IN A TESSELLATION, THE RELATIONSHIP BETWEEN the part (part or tile) and the whole (pattern, diagram or mosaic) varies according to geometric or arithmetic criteria, but in all cases, there is a direct and indissoluble link between the two, a sort of shield between the parts. This set of guidelines with abstract powers can be the warp, not necessarily evident, that supports a spatial solution and that allows to introduce into form construction a certain degree of randomness regulated by patterns, incorporating the contingent or the estrangement as positives aspects in the process of conferring thickness and depth to the built space. The reflection then is how these guidelines can be move from a two-dimensional plane to space and also be its underlying structure.

One possibility is to merge in the same pattern as many things as possible; the stratification of different dual configurations on the same original pattern that is presented as the opportunity to identify –in a single operation– form, structure, and space, in a difficult way to establish *a priori*. It is about to exploit in a three-dimensional manner tessellation's potential, which disappears as such, however, it is the support of all exceptions. In the process, seemingly random solutions emerge but are governed by the same system.



IMAGES

Socio-Cultural Center in the old market of Reinoso.
Cantabria, Spain (Competition).
[estudio.entresitio | http://entresitio.com/proyecto.php?p=43](http://entresitio.com/proyecto.php?p=43)

LA QUIMERA REFIERE A UN FANTÁSTICO MONSTRUO compuesto de tres animales, y a la idea de la ilusión en sí. La espantosa fusión de león, cabra y víbora de la mitología griega ha llegado a significar la fantasía misma, el ensueño a la base de cualquier invención artística. Es un monstruo que permite el empeño tanto en la superficie como la esencia de la forma, y que abre un sin número de posibilidades filosóficas, artísticas y políticas. En cambio, la voluntad de diferenciar la forma de la esencia sostiene una ideología que valora la pureza y busca extinguir a estos monstruos que tanto tememos y deseamos. Hoy los científicos afirman que el quimerismo humano es más común de lo que pensaban, que muchos conllevamos el ADN de otros en nuestros cuerpos. En tanto quimeras somos masculinos y femeninas, humanos y animales, pesadillas y sueños, aspectos y esencias.

“Ni chicha ni limoná,” cantaba Victor Jara antes de ser brutalmente asesinado por la dictadura chilena, en una composición que daba ritmo y melodía a un dicho popular. El cantante se la dedicaba a todos quienes no cabían dentro de categorías fijas y puras, a las quimeras, pero la canción va más allá de una oposición de clases y de una lucha entre socialismo y emergente capitalismo neoliberal. Hasta el origen del dicho es quimérico:

¿Se refiere la chicha sólo a la bebida americana, producida por la fermentación de la uva, la manzana o el maíz?, ¿o también al coloquialismo castellano que nombra la carne? Cualquier forma de ser y hacer en el oleaje de la modernidad colonial *ni es chicha ni limoná*, es quimérica por definición y acción. Mítica madre de la Esfinge, la Quimera-forma da luz a los enigmas urgentes que tenemos que enfrentar aún si no los podemos resolver.

THE WORD CHIMERA REFERS TO AN IMAGINARY monster composed of three animals and to the very idea of illusion. The horrific fusion of lion, goat, and serpent from Greek mythology has come to signify fantasy itself, the conjuring that is the basis of all artistic invention. It is a monster that facilitates work on the surface as much as in the essence of form, and which launches endless philosophical, artistic, and political possibilities. In contrast, the desire to differentiate form from essence finds an ideology that values purity, and seeks to destroy these monsters that we so fear and desire. Nowadays scientists confirm that human chimerism is more common than they had thought, that many of us carry somebody else's DNA in our own bodies. As chimeras we are masculine and feminine, human and animal, nightmares and dreams, appearances and essences.

“Ni chicha ni limoná” [*neither chicha nor lemonade*] Victor Jara sang, before being brutally murdered by the Chilean dictatorship, in a composition that gave rhythm and melody to a popular saying. The singer dedicated it to all those who did not fit in fixed and pure categories, to chimeras, but the song goes beyond class conflict and the battle between socialism and an emergent neoliberal capitalism. Even the origin of the saying is chimeric:

does *chicha* refer only to the drink produced throughout the Americas by the fermentation of grape, apple, or corn? Or also to Castilian slang for meat? Any form of being and doing in the to and fro of colonial modernity is “*neither chicha nor lemonade*,” it is chimeric by definition and in action. Mythical mother of the Sphinx, form as chimera gives birth to urgent enigmas that we have to face, even if we cannot resolve them.

EL SIGLO XX NOS ENSEÑÓ QUE EL DECURSO DE la historia no se configura como un continuum regular y discreto, ésta ha devenido múltiple no tan solo por la variedad de sus objetos posibles, sino porque ha reconocido la esencial intimidad que constituye su lugar de enunciación. La historia se fragmenta, pero no tan solo porque estallen las formas de su relato –su narratividad–, sino porque la misma condición de acontecimiento está fracturada. Lo que se ha roto es la posibilidad de conectar lo que sucede con un sentido determinado, sin que por ello haya dejado de suceder algo y sin que por ello se haya acabado la posibilidad del sentido en sí misma. Lo que se ha perdido es la conexión, lo que obliga a reconfigurar los modos de ésta, sus formas y procedimientos. *Pensar hoy la forma significa pensar la conectividad de los acontecimientos.* Pensar hoy la forma es detenerse en los intersticios de las cosas, en los espacios de silencio entre una y otra. La condición misma de lo contemporáneo es entonces la ruptura, lo que se encuentra ontológicamente roto, sea ésta entendida como rompimiento y pérdida, o como intersticio y pausa.

Hay rotura y pérdida cuando la discontinuidad implica un ya nunca más eso que era. La decisión que irrumpe y corta fatalmente el curso de un devenir histórico de modo

de generar con ello la condición de una nueva fundación, una ruptura que por ello adquiere una fisonomía trágica. Pero también la ruptura es posible imaginarla como pausa o interrupción momentánea de un curso de cosas. Un síncope o una arritmia. Esos breves instantes de interrupción, de pequeña muerte, son también un modo de pensar el acontecimiento. En este segundo modo no hay un aparente cambio radical, pero sí sucesivas transgresiones imperceptibles que son solo visibles en la retrospectiva del tiempo. En este sentido la ruptura significa un inicio cada vez de lo mismo ligeramente otro, ligeramente torcido de su original, con lo que se pierde toda referencia a éste. Ruptura como cada vez una posibilidad, en la que la transgresión obedece a una micropolítica, que anida en la experiencia y el cuerpo, y no en grandes relatos.

La condición rupturada de nuestra época obliga entonces a construir nuevas formas de representar, reconfigurando la forma misma de las cosas. La forma en ruptura, puede ser concebida semejante a la historia. En las ruinas, al fin siempre quedan ecos, resonancias, fantasmas que retornan y constituyen el presente cada vez de un instante. En toda ruptura algo también reverbera, algo resuena como ese fantasma sónico que retorna. La R es ruptura, pero también es re-torno, *greso, plica, cuperación, lato, ...*

R

RUPTURE

THE 20th CENTURY TAUGHT US THAT THE COURSE of history does not configure as a regular and discrete continuum, but rather has become multiple not only because of the variety of its possible objects, but because it has recognized the essential intimacy that constitutes its place of enunciation. History shatters, not only due to the burst of its tale forms –its narrativity–, but due to the fracture of the condition of the event itself. What is broken is the chance to connect what happens to a certain sense: however, anything has stopped happening; however, the possibility of sense in itself is not over. What is lost is the connection, what reconfigures its modes, forms and procedures. *To think about form today means to think the connectivity of events.* To think form today means to stop before the interstices of things, the spaces of silence between one thing and another. The contemporary condition itself is then rupture, that which is ontologically broken, understood either as loss or as interstice and pause.

There is breaking and loss when discontinuity implies a never again what it was: the decision that bursts into the course of history and fatally cuts it in order to generate the condition of a new foundation, a rupture that hence acquires a tragic physiognomy. It is also possible though

Mauricio Barría

to imagine rupture as pause, a momentary interruption of a course of things, a syncope or an arrhythmia. Those brief moments of interruption, of *petit mort*, are also a way to think the event. In this second mode, there is no apparent radical change, but successive imperceptible transgressions which are only visible in a time retrospective. In this sense, rupture means a repeated beginning of the same, but every time slightly other, slightly twisted from the original and hence losing all reference to it. Rupture as a possibility every time, in which transgression is related to micropolitics, rooted in experience and the body instead of master narratives.

The condition of our time forces us to build new ways of representing, reconfiguring the very form of things. Form in rupture can be conceived as similar to history. Today it is maybe not possible to conceive rupture as a fatal break, because fatality is the normal state of things. Among ruins, always in the end remain echoes, resonances, ghosts that return and constitute the present of an instant. In every rupture something also reverberates, something resonates as the sonic ghost who returns. R is rupture, but also *re-turn*, *re-plica*, *re-cuperation*, *relation*, ...

¿PODEMOS IMAGINAR LA CONSTRUCCIÓN DE UNA relación: para encontrar empatía con lo que me es extraño? Los cuerpos que viven fuera, las figuras que pasan, o que repentinamente entran; las tranquilas figuras que nos rodean, y que en ocasiones hablan y cantan –¿No nos instan acaso tales cuerpos a no ser sólo nosotros, a ser singular plural, en otras palabras, a la acción de escuchar?

Una frágil escucha sale desde ti que estás por allá y el deseo de ocupar un territorio posible: compartir su propiedad con los sin aliento, y la formación de una comunidad poco probable. Fugaz, débil.

Esas son las preguntas que empujan este cuerpo, este movimiento, y la construcción de ciertas narrativas, cada una de las cuales se extiende desde estos encuentros sociales, de ser cuerpo entre y rodeado por otros, especialmente por aquellos que acentúan condiciones de pérdida, fragmentación, subyugación, así como desafíos éticos –narrativas de construcciones esperanzadoras hechas de encuentros con líricas frágiles, precariedad; la exhalación suave y vital alguna vez escuchada o vista.

Él me habla del viaje, el borde del cuerpo –la herida como la construcción de una relación, exponiendo el interior hacia afuera; él habla del río, del agua, del metal y la manta; y él apunta hacia arriba, y hacia abajo, al suelo: a este suelo, a este campo abandonado, y a ese otro. Siempre el otro. *El sueño por el mañana, y lo que yace más allá.* Esto perturba los muros y los límites entre los cuales el dentro y el fuera están ubicados; para desplazar, por un momento, los lenguajes que permanecen estables –¿*Dónde están los fósforos, la cuerda? ¿las baterías? Aquellas cosas con las cuales construir lo necesario y lo deseado, mano a mano.* Los objetos perdidos.

CAN WE IMAGINE THE MAKING OF A RELATIONSHIP: to find solidarity with what is foreign to myself? The bodies that live outside, the figures that pass by, or that suddenly enter; the quiet figures that surround us, and that on certain occasions speak or sing –do not such bodies urge us toward being not only ourselves, toward being singular plural, in other words, toward the event of hearing?

A fragile listening prompted by you who are over there and the desire to take up residence within a possible territory: shared property of the breathless, and the formation of an unlikely community. Fleeting, weak.

Such are the questions that drive this body, this motion, and the making of certain narratives, each of which extends from these social encounters, of being a body amongst and between others, especially alongside those that punctuate conditions of loss, fragmentation, subjugation, as well as ethical challenge –narratives of hopeful construction built from encountering the fragile lyric, precariousness, the soft and vital exhalation once heard or witnessed.

He tells me of the journey, the edge of the body –the wound as the making of a relation, exposing the inside to the outside; he speaks of the river, the water, the metal and the blanket; and he points upward, and down, to the ground: this ground, the abandoned field, and the other one. Always the other. *The dream of tomorrow, and of what lies beyond*. That unsettles the boundaries and the limits around which inside and outside are positioned; to displace, for a moment, the languages that hold steady –*where are the matchsticks, the string? The batteries? Those things from which to craft the needed and the desired, from hand to hand*. The lost objects.

NO SE QUERRÍA CON ELLO ABOLIR LA LEY, PUES las acciones en su nombre no expresan la voluntad de destruir un orden establecido para instaurar otro, acaso más justo, más eficiente o más bello. Su sentido es más bien cruzar la ley, al modo en que se traspasa una barrera que impide el paso o se ingresa a un lugar prohibido. Se trata de un juego, un ir y venir, avanzar y regresar sobre la ley que permanece indiferente e inmutable bajo aquel ejercicio de ruptura, hace siglos desacralizado. Al transgresor lo anima el afán de experimentar el límite en toda su fuerza vivificante, su acción está dedicada a la ley. Lo que quiere sentir en carne propia no es el “contenido” intrascendente de la prohibición, sino la prohibición misma, el vértigo de un vacío de mundo, porque el transgresor no intenta restituir la naturaleza contra las reglas de la ciudad, su deseo es abolir la naturaleza. Durante el siglo XX la transgresión en el arte se vistió con el prestigio de la crítica. Hoy acaso no exista en el mercado un objeto de goce más poderosamente seductor que estrellarse contra “las reglas”.

El presentimiento de que no existe un afuera (utopía, naturaleza o más allá) empuja al individuo a abrazar la ley traspasándola, en una especie de narcisismo metafísico. El consumo ya no obedece al propósito de olvidar el sin

sentido de una existencia demasiado normalizada, o de sobornar una carencia reprimida, sino que se trata precisamente de consumir esa inanidad, de entregarse –*selfie* mediante– al sabor intensamente pasajero de la transgresión. Expuesto a las noticias el habitante del siglo XX decía “uno ya no sabe qué pensar”. Ahora, ya en el siglo XXI, el usuario de youtube reflexiona cínicamente: “uno ya no sabe qué sentir”.

IT IS NOT ABOUT ABOLISHING THE LAW, BECAUSE actions in its name do not express the will to destroy a established order to establish another, maybe fairer, more efficient or beautiful. Its sense is rather to cross the law, in the manner one trespasses a barrier or enters a forbidden place. It is about a game, going and coming, moving forth and back over the law that remains indifferent and immutable under such rupture exercise, demystified centuries ago. The transgressor is motivated by the desire to experience the limit in all its exhilarating force, her action is devoted to the law. What she wants to feel firsthand is not the banal “content” of prohibition but prohibition itself, the world emptiness vertigo, because the transgressor does not attempt to restore nature against the rules of the city, her will is to abolish nature. During the 20th century, transgression in art dressed itself in the prestige of critique. Today, there might not be in the market a more powerfully seductive pleasure object than crashing into “the rules”.

The feeling that there is no outside (utopia, nature or afterlife) pushes the individual to abiding to the law by crossing it, in a sort of metaphysical narcissism. Consumption does not follow anymore the purpose of forgetting a meaningless and over-normalized existence, or

blackmailing a repressed lack, instead it precisely aims to consume that inanity, to give oneself –by means of a *selfie*– to the intensely fleeting taste of transgression. Exposed to the news, the inhabitant of the 20th century would say “I don’t know what to think anymore”. Now, already in the 21st century, the Youtube user cynically reflects: “I don’t know what to feel anymore”.

MENSAJES, NOTICIAS, ENVÍOS, ENCARGOS. La urgencia se ha expandido desde la condición de excepcionalidad hasta permear el espacio de lo rutinario; desde los contextos afectados por desastres naturales y conflictos armados, hasta el estado de emergencia convertido en técnica general de gobierno.¹

Bailamos al ritmo de lo urgente, en la mayoría de los casos como estrategia de supervivencia, en busca de satisfacer la rapidez que dictan los regímenes económicos actuales. La urgencia, para muchos, también es rentable. Capitaliza el miedo a la incertidumbre, viene acompañada de la retórica de la resiliencia urbana, y en ocasiones del oportunismo de operaciones inmobiliarias, maniobras políticas, y aumento en gastos militares.

Algunos de los más sofisticados actos de diseño y estrategias para gestionar riesgos, escenarios de catástrofes, o ataques terroristas, son producto de la urgencia: diques de contención, sistemas de control biométrico en aeropuertos, prototipos de viviendas de emergencia para refugiados. Éstos circulan a través de las aulas de escuelas, las páginas de revistas especializadas y las salas de museos.

Lo urgente nos atrapa en un estado simultáneo de ansiedad y frenesí, en un sistema de valores que premia el movimiento, el cambio, la capacidad de adaptación, y transformación en respuesta a una aparente crisis sistémica, la reflexión convertida en un bien escaso. Paradójicamente, algunas acciones destinadas a nuestra protección, como parte de las políticas de urgencia, debilitan aquello que posibilita nuestra vida en común y nuestra capacidad política; contribuyen a formalizar y normalizar la precariedad, y a sustentar su permanencia.

¹ En el siglo pasado, y sobre todo en el actual, hemos sido testigos de lo que Giorgio Agamben menciona en su libro, *Estado de excepción*, como la “generalización sin precedentes del paradigma de la seguridad como técnica normal de gobierno”. Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005), p. 44. Como ejemplo de esta tendencia, en julio de 2016, la Asamblea Nacional Francesa aprobaba la prolongación del estado de emergencia que se había decretado en noviembre de 2015, hasta enero de 2017, usando como argumento el alto riesgo de la amenaza terrorista.

U

URGENT

MESSAGES, NEWS, SHIPMENTS, ORDERS. The urgent has expanded from the condition of exceptionality to permeate the space of routine; from contexts affected by natural disasters and armed conflicts, to the state of emergency as general technique of government.¹

We dance to the rhythm of urgency, in most cases as a survival strategy, seeking to satisfy the speed dictated by current economic regimes. For many, the urgent is also profitable. It capitalizes on the fear of uncertainty, is accompanied by the rhetoric of urban resilience and, sometimes, the opportunism of real estate developments, political maneuvering, and increased military spending.

Some of the most sophisticated design acts and strategies to manage risk, disaster scenarios, or terrorist attacks are the result of urgency –smart dikes, biometric control systems at airports, emergency housing prototypes for refugees– and circulate through lecture halls, magazine spreads, museum galleries.

Under the urgent, we are trapped in a simultaneous state of anxiety and frenzy, in a value system that rewards movement, change, adaptability, and transformation in response to an apparent systemic crisis –reflection turned

Marina Otero Verizer

into a scarce commodity. Paradoxically, some actions taken for our protection as part of the politics of urgency, undermine the conditions that enable life in common and our political capacity, and contribute to formalize and normalize precariousness and to facilitate its perpetuation.

¹ In the past century, and especially in the present, we have witnessed what Giorgio Agamben describes in his book *State of Exception* as the “unprecedented generalization of the paradigm of security as a normal technique of government.” Agamben, Giorgio, *State of Exception*, trans. Kevin Attell (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005), p. 14. As an example of this trend, in July 2016 the French National Assembly approved the extension of the state of emergency, which had been decreed in November 2015 until January 2017, alleging the risk of terrorist threat.

VIGESIMOTERCERA LETRA DEL ABECEDARIO español, que, al igual que la *b*, representa el fonema consonántico oclusivo bilabial sonoro. Vigésima quinta letra del abecedario español, y vigésima segunda del orden latino internacional, que representa un fonema consonántico labial y sonoro, el mismo que la *b* en todos los países de lengua española. Su nombre es uve, ve, ve baja o ve corta. Vigésima quinta letra del abecedario español, y vigésima de sus consonantes. Su nombre es ve o uve. Actualmente representa el mismo sonido que la *b* en todos los países de la lengua española. Su articulación, por lo tanto, es bilabial y sonora, oclusiva en posición inicial absoluta o después de nasal (venid, envío) y fricativa en los demás casos (ave, arveja). Vigésima quinta letra del abecedario español, y vigésima de sus consonantes. Su nombre es ve. Vigésima quinta letra del abecedario castellano, y vigésima de sus consonantes. Su nombre es ve. Vigésima tercera letra de nuestro alfabeto, y décima octava de las consonantes. Fórmase su sonido al apartar de los dientes altos juntos con lo interior del labio de abajo teniéndolos apretados con él, de manera que no salga aliento alguno antes de abrirlos, como se percibe en virgen, vino, venga; que es en lo que se conforma y encuentra esta voz con la de la *b*, y en lo que difiere de

la *f*, que se forma del mismo modo, salvo que no se ha de impedir del todo el paso del aliento. Esta letra como consonante, es la vigésima segunda de nuestro alfabeto, y para distinguirla de la vocal se debe escribir siempre en figura de corazón, o formando un ángulo, como se previene en el discurso proemial de la ortografía.

TWENTY-THIRD LETTER OF THE SPANISH alphabet, which, just as the *b*, represents the consonantic occlusive bilabial sonorous phoneme. Twenty-fifth letter of the Spanish alphabet, and twenty-second of the Latin international order, which represents a consonantic labial and sonorous phoneme, the same as the *b* in all the countries of Spanish tongue. Its name is *u-ve*, *ve*, little *ve* or short *ve*. Twenty-fifth letter of the Spanish alphabet, and twentieth among its consonants. Its name is *u-ve* or *ve*. Now it represents the same sound as *b* in every country of Spanish tongue. Its articulation, therefore, is bilabial and sonorous, occlusive in absolute initial position or then nasal (*venid*, *envío*) and fricative in the other cases (*ave*, *arveja*). Twenty-fifth letter of the Spanish alphabet, and twentieth among its consonants. Its name is *ve*. Twenty-fifth letter of the Castilian alphabet, and twentieth among its consonants. Its name is *ve*. Twenty-third letter of our alphabet, and eighteenth among its consonants. Its sound formed by separating the upper teeth from the lower lip's interior when those are tight to it, by way of exhaling no breath whatsoever before release them, as it can be perceived in *virgen*, *vino*, *venga*; that is which this voice forms itself and encounters that of the *b*, and which differs from that of the *f*, which is formed

in the same way, except that the breath's pass shall not be altogether prevented. As a consonant this letter is the twenty-second of our alphabet, and to be distinguished from the vowel it must be always written in the shape of heart, or forming an angle, as prevented by the proemial discourse of orthography.

W

W-INDOWS

Daniel Cruz



W

W-INDOWS

Daniel Cruz



RODAMOS, DECÍA NIETZSCHE, DESDE EL CENTRO hacia la *x* (*aus der Zentrum ins x*). Antes que la marca de lo desconocido, la variable de multiplicación, los rayos invisibles, la prohibición; antes que la letra, la *x* designa la intersección: una disposición cruzada de trayectorias. Con este sentido la convoca Platón en el *Timeo*: el cruce de líneas, el quiasmo (χιασμός) en el alma del mundo.¹ Cruce, intersección, *implexo*, división, entrelazamiento. La *x* no tiene centro; posee apenas el espesor en el que las trayectorias se superponen, se recubren y sobrepasan. Es el nudo que se alcanza a advertir en una geografía tallada por líneas. Las entidades –o, mejor, entridades– están formadas por líneas anfractuosas y desanfractuosas que en algún accidente componen una intersección o un punto de encuentro en el *entre*.² Cada época rueda hacia un determinado imaginario de la *x*.³ O de la intersección. Llaga o herida, pliegue o catástrofe *crística*, la forma de la *x* organiza el montaje del cuerpo venerado, *a la vez descompuesto (desmembrado, lacerado) y recompuesto*. La *x* opera en el interior de una gestión de la desaparición: en la iconografía de la Ascensión, es la “marca visual de la presencia retirada del cuerpo”.⁴ La *x* marca el emplazamiento.

¹ Platón, *Timeo*, trad. Francisco Lisi (Editorial Gredos: Madrid, 1992), 36b-c.

² Ingold, Tim, *The Life of Lines* (Routledge: New York, 2015).

³ Roy, Mariane, *Sign After the X* (Advance/Artspeak: Michigan, 2001). Vid. Chiron, Eliane, *X, l'oeuvre en procès*, (Cerap, Publications de la Sorbonne: Paris, 1996).

⁴ Didi-Huberman, Georges, “En los pliegues de lo abierto”, en *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, trad. Julián Mateos (Shangrila: Santander, 2015), p.186.

APÉNDICE

La breve reseña de Georges Bataille no trata únicamente sobre la relación entre la *x* y la ausencia del cuerpo, sino sobre la intersección entre violencia, lugar, registro fotográfico y exhibición.¹ A la íntima relación entre fotografía y crimen, Bataille agrega la intersección de la *x* como marca de entrecruzamiento entre violencia y mirada, lo repulsivo y la fascinación. Ciertamente, la utilización policial de la *x* ha variado con la historia. Pero esta variación no puede escamotear lo que Bataille parecía exponer: la espacialidad del crimen. El espacio no puede ser presentado en ningún tribunal. Será siempre reconstruido. O imaginado. Por este motivo la fotografía que utiliza Bataille, extraída del inquietante álbum *X marks the spot*, con fotografías de Alfred Lingle, no tiene relación en primer lugar con la *x* y la falta de cuerpo, sino con el cuerpo y el congelamiento del lugar del crimen: un gángster atrapado en el hielo del Lago Michigan. Como un quiasmo, lo que muestra Bataille es la petrificación fotográfica de un cuerpo congelado que marca, asimismo, el sitio de su propia muerte.² Habría que hallar aquí, más que

en la remisión o la cita del *Land Art*, la obligación de marcar el emplazamiento y el espacio como escenario de desaparición.

Jacques Derrida, por su parte, tuvo la pretensión de transformar la puesta en abismo de la *x* del *Timeo*, el quiasmo de lo *χωρα*, en la puesta en abismo de la página. La realización concreta de esta pretensión se llamó *Glas*, un intratable collage compuesto con los escombros (*débris*) de “dos columnas desiguales” escritas con diferente tipografía (una columna dedicada a Hegel, la otra dedicada a Jean Genet), en cuyas grietas había que proceder con el “equilibrio inestable del funámbulo”.³ Inspirado en este dispositivo, pero revisando inevitablemente la “deuda metamórfica” de la deconstrucción, Mike Cartmell propuso en *In the Form of the Letter 'X'* (1985) una brillante visualización de lo quiasmático. El video es precedido por el descubrimiento de que (Herman Melville y (Mike) Cartmell recogen un antiguo verbo francés, *mêler*, que significa “encontrarse, intersectar, caer juntos, cruzarse”. Se trata, pues, de la visualización de la figura retórica del quiasmo de los nombres y de la identidad. Pero también de la estructura quiasmática de las imágenes.

¹ Bataille, Georges, “X Marks the Spot”, en *Documents* (nº7, año II, octubre de 1930). *OEuvres complètes I—Premiers écrits: 1922-1940* (Gallimard: Paris, 1970), pp. 256-257.

² Vidler, Anthony, “X Marks the Spot. The Exhaustion of Space at the Scene of the Crime”,

en *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (The MIT Press: Massachusetts, 2000), pp. 123-124.

³ Derrida, Jacques, *Glas* (Galilée: Paris, 1974), p. 159.

WE ROLL, NIETZSCHE SAID, FROM THE CENTER to the x (*aus der Zentrum ins x*). Before the mark of the unknown, the variable of multiplication, invisible rays, prohibition, even before the letter, x designates *intersection*: a plot of crossed trajectories. In the *Timaeus*, Plato summons it with this sense: the cross of lines, the chiasmus (χιασμός) in the soul of the world.¹ Cross, intersection, *implex*, división, intertwining. The x has no centre; it is barely thick enough to allow trajectories to overlap, re-coat and surpass each other. It is the noticeable knot in a geography carved by lines. The entities –or rather, *betweentimes*– are formed by rough and smooth lines that in an accident make an intersection or a meeting point at the *in-between*.² Each epoch rolls towards a given imaginary of x .³ Or of the intersection. Wound or injury, fold or christic catastrophe, the form of x organizes the staging of the worshipped body, *decomposed* (*dismembered, lacerated*) and *recomposed at the same time*. The x operates within a management of disappearance: in the iconography of *Ascension*, it is the “marque visuelle de la présence retirée.”⁴ X marks a location.

¹ Plato, “The Discourse of Timeaus”, in Francis MacDonald Cornford, *Plato's Cosmology* (Routledge: London, 1937), 36b-c, p. 73.

² Ingold, Tim, *The Life of Lines* (Routledge: New York, 2015).

³ Roy, Mariane, *Sign After the X* (Advance/Artspeak: Michigan, 2001). Vid. Chiron, Eliane, *X, l'oeuvre en procès* (Cerap, Publications de la Sorbonne: Paris, 1996).

⁴ Didi-Huberman, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition* (Paris: Minuit, 1998), p.187.

APPENDIX

Georges Bataille's brief review does not only deal with the relation between x and the absence of the body, but also with the intersection between violence, place, photographic record and exhibition.¹ To the intimate relationship between photography and crime, Bataille adds the intersection of x as a mark of crossing between violence and glance, repulsion and fascination. Policial use of x has certainly varied throughout history, but this variation cannot whisk away what Bataille seemed to expose: the spatiality of crime. Space cannot be presented in any court. It will always be re-enacted. Or imagined. Hence, the image used by Bataille, taken from the disturbing album *X marks the spot* with photographs by Alfred Lingle, has no relation in the first place with the x and the lack of body, but with the body and freezing at the crime scene: a gangster trapped under the ice of Lake Michigan. As a chiasmus, what Bataille shows is the photographic petrification of a frozen body which also marks the site of its own death.² Beyond remission or quoting *Land Art*, what is to be found here is the duty to mark the location and space as the scene of disappearance.

Jacques Derrida intended to transform the setting of the chiasm from the x in *Timaeus*, the chiasmus of the $\chi\omega\rho\alpha$, into the setting of the chiasm of the page. The concrete realization of this aspiration was called *Glas*, an intolerable collage made of the *debris* of 'two uneven columns' written with different typography (one column dedicated to Hegel, the other to Jean Genet), in which cracks one should proceed with the “unstable balance of a funambulist”.³ Inspired by this device but also inevitably reviewing the “metamorphic debt” of deconstruction, Mike Cartmell proposed in *In the Form of the Letter 'X'* (1985) a brilliant visualization of the chiasmatic. The video is preceded by the discovery that (Herman) Melville and (Mike) Cartmell pick up an old French verb, *mêler*, which means “meeting, intersecting, falling together, crossing”. Thus, it is about visualizing the rhetorical figure of the chiasmus of names and identity, but also about the chiasmatic structure of images.

¹ Bataille, Georges, “X Marks the Spot”, in *Documents* (nº7, II, 1930). *Oeuvres Complètes I–Premiers écrits: 1922-1940* (Gallimard: Paris, 1970), pp. 256-257.

² Vidler, Anthony, “X Marks the Spot. The Exhaustion of Space at the Scene of the Crime”, in *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (The MIT Press: Massachusetts, 2000), pp. 123-124.

³ Derrida, Jacques, *Glas* (Galilée: Paris, 1974), p. 159.

Y

YAPA

CONCEPTO DE ARITMÉTICA QUECHUA QUE significa ayuda o aumento. En la matemática Andina refiere a un regalo que rompe con los equilibrios de intercambio. *Es la marraqueta que aparece –de sorpresa o con la advertencia ‘va con yapa’– en la bolsa de pan. O la rama de perejil, el ajo, la cebolla que se cuele misteriosamente al pedido en la verdulería de esquina.*

La yapa tiene una función primordial tanto en la creación de un quiebre de *estatus quo* como en un reordenamiento diferente de las cosas. Se trata de un exceso gratuito que actúa como agente desestabilizador y que frecuentemente

María Berríos

gatilla procesos de reciprocidad, usualmente en la forma de contra-regalos. *Es el beso de un ciclista mientras pasa. Es el proyectil de una llama que te salpica la cara.*

Es acción y no transacción, y por tanto la yapa no genera deuda de ningún tipo. *Es el baile o los bailes que ocurren después que uno ha anunciado su partida de la fiesta.*

Niega la lógica del contrato mercantil, es exceso puro, derroche y anti-deuda. *Es moler masticando y escupir en la plaza pública los papeles de los acreedores.*

Y

YAPA

CONCEPT OF QUECHUA ARITHMETIC THAT means a little help or an increase. In Andean mathematics it refers to a gift that breaks with the balance of trade. It is the parsley bunch, the garlic, or the onion that mysteriously sneaks in to the order from the corner greengrocer. *It is the marraqueta [Chilean bread] that appears in the bread bag, either by surprise or with the warning 'it comes with yapa'.*

The yapa has a key role in breaking the status quo and in setting off a rearrangement of the state of things. This is spontaneous and free excess that acts as destabilizing

María Berríos

agent and often triggers processes of reciprocity, usually in the form of counter-gifts. *It can be a kiss from the cyclist riding by. It can be an unforeseen llama projectile hitting you in the face.*

It is action not transaction, and therefore cannot generate a debt of any kind. *It is the dance or dances that occur after one has announced their retreat from a party.*

It negates and destroys the logic of the commercial contract; it is pure excess, waste and anti-debt. *It is the chewing up and spitting out of bailiff letters in the square.*

ZONA [ZONE]

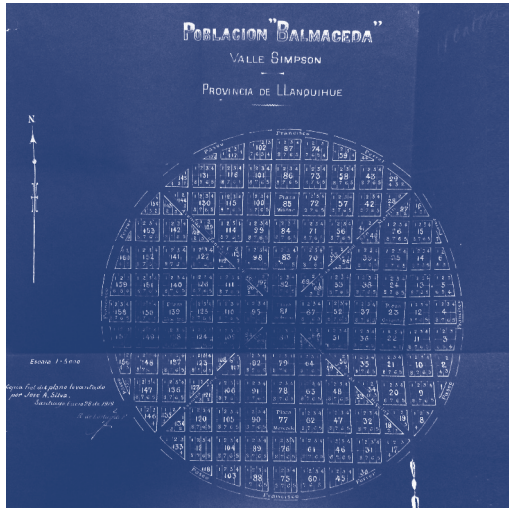


Imagen | Image

Diseño de planificación urbana para la zona-Balmaceda en 1919.

Fuente: Archivo Nacional

Urban planning and design of the Zone-Balmaceda in 1919.

Source: Chile's National Archive

Marcelo Becerra



Imagen | Image

Georreferencia del actual estado de la zona-Balmaceda en 2016.

Fuente: Google Maps

Georeference of the current condition of the Zone-Balmaceda in

2016. Source: Google Maps

CUANDO FUE TRAZADO EL PUEBLO DE BALMACEDA (XI Región de Aysén, Chile), el 28 de enero de 1919, Antolín Silva Ormeño imaginó una ciudad próspera y moderna en medio del vasto e ilimitado territorio de la frontera aisenina y las estepas patagónicas. Imaginó y diseñó un pueblo de planta circular, dividido en cuatro trozos, cada una con una plaza central, como rodajas de una gigantesca y vacía fruta.

Su idea era desplegar sobre la gran planicie donde se fundó y creó el pueblo, una fabulosa pieza geométrica de rigurosas dimensiones y sentido ideal. El espacio urbano contenido en una gran circunferencia de 1500 metros de diámetro y una trama ortogonal que contendría 161 manzanas y 978 sitios destinados a acoger el arribo de las familias que llegarían a poblar las tierras recónditas de Aysén. Cinco de estas manzanas serían las flamantes plazas del nuevo pueblo de Balmaceda: al centro la Plaza de Armas, en el norte la Plaza Militar, en el sur la Plaza Mercado, en el oriente la Plaza Oriente y en el occidente la Plaza Libertad.

La Zona extrema de Aysén se fue nombrando con la producción de un espacio moderno en su determinación de abandonar el espacio salvaje y amenazante de la frontera.

La producción de esta Zona se dictó en una Ley de Colonización y un proyecto de fundaciones y concesiones operados a distancia.

El cauce de los acontecimientos tuvo un curso menos favorable para las ambiciosas ideas de primer pueblo que nunca llegó a trazarse en las dimensiones del original y que habita aun como un fantasma arruinado por lo que no logró siquiera constituirse. En su damero persisten los sitios eriazos que nunca alcanzaron a poblarse, abandonados al fracaso de un proyecto desproporcionado e inconcluso. La zona dibujada sobre el territorio interminable define, desde la planificación, un adentro y un afuera de la ciudad y su proyecto moderno. En su ruina, la ciudad se vacía por la intemperie que aborda y vulnera su circunferencia.

Z

ZONA [ZONE]

WHEN BALMACEDA TOWN (LOCATED IN THE XI region of Aysén, Chile) was outlined on January 28th, 1919, Antolín Silva Ormeño imagined a prosperous and modern city in the vast and limitless territory of the aysenian border and the Patagonian steppes. He imagined and designed a circular town divided into four pieces, each one with a central square, as slices of a giant and empty fruit.

His idea was to deploy a fabulous piece of rigorous geometric dimensions and ideal meaning on the great plain where the town was founded and created. The urban space contained in a circumference of 1500 meters in diameter and an orthogonal grid that would contain 161 blocks and 978 lots intended to welcome the arrival of the families would come to populate Aysén's remote lands. Five of these blocks would be the brand new squares of the new town of Balmaceda: at the center Plaza de Armas (central square), in the north the Military square, in the south the Market square, at the east the East square and at the west the Freedom square.

The extreme zone of Aysén it was naming along with the production of a modern space in his determination to leave the wild and threatening space of the border.

Marcelo Becerra

The production of this zone was enacted in a Colonization Law and in a project of remotely operated town establishment and concessions.

The events' directions had a less favorable course for the ambitious ideas of the first town which was never drawn in the original dimensions and that lives nowadays as a ruined ghosts because it does not even reach to become a town. The vacant lots of its grid that never reached peopled persist today, abandoned to the failure of a disproportionate and unfinished project. The zone drawn on the endless territory defines an inside and an outside of the city and its modern planned project. In its ruin, the weathering that tackles and violates its circumference empties the city.

ÍNDICE DE COLABORADORES

- 10 A**
ANARCHIVE
 Daniel G. Andújar
 Artista visual, Barcelona
- 14 B**
BITTerness-BIANCIARDI
 Joan Ockman
 Historiadora y escritora,
 Escuela de Diseño/Universidad
 de Pennsylvania, Filadelfia
- 18 C**
COMUNISMO
 Miguel Valderrama
 Historiador, Santiago
- 22 D**
DESENVOLVER
 Pablo Nuñez Gutiérrez
 Diseñador y artista visual,
 Universidad de Chile, Santiago
- 26 E**
ENTRE
 Willy Thayer
 Filósofo, Universidad
 Metropolitana de Ciencias
 de la Educación, Santiago
- 30 F**
FIGURA
 Hugo Rivera-Scott
 Artista visual,
 Universidad de Chile
- 36 G**
GAZA [PORTRAIT OF]
 Jonathan Cecil
 Artista visual, Los Ángeles,
 California
- 40 H**
HELIOTROPISMO
 Alejandra Castillo
 Filósofa, Universidad
 Metropolitana de Ciencias
 de la Educación, Santiago
- 44 I**
[NATURAL]ISMO
 Paloma Villalobos
 Artista visual, Madrid
- 48 J**
JOTA
 André Menard
 Antropólogo,
 Universidad de Chile, Santiago
- 52 K**
KAUFMANN'S AUTONOMY
 Nika Grabar
 Arquitecta, Facultad de
 Arquitectura/Universidad de
 Ljubljana, Eslovenia
- 56 L**
LOOP / DRUMCIRCLE[]
 Christian Oyarzún
 Artista medial, Universidad de
 Chile, Santiago
- 60 M**
MÁSCARA
 Gabriela Rivera Lucero
 Artista visual y fotógrafa,
 Santiago
- 64 N**
NODAL [NUDO]
 Roque Farrán
 Psicólogo y filósofo (IDH-
 UNC/Conicet), Córdoba

ÍNDICE DE COLABORADORES

- 68 Ñ**
EÑE
 Javier Jaimovich
 Artista sonoro e investigador,
 Universidad de Chile, Santiago
- 70 O**
OSCILACIÓN
 Luis Guerra
 Artista visual, Barcelona
- 74 P**
PATRÓN
 María Hurtado de Mendoza
 estudio.entresitio y Profesora Aso-
 ciada en la Escuela de Arquitectura
 y Diseño (NJIT), NY, New Jersey
- 78 Q**
QUIMERA
 Esther Gabara
 Profesora Asociada de Estudios Ro-
 mances, y Arte, Historia del Arte y
 Estudios Visuales, Duke University
- 82 R**
RUPTURA
 Mauricio Barría
 Dramaturgo y teórico del teatro,
 Universidad de Chile, Santiago
- 86 S**
STRANGER [EXTRAÑO]
 Brandon LaBelle
 Artista visual y escritor, Berlín
- 90 T**
TRANSGRESIÓN
 Sergio Rojas
 Filósofo, académico
 Universidad de Chile, Santiago
- 94 U**
URGENCIA
 Marina Otero Verzier
 Jefa de Investigación y
 Desarrollo, Instituto Het
 Nieuwe, Rotterdam
- 98 V**
VIGESIMOTERCERA
 Felipe Cussen
 Poeta e investigador,
 Universidad de Santiago
 de Chile, Santiago
- 102 W**
W-INDOWS
 Daniel Cruz
 Artista visual,
 Universidad de Chile,
 Santiago
- 106 X**
HACIA LA FORMA 'X'
 Iván Flores
 Filósofo, Universidad
 Autónoma de Barcelona,
 Barcelona
- 110 Y**
YAPA
 María Berríos
 Socióloga, editora y curadora,
 Copenhagen-Santiago
- 114 Z**
ZONA
 Marcelo Becerra
 Arquitecto, Director Festival
 de Cine de la Patagonia (FECIPA),
 Coyhaique/Aysén

ÍNDICE DE CONTRIBUTORES

- 10 **A**
ANARCHIVE
 Daniel G. Andújar
 Visual artist, Barcelona
- 16 **B**
BITTERNESS-BIANCIARDI
 Joan Ockman
 Historian and writer.
 School of Design/University
 of Pennsylvania, Philadelphia
- 20 **C**
COMMUNISM
 Miguel Valderrama
 Historian, Santiago
- 22 **D**
DESENVOLVER
 Pablo Nuñez Gutiérrez
 Designer and visual artist,
 University of Chile, Santiago
- 28 **E**
ENTRE [BETWEEN]
 Willy Thayer
 Philosopher, Metropolitan
 University of Educational
 Sciences, Santiago
- 30 **F**
FIGURA [FIGURE]
 Hugo Rivera-Scott
 Visual artist,
 University of Chile, Santiago
- 36 **G**
GAZA [PORTRAIT OF]
 Jonathan Cecil
 Visual artist,
 Los Angeles, California
- 42 **H**
HELIOTROPISM
 Alejandra Castillo
 Philosopher, Metropolitan
 University of Educational
 Sciences, Santiago
- 44 **I**
[NATURAL] ISMO
 Paloma Villalobos
 Visual artist, Madrid
- 50 **J**
JOTA [JAY]
 André Menard
 Anthropologist,
 University of Chile, Santiago
- 52 **K**
KAUFMANN'S AUTONOMY
 Nika Grabar
 Architect,
 University of Ljubljana/Faculty
 of Architecture, Ljubljana
- 56 **L**
LOOP / DRUMCIRCLE[]
 Christian Oyarzún
 Media artist,
 University of Chile, Santiago
- 60 **M**
MÁSCARA [MASK]
 Gabriela Rivera Lucero
 Visual artist and photographer,
 Santiago
- 66 **N**
NODAL [KNOT]
 Roque Farrán
 Psychologist and philosopher
 (IDH-UNC/Conicet), Córdoba

ÍNDICE DE CONTRIBUTORES

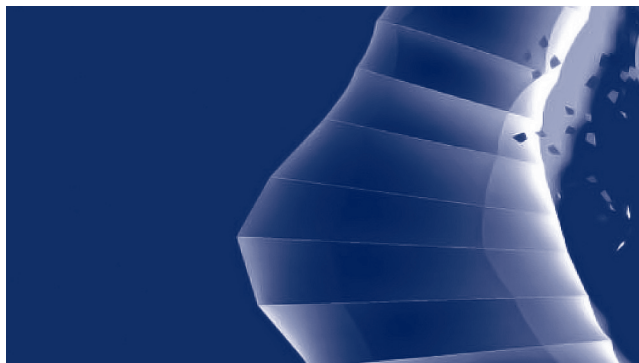
- 68 **Ñ**
EÑE
 Javier Jaimovich
 Sound artist and researcher,
 University of Chile, Santiago
- 72 **O**
OSCILLATION
 Luís Guerra
 Visual artist, Barcelona
- 76 **P**
PATTERN
 María Hurtado de Mendoza
 estudio.entresitio & Associate
 Professor at College of Architecture
 and Design (NJIT), NY, New Jersey
- 80 **Q**
QUIMERA [CHIMERA]
 Esther Gabara
 Associate Professor of Romance
 Studies, and Art, Art History &
 Visual Studies, Duke University
- 84 **R**
RUPTURE
 Mauricio Barría
 Playwright and theater theo-
 retician, University of Chile,
 Santiago
- 88 **S**
STRANGER
 Brandon LaBelle
 Writer and visual artist, Berlin
- 92 **T**
TRANSGRESSION
 Sergio Rojas
 Philosopher and academic,
 University of Chile, Santiago
- 96 **U**
URGENT
 Marina Otero Verzier
 Head of Research and
 Development, Het Nieuwe
 Instituut, Rotterdam
- 100 **V**
VIGESIMOTERCERA
[TWENTY-THIRD]
 Felipe Cussen
 Poet and researcher,
 University of Santiago-Chile
- 102 **W**
W-INDOWS
 Daniel Cruz
 Visual artist,
 University of Chile, Santiago
- 108 **X**
TOWARDS THE 'X' FORM
 Iván Flores A.
 Philosopher, Autonomous
 University of Barcelona,
 Barcelona
- 112 **Y**
YAPA
 María Berríos
 Sociologist, editor and curator,
 Copenhagen-Santiago
- 114 **Z**
ZONA [ZONE]
 Marcelo Becerra
 Architect, Director of the
 Patagonia Film Festival (FECIPA),
 Coyhaique/Aysén

ACICLOPEDIA. BREVIARIO SOBRE LA FORMA MÁS ALLÁ DEL CANON

Ejercicio editorial desarrollado en el marco del proyecto *INFORME. DISPOSITIVO DE ACTIVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN DE UN NO-ESPACIO* (CreArt, Universidad de Chile, 2016).

ACICLOPEDIA. COMPENDIUM ON FORM BEYOND CANON

Editorial device developed within the project *INFORME. A DEVICE FOR ACTIVATING AND EXPERIMENTING ON A NON-SPACE* (CreArt, University of Chile, 2016).



DEPARTAMENTO DE DISEÑO + DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE CHILE

CONCURSO DE CREACIÓN ARTÍSTICA 2015/2016 [CREART]
DIRECCIÓN DE CREACIÓN ARTÍSTICA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
UNIVERSIDAD DE CHILE

DEPARTMENT OF DESIGN + DEPARTMENT OF ARCHITECTURE
FACULTY OF ARCHITECTURE AND URBANISM
UNIVERSITY OF CHILE

ARTISTIC CREATION PROJECTS COMPETITION 2015/2016 [CREART]
DIVISION OF ARTISTIC CREATION
OFFICE OF THE VICE-PRESIDENT FOR RESEARCH AND DEVELOPMENT
UNIVERSITY OF CHILE

INFORME

DISPOSITIVO DE ACTIVACIÓN Y
EXPERIMENTACIÓN DE UN NO-ESPACIO
2016

GÓMEZ-MOYA, *Cristián*
GÓMEZ VENEGAS, *Diego*
MARCHANT LANNEFRANQUE, *Mario*
OPAZO ORTIZ, *Daniel*

El proyecto *INFORME. DISPOSITIVO DE ACTIVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN DE UN NO-ESPACIO*, consiste en la creación, diseño y arquitectura de una cápsula para el desarrollo de un programa de experimentación artística y curatorial.

Su configuración espacial se ha propuesto como un módulo parasitario acoplado al edificio de la FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO (FAU), Universidad de Chile, utilizando la fuente energética (eléctrica, calórica, estructural, online) y reforzando así la analogía sistémica de absorber y a su vez suministrar energía. Su función ha sido entonces activar un espacio en desuso dentro de la FAU, a través de un programa curatorial de encuentros sobre creación y pensamiento.

El enfoque del proyecto es la idea de lo “informe” como intervención y participación espacial, lo cual significa pensar el espacio tanto en sus dimensiones humanas como en las zonas intersticiales de la burocracia y la infraestructura administrativa de la propia Universidad. De este modo se ha explorado entonces la noción de forma más allá de sus márgenes canónicos, esto es, desde una dimensión física y metafísica, material y sensible, espacial y relacional, estética y política. En este sentido resulta valioso para el proyecto la participación y el cruce entre diversas disciplinas (diseñadores, arquitectos, músicos, artistas visuales y de la representación) así como con otros campos experimentales de las disciplinas científicas y humanistas.

The project *INFORME. A DEVICE FOR ACTIVATING AND EXPERIMENTING ON A NON-SPACE*, consists of the creation and design of a capsule to develop a curatorial and artistic experimentation program.

Its spatial configuration has been conceived as a parasite module connected to the façade of the FACULTY OF ARCHITECTURE AND URBANISM (FAU) building, University of Chile, using its energy resources (electricity, heat, structure, wireless communications) to reinforce the systemic analogy of both absorbing and supplying energy. Its function is then, to activate a space that has fallen into disuse within FAU, through a curatorial program of meetings on creation and thinking.

The focus of the project is the notion of “formless” as an idea of spatial intervention and participation which implies thinking of space both in its human dimensions as well as in the interstitial areas of the bureaucracy and administrative infrastructure of the University. Then the notion of form has been explored beyond its canonical margins, that is, from a physical and metaphysical dimension, material and sensible, spatial and relational, aesthetic and political. In this regard the participation and the intersection of various disciplines (designers, architects, musicians, and visual artists) as well as other experimental fields from the sciences and the humanities, has been valuable for the project.

AGRADECIMIENTOS

Los editores de esta publicación desean agradecer a Fernando Gaspar, Guillermo Jarpa y Carolina Ojalvo, de la DIRECCIÓN DE CREACIÓN ARTÍSTICA (DiCREA) de la Universidad de Chile, quienes han otorgado el apoyo institucional para concretar este proyecto.

El agradecimiento se hace extensivo también al artista Alfredo Jaar por sus intercambios, y a cada uno de los escritores, artistas y creadores que han contribuido con su trabajo para estas páginas.

El diseño de la cápsula correspondiente al proyecto *Informe. Dispositivo de activación y experimentación de un no-espacio*, ha sido desarrollado por Carla Cortés, Diego Achurra y Arturo Steinberg, de la oficina de arquitectura ARQTEX. Nuestros agradecimientos al equipo por el compromiso con que este proyecto.



FORO DE LAS ARTES
17-23 de octubre 2016
DIRECCIÓN DE CREACIÓN ARTÍSTICA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y
DESARROLLO
UNIVERSIDAD DE CHILE

Edición de 500 ejemplares en Imprenta MAVAL SPA. Se utilizaron las tipografías Adobe Garamond Pro, Bodoni y Aspira.

ACKNOWLEDGMENTS

The editors of this publication want to acknowledge Fernando Gaspar, Guillermo Jarpa, and Carolina Ojalvo from the DIVISION OF ARTISTIC CREATION (DiCREA) at the University of Chile, who through their support, facilitated the institutional procedures that made this project possible.

These acknowledgements are extended too to the artist Alfredo Jaar for his comments, as well as to all the writers, artists, and authors who have contributed, with their work, to configure these pages.

The capsule design for the project *Informe. A device for activating and experimenting on a non-space*, has been developed by Carla Cortés, Diego Achurra and Arturo Steinberg, at the architecture office ARQTEX. Our gratitude to the team for its commitment to this project.



FORUM OF THE ARTS
October 17-23, 2016
DIVISION OF ARTISTIC CREATION
OFFICE OF THE VICE-PRESIDENT FOR
RESEARCH AND DEVELOPMENT
UNIVERSITY OF CHILE

500 copies printed by MAVAL SPA.
Fonts: Adobe Garamond Pro, Bodoni and Aspira.



A close-up, low-angle shot of a Steinway piano keyboard, showing the white keys and black keys. The image is heavily blue-tinted. In the upper right corner, the Steinway logo (a tree) and the word "STEINWAY" are visible in white.

STEINWAY

Frontispicio | Frontispiece

Hall Decanato [Pabellón A, FAU]

Dean's office hall [Pavilion A, FAU]

