

Exegesis Secular

Sebastião Miguel

Trabalho em desenvolvimento para tese
"A Imagem Emancipada"

Colégio das Artes | Universidade de Coimbra.

2012 | 2014

Descrição: Série de imagens como um diário e anotações sobre a verdade das representações.

99 fotografias

Original Details: Photography | Digital | Fine Art |
40x30x2 cm

Ao longo de uma longa tradição é na arte contemporânea que se deflagra abertamente o uso da fotografia como ferramenta.

A fotografia como ferramenta e condutora de narrativas e símbolos é o eixo temático e o objeto desta pesquisa.

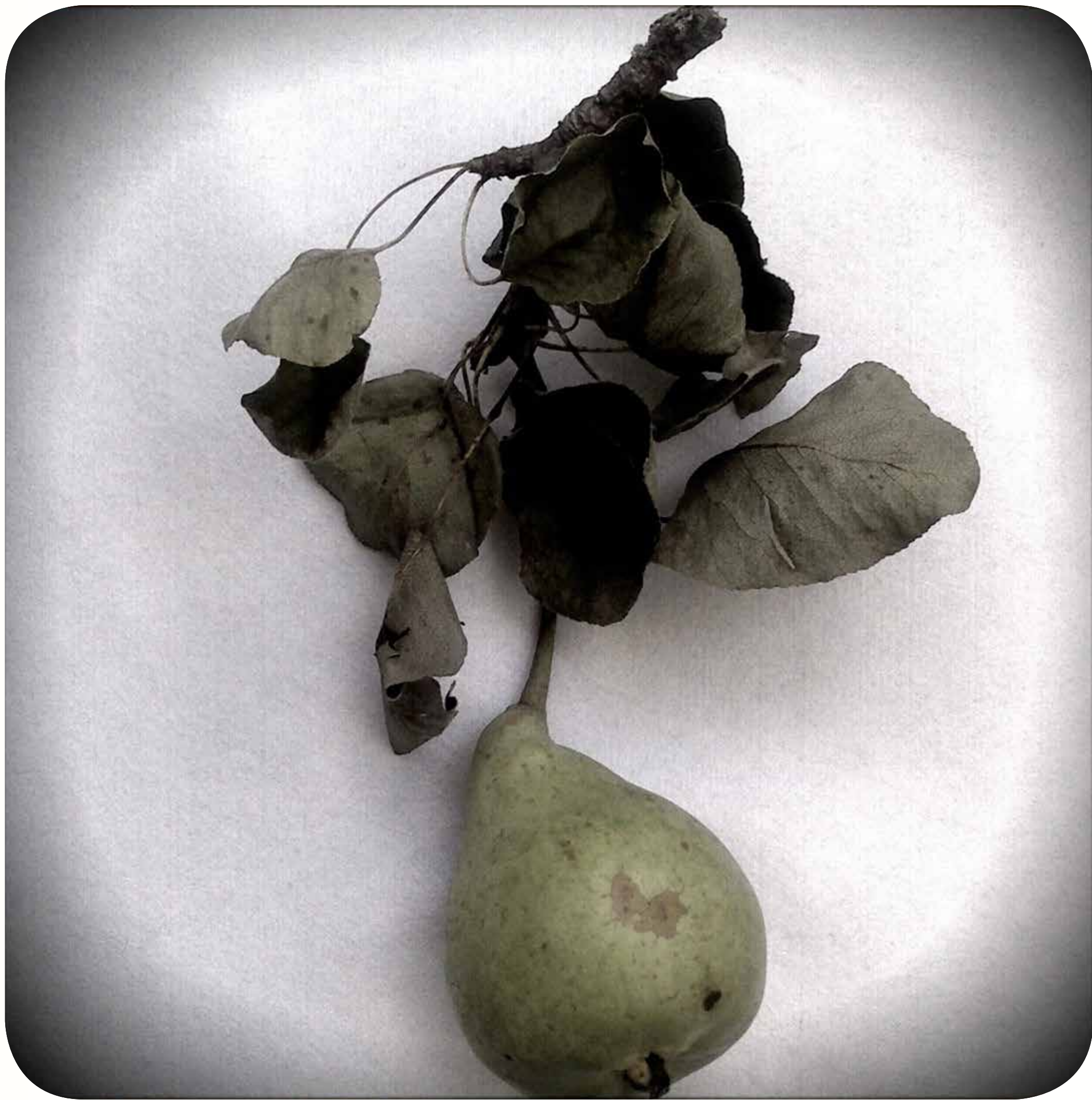
Ferramenta - como instrumento de prolongamento e simulação poderosa entre realidade e subjetividade. Um registro nunca poderá ser considerado como presentificação de algo ou afirmação de um fato ou realidade.

Narrativas - ao usar a fotografia como ferramenta e se tornar independente, este procedimento cria narrativas para o artista e seus objetos.

Símbolos - a fotografia como ferramenta cria símbolos, pois decifra a execução e o movimento da obra e do artista. Emancipadas de ser apenas registro libera o jogo espectador-obra. Não ilustra dentro da hierarquia e das categorias torna-se central, não dilui e, mas se empondera.

A questão apresenta um interesse metodológico especial uma vez que a fotografia recentemente alarde em fazer sua história desde os primeiros anos desta mídia. O material de base da pesquisa é justamente este tipo de fotografia, essencialmente topográfica por natureza e empreendida originalmente em não ser função para as necessidades dos outros meios que se produzem arte.

A série consiste de noventa e nove fotografias capturadas em formato digital. O formato final será finalizado numa impressão em acrílico 30x40 cm. As imagens são editadas com textos que referem ao espaço da arte e da fotografia.



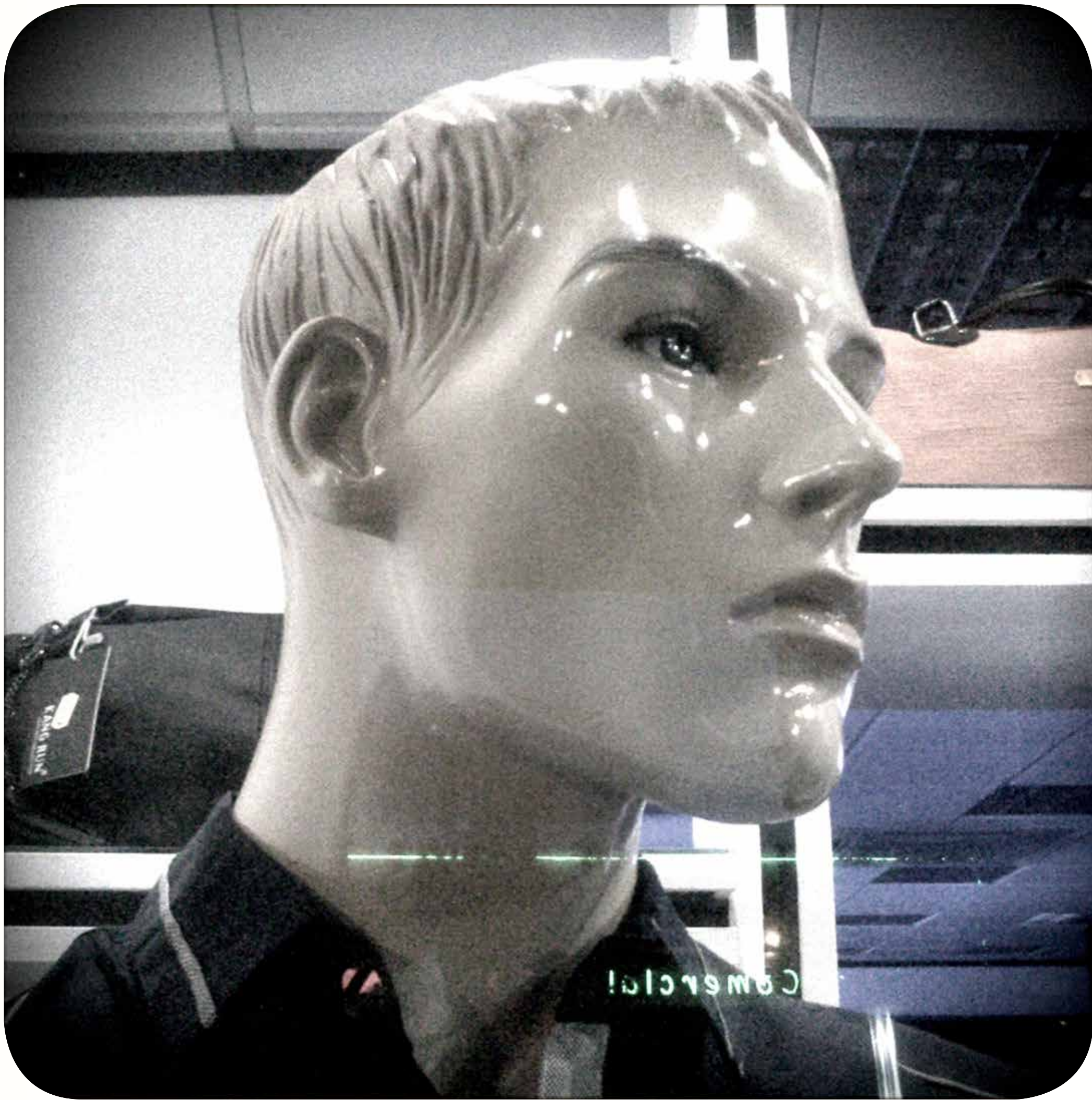
Pero apesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad,
interés, fascinación a todas las fotografías,
la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica
a las relaciones a menudo sospechosas entre
el arte y la verdad.



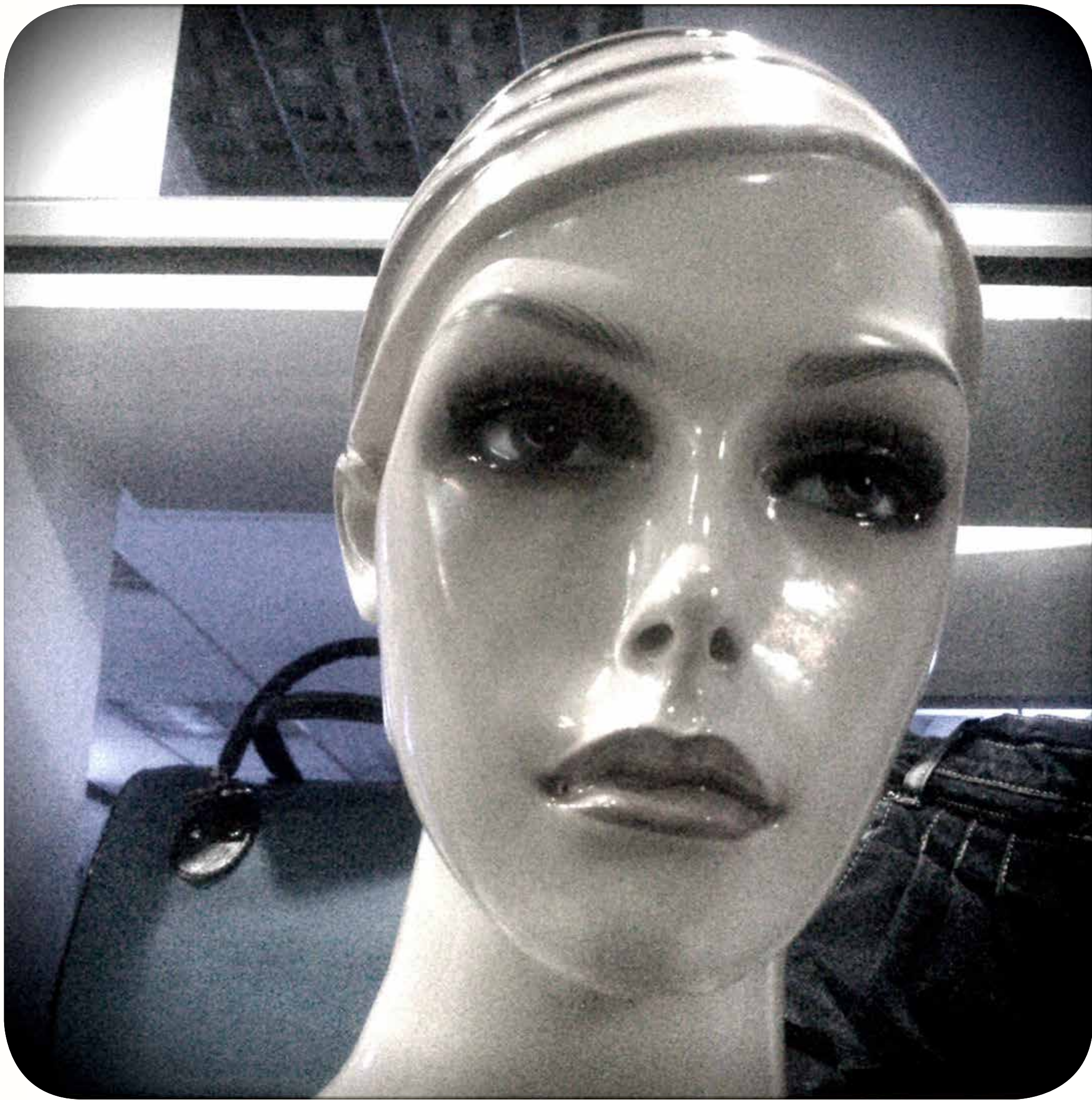
Cuando los fotógrafos
niegan hoy estar haciendo obras de arte,
es porque piensan que están haciendo algo mejor.



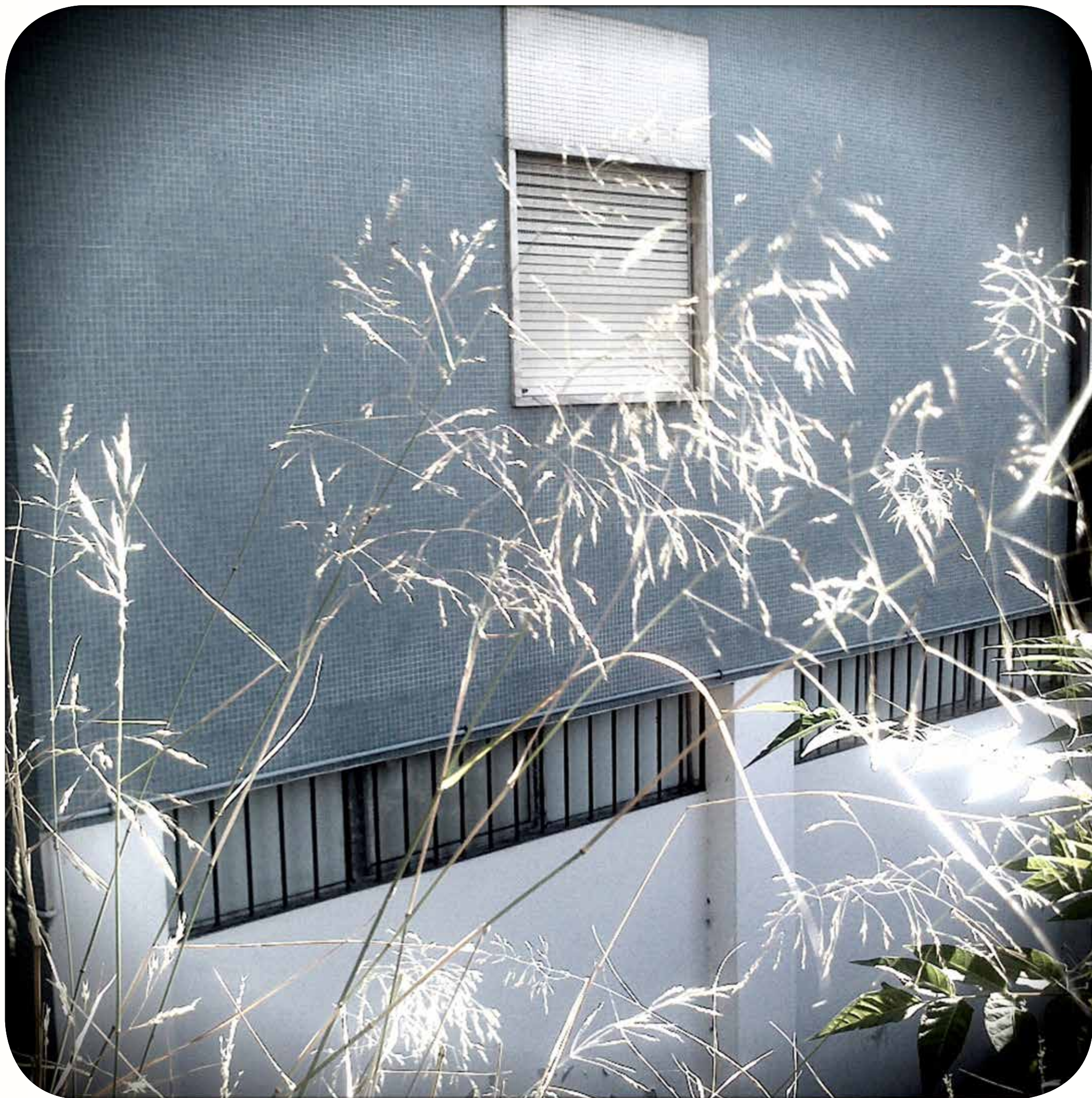
Pero es improbable que la defensa
de la fotografía en cuanto arte amaine alguna vez
del todo.



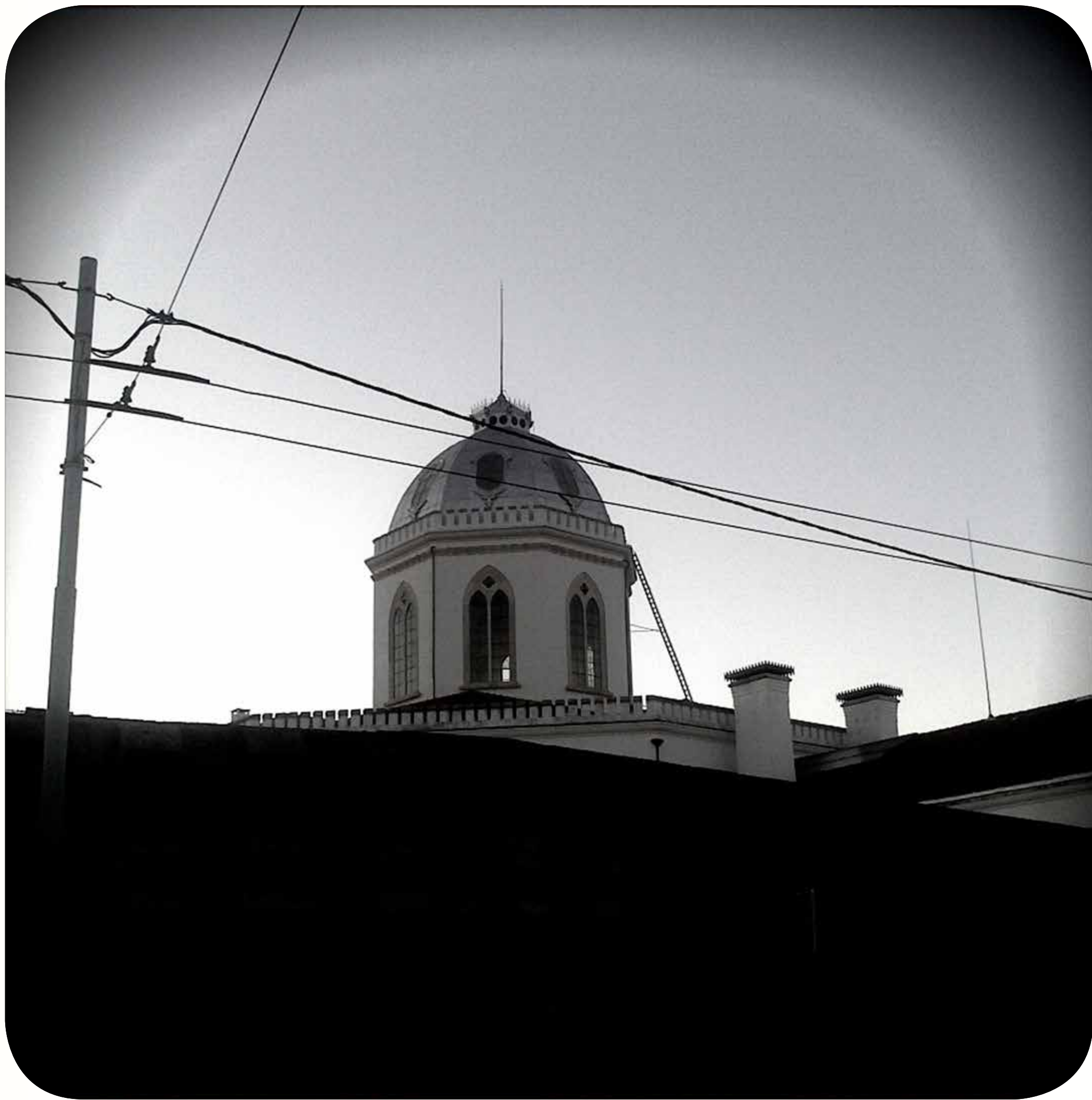
Do mesmo modo que as sepulturas foram
os museus das civilizações sem museus, assim também nossos
museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações
que já não sabem edificar túmulos.



O espectro. Imago? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.



Desde que se desliga das paredes da grotá, a imagem primitiva se envolve com o osso, o marfim, o chifre, a pele do animal; ora, todos esses materiais se obtêm pelo assassinio.



Segundo uma convenção consagrada, o exergo se articula com a citação. Citai antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena.



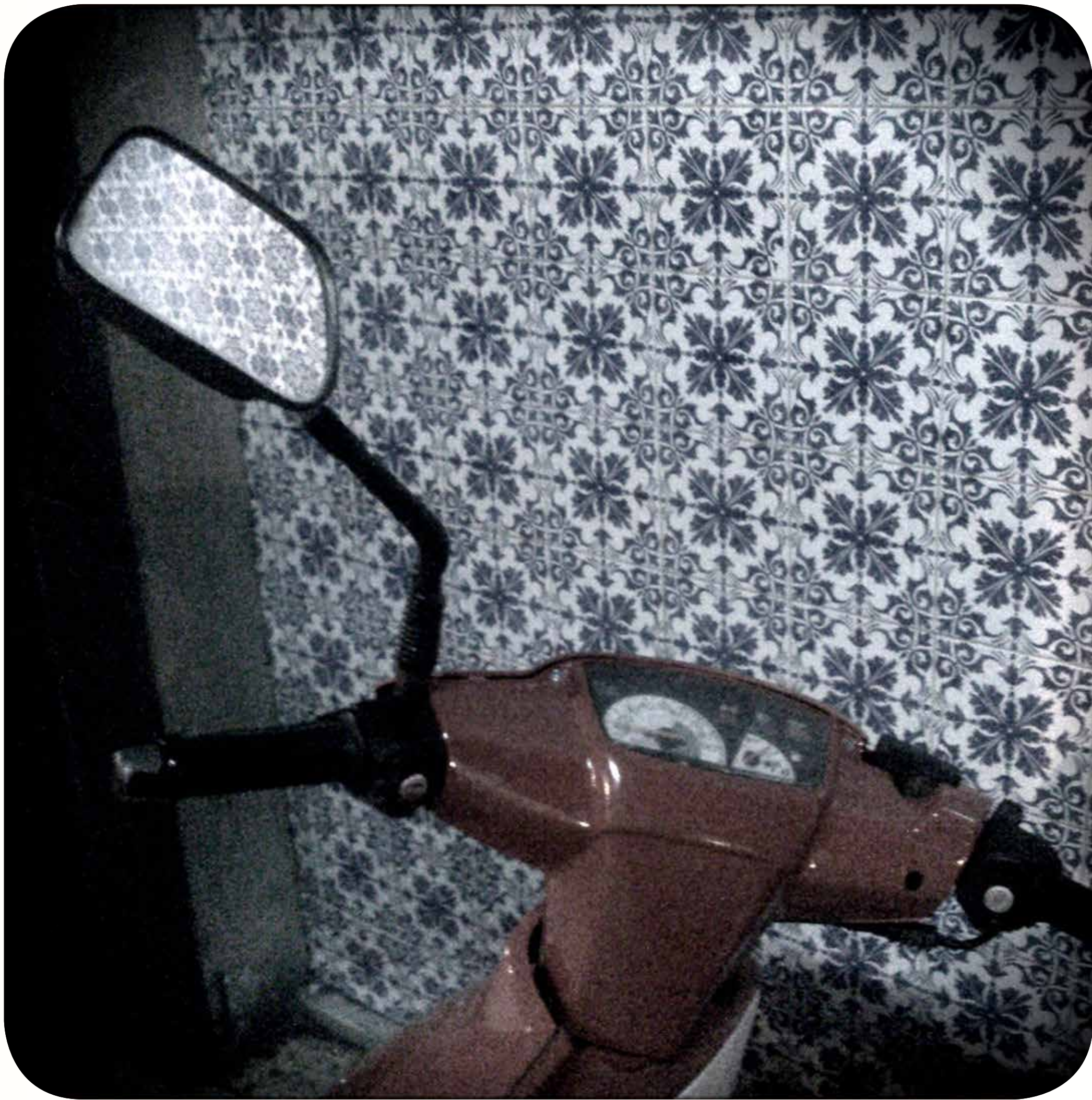
O sorriso do bartender ficou ainda maior. Sua feiúra era legendária.
Numa era em que ser bonito saía barato, havia alguma coisa de
heráldica na ausência de beleza que exibia.



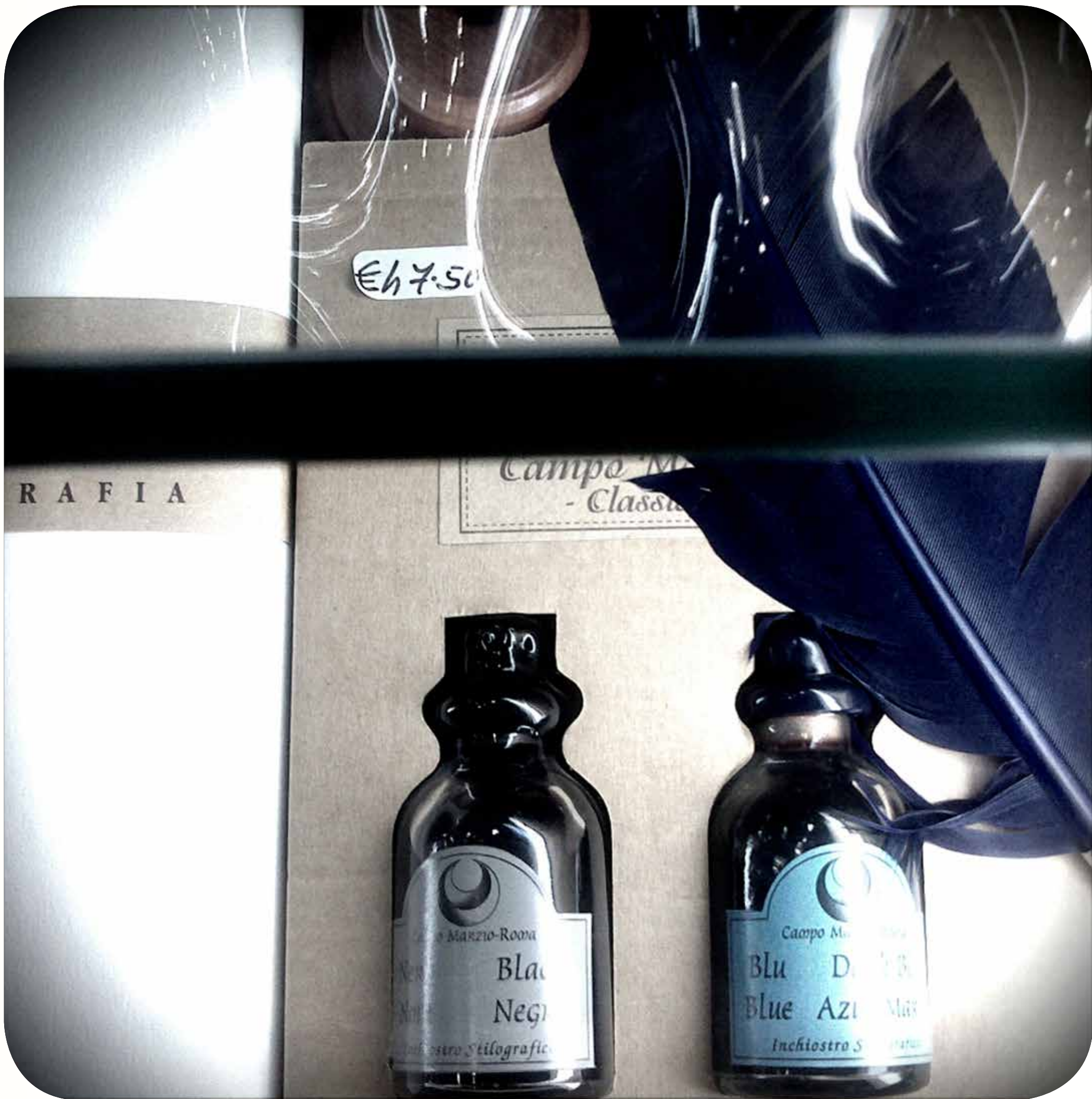
Um ano ali e ele ainda sonhava com o ciberespaço, a esperança morrendo um pouco a cada noite. Todo o speed que tomou, todas as voltas que deu e as esquinas de Night City por onde passou, e ainda assim ele via a matrix em seu sono, grades brilhantes de lógica se desdobrando sobre aquele vácuo sem cor...



Os pintores do vice-reinado apenas foram reconhecidos quando passaram a representar o mundo a partir dos cânones de uma arte ocidental que privilegiava, entre outros temas, a "docilidade" e o "conformismo" (p.160).



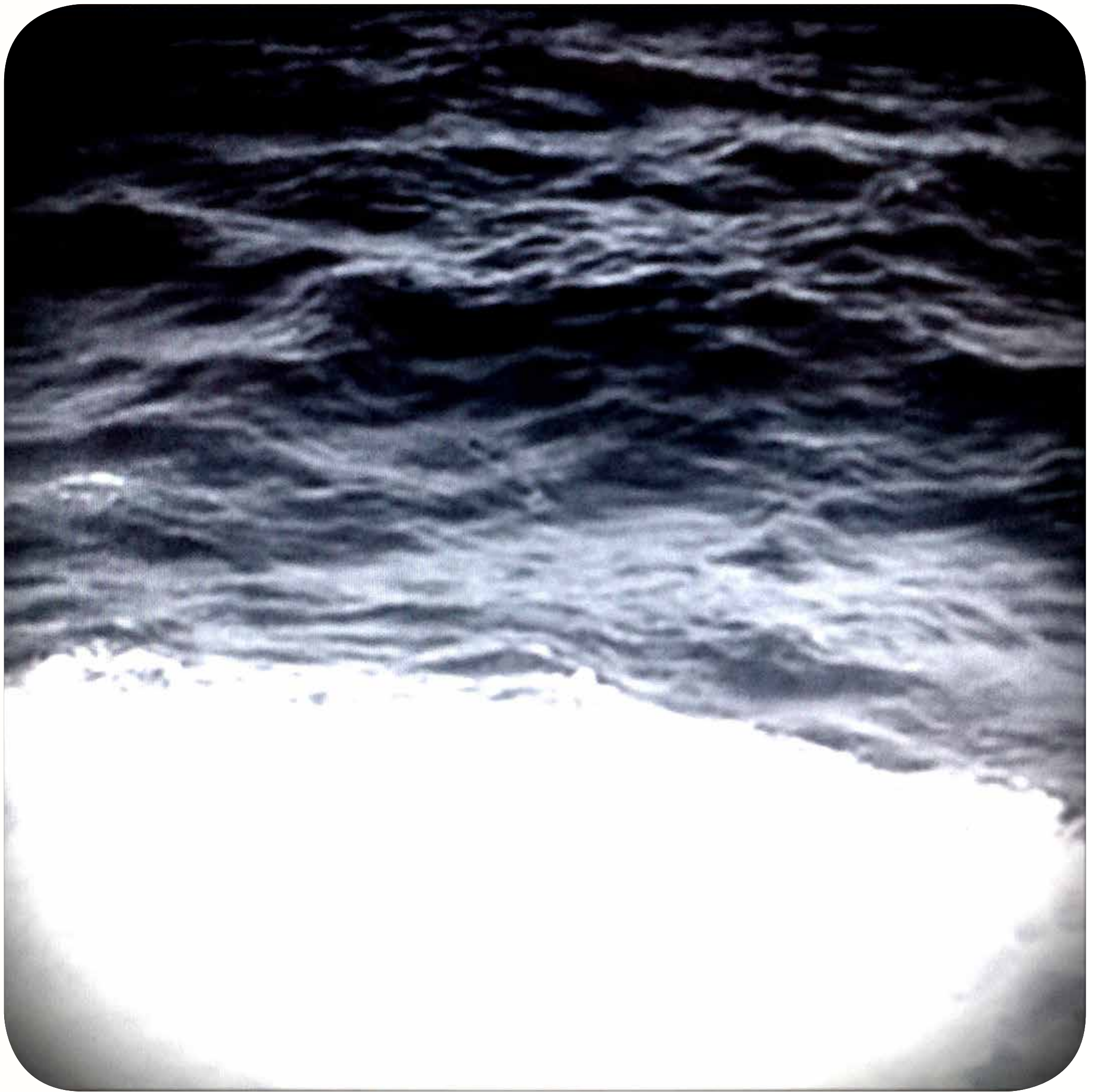
Para os rituais televisivos diários de imagens e sons em movimento ininterrupto, diferentes oficiantes são convocados: esportistas e artistas, para os entretenimentos; jornalistas, políticos profissionais e especialistas, para as seriedades.



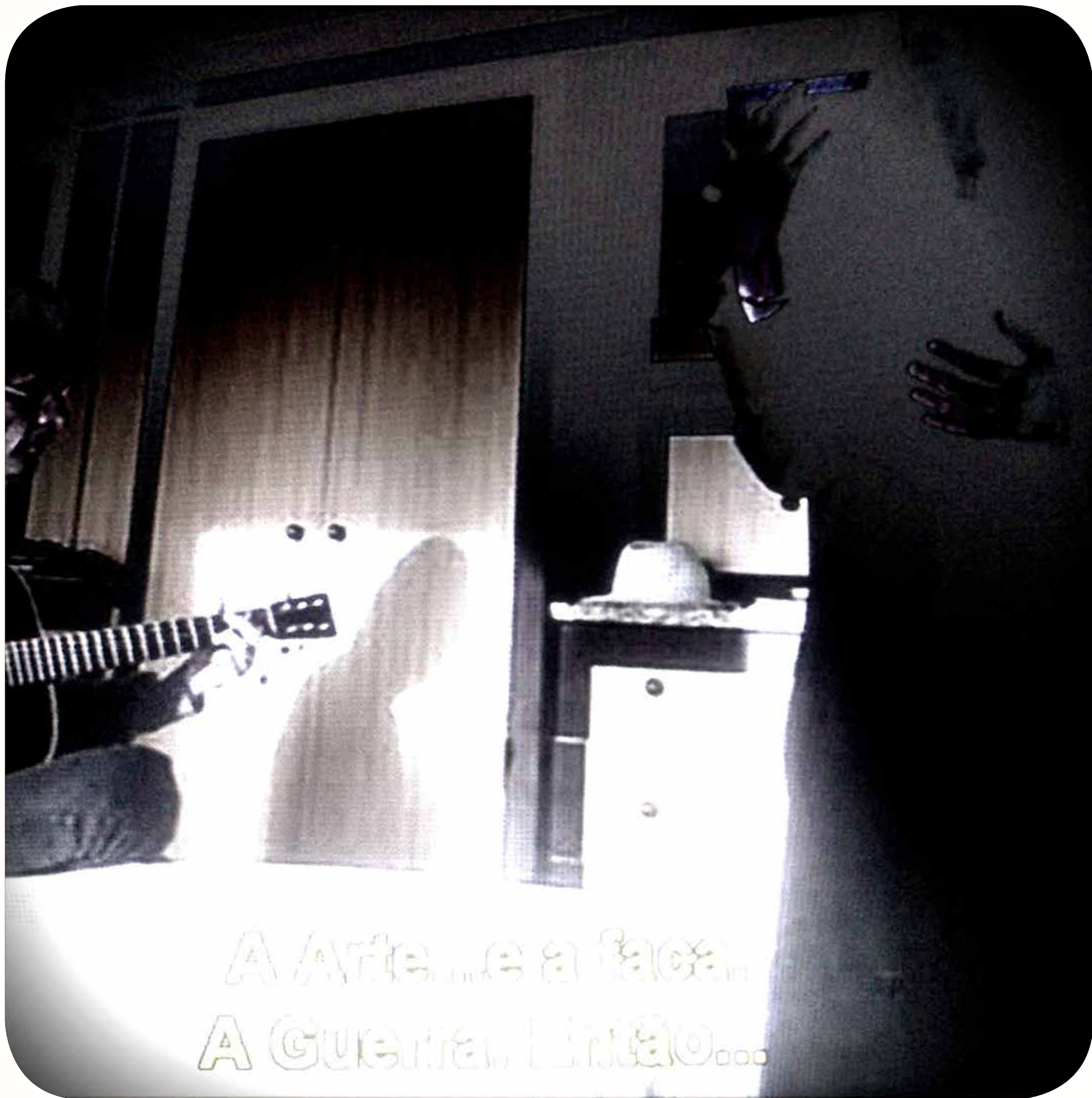
The central event of the 20th century is the overthrow of matter. In technology, economics, and the politics of nations, wealth -- in the form of physical resources -- has been losing value and significance. The powers of mind are everywhere ascendant over the brute force of things.

COMME ÇA

Une symphonie en trois mouvements. Des choses comme ça : en Méditerranée, la croisière du paquebot. Multiples conversations, multiples langues entre des passagers presque tous en vacances... Notre Europe : le temps d'une nuit, une grande sœur et son petit frère ont convoqué leurs parents devant le tribunal de leur enfance. Ils demandent des explications sérieuses sur les thèmes de liberté, égalité, fraternité. Nos humanités : visite de six lieux de vraies/fausses légendes, Égypte, Palestine, Odessa, Hellas, Naples et Barcelone.



A destruição da imagem é tão-só a outra faceta do culto da imagem, é o culto da imagem sob o signo contrário ou a violência contra as imagens em nome das quais se sofreu violência.



A Arte... e a Faca... A Guerra... Então...

A história não deixou de adoptar as imagens e as obras de arte, é certo. Mas quando estas [...] não são, afinal, mais do que acereja em cima do bolo das ciências sociais, isto significa que a adopção disfarça mal o seu fundo de paternalismo, ou seja, de autoridade, de territorialização e, em última instância, de incompreensão. Significa então que as imagens não foram tomadas por aquilo que são na realidade, nomeadamente objectos problemáticos para a historicidade em geral, objectos para abrir a história até ao cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação.



The first basic fact which the student of the history of the classical art of memory must remember is that the art belonged to rhetoric as a technique by which the orator could improve his memory, which would enable him to deliver long speeches from memory with unfailing accuracy.



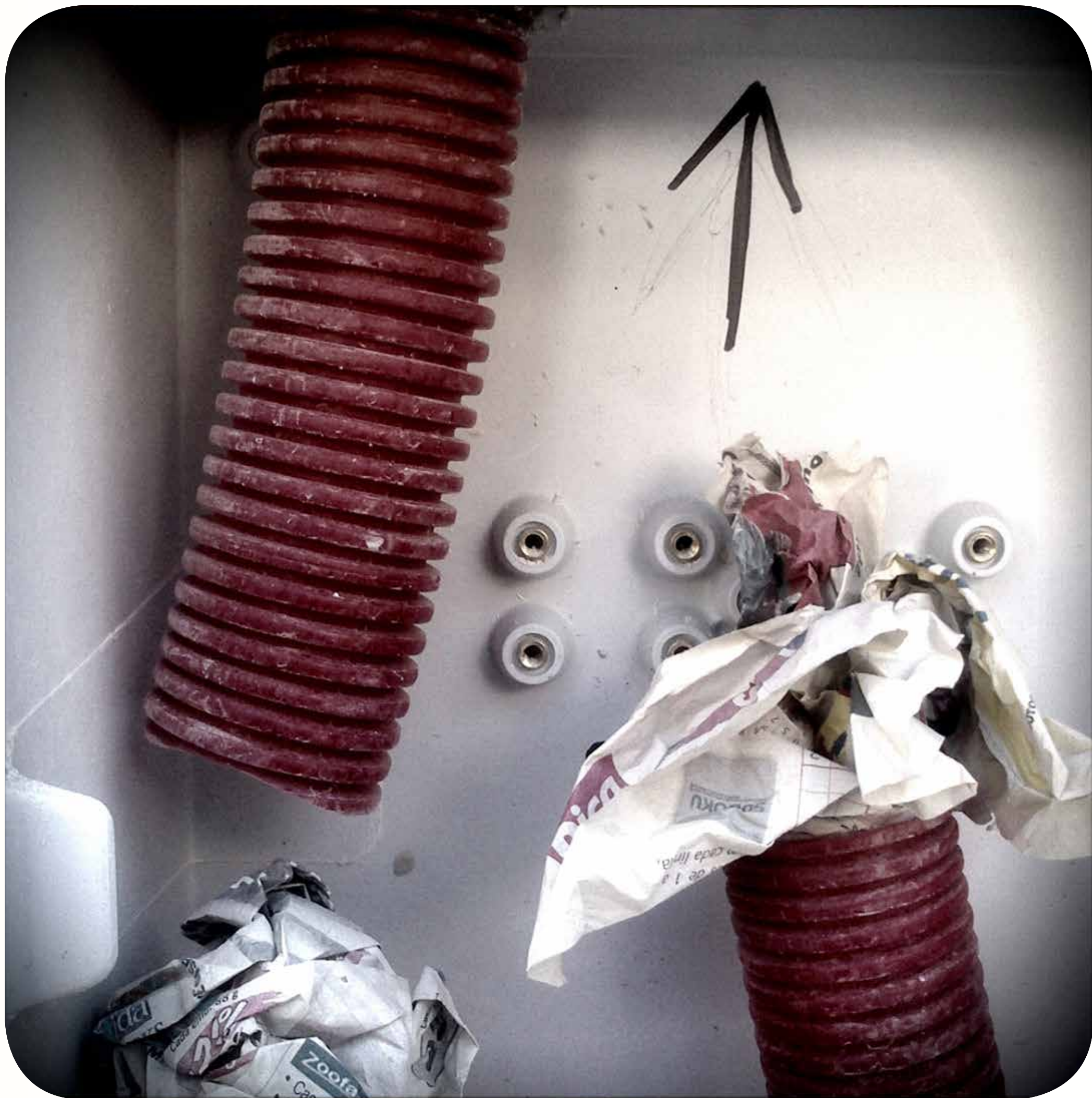
There is no doubt that this method will work for anyone who is prepared to labour seriously at these mnemonic gymnastics. I have never attempted to do so myself but I have been told of a professor who used to amuse his students at parties by asking each of them to name an object; one of them noted down all the objects in the order in which they had been named.



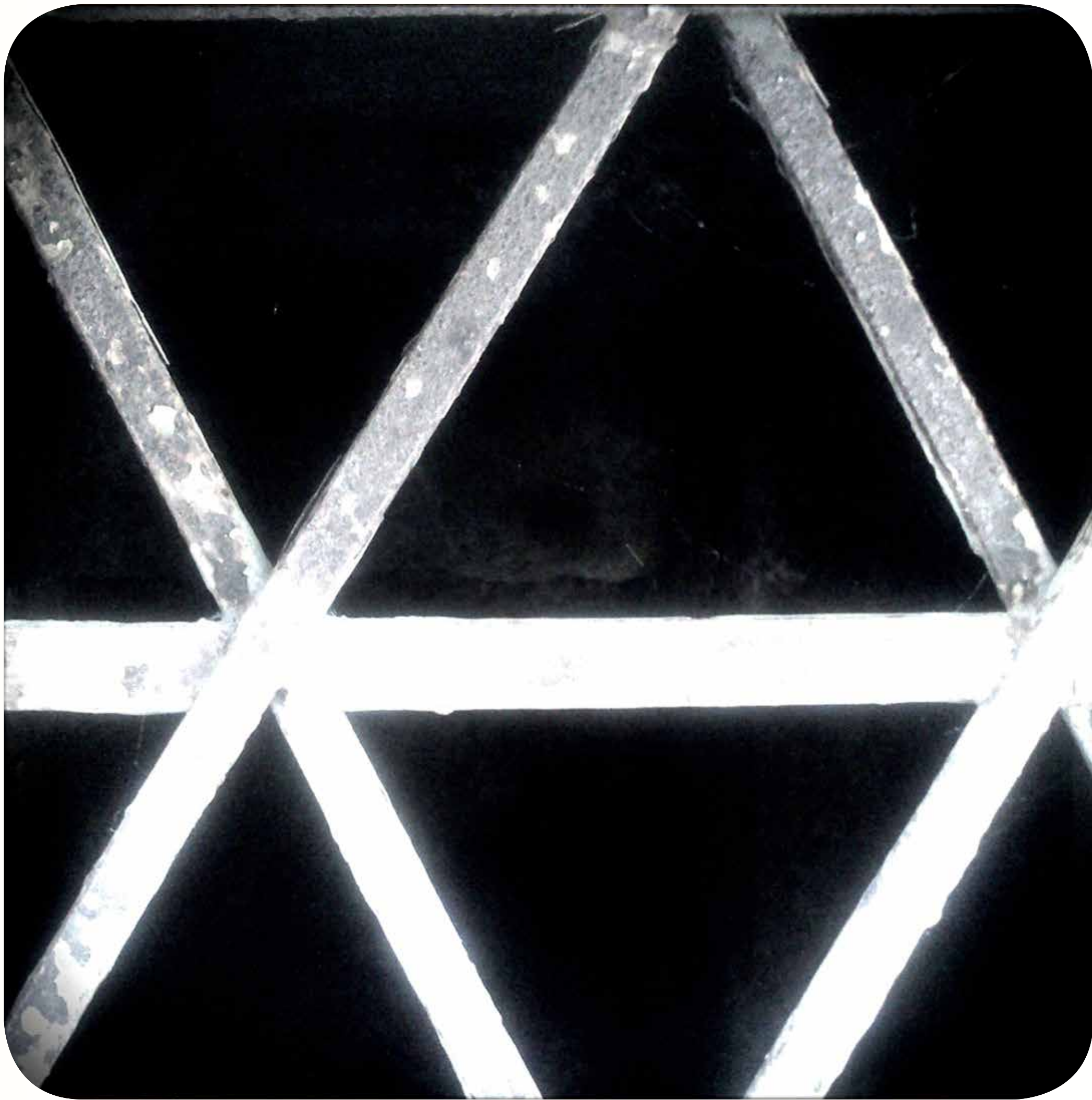
The specimen image just described was a 'memory for things' image; it was designed to recall the 'things' or facts of the case and the following loci of the system would presumably have held other 'memory for things' images, recording other facts about the case or arguments used in speeches by the defence or the prosecution. The other two specimen images given in Ad Herennium are 'memory for words' images.



Essas técnicas são, entre outras: a retórica, que é a arte de variar o banal recorrendo às substituições e aos deslocamentos de sentido; o arranjo, que permite dar a uma mensagem única



De fato, só se pode comparar
o incomparável com o não comparável.



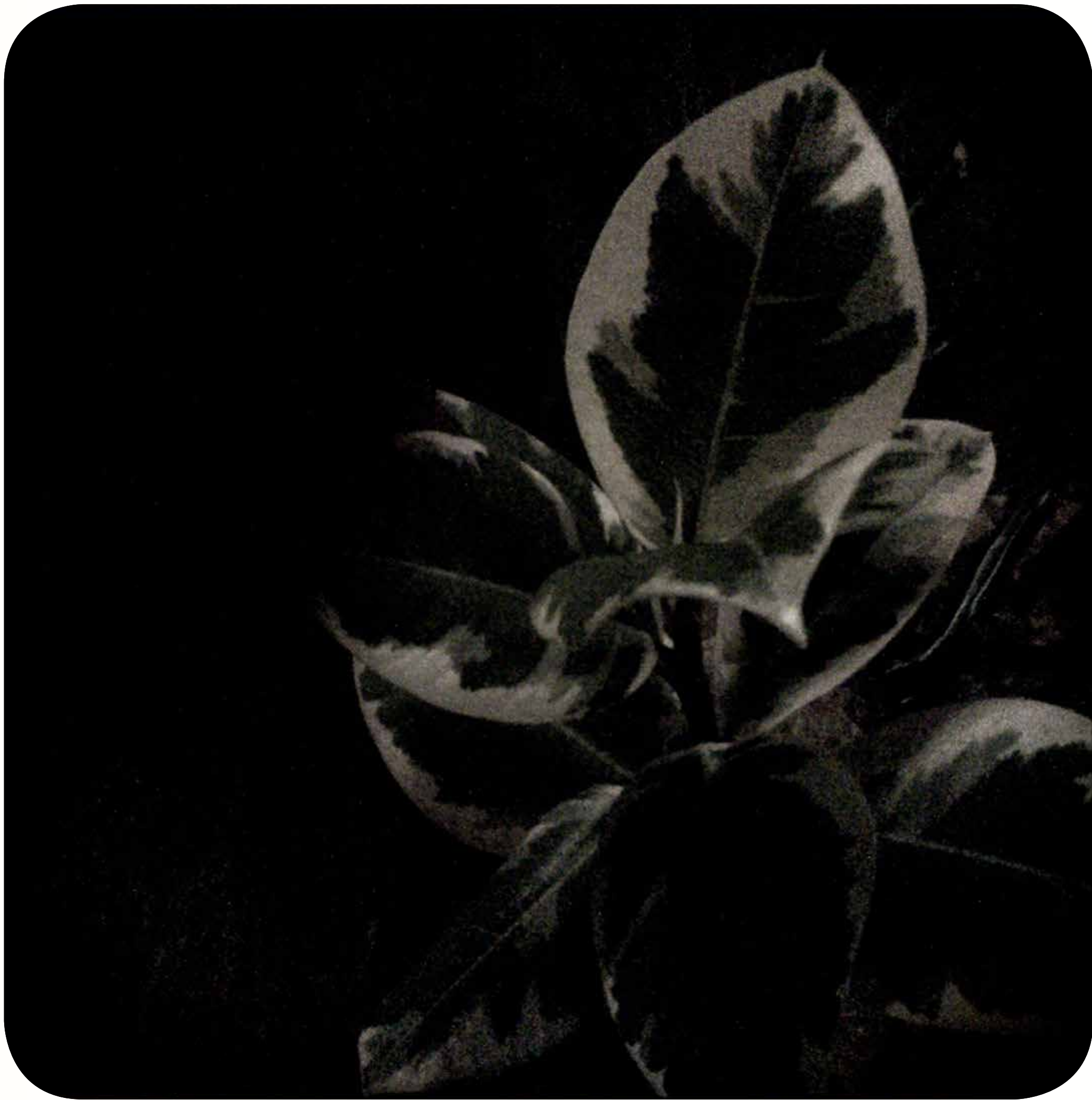
Acabou-se.
Eu fiz a imagem.

SOTÃO

8º

7º

Tenha claro na sua mente a razão
de sua luta



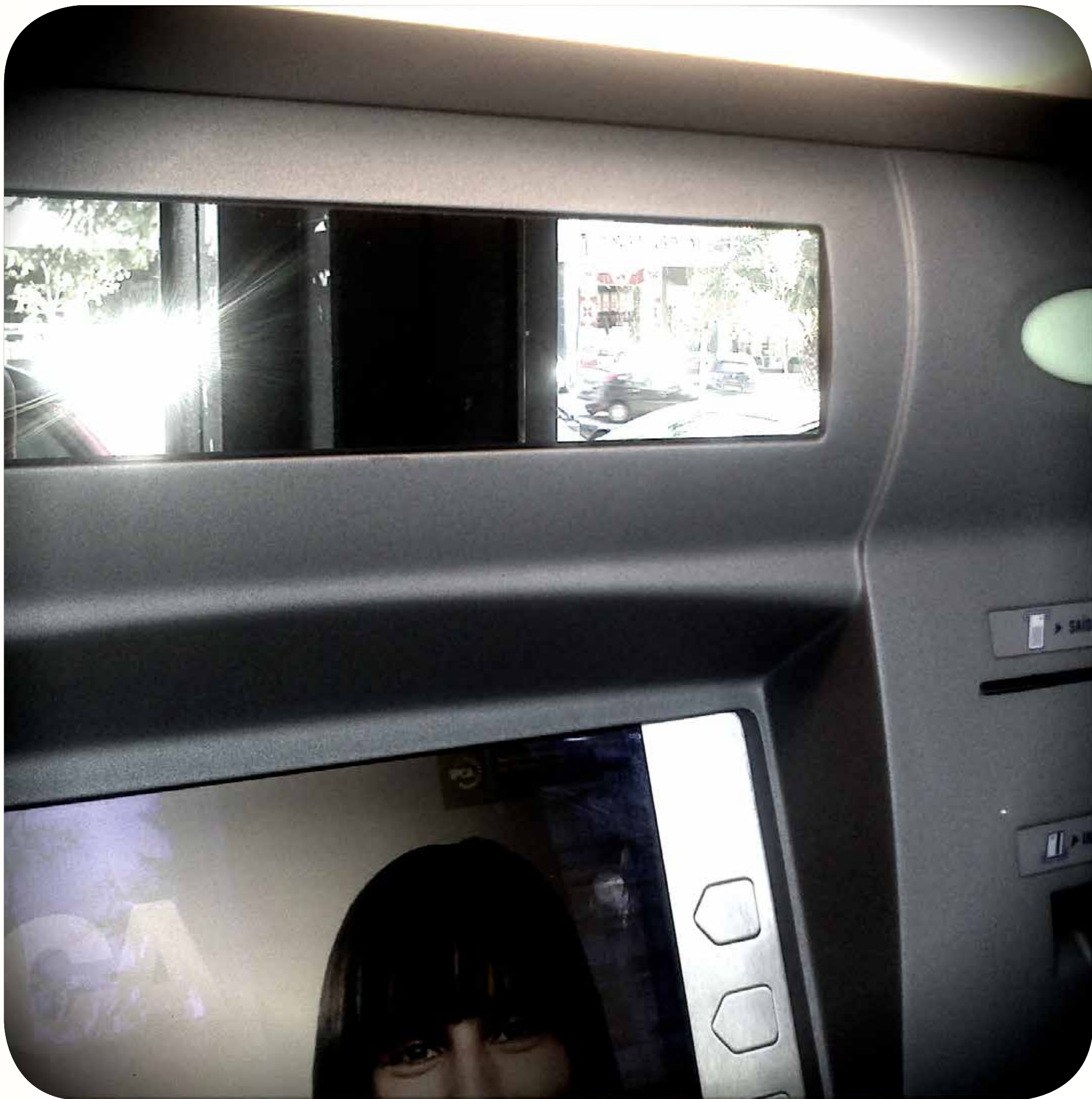
Mostrar, antes de tudo. Mostrar
o que é possível. Isso é tudo.



Não falar sobre o invisível.
Mostrá-lo.



Assegurando maquinicamente a transmissão múltipla e em tempo real da imagem (toda e qualquer imagem), a televisão, no fundo, transformou o espectador - que no anonimato da sala escura tinha ao menos uma forte identidade imaginária - numa espécie de fantasma indiferenciado, de tal modo



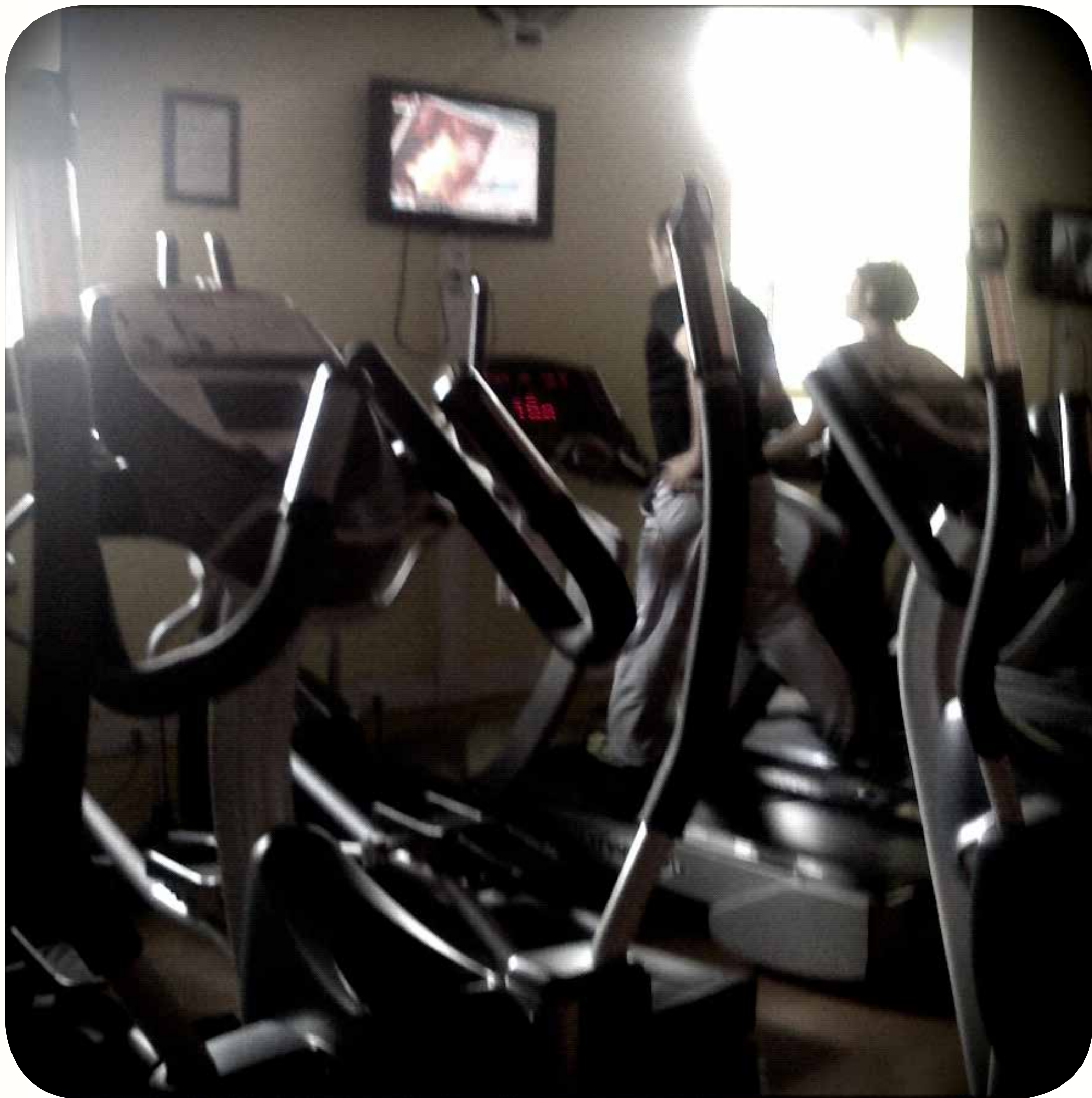
Por outro lado, o que aparece claramente também desde este estágio, é que as máquinas, enquanto instrumentos (technè), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação. Se a imagem é uma relação entre o Sujeito e o Real, o jogo das máquinas figurativas, e sobretudo seu progressivo incremento, virá cada vez mais distender e separar os dois pólos, como um jogo de filtros ou de telas se adicionando. Se a câmara escura permanece ainda uma máquina de visão simples, não distanciando demais o Sujeito do Real (a distância do olhar é uma medida muito humana), e se ela permanece uma máquina prévia, autorizando em seguida plenamente o contato físico do desenhista com a materialidade da Imagem num gesto interpretativo central, é evidente que a evolução ulterior das outras "máquinas de imagens" vai modificar consideravelmente esta relação com o Real.



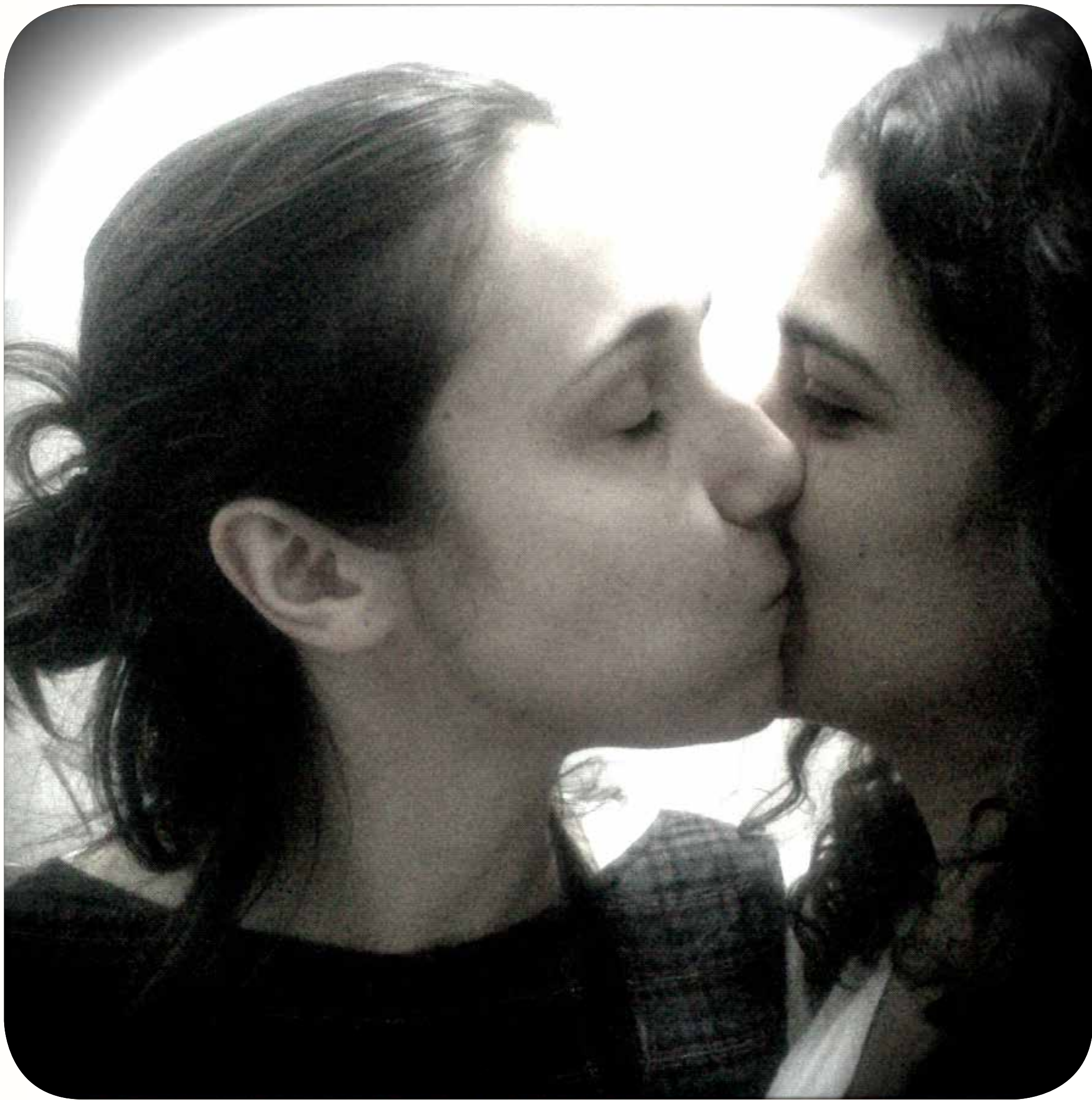
Com a fotografia, a máquina de imagem torna-se, portanto, uma espécie de máquina celibatária (Michel Carrouges), que autoproduz sua própria representação sob o controle (às vezes aproximativo) do homem.



O hábito é basicamente uma rotina neurológica pela qual executamos uma tarefa de modo mais ou menos automático, como escovar os dentes, dirigir pelo trajeto de sempre, acender um cigarro após as refeições ou, no caso de uma tartaruga marinha, voltar sempre à mesma praia em que nasceu para depositar seus ovos.



Antes de se trabalhar na decomposição do movimento, investigou-se o relevo e a noção de espaço; isto porque a decomposição do movimento deriva do instantâneo, e este não se pôde conseguir sem contar com uma emulsão rápida e de fácil aplicação, ou seja, até à data do gelatinobrometo. Pelo contrário, as tentativas de obter uma imagem em relevo datam dos começos da fotografia.



O que esse texto indica, muito fragmentariamente, é portanto a inaptidão da fotografia para exhibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogos de degrados do preto ao branco.



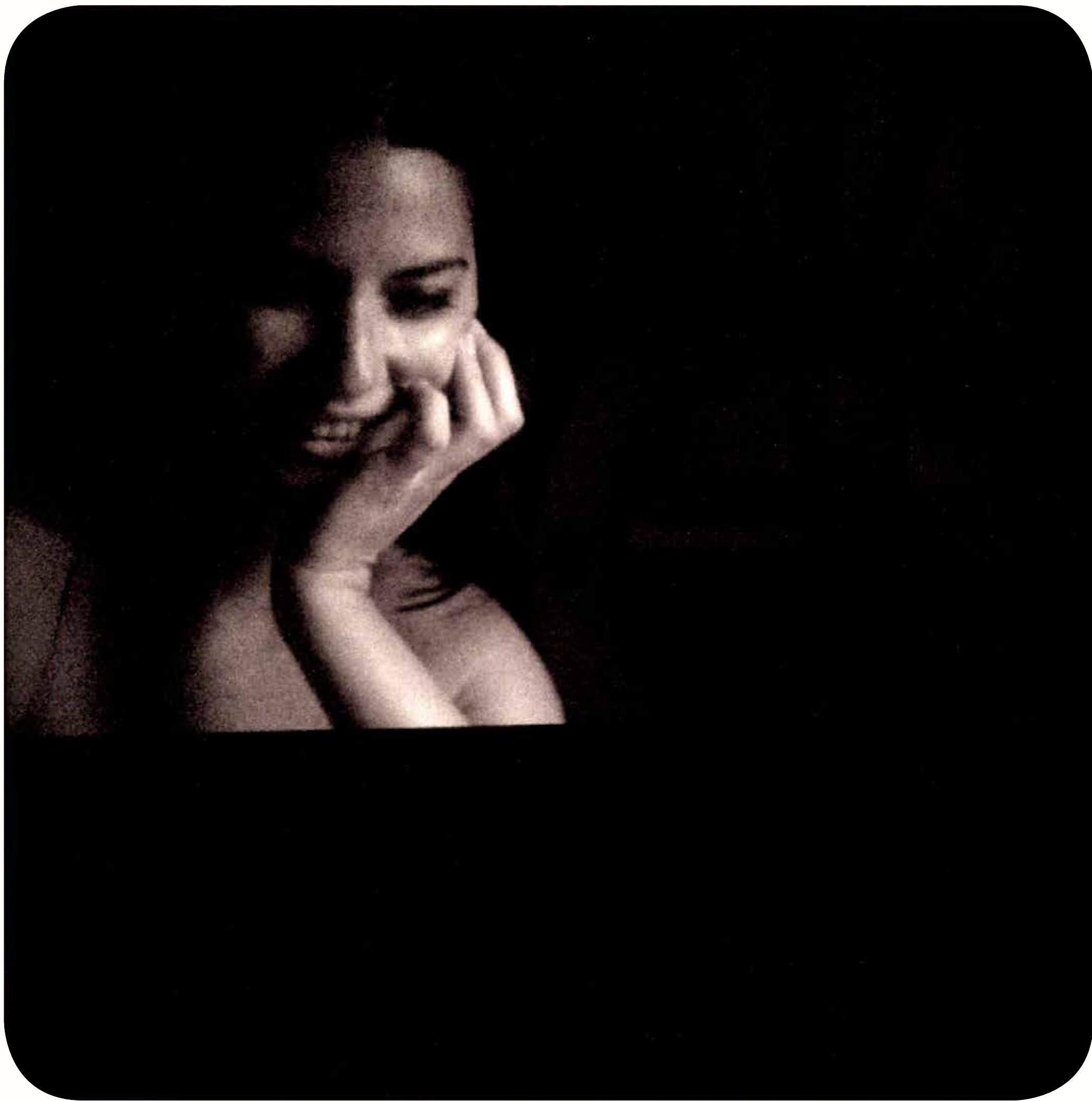
A midiologia da imagem tem toda a ambigüidade de uma abordagem situada no cruzamento de várias avenidas com relação às quais não possuo qualquer título: a história da arte, a história das técnicas e a das religiões.



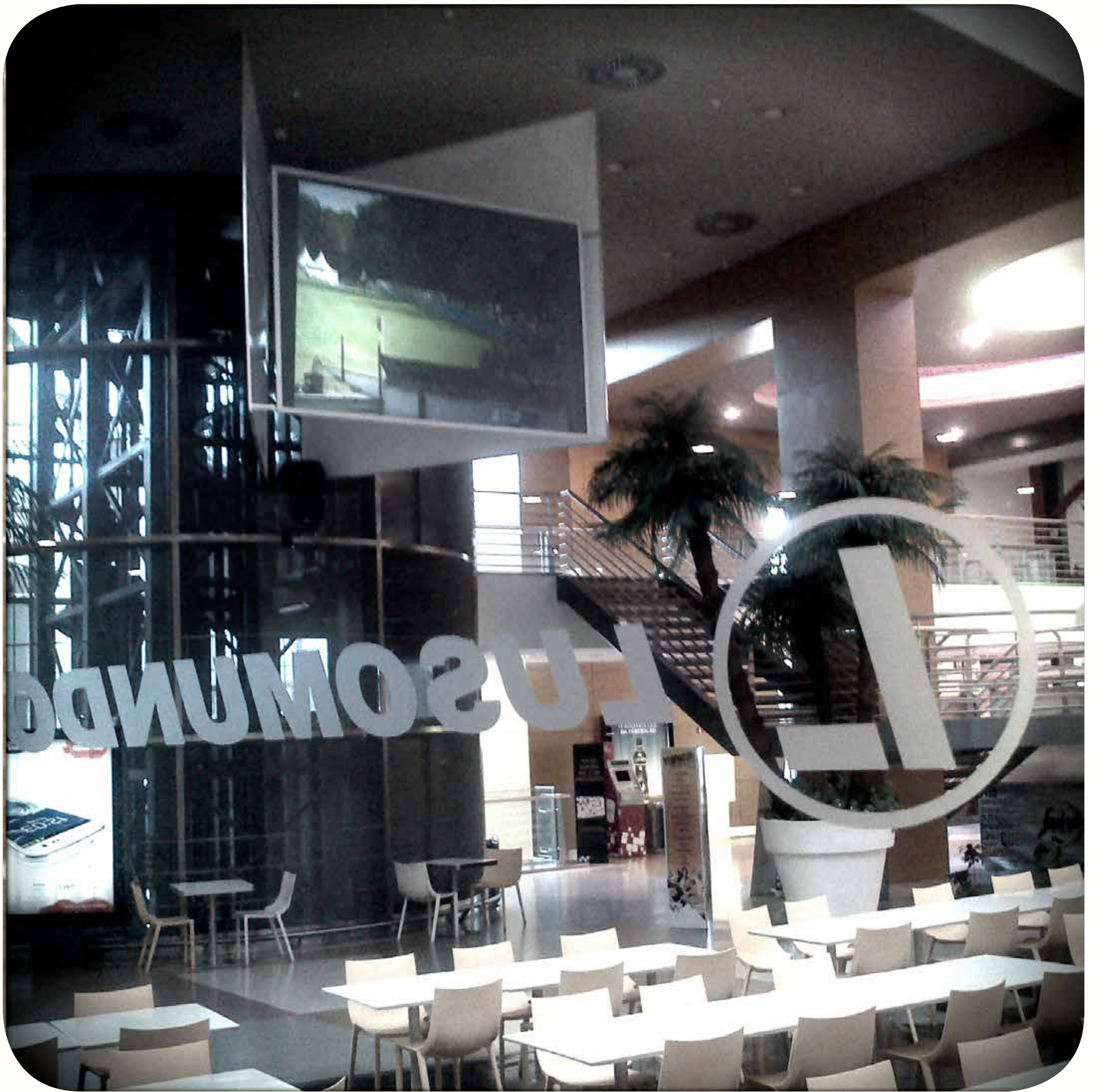
O ponto de partida das próximas considerações sobre a semiótica da imagem, da fotografia e da pintura é o aspecto da relação das imagens com seus objetos ou com aquilo a que se referem.



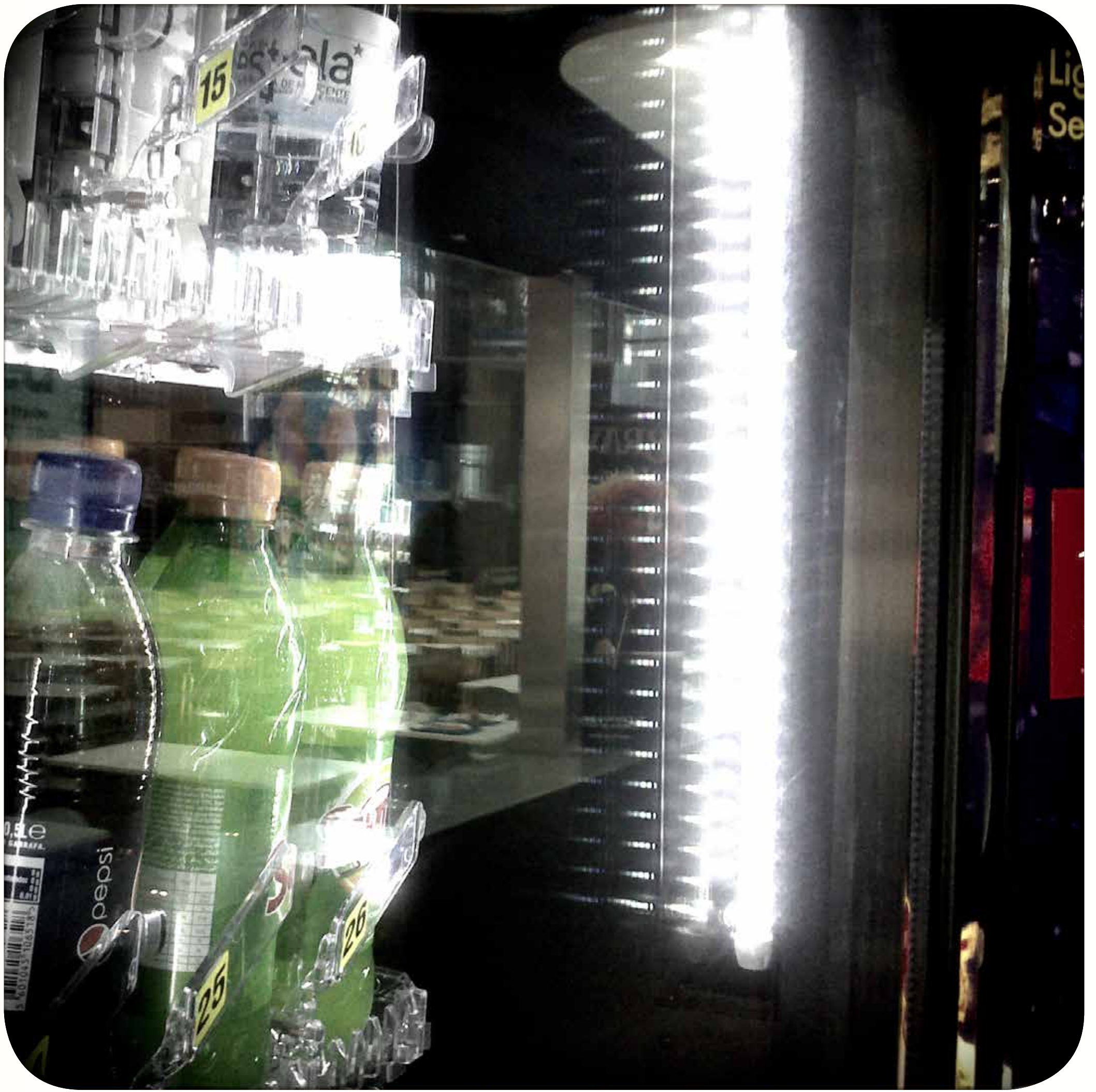
Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación.



The primitivist fantasy was active in two precedents of the quasi-anthropological paradigm in contemporary art: the dissident Surrealism associated with Georges Bataille and Michel Leiris in the late 1920s and early '30s, and the *négritude* movement associated with Leopold Senghor and Aimé Césaire in the late 1940s and early '50s. In different ways both movements connected the transgressive potentiality of the unconscious with the radical alterity of the cultural other. And yet, both movements came to be limited by this very primitivist association. Just as dissident surrealism explored cultural otherness only in part to indulge in a ritual of self-othering, so the *négritude* movement naturalized cultural otherness only in part to be constrained by this second nature.



Today this envy has begun to run the other way too: a kind of ethnographer- envy consumes artists. Here as well they share this envy with critics, especially in cultural studies and new historicism, who assume the role of ethnographer, usually in disguised form-the cultural-studies ethnographer dressed down as a fellow fan (for reasons of political solidarity-but with what social anxieties!); the new-his- toricist ethnographer dressed up as a master archivist (for reasons of scholarly respectability-to ou this tori an the historians).” But why the particular prestige of anthropology in contemporary art?



Consider this scenario, a caricature, I admit. An artist is contacted by a curator about a site-specific work. He or she is flown into town in order to engage the community targeted for collaboration by the institution. However, there is little time or money for much interaction with the community (which tends to be constructed as readymade for representation). Nevertheless, a project is designed, and an installation in the museum and/or a work in the community follows.



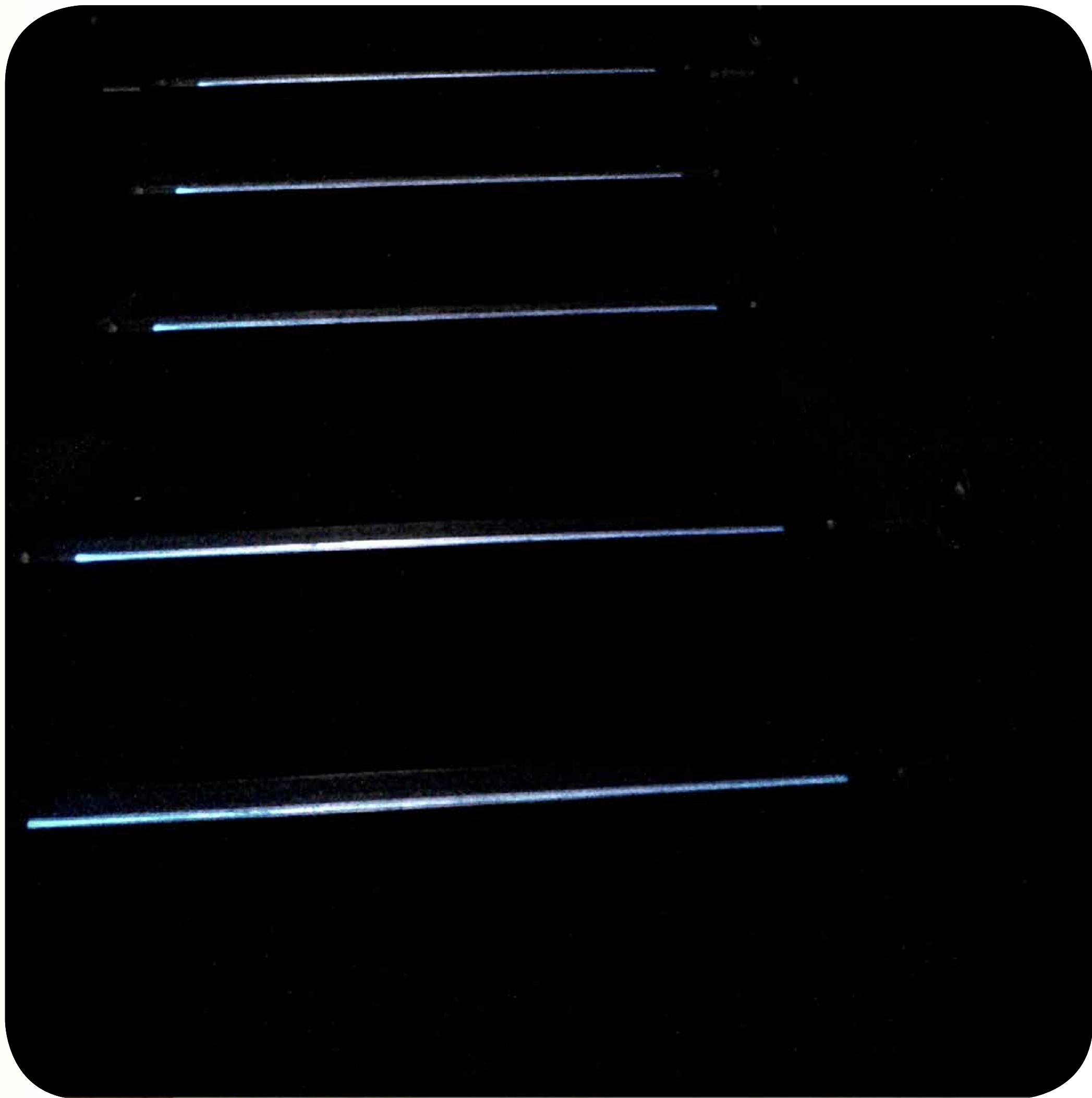
It is, of course, indispensable in Socratic discussion that all participants be masters of the concept up for analysis, since the aim is to match a real defining expression to a term in active use, and the test for adequacy presumably consists in showing that the former analyzes and applies to all and only those things of which the latter is true. The popular disclaimer notwithstanding, then, Socrates' auditors purportedly knew what art was as well as what they liked; and a theory of art, regarded here as a real definition of 'Art', is accordingly not to be of great use in helping men to recognize instances of its application.



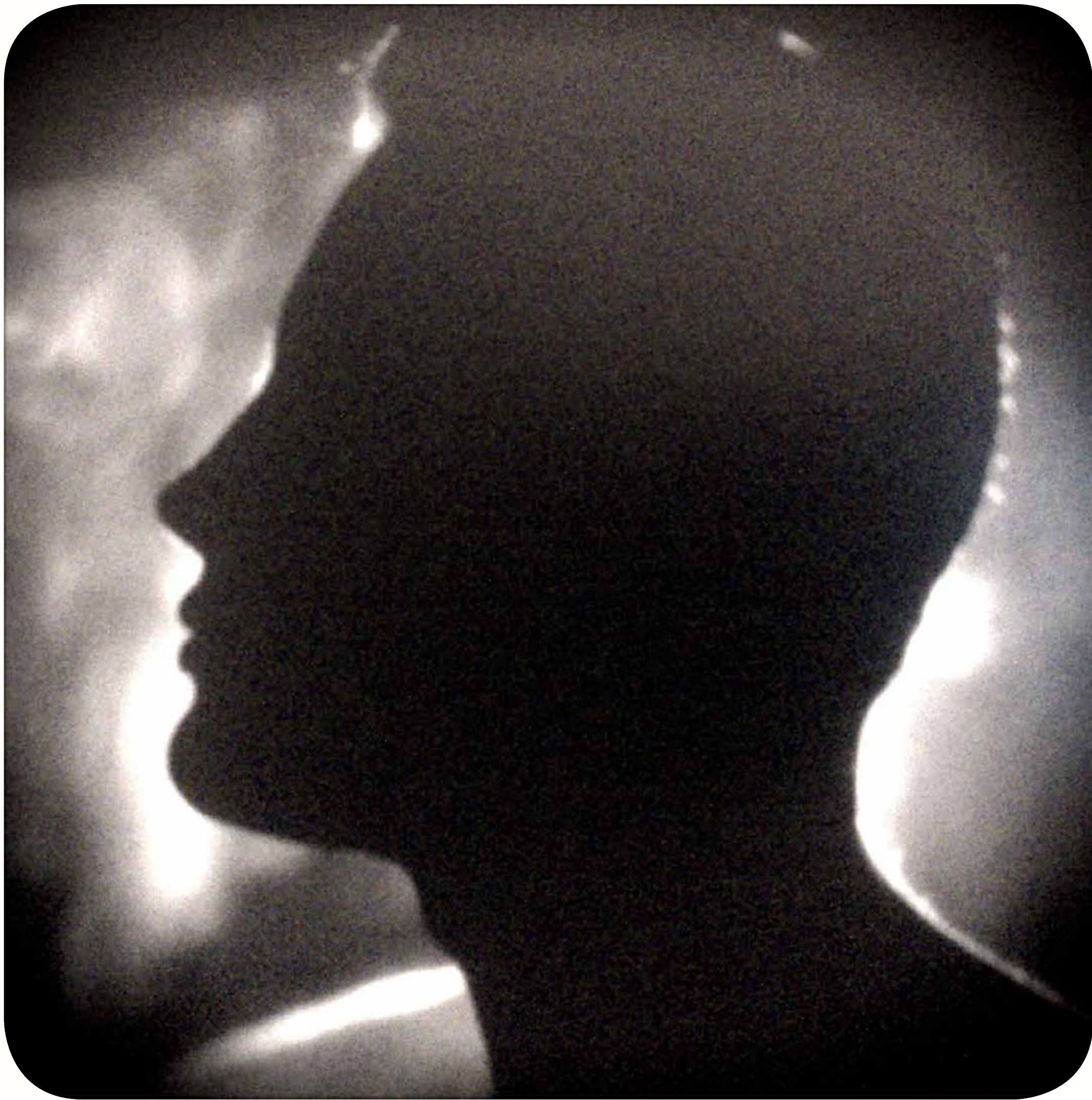
To be sure, I distort by speaking of a theory: historically, there were several, all, interestingly enough, more or less defined in terms of the IT. Art-historical complexities must yield before the exigencies of logical exposition, and I shall speak as though there were one replacing theory, partially compensating for historical falsity by choosing one which was actually enunciated.



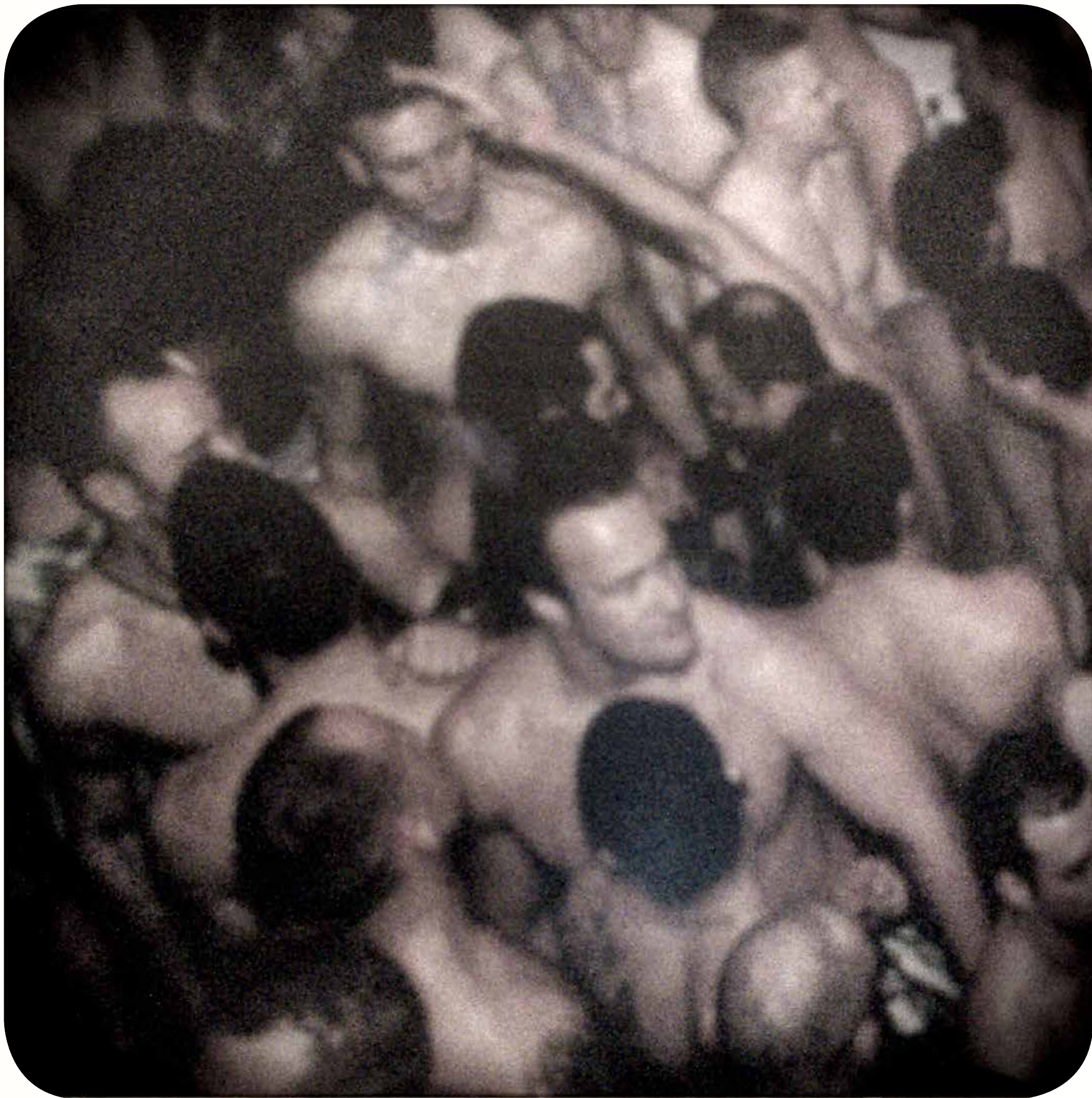
We are used to distinguishing between refugees and stateless people, but this distinction was not then as simple as it may seem at first glance, nor is it even today. From the beginning, many refugees, who were not technically stateless, preferred to become such rather than return to their country.



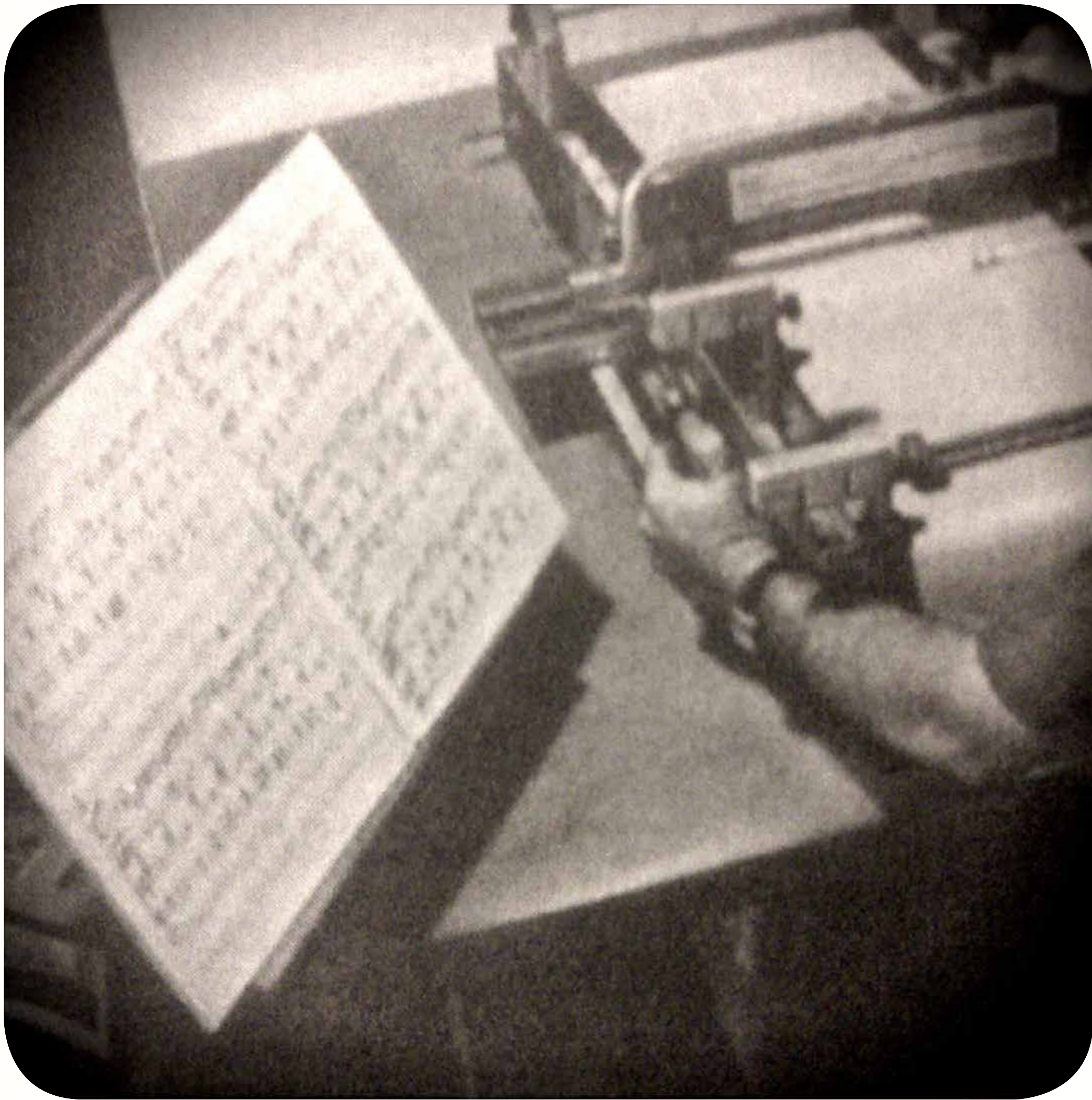
Quelques-uns, sans plus attendre, s'asseyaient d'avance à table, à leurs places. Cela, c'était la désolation, car ce serait d'un mauvais exemple pour les autres arrivants, aller faire croire qu'il était déjà midi, et prononcer trop tôt à mes parents la parole fatale : Allons, ferme ton livre, on va déjeuner. Tout était prêt, le couvert était entièrement mis sur la nappe où manquait seulement ce qu'on n'apportait qu'à la fin du repas.



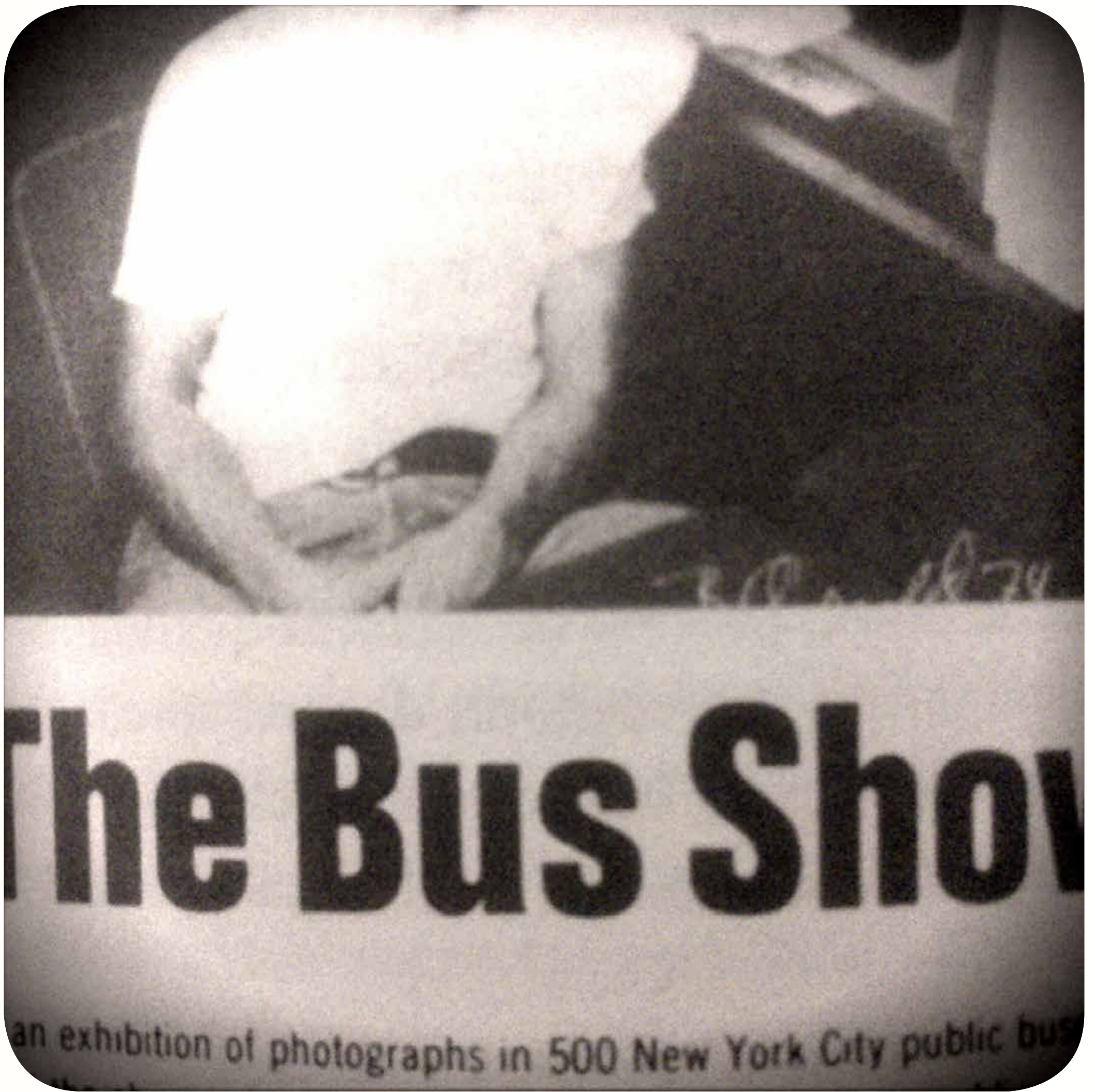
Et le dernier équipage passé, quand on sent avec douleur qu'elle ne viendra plus, on va dîner dans l'île ; au-dessus des peupliers tremblants, qui rappellent sans fin les mystères du soir plus qu'ils n'y répondent, un nuage rose met une dernière couleur de vie dans le ciel apaisé.



Le soleil tout à coup jaunissait cette mousseline de verre, la dorait et, découvrant doucement en moi un jeune homme plus ancien, qu'avait caché longtemps l'habitude, me grisait de souvenirs, comme si j'eusse été en pleine nature devant des feuillages dorés où ne manquait même pas la présence d'un oiseau.



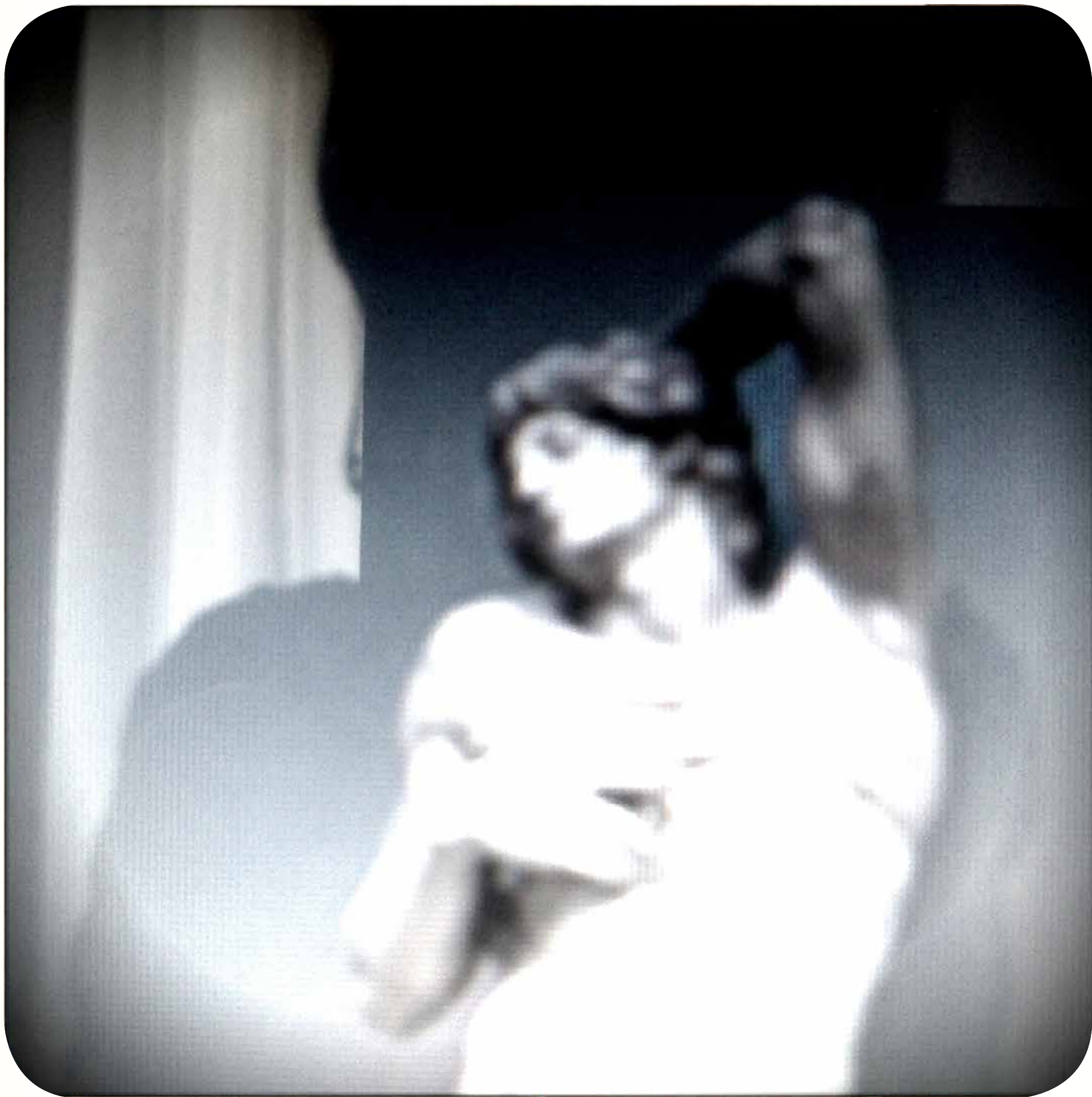
Je sentais que malgré moi je la regardais trop fixement dans ma curiosité de savoir ce qu'elle avait de changé. Cette curiosité fut d'ailleurs bientôt satisfaite quand elle semoucha, car, malgré toutes les précautions qu'elle y mit, par toutes les couleurs qui restèrent sur le mouchoir, en faisant une riche palette, je vis u'elle était complètement peinte.



This is not the facile complaint of personal co-option or institutional récupération: that the artist is only tactical in a careerist sense, or that the museum and the media absorb everything in pure malevolence (indeed we know they cannot). Rather my concern is with the structural effects of the realist assumption in political, here quasi-anthropological, art, in particular with its siting of political truth in a projected alterity. I mentioned the problem of automatic coding of artists vis-à-vis alterity, but there are additional problems here as well: first, that this projection of politics as other and outside may detract from a politics of here and now. And second, since it is in part a projection, this outside is not other in any simple sense.



Again, this projection is at work in other practices that often assume, covertly or otherwise, an ethnographic model. The other Is admired as one who plays with representation, subverts gender, and so on. In all these ways the artist, critic, or historian projects his or her practice onto the field of the other, where it is read not only as authentically indigenous hut as innovatively political!

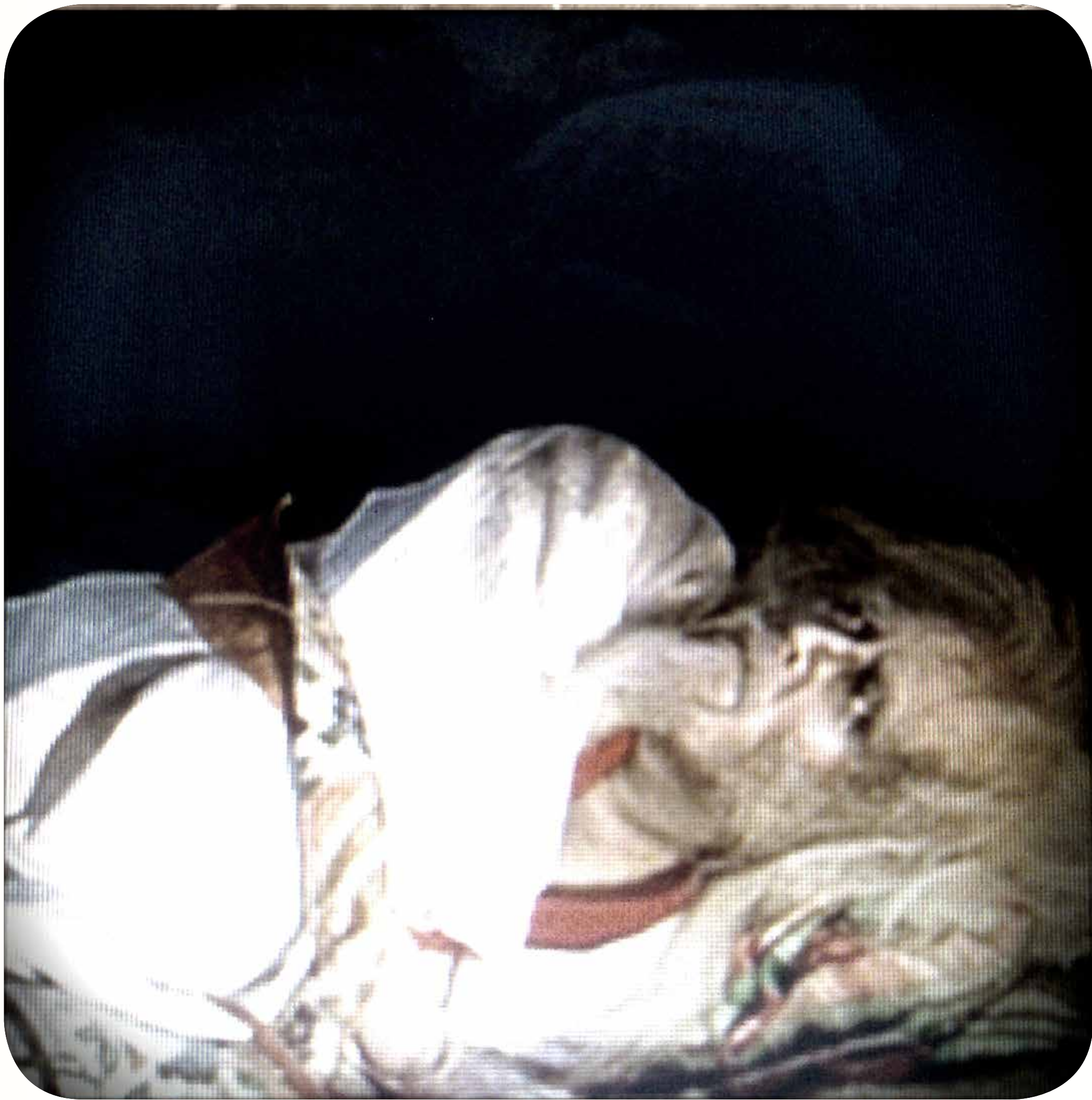


Let it be so; thy truth, then, be thy
dower:

For, by the sacred radiance of the sun,
The mysteries of Hecate, and the night;
By all the operation of the orbs
From whom we do exist, and cease to be;
Here I disclaim all my paternal care,
Propinquity and property of blood,
And as a stranger to my heart and me
Hold thee, from this, for ever.



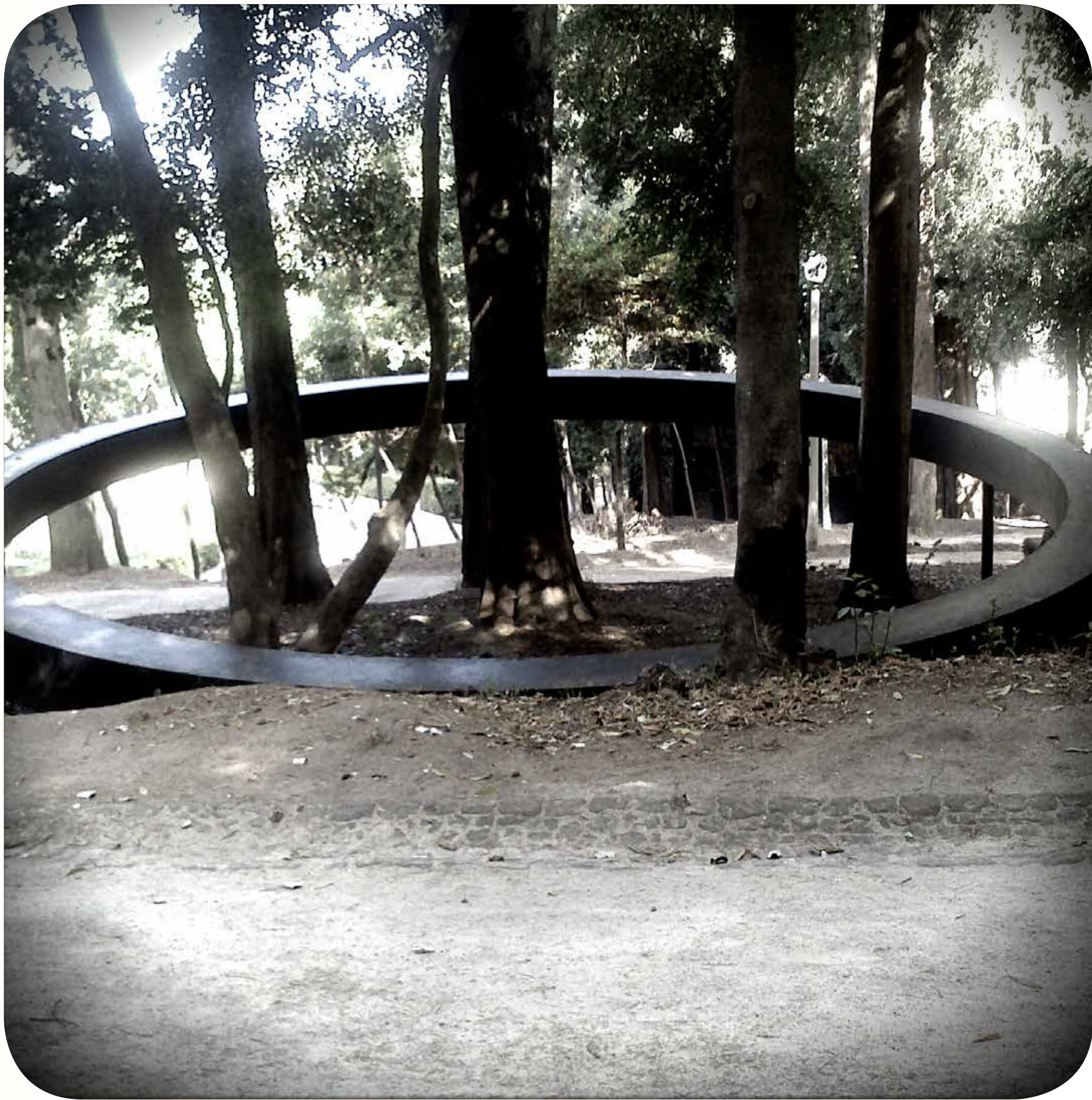
On thine allegiance, hear me!
Since thou hast sought to make us break our vow,
Which we durst never yet, and with strain'd pride
To come between our sentence and our power,
Which nor our nature nor our place can bear,
Our potency made good, take thy reward.
Five days we do allot thee, for provision
To shield thee from diseases of the world;
And on the sixth to turn thy hated back
Upon our kingdom: if, on the tenth day following,
Thy banish'd trunk be found in our dominions,
The moment is thy death. Away! by Jupiter,
This shall not be revoked.



A credulous father! and a brother noble,
Whose nature is so far from doing harms,
That he suspects none: on whose foolish honesty
My practices ride easy! I see the business.
Let me, if not by birth, have lands by wit:
All with me's meet that I can fashion fit



O efeito de verdade não é semblante. Está aí o Édipo para nos ensinar, se vocês me permitem, que ele é sangue vivo. Só que, vejam, o sangue vivo não refuta o semblante, ele o colore, torna-o *re-semblante*, propaga-o. Um pouquinho de serragem e o circo recomeça. É por isso mesmo que a questão de um discurso que não fosse semblante pode elevar-se ao nível do artefato da estrutura do discurso. Entrementes, não existe semblante de discurso, não existe metalinguagem para julgá-lo, não existe Outro do Outro, não existe verdade sobre a verdade.



Escolheremos como exemplo a história da Cidade Eterna. Os historiadores nos dizem que a Roma mais antiga foi a Roma Quadrata, uma povoação sediada sobre o Palatino. Seguiu-se a fase dos Septimontium, uma federação das povoações das diferentes colinas; depois, veio a cidade limitada pelo Muro de Sêrvio e, mais tarde ainda, após todas as transformações ocorridas durante os períodos da república e dos primeiros césares, a cidade que o imperador Aureliano cercou com as suas muralhas. Não acompanharemos mais as modificações por que a cidade passou; perguntar-nos-emos, porém, o quanto um visitante, que imaginaremos munido do mais completo conhecimento histórico e topográfico, ainda pode encontrar, na Roma de hoje, de tudo que restou dessas primeiras etapas. À exceção de umas poucas brechas, verá o Muro de Aureliano quase intacto. Em certas partes, poderá encontrar seções do Muro de Sêrvio que foram escavadas e trazidas à luz. Se souber bastante - mais do que a arqueologia atual conhece -, talvez possa traçar na planta da cidade todo o perímetro desse muro e o contorno da Roma Quadrata.



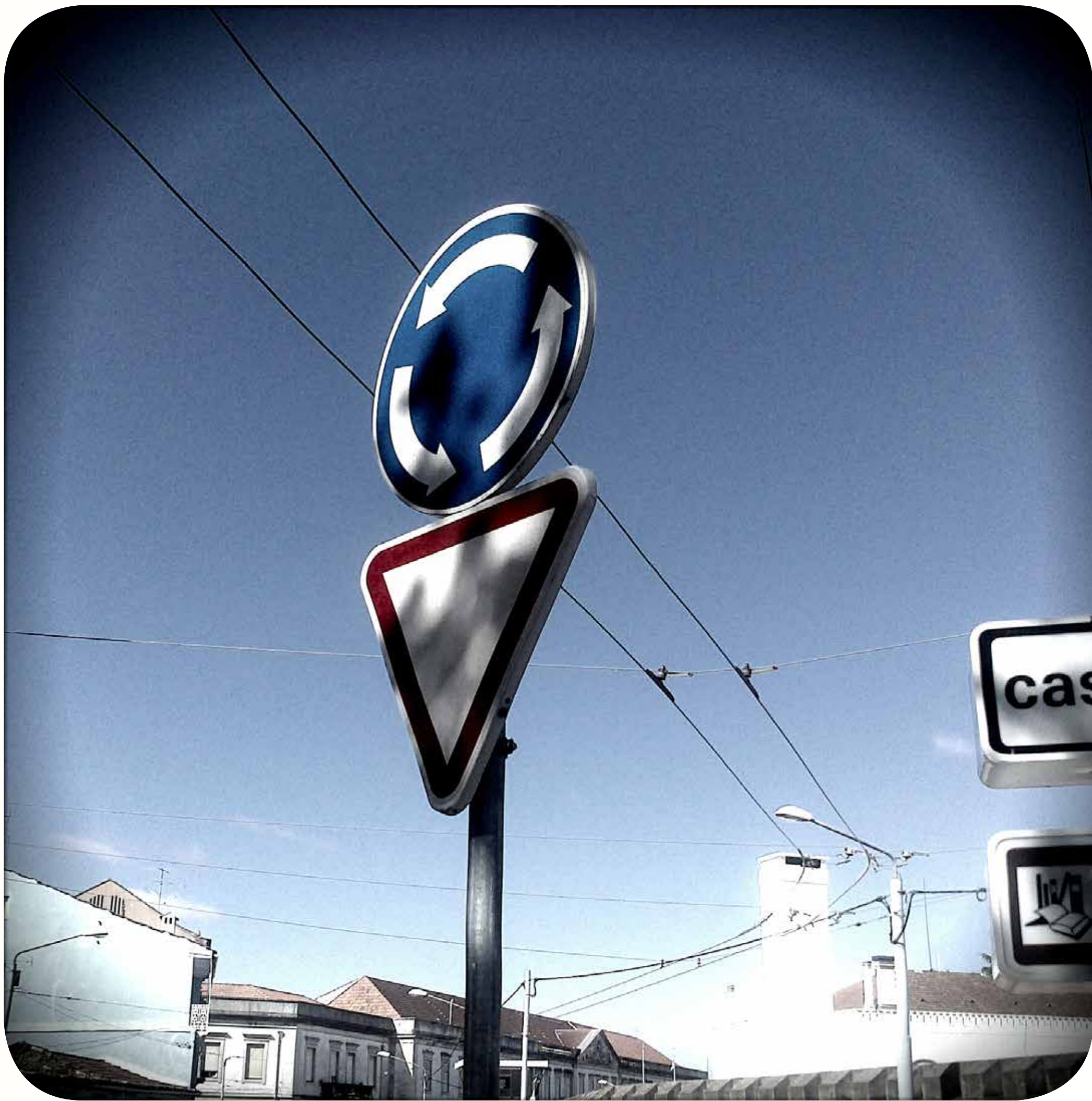
A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos. Há, é verdade, outro caminho, e melhor: o de tornar-se membro da comunidade humana e, com o auxílio de uma técnica orientada pela ciência, passar para o ataque à natureza e sujeitá-la à vontade humana. Trabalha-se então com todos para o bem de todos. Contudo, os métodos mais interessantes de evitar o sofrimento são os que procuram influenciar o nosso próprio organismo. Em última análise, todo sofrimento nada mais é do que sensação; só existe na medida em que o sentimos, e só o sentimos como consequência de certos modos pelos quais nosso organismo está regulado. O mais grosseiro, embora também o mais eficaz, desses métodos de influência é o químico: a intoxicação.



Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be. This unique existence of the work of art determined the history to which it was subject throughout the time of its existence. This includes the changes which it may have suffered in physical condition over the years as well as the various changes in its ownership. The traces of the first can be revealed only by chemical or physical analyses which it is impossible to perform on a reproduction; changes of ownership are subject to a tradition which must be traced from the situation of the original.



This situation might also be characterized as follows: for the first time-and this is the effect of the film-man has to operate with his whole living person, yet forgoing its aura. For aura is tied to his presence; there can be no replica of it. The aura which, on the stage, emanates from Macbeth, cannot be separated for the spectators from that of the actor. However, the singularity of the shot in the studio is that the camera is substituted for the public. Consequently, the aura that envelops the actor vanishes, and with it the aura of the figure he portrays



All efforts to render politics aesthetic culminate in one thing: war. War and war only can set a goal for mass movements on the largest scale while respecting the traditional property system. This is the political formula for the situation.



Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem ...). Civilização da imagem?



Não somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subsequentes, mas, por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado.



A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. Nesse sentido, os estados oníricos são, em relação ao real, um pouco como os estados "anômolos"* de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, elipse, ruptura, corte, desprendimento.



But I am strongly inclined to suspect that the most frequent cause of variability may be attributed to the male and female reproductive elements having been affected prior to the act of conception. Several reasons make me believe in this; but the chief one is the reductive system; this system appearing to be far more susceptible than any other part of the organisation, to the action of any change in the conditions of life. Nothing is more easy than to tame an animal, and few things more difficult than to get it to breed freely under confinement, even in the many cases when the male and female unite. How many animals there are which will not breed, though living long under not very close confinement in their native country! This is generally attributed to vitiated instincts; but how many cultivated plants display the utmost vigour, and yet rarely or never seed! In some few such cases it has been found out that very trifling changes, such as a little more or less water at some particular period of growth, will determine whether or not the plant sets a seed.



Habit also has a decided influence, as in the period of flowering with plants when transported from one climate to another. In animals it has a more marked effect; for instance, I find in the domestic duck that the bones of the wing weigh less and the bones of the leg more, in proportion to the whole skeleton, than do the same bones in the wild-duck ; and I presume that this change may be safely attributed to the domestic duck flying much less, and walking more, than its wild parent. The great and inherited development of the udders in cows and goats in countries where they are habitually milked, in comparison with the state of these organs in other countries, is another instance of the effect of use. Not a single domestic animal can be named which has not in some country drooping ears; and the view suggested by some authors, that the drooping is due to the disuse of the muscles of the ear, from the animals not being much alarmed by danger, seems probable.

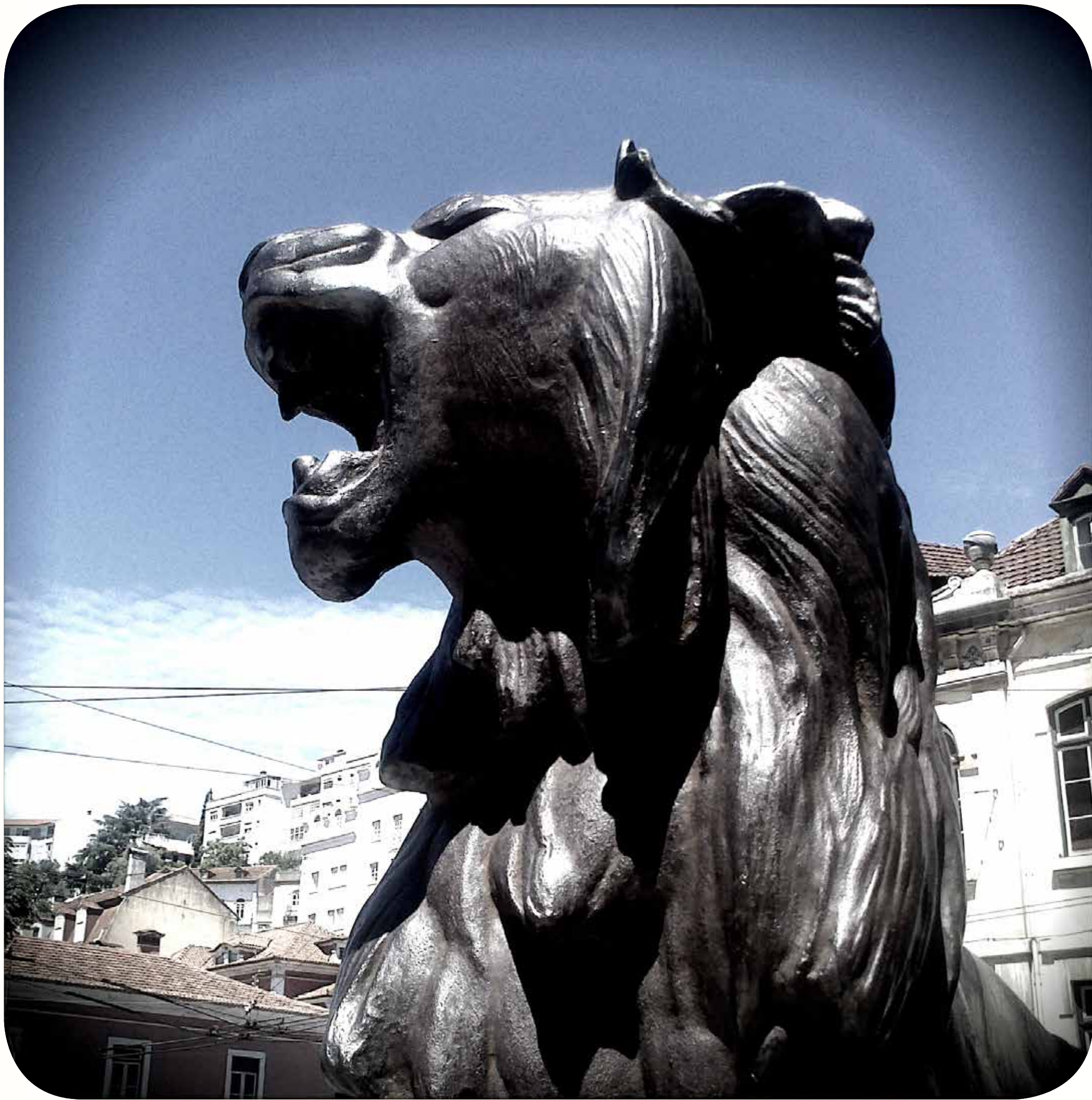


Sempre atração deste
do corpo humano ...

Hence the supposed aboriginal stocks must either still exist in the countries where they were originally domesticated, and yet be unknown to ornithologists; and this, considering their size, habits, and remarkable characters, seems very improbable; or they must have become extinct in the wild state. But birds breeding on precipices, and good fliers, are unlikely to be exterminated; and the common rock-pigeon, which has the same habits with the domestic breeds, has not been exterminated



Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais - pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobra, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir - tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.



Vemos assim que os iconoclastas, acusados de desprezar e negar as imagens, eram os que lhes davam o seu justo valor, ao contrário dos iconolatrás, que nelas apenas viam reflexos e se contentavam em venerar Deus em filigrana. Mas podemos dizer, contrariamente, que os iconolatrás foram os espíritos mais modernos, mais aventureiros, uma vez que, sob a luz de uma transparição de Deus no espelho das imagens, representavam já a sua morte e a sua desapareição na epifania das suas representações (das quais talvez soubessem que já não representavam nada, que eram um jogo puro, mas que era esse precisamente o grande jogo - sabendo também que é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por detrás delas. Assim farão os Jesuítas, que fundarão a sua política sobre a desapareição virtual de Deus e a manipulação mundana e espectacular das consciências - desvanecimento de Deus na epifania do poder - fim da transcendência que já não serve senão de alibi a uma estratégia completamente livre das influências e dos signos. Por trás do barroco das imagens esconde-se a eminência parda da política.



E por isso mesmo que esta escolhe sempre o real. Na dúvida, prefere sempre esta hipótese (também no exército se prefere tomar o simulador por um verdadeiro louco). Mas isto torna-se cada vez mais difícil, pois se é praticamente impossível isolar o processo de simulação, pela força de inércia do real que nos rodeia, o inverso também é verdadeiro (e esta mesma reversibilidade faz parte do dispositivo de simulação e de impotência do poder): a saber que é *doravante impossível isolar o processo do real* e provar o real.



A sintaxe, segundo a definição dos lógicos, deveria tratar das relações entre os signos. Na realidade, ela limitou seu domínio ao eixo sintagmático (eixo dos encadeamentos) da língua. A semântica estuda as relações entre a língua e os sistemas de signos não-lingüísticos. O estudo da paradigmática, ou do eixo das substituições, foi negligenciado. Por outro lado, a existência de signos cuja principal função é sintática vem obscurecer o problema.



Primeiramente a poética: o que ela estuda não é a poesia ou a literatura mas a “poeticidade” e a “literaridade”. A obra particular não é para ela um fim último; se ela se detém nesta obra e não em outra, é porque esta deixa transparecer mais nitidamente as propriedades do discurso literário. A poética estudará não as formas literárias já existentes mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais: o que a literatura *pode* ser mais do que o que ela é. A poética é ao mesmo tempo menos e mais exigente que a crítica: não pretende determinar o sentido de uma obra; mas pretende ser ela própria muito mais rigorosa que a meditação crítica.



A imagem da narrativa primordial não é uma imagem fictícia, pré-fabricada para as necessidades de uma discussão. Ela está implícita tanto em certos julgamentos sobre a literatura atual quanto em certas observações eruditas sobre obras do passado. Fundamentando-se numa estética própria da narrativa primordial, os comentadores das narrativas antigas declaram estranha ao corpo da obra tal ou tal de suas partes; e, o que é pior, acreditam não se referirem a nenhuma estética particular. Precisamente, a propósito da *Odisséia*, onde não se dispõe de certeza histórica, essa estética determina as decisões dos eruditos sobre as "inserções" e as "interpolações"



Tenemos ya ante nosotros una cierta visión de conjunto de las dos teorías rivales acerca de las fuentes del conocimiento, así como algunas indicaciones a propósito de sus respectivos orígenes. La teoría platónica encuentra el tipo ideal del conocimiento en los objetos eternos y la estructura lógica coherente de la geometría. En este campo se pueden obtener descubrimientos indefinidamente a través de un pensamiento concentrado en sí mismo que no necesita para su ejercicio de la referencia a las cosas visibles y tangibles. Parecía evidente que con este avance el pensamiento puro estaba delimitando el ámbito de una realidad invisible e inaccesible a los sentidos, en vez de extraer o abstraer el conocimiento a partir de una afluencia de impresiones sensibles. El Fedón y otros diálogos del período medio no dejan lugar a dudas sobre la opinión de Platón de que esta teoría del conocimiento está estrecha e indisolublemente vinculada con la creencia firme en un alma inmortal o inteligencia, la cual pertenece al mundo de la realidad invisible y que se aloja temporalmente en un cuerpo dotado de sentidos y deseos animales. Gran parte de la doctrina de la "anamnesis" era cierta y, como esperaba Platón, una verdad demostrable.



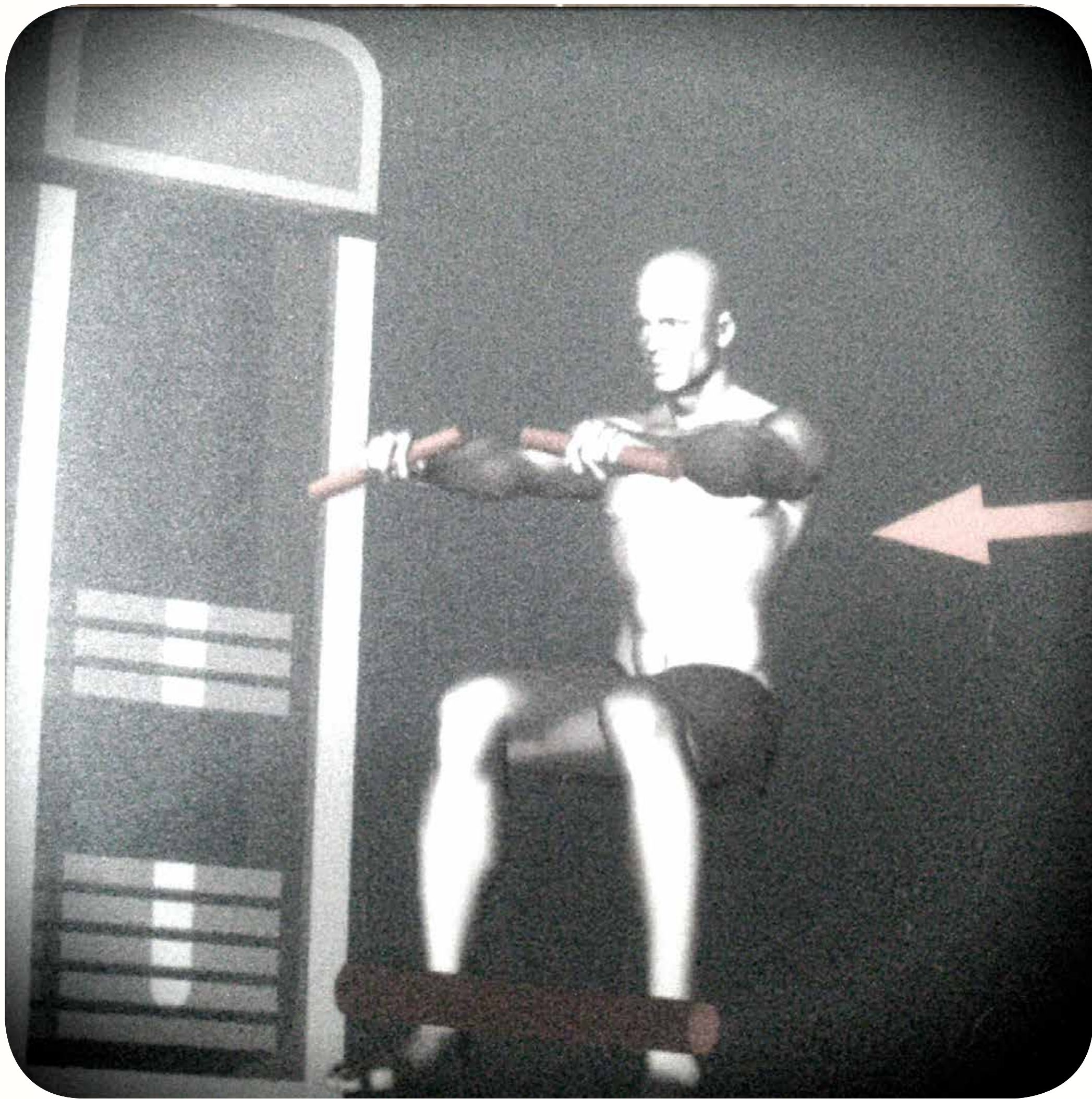
Pero lo que ahora nos preocupa son las evidencias que muestran que la union del profeta, el poeu y el sábio en la misma persona no es un invento de Platón o de Pitágoras. Apoio era, por encima de todo, un dios, y su culto y mitos exhiben una cantidad sorprendente de atributos adem ás de los que figuran en el complejo que acabamos de considerar. Estaremos más cerca de la tierra y de la historia si nos fijamos en la figura humana de Orfeo, el cual, igual que el dios Hiperbóreo, parece que llegó a Grécia desde el lejano Norte. Orfeo, como subraya Hermias, combinaba todas las formas de locura divina, en su calidad de fundador de los mistérios, profeta, poeta e hijo de la Musa Calíope, además de instructor de Museo. Existes otras figuras emparentadas con esta y que están más o menos envueltas en una nube de leyenda sobrenatural. Bakis, inspura-da por las Musas, purificaba y curaba a las mujeres de Esparta cuando sufrían ataques de locura, y predijo la invasion de Jerjes. Museo, de quien la familia de Èreusis descendiente de Eumolpo de Tracia decía que se trataba de uno de sus antepasados, hijo de una Ninfa o de una Musa o de Selene, era un reputado autor de una teogonia y de oráculos en verso. Onomácrita, a quien se representa por su capacidad de volar por el aire por el favor de Boreas.



Además, podemos comprender por qué Platón avanzó tanto con respecto a su maestro. En erecto, en un sentido, la to-talidad dei platonismo es una expansion y cumplimiento de la doctrina socrática que identifica la Bondad con el conocimien-to. La teoria de las Ideas aporta un contenido más definido para esta fórmula, anadiéndole una concepción más clara de la naturaleza del conocimiento y sus objetos; también nos dice cómo se obtiene este conocimiento. Pero este desarrollo no surge exclusivamente de una reflexion sobre la fórmula socrática. La nueva luz tiene su origen en otra fuente que ya se indico en el Górgias, la filosofia matemática y religiosa de los pitagóricos. Aristóteles describe la teoria platónica de las Ideas como una variedad del pitagorismo, cuyos rasgos peculiares se deben a la reflexion sobre lo que suponía el intento socrático de definir los términos morales. A sus ojos, el platonismo era más un pitagorismo modificado por la influencia de Sócrates que un socratismo modificado por la influencia pitagórica. Esta opinion tiene una autoridad que no se puede poner en duda a menos que se encuentre alguna prueba que muestre su inconsistência con los escritos de Platón. En mi opinion, no contamos con esta prueba.



The various more recent approaches toward the clarification of the genesis of the autonomy of art were not confronted with each other here but not because such efforts should be discouraged. Quite the contrary; I believe that they are extremely important. Yet it is also true that such confrontation shows the danger of historical-philosophical speculation. Especially a science that understands itself as materialist should be on guard against it. This is not meant as a call to blindly abandon oneself to the 'material' but as a plea for an empiricism that is informed by theory.



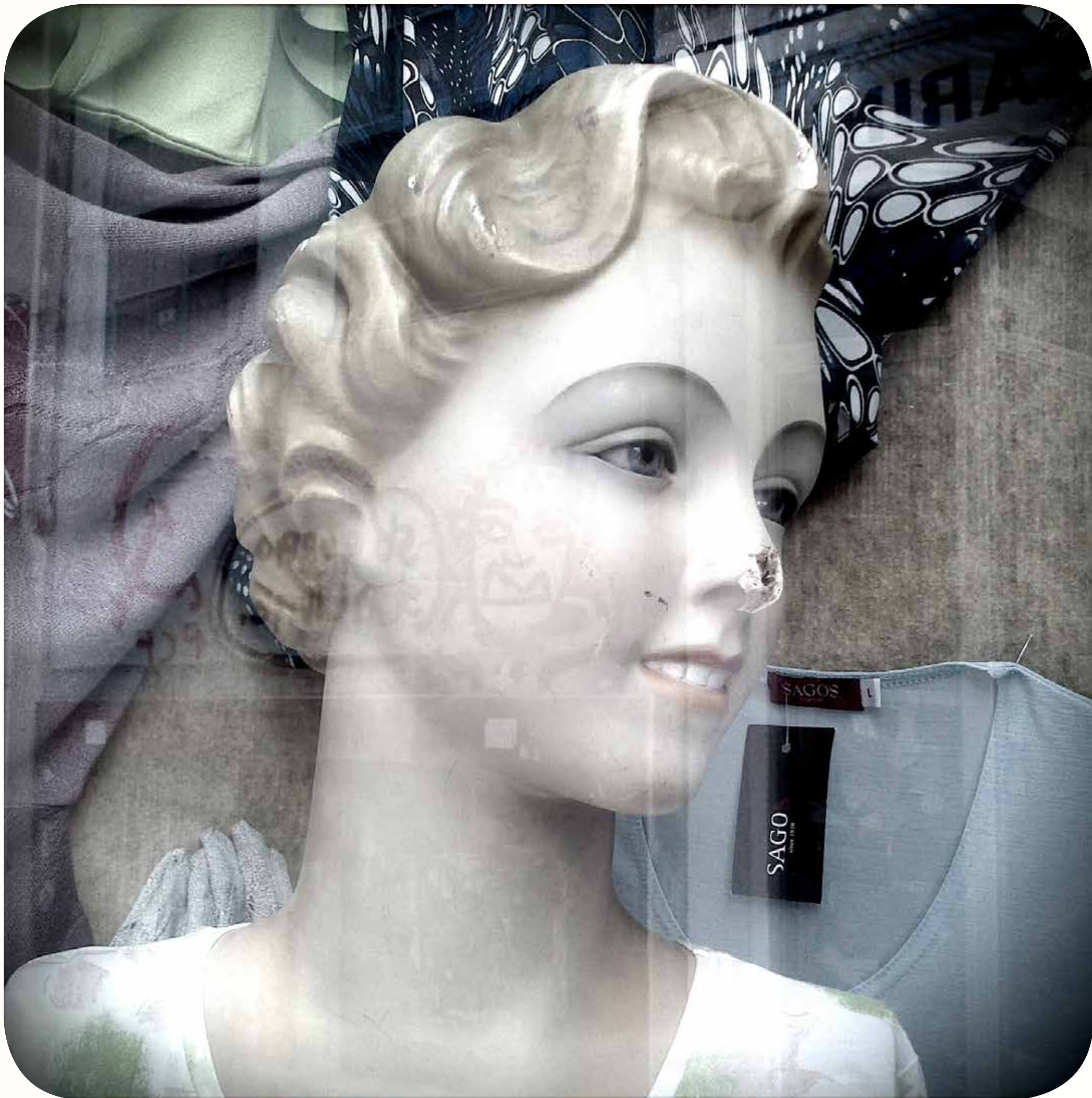
La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales -instrumentos técnicos, valores, mitos- que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empuja en forzar su iconografía.



We have seen that the production of the autonomous work of art is the act of an individual. The artist produces as individual, individuality not being understood as the expression of something but as radically different. The concept of genius testifies to this. The quasitechnical consciousness of the makeability of works of art that Aestheticism attains seems only to contradict this. Valery, for example, demystifies artistic genius by reducing it to psychological motivations on the one hand, and the availability to it of artistic means on the other.



Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, rirmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o *feminino* se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos em quem o *feminino* está presente.)



Um koan budista diz: "O mestre segura a cabeça do discípulo debaixo da água, durante muito, muito tempo; pouco a pouco as bolhas começam a se rarefazer; no último momento, o mestre tira o discípulo, reanima-o: quando você desejar a verdade como desejou o ar, então saberá o que ela é." A ausência do outro segura minha cabeça debaixo da água; pouco a pouco, sufoco, meu ar se rarefaz: é por essa asfixia que reconstruo minha "verdade" e preparo o Intratável do amor.



O presente amoroso é procurado, escolhido e comprado na maior excitação - excitação tal que parece ser da ordem do gozo. Calculo diligentemente se esse objeto agradará, se não decepcionará, ou se, ao contrário, parecendo desmesurado, não denunciará por si mesmo o delírio - ou o engodo no qual estou envolvido. O presente amoroso é solene; arrastado pela metonímia devoradora que rege a vida imaginária, transporto-me integralmente nele. Através desse objeto, dou a você meu Tudo, toco você com meu falo; é por isso que fico louco de excitação, que percorro as lojas, que me obstino a encontrar o fetiche certo, o fetiche brilhante, exato, que se adaptará *perfeitamente* a seu desejo.



Portanto o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. Criamos para nós mesmos organismos virtuais que enriquecem nosso universo sensível sem nos impor a dor. Trata-se de uma desencarnação? Verificamos com o exemplo do corpo que a virtualização não pode ser reduzida a uma processo de desaparecimento ou de desmaterialização. Correndo o risco de sermos redundantes, lembremos que essa virtualização é analisável essencialmente como mudança de identidade, passagem de uma solução particular a uma problemática geral ou transformação de uma atividade especial e circunscrita em funcionamento não localizado, dessincronizado, coletivizado. A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano. Contudo, o limite jamais está definitivamente traçado entre a heterogênese e a alienação, a atualização e a reificação mercantil, a virtualização e a amputação. Esse limite indeciso deve ser constantemente considerado, avaliado com esforço renovado, tanto pelas pessoas no que diz respeito a sua vida pessoal, quanto pelas sociedades no âmbito das leis.



Consideremos, para começar, a oposição fácil e enganosa entre real e virtual. No uso corrente, a palavra virtual é empregada com frequência para significar a pura e simples ausência de existência, a "realidade" supondo uma efetuação material, uma presença tangível. O real seria da ordem do "tenho", enquanto o virtual seria da ordem do "terás", ou da ilusão, o que permite geralmente o uso de uma ironia fácil para evocar as diversas formas de virtualização. Como veremos mais adiante, essa abordagem possui uma parte de verdade interessante, mas é evidentemente demasiado grosseira para fundar uma teoria geral.

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.



Se ler consiste em hierarquizar, selecionar, esquematizar, construir uma rede semântica e integrar idéias adquiridas a uma memória, então as técnicas digitais de hipertextualização e de navegação constituem de fato uma espécie de virtualização técnica ou de exteriorização dos processos de leitura.

Graças á digitalização, o texto e a leitura receberam hoje um novo impulso, e ao mesmo tempo uma profunda mutação. Pode-se imaginar que os livros, os jornais, os documentos técnicos e administrativos impressos no futuro serão apenas, em grande parte, projeções temporárias e parciais de hipertextos online muito mais ricos e sempre ativos. Posto que a escrita alfabética hoje em uso estabilizou-se sobre um suporte estático, e em função desse suporte, é legítimo indagar se o aparecimento de um suporte dinâmico não poderia suscitar a invenção de novos sistemas de escrita que explorariam melhor as novas potencialidades. Os "ícones" informáticos, certos videogames, as simulações gráficas interativas utilizadas pelos cientistas representam os primeiros passos restaurai em direção a uma futura ideografia dinâmica.

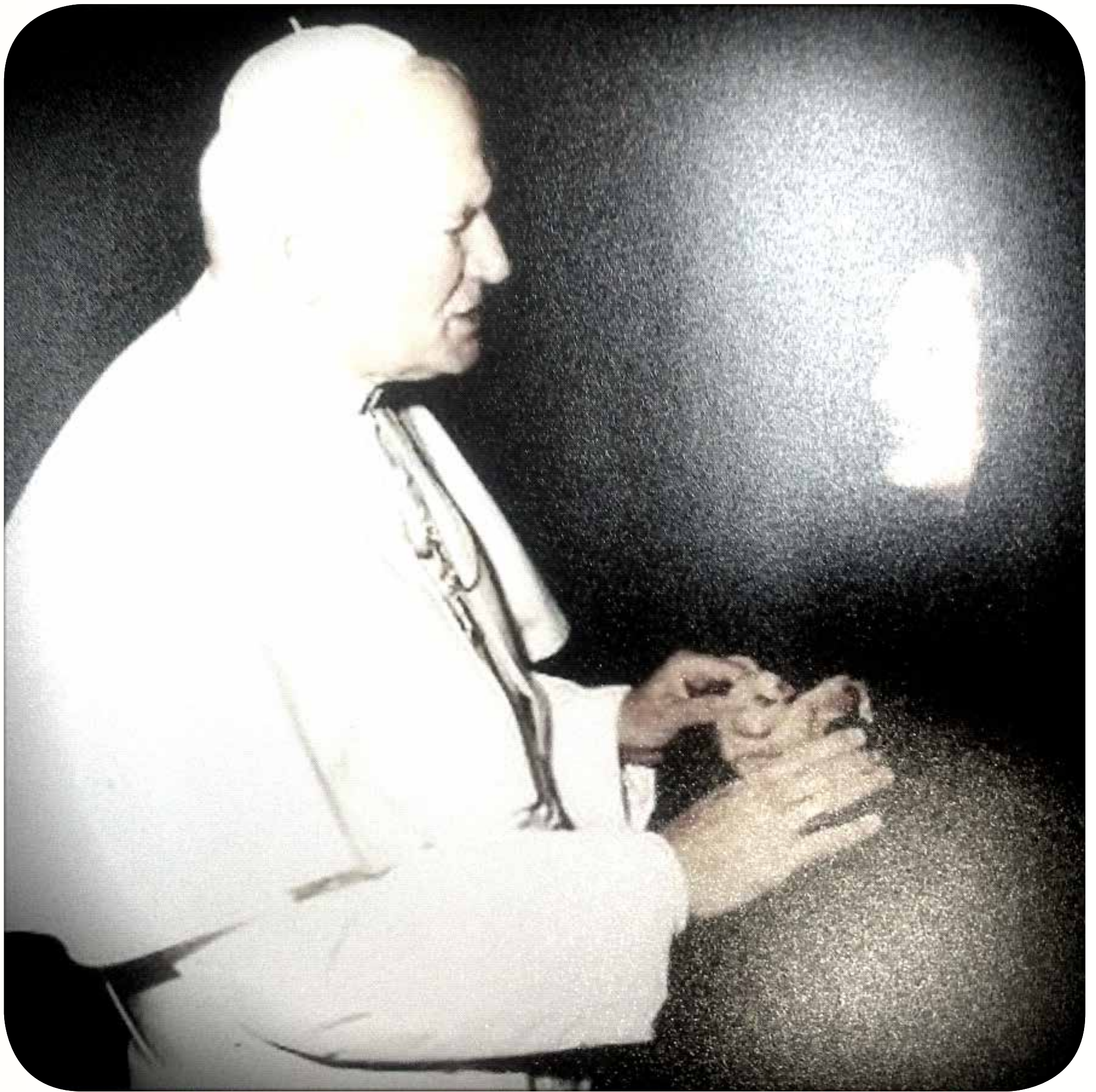
A multiplicação das telas anuncia o fim do escrito, como dão a entender certos profetas da desgraça? Essa idéia é muito provavelmente errônea. Certamente o texto digitalizado, fluido, reconfigurável à vontade, que se organiza de um modo não linear, que circula no interior de redes locais ou mundiais das quais participante é um autor e um editor potencial, esse texto diferencia-se do impresso clássico.



At the same time, I began reading Proust. I would often bring my copy of *Swann's Way* into the lab and read a few pages while waiting for an experiment to finish. All I expected from Proust was a little entertainment, or perhaps an education in the art of constructing sentences. For me, his story about one man's memory was simply that: a story. It was a work of fiction, the opposite of scientific fact. But once I got past the jarring contrast of forms-my science spoke in acronyms, while Proust preferred meandering prose-I began to see a surprising convergence. The novelist had predicted my experiments. Proust and neuroscience shared a vision of how our memory works. If you listened closely, they were actually saying the same thing.



The eight artists in this book are not the only people who tried to understand the mind. I have chosen them because their art proved to be the most accurate, because they most explicitly anticipated our science. Nevertheless, the originality of these artists was influenced by a diverse range of other thinkers. Whitman was inspired by Emerson, Proust imbibed Bergson, Cézanne studied Pissarro, and Woolf was emboldened by Joyce. I have attempted to sketch the intellectual atmosphere that shaped their creative process, to highlight the people and ideas from which their art emerged.



For Walt Whitman, the Civil War was about the body. The crime of the Confederacy, Whitman believed, was treating blacks as nothing but flesh, selling them and buying them like pieces of meat. Whitman's revelation, which he had for the first time at a New Orleans slave auction, was that body and mind are inseparable. To whip a man's body was to whip a man's soul.

This is Whitman's central poetic idea. We do not have a body, we are a body. Although our feelings feel immaterial, they actually begin in the flesh. Whitman introduces his only book of poems, *Leaves of Grass*, by imbuing his skin with his spirit, "the aroma of my armpits finer than prayer": Was somebody asking to see the soul?

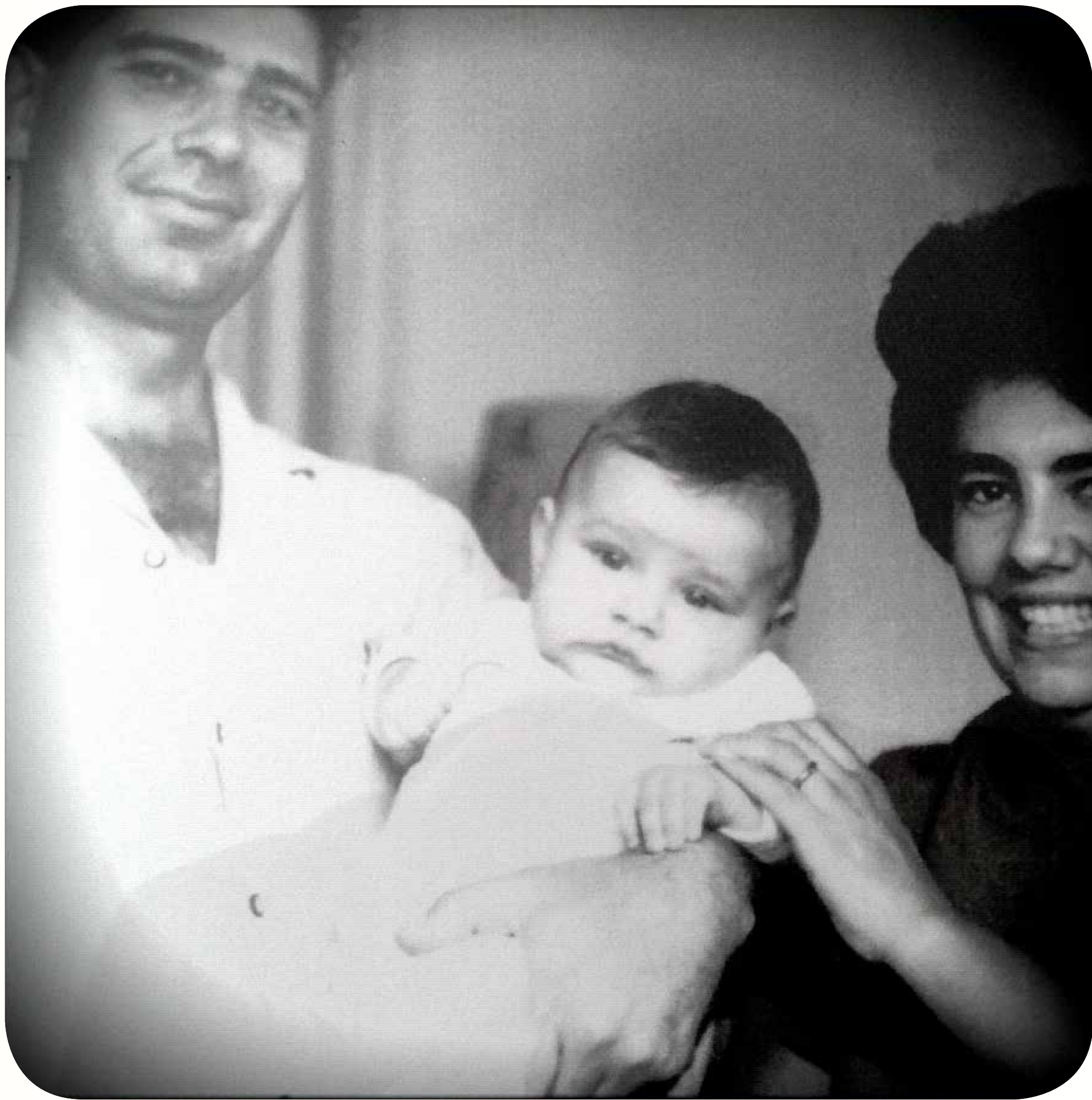
See, your own shape and countenance . . .
Behold, the body includes and is the meaning, the main
Concern, and includes and is the soul



De facto, mesmo invertida, a fábula é inutilizável. Talvez subsista apenas a alegoria do Império. Pois é com o mesmo imperialismo que os simuladores actuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstracção. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação - cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. E toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células minia tu rizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.



Quando o real já não é o que-era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objectividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objecto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa - uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão.



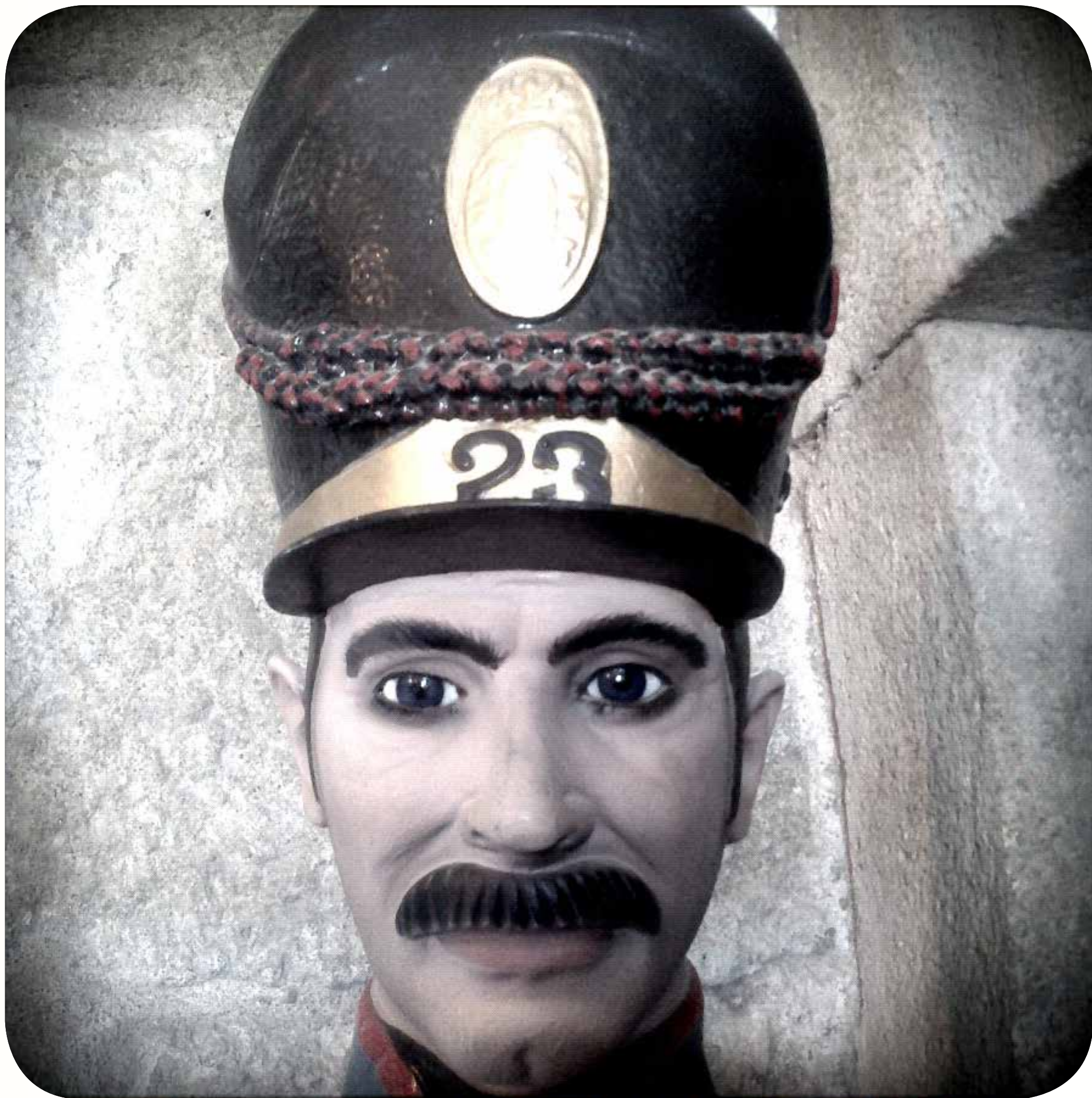
Precisamos de um passado visível, um *continuum* visível, um mito visível da origem, que nos tranquilize sobre os nossos fins. É que no fundo nunca acreditámos nisso. Daí essa cena histórica da recepção da múmia no Aeroporto de Orly. Porque Ramsés era uma figura despótica e militar? Decerto. Mas sobretudo porque a nossa cultura sonha, por detrás desse poder defunto que tenta anexar, com uma ordem que não tenha nada que ver com ela, e sonha com isso porque a exterminou exumando-a *como o seu próprio passado*.



ANTES MESMO DE PROPOR UMA EPÍGRAFE, solicito-lhes o tempo para duas confissões, que são também duas concessões. Dizem respeito à fábula e ao fantasma, ou seja, ao espectral. Como se sabe, em grego, *phántasma* significa também aparição do espectro: fantasma ou alma de outro mundo. O fabuloso e o fantasmático têm um traço em comum: *stricto sensu* e no sentido clássico desses termos, eles não pertencem nem ao verdadeiro nem ao falso, nem ao veraz nem ao mentiroso. Antes, assemelham-se a uma espécie irreduzível do simulacro ou da virtualidade. É certo que não constituem verdades ou enunciados verdadeiros propriamente ditos; tampouco são erros, enganos propostos, falsos testemunhos ou perjúrios.



É a razão por que, já que a imagem-substituto não remete doravante ao original nem mesmo a um original representado de forma lisonjeira, mas o substitui com vantagem, passando do estatuto de representante ao de substituto, o processo da mentira moderna já não seria a dissimulação que veio encobrir a verdade, mas a destruição da realidade ou do arquivo original: “Em outros termos, a diferença entre a mentira tradicional e a moderna equivale, no mais das vezes, à diferença entre esconder e destruir” (In other words, the difference between the traditional lie and the modern lie will more often than not amount to the difference between hiding and destroying) (8).



Por outro lado, os objetos em questão, aqueles a respeito dos quais teríamos de nos pronunciar, não constituem realidades naturais em si. Dependem de interpretações, mas também de interpretações performativas. Não estou falando aqui do ato de linguagem performativo pelo qual, ao confessar uma culpabilidade, um chefe de Estado produz um acontecimento e provoca uma reinterpretação de todas as linguagens de seus predecessores. Não se trata disso. Quero salientar, antes de tudo, a performatividade operante nos próprios objetos das declarações: a legitimidade de um Estado supostamente soberano, a posição de uma fronteira, a identificação ou atestação de uma responsabilidade são atos performativos. Quando os performativos têm sucesso, produzem uma verdade cujo poder se impõe às vezes para sempre: a posição de uma fronteira, a instauração de um Estado são sempre violências performativas que, se as condições da comunidade internacional o permitem, criam o direito, duravelmente ou não, onde não existia ou deixara de existir, onde não era ou deixara de ser forte.



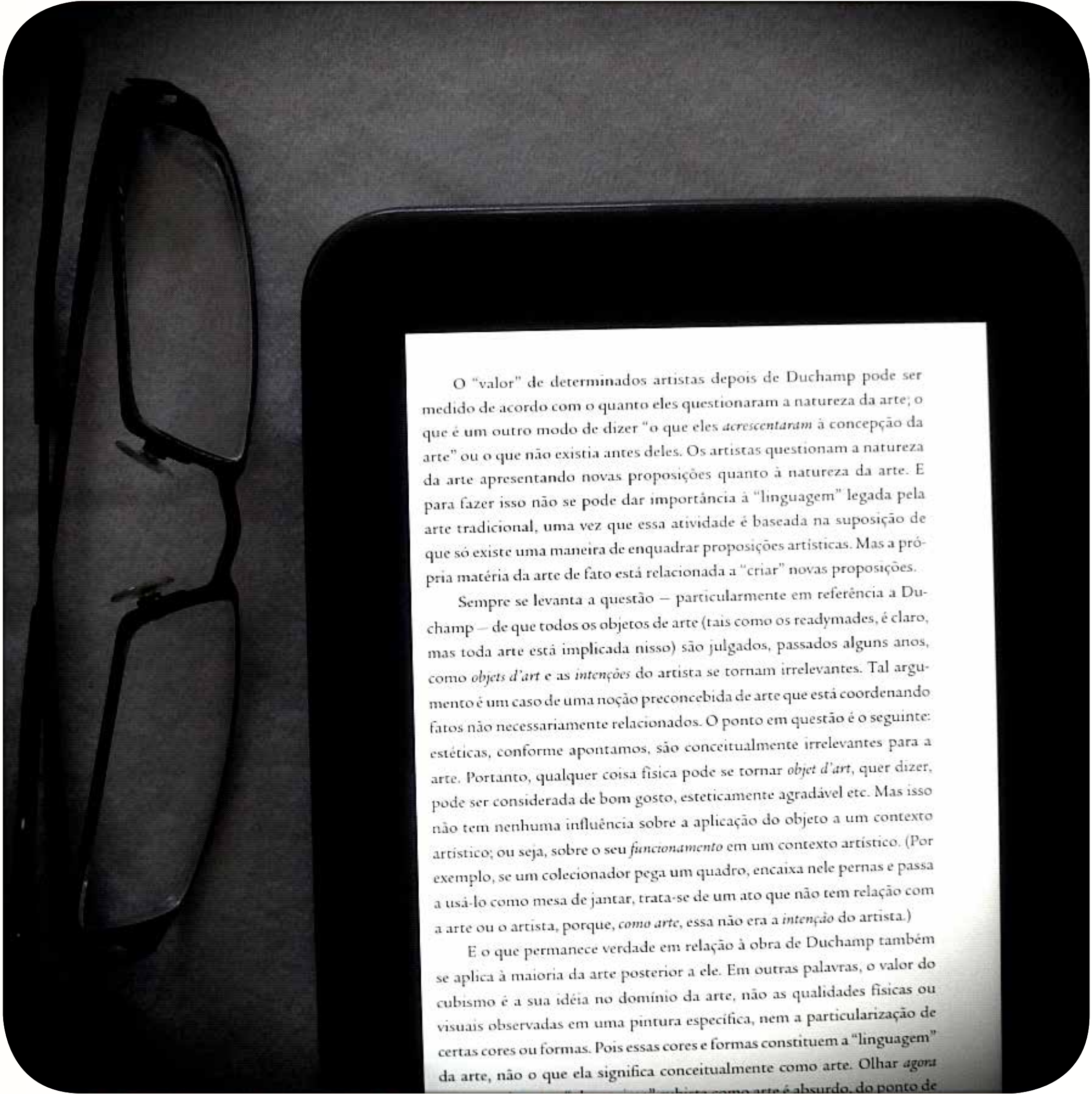
Tanto o argumento do desconhecimento quanto o do mal-entendido requerem assim duas medicinas da linguagem, que consistem em ensinar o que quer dizer falar. Vêem-se facilmente seus limites. A primeira deve pressupor constantemente esse desconhecimento do qual ela é o avesso, o saber reservado. A segunda aplica em demasiados campos seu interdito de racionalidade. Inúmeras situações de palavra em que atua a razão podem ser pensadas dentro de uma estrutura específica de desentendimento que não é nem de desconhecimento a pedir um saber suplementar, nem de mal-entendido a solicitar uma rarefação das palavras.



O problema, evidentemente, é que com isso ainda não está definida nenhuma ordem política. A política começa justamente onde se pára de equilibrar lucros e perdas, onde se tenta repartir as parcelas do *comum*, harmonizar segundo a proporção geométrica as parcelas de comunidade e os títulos para se obter essas parcelas, as *axiai* que dão direito à comunidade. Para que a comunidade política seja mais do que um contrato entre quem troca bens ou serviços, é preciso que a igualdade que nela reina seja radicalmente diferente daquela segundo a qual as mercadorias se trocam e os danos se reparam.



Existe política porque - quando - a ordem natural dos reis pastores, dos senhores de guerra ou das pessoas de posse é interrompida por uma liberdade que vem atualizar a igualdade última na qual assenta toda ordem social. Antes do logos que discute sobre o útil e o nocivo, há o logos que ordena e confere o direito de ordenar. Mas esse logos primeiro já está mordido por uma contradição primeira. Há ordem na sociedade porque uns mandam e os outros obedecem. Mas, para obedecer a uma ordem, são necessárias pelo menos duas coisas: deve-se compreender a ordem e deve-se compreender que é preciso obedecer-lhe.

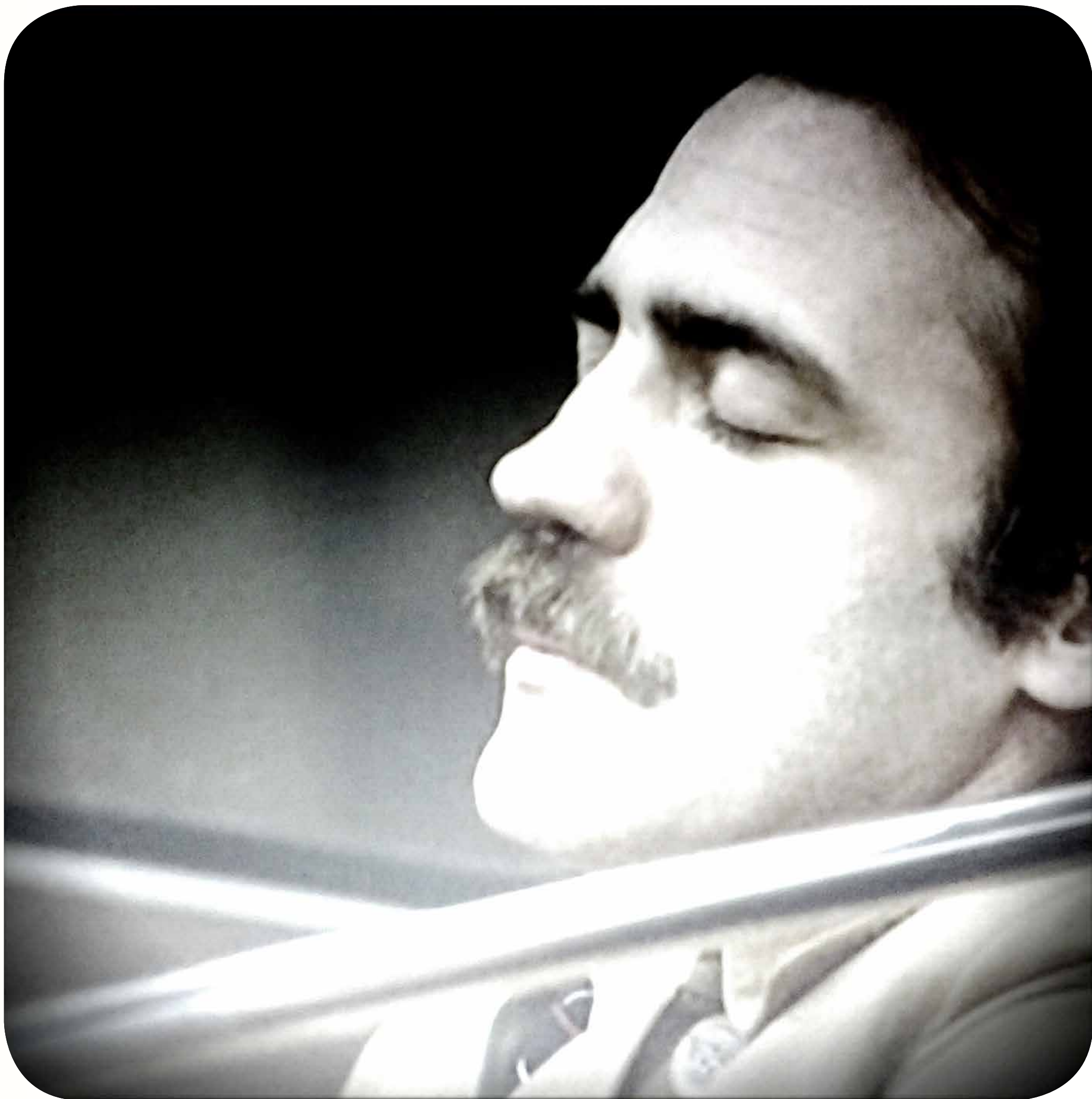


O "valor" de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer "o que eles acrescentaram à concepção da arte" ou o que não existia antes deles. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à "linguagem" legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a "criar" novas proposições.

Sempre se levanta a questão — particularmente em referência a Duchamp — de que todos os objetos de arte (tais como os readymades, é claro, mas toda arte está implicada nisso) são julgados, passados alguns anos, como *objets d'art* e as intenções do artista se tornam irrelevantes. Tal argumento é um caso de uma noção preconcebida de arte que está coordenando fatos não necessariamente relacionados. O ponto em questão é o seguinte: estéticas, conforme apontamos, são conceitualmente irrelevantes para a arte. Portanto, qualquer coisa física pode se tornar *objet d'art*, quer dizer, pode ser considerada de bom gosto, esteticamente agradável etc. Mas isso não tem nenhuma influência sobre a aplicação do objeto a um contexto artístico; ou seja, sobre o seu funcionamento em um contexto artístico. (Por exemplo, se um colecionador pega um quadro, encaixa nele pernas e passa a usá-lo como mesa de jantar, trata-se de um ato que não tem relação com a arte ou o artista, porque, como arte, essa não era a intenção do artista.)

E o que permanece verdade em relação à obra de Duchamp também se aplica à maioria da arte posterior a ele. Em outras palavras, o valor do cubismo é a sua idéia no domínio da arte, não as qualidades físicas ou visuais observadas em uma pintura específica, nem a particularização de certas cores ou formas. Pois essas cores e formas constituem a "linguagem" da arte, não o que ela significa conceitualmente como arte. Olhar *agora*

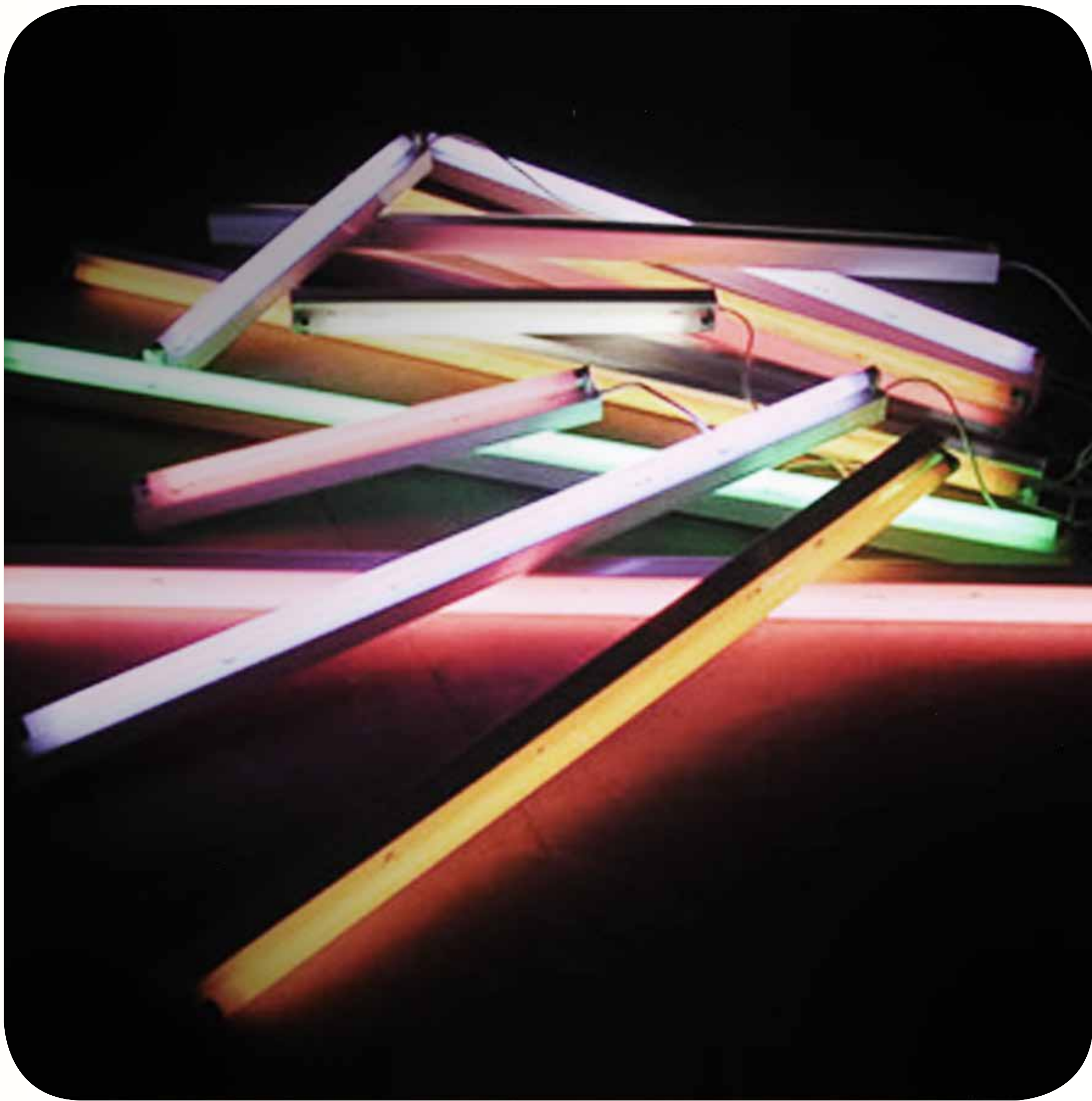
It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general. In the past one of the two prongs of art's function was its value as decoration. So any branch of philosophy that dealt with "beauty" and thus, taste, was inevitably duty bound to discuss art as well. Out of this "habit" grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true. This idea never drastically conflicted with artistic considerations before recent times, not only because the morphological characteristics of art perpetuated the continuity of this error, but as well, because the apparent other "functions" of art (depiction of religious themes, portraiture of aristocrats, detailing of architecture, etc.) used art to cover up art.



The strongest objection one can raise against a morphological justification for traditional art is that morphological notions of art embody an implied a priori concept of art's possibilities. And such an a priori concept of the nature of art (as separate from analytically framed art propositions or "work," which I will discuss later) makes it, indeed, a priori: impossible to question the nature of art. And this questioning of the nature of art is a very important concept in understanding the function of art.



The case is often made - particularly in reference to Duchamp - that objects of art (such as the Ready-mades, of course, but all art is implied in this) are judged as objets d'art in later years and the artists' intentions become irrelevant. Such an argument is the case of a preconceived notion ordering together not necessarily related facts. The point is this: aesthetics, as we have pointed out, are conceptually irrelevant to art. Thus, any physical thing can become objet d'art, that is to say, can be considered tasteful, aesthetically pleasing, etc. But this has no bearing on the object's application to an art context; that is, its functioning in an art context. (E.g., if a collector takes a painting, attaches legs, and uses it as a dining table it's an act unrelated to art or the artist because, as art, that wasn't the artist's intention.)



Pure Expressionism, continuing with Ayer's terms, could be considered as such: "A sentence which consisted of demonstrative symbols would not express a genuine proposition. It would be a mere ejaculation, in no way characterizing that to which it was supposed to refer." Expressionist works are usually such "ejaculations" presented in the morphological language of traditional art. If Pollock is important it is because he painted on loose canvas horizontally to the floor. What isn't important is that he later put those drippings over stretchers and hung them parallel to the wall. (In other words what is important in art is what one brings to it, not one's adoption of what was previously existing.) What is even less important to art is Pollock's notions of "self-expression" because those kinds of subjective meanings are useless to anyone other than those involved with him personally. And their "specific" quality puts them outside of art's context.

chair (tshère), *m.*, chaise
 a professor) chaire, *f.* ; (of the
 ident of an assembly) fauteu-
 sinet, *m.* Arm- — ; *fauteu-*
grette, f. Sedan- — ; *chaise*
 — ; *bergère, f.* Rocking- —
 Deck — ; *chaise longue, f.*
 in the — ; *occuper le fauteuil*
à l'ordre ! To fill the — ; *pr*
 — ; *lever la séance.* With
la présidence de . . .



It comes as no surprise that the art with the least fixed morphology is the example from which we decipher the nature of the general term "art." For where there is a context existing separately of its morphology and consisting of its function one is more likely to find results less conforming and predictable. It is in modern art's possession of a "language" with the shortest history that the plausibility of the abandonment of that "language" becomes most possible. It is understandable then that the art that came out of Western painting and sculpture is the most energetic, questioning (of its nature), and the least assuming of all the general "art" concerns. In the final analysis, however, all of the arts have but (in Wittgenstein's terms) a "family" resemblance.



Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context - as art - they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true a priori (which is what Judd means when he states that "if someone calls it art, it's art").



Works of art are received and valued on different planes. Two polar types stand out; with one, the accent is on the cult value; with the other, on the exhibition value of the work. Artistic production begins with ceremonial objects destined to serve in a cult. One may assume that what mattered was their existence, not their being on view. The elk portrayed by the man of the Stone Age on the walls of his cave was an instrument of magic. He did expose it to his fellow men, but in the main it was meant for the spirits. Today the cult value would seem to demand that the work of art remain hidden. Certain statues of gods are accessible only to the priest in the cella; certain Madonnas remain covered nearly all year round; certain sculptures on medieval cathedrals are invisible to the spectator on ground level. With the emancipation of the various art practices from ritual go increasing opportunities for the exhibition of their products. It is easier to exhibit a portrait bust that can be sent here and there than to exhibit the statue of a divinity that has its fixed place in the interior of a temple. The same holds for the painting as against the mosaic or fresco that preceded it. And even though the public presentability of a mass originally may have been just as great as that of a symphony, the latter originated at the moment when its public presentability promised to surpass that of the mass.



By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring commonplace milieus under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling. With the closeup, space expands; with slow motion, movement is extended. The enlargement of a snapshot does not simply render more precise what in any case was visible, though unclear: it reveals entirely new structural formations of the subject. So, too, slow motion not only presents familiar qualities of movement but reveals in them entirely unknown ones "which, far from looking like retarded rapid movements, give the effect of singularly gliding, floating, supernatural motions." Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye-if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man. Even if one has a general knowledge of the way people walk, one knows nothing of a person's posture during the fractional second of a stride. The act of reaching for a lighter or a spoon is familiar routine, yet we hardly know what really goes on between hand and metal, not to mention how this fluctuates with our moods. Here the camera intervenes with the resources of its lowerings and liftings, its interruptions and isolations, its extensions and accelerations, its enlargements and reductions. The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses.



Suppose one thinks of the discovery of a whole new class of artworks as something analogous to the discovery of a whole new class of facts anywhere, viz., as something for theoreticians to explain. In science, as elsewhere, we often accommodate new facts to old theories via auxiliary hypotheses, a pardonable enough conservatism when the theory in question is deemed too valuable to be jettisoned all at once. Now the Imitation Theory of Art (IT) is, if one but thinks it through, an exceedingly powerful theory, explaining a great many phenomena connected with the causation and evaluation of artworks, bringing a surprising unity into a complex domain. Moreover, it is a simple matter to shore it up against many purported counterinstances by such auxiliary hypotheses as that the artist who deviates from mimeticity is perverse, inept, or mad. Ineptitude, chicanery, or folly are, in fact, testable predications.