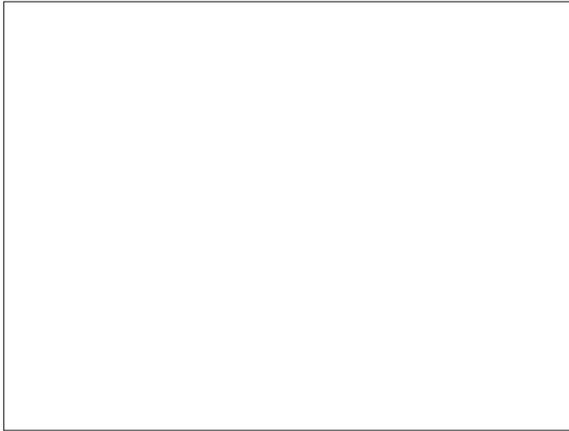


EXHIBITION PAMPHLET

The worm / Il verme

Ed Atkins



Original wall texts by
Contemporary Art Writing Daily

in English and Italian

SANT'ANDREA DE SCAPHIS

In *The worm*, the English artist Ed Atkins presents a telephone call with his mother. She is heard but not seen, while Atkins is rendered, by way of performance-capture technology, as a digital avatar who listens attentively, mumbling agreement, sympathy, or surprise by turns, asking a question only when her narrative falters. Aurally close, the mother is spatially distant—*The worm* was made during lockdown—while the son is almost too present on the large screen – there are extreme closeups, odd angles, abrupt cuts, awkward gestures, and unconscious tics – even though we know it is not truly Atkins that we see. His double, a three-dimensional, off-the-shelf 3D model, is no double at all: the artist appears as a natty television host in a dark green suit with wire-rim glasses. The mum talks about her family--some about her insensitive father, more about her depressive mother--and how she took on the worries of the latter, especially about “lovability,” to little avail, mostly because such cares could not be expressed openly (depression was euphemized as “weekend letdown”). The theme of her reminiscences is the problem of emotional inheritance, in particular that of unhappiness, and we watch the avatar struggle to metabolize this misery despite the fact that he is not altogether human. “The way she talks about her mother, Nanny Bea, is how I could talk about my mother,” Atkins writes. “Thwarted artists, manic depressives, chronic dysmorphics through and through. All of which is hereditary poison.” This “empathy-mirroring” was arduous for both parties, a self-conscious performance, but it was “also love”.

Hal Foster, *Close Up: Your Loss — On Ed Atkins’s The worm*, Artforum, October 2021, vol. 60, no. 2

In *The worm*, 2021, l'artista inglese Ed Atkins presenta una telefonata con sua madre. Sua madre si sente ma non si vede, mentre Atkins è reso attraverso la tecnologia di performance-capture, come un avatar digitale che ascolta attentamente, mormorando in accordo, simpatia, o sorpresa, ponendo qualche domanda solo quando la narrazione di lei vacilla. La madre è foneticamente vicina, spazialmente distante - *The worm* è stato fatto durante il lockdown - mentre il figlio è quasi troppo presente sul grande schermo—ci sono primi piani sono estremi, angolature insolite, tagli bruschi, gesti imbarazzanti e tic inconsci - anche se sappiamo che non è veramente Atkins che vediamo. Il suo doppio, un modello tridimensionale acquistato online, non è affatto doppio: l'artista solitamente trasandato appare come un elegante host televisivo che indossa un completo scuro e occhiali dalla montatura in metallo. La madre parla della sua famiglia, —a volte del suo padre insensibile, molto più spesso della sua madre depressiva—e di come ha preso in carico le preoccupazioni di quest'ultima. In particolare rispetto all' "amabilità", con poca efficacia, soprattutto perché tali pensieri non venivano espressi apertamente (al tempo la depressione veniva eufemizzata come "tristezza del fine settimana"). Il tema delle sue reminiscenze è l'eredità emotiva, in particolare quella dell'infelicità, e osserviamo l'avatar lottare per metabolizzare questa miseria anche se (o proprio perché) non è del tutto umano. "Il modo in cui parla di sua madre, Nanny Bea, è come potrei parlare di mia madre", scrive Atkins. "Artisti tormentati, maniaco-depressivi, distomorfi cronici fino all'osso. Tutto ciò è contagioso, veleno ereditario." Questa "empatia-specchio" è stata difficile per entrambe le parti, una performance di consapevolezza, ma è "anche amore".

LIST OF WORKS

1 *The worm*

Video projection with sound, 12'40

—Originally commissioned and produced by the New Museum
and Nokia Bell Labs / Experiments in Art and Technologies

2 *Love*

Incidental music, 12'40

3 *Untitled*

Artificially aged birch ply, variable dimensions

All works 2021

We plugged into Zoom calls no-one liked. We messaged in multiplying apps. We stayed in touch through images posted on digital carousels. Influenced through algorithms, marionetted steps according viral commands. On cameras with better lenses. Uploaded in dumb pipes. We continued to live through a distancing world held increasingly close, more finely detailed, not so much nuanced as mictorized: microscopically huge, a memory that was infinite, thoughts reappeared haunting you from underground server vaults, friends since ghosted returned with body supplements. Viral punishment: forever indoors. Forever asked to participate in the rooms where you could be viewed, thumbed, generally commented on. Like suddenly everyone is an artist inviting anonymous critics. A person we liked less you than her. Every teenager learned numbers/statistics by an emotional battery. The bodies got online, got ever more perfect and you got ever more, well, [blistry].

Ci siamo infilati in chiamate Zoom che non piacevano a nessuno. Abbiamo messaggiato in sempre più applicazioni. Siamo rimasti in contatto attraverso immagini pubblicate su gioiastre digitali. Influenzati da algoritmi, azioni burattinate assecondando comandi virali. Su fotocamere con lenti migliori. Caricati su tubi ottusi. Abbiamo continuato a vivere attraverso un mondo lontano tenuto sempre più vicino, più finemente dettagliato, non tanto sfumato quanto microtizzato: microscopicamente enorme, un ricordo che era infinito, i pensieri riappararsi ti ossessionano da volte di server sotterranei, amici ghostati tornati con gli integratori alimentari. Punizione virale: dentro per sempre. Per sempre invitati a partecipare a stanze dove poter essere visti, ricevere un pollice in su, commenti generici. Come se all'improvviso ognuno fosse un artista che invita critici anonimi. Una persona che ci è piaciuta meno di lei. Ogni adolescente ha imparato numeri/statistiche da una batteria emotiva. I corpi si sono collegati, sono diventati sempre più perfetti e tu hai sempre più, beh, [vesciche].

Historically, it was the art that owned the technologies of realism. (Using it the Western church controlled the Real with the power to realize ornate heavens.) Now the technologies of realism have been taken over by corporations, dollars, industry. At some point the photographic became the highest form of realism - a painting indistinguishable from photography was the “most realistic” painting. (This is unnerving for several reasons.) [Hans Holbein’s Family] Artists were supplanted to a realism become sales pitch of megapixels, framerate, ever wilder and increasing definitions, measuring “better” photos, “quality” of video, controlled by big budgets. The real came to no longer mimic what we saw but a detail more magnificent than your eye, detailing into a new fantastical real. Too real for reality. A night sky converted to information, output through processors, telescopes no one looked through anymore. That are said to see. The soft disavowal of ourselves, replaced for the information. What we saw was replaced with information about it, of thinking the machine through some vague semblance of objectivity is communicating something more tangible or fine. Increasingly governed by something inhuman. The philosophy of science: “What is real is everything we know is false, but what we know is currently the best false”

Storicamente, era l'arte a possedere le tecnologie del realismo. (Utilizzandola, la chiesa occidentale controllava il Reale attraverso il potere di realizzare cieli ornati.) Ora le tecnologie del realismo sono state rilevate dalle aziende, dai dollari, dall'industria. A un certo punto la fotografia divenne la più alta forma di realismo - un dipinto indistinguibile da una fotografia era la pittura "più realistica". (Questo è snervante per diversi motivi.) [La famiglia di Hans Holbein] Gli artisti sono stati soppiantati da un realismo diventato strumento di marketing di megapixel, framerate, definizioni sempre più selvagge e numerose, misuratore di foto "migliori", "qualità" video, controllato da grandi budget. Il reale è arrivato al livello di non imitare più quello che vediamo, ma un dettaglio più magnifico del nostro occhio, descrivendo un nuovo reale fantastico. Troppo reale per la realtà. Un cielo notturno convertito in informazioni, elaborato per mezzo di processori, telescopi in cui più nessuno guardava attraverso. Che si dice vedano. Il tenue rinnegamento di noi stessi, in cambio delle informazioni. Ciò che si vede è stato sostituito con informazioni su di esso, pensare la macchina attraverso qualche vaga parvenza di obiettività significa comunicare qualcosa di più tangibile o fine. Sempre più controllato da qualcosa di disumano. La filosofia della scienza: "Ciò che è reale è che tutto ciò che sappiamo è falso, ma ciò che sappiamo è attualmente il falso migliore"

In 1905, the composer worried. Would parents still sing to their children? If they could press play on a song “with the same ease that she applies the electric light, will she still croon her baby to slumber with sweet lullabys, or will the infant be put to sleep by machinery?” “Children are naturally imitative, and if, in their infancy, they hear only phonographs, will they not sing, if they sing at all, in imitation and finally become simply human phonographs?”

“Music teaches all that is beautiful in this world. Let us not hamper it with a machine that tells the story without variation, without soul...” “[our] amateurism cannot but recede, until there will be left only the mechanical device and the professional executant.”

“Then what of the national throat? Will it not weaken? What of the national chest? Will it not shrink? ...”

“In their stead will be a huge phonograph, mounted on a 100 H.P. automobile, grinding out The Stars and Stripes Forever.”

Nel 1905, il compositore si preoccupava. I genitori canterebbero ancora ai figli? Se potessero premere play su una canzone “con la stessa facilità di accendere la luce elettrica, canterebbe ancora delle dolci ninne nanne per far addormentare il suo bambino, oppure saranno delle macchine a far addormentare il bambino?” “I bambini sono imitativi per natura, e se, durante l’infanzia, ascoltano solo fonografi, non canteranno forse, se cantano, ad imitazione e alla fine diventeranno semplicemente fonografi umani?”

“La musica insegna tutto ciò che è bello in questo mondo. Non ostacoliamola con una macchina che racconta la storia senza variazioni, senza anima...” “[il nostro] dilettantismo non può che ritirarsi, finché non rimarrà solo il dispositivo meccanico e l’esecutore professionale.”

“Allora che cosa sarà della gola della nazione? Non si indebolirà? Che cosa sarà del petto della nazione? Non si restringerà?...”

“Al loro posto ci sarà un enorme fonografo, montato su un’automobile da 100 cavalli che macinerà The Stars and Stripes Forever. “

We could no longer write love poems. We suspected their capture, of every sentiment dying on a Hallmark card. Industrialized. Love was whispered for fear of the authoritarians. Feared sent to advertising's work camps. The hospitalization of "sentiment." No longer trust its usage. So love went interior, hiding in attics. Hid in the glint of an eye. Salted its passwords. Feared Instagrammed to noise, a love writ for the press against infidelity: "I Love my wife" - prepared for the social panopticon. Like fish tortured for their truth. Its body destroyed by a hammer of cliché. We keep love in secret, in the depths. For any great love artwork being printed on a mug. The backdrop for a city's selfie. A teddy bear stuffed with it. Eyes glistening and plastic, eternally beaming. A love preserved. We loved filled with blood and piss and shit. Died on mass-laundered blankets. Monitored and accessorized for science - measuring the metre of our passing. (where does this data go?) We were all too human splayed and leaking on bad fabric. The trope of horror was that sexually active died first. Their love expressed carnality, established the body as fragile, human, meat. Sex engorged the avatar with narrative blood for the destruction to come. So there was something to risk. Filled their balloons with sfx liquid you could do a real violence to.

Non potevamo più scrivere poesie d'amore. Sospettavamo che fossero catturate, di ogni sentimento che moriva su di un biglietto Hallmark. Industrializzato. L'amore è stato sussurrato per paura degli autoritari. Spedito per paura ai campi di lavoro della pubblicità. L'ospedalizzazione del "sentimento." Non ha più fiducia nel suo uso. Così l'amore si è interiorizzato, nascondendosi in soffitta. Si è nascosto nel luccichio di un occhio. Ha messo da parte le sue parole d'ordine. Instagrammato per paura del rumore, un ordine d'amore per la stampa contro l'infedeltà: "Amo mia moglie" - preparato per il Panopticon sociale. Come pesci torturati per la loro verità. Il suo corpo distrutto da un martello di cliché. Manteniamo l'amore in segreto, nelle profondità. Perché ogni grande opera d'arte sull'amore viene stampata su una tazza. Lo sfondo per i selfie di una città. Un orsacchiotto che ne è imbottito. Occhi scintillanti e di plastica, illuminati in eterno. Un amore conservato. Abbiamo amato riempiti di sangue, piscio e merda. Morti su coperte lavate industrialmente. Monitorati e accessoriati per la scienza - misurando al millimetro il nostro passaggio. (dove vanno questi dati?) Eravamo tutti troppo umani, aperti e gocciolanti su pessima stoffa. Il tropo dell'orrore era che quelli sessualmente attivi morivano prima. Il loro amore esprimeva carnalità, mostrava il corpo come fragile, umano, carne. Il sesso gonfiava l'avatar con il sangue narrativo per la distruzione a venire. Quindi c'era qualcosa da rischiare. Riempiva i loro palloncini con sfx liquido verso cui poter attuare una vera e propria violenza.

Museum [wall text] is a technology for the life-support of artistic meaning. The questions a wall presents are themselves preventative against answers. This is because “raising questions” is, we are told, the power of art. Answering art’s questions becomes a loser’s affair - answers deplete the value of the object like a joke repeated - and Art, for its shareholders, must be eternal. The museum is the hospital of aesthetic questions placed in a medically induced coma. The wall text casts the spell for museological purgatory. This is one of the worst aberrations of art. A manufactured mystery without end.

This [wall text] has an answer: If all the evocations of an absence, a missing other, feel so hammeringly there, it is because it is only through the threat of loss that our physical carnality exists. Atkins’s work is a modern performance of the ritual of the human sacrifice. We think our culture as separate from others who ritualized the killing of virgins, yet we line up for the latest darkened blockbuster’s summer slaying of adolescents. These things are not separate. If horror movies sacrificed their virgins after having sex, to engorge the characters’ bodies with blood before their destruction, Atkins casts his characters into a delayed moment before their death, an endless digital purgatory, (what if this is life?) the invocation of its opposite is to feel the blood in our ears with the threat of its loss. With a phone call’s distending dropout, the inability to truly “connect.” We get the sacrifice of people to their artistic preservation, to the digital, to the technologies that will keep them, enduring, “alive” in the purgatory of art’s assessment - if Ed’s “creatures” seem so forlorn - so [?] fecklessly pre-destroyed [?] - it is because the “feelings” of [humanity] are offered at the pyre of art. We ask for this sacrifice. For our feeling to be offered on a platter, on an instagram ready backdrop, for our pleasure, consumption. Atkins’s lifelong project may be to ensure those affects, the grass of love, (so ready for consumability - the awe of HD) never fully reach consumability. The affective hang-

nail. The [preplaced] hairs - mold - on an otherwise digestible sandwich. So they can't be entired.

(This [walltext] offers itself to the pyre. Though it may not be able to fully return Atkins' work to the plate of edibility.)

Il [wall text] del museo è una tecnologia per tenere in vita artificialmente il significato artistico. Le domande stesse che una parete presenta prevengono le risposte. Questo perché “sollevare domande” è, ci hanno detto, il potere dell’arte. Rispondere alle domande dell’arte e’ da perdenti - le risposte esauriscono il valore dell’oggetto come una battuta fatta due volte - e l’Arte, per i suoi azionisti, deve essere eterna. Il museo è l’ospedale delle domande estetiche poste in un coma indotto farmacologicamente. Il wall text lancia l’incantesimo del purgatorio museologico. Questa è una delle peggiori aberrazioni dell’arte. Un mistero costruito senza fine.

Questo [wall text] ha una risposta: Se tutte le evocazioni di un’assenza, l’Altro mancante, si sentono così fortemente lì, è perché solo attraverso la minaccia della perdita che la nostra carnalità fisica esiste. Il lavoro di Atkins è una moderna esecuzione del rituale del sacrificio umano. Pensiamo che la nostra cultura sia diversa da quelle che hanno ritualizzato l’uccisione delle vergini, eppure ci mettiamo in fila per l’ultimo successo cinematografico nel quale vengono uccisi degli adolescenti. Queste cose non sono separate. Se i film horror sacrificavano le vergini dopo il sesso, per gonfiare di sangue i corpi dei personaggi prima della loro distruzione, Atkins inserisce i suoi personaggi in un momento ritardato prima della loro morte, un purgatorio digitale senza fine, (e se questa fosse la vita?) l’invocazione del suo opposto è di sentire il sangue nelle nostre orecchie insieme alla minaccia di perderlo. Con l’abbandono rilassato di una telefonata, l’incapacità di “connettersi” veramente. Portiamo il sacrificio delle persone alla loro conservazione artistica, al digitale, alle tecnologie che li preserveranno, duraturi, “vivi” nel purgatorio della valutazione artistica - se le “creature” di Ed sembrano così disperate - così [? inettamente pre-distrette ?] - è perché i “sentimenti” dell’[umanità] sono offerti alla pira dell’arte. Chiediamo questo sacrificio. Di offrire la nostra sensazione su un piatto d’argento, su di uno sfondo

pronto per instagram, per il nostro piacere, consumo. Il progetto di tutta la vita di Atkins può essere quello di garantire che gli affetti, il fulcro dell'amore, (così pronto per essere consumato - lo splendore dell'HD) non raggiungano mai pienamente la consumabilità. La cuticola affettiva. I peli [piantati] - muffa - su un panino altrimenti digeribile. Quindi non possono essere colti.

(Questo [wall text] si offre alla pira. Sebbene potrebbe non essere in grado di restituire completamente il lavoro di Atkins al piatto della commestibilità.)

“Scrutinize the face that mine’s been mapped on to.”
Preserved in this exhibition, the central [film] presents a call home to mom. A conversation recorded and represented with the forefront of digital technologies, a collaboration with Nokia Bell Labs.

It’s sort of your worst nightmare, no? Your Zoom call made public - recorded by your telecom, by “Laboratories.” (Fitting for an artist whose work often draws reference to Frankenstein.) A message home, to mum, captured with every hiccup and hum. Technologically detailed. Every distending pause. Each inadequate response. [Incommensurate to a mother’s love.] Your sorries, mums, “huh”s, blemishes, smears all on the screen. That face stuff you leave on iPhone’s glass. Preserving your rotten humanity for the aquarium life of artistic tapping.

The phone call is set in the [place] of a dying man. Atkins digitally transplants his avatar into British playwright Dennis Potter’s final interview. (Cancer, terminal. 3 months left.) Sipping morphine laden champagne. (A drink competing with Romeo and Juliet’s poison for literary aura.) A skeletal staging. The interview is as tragic as it is affirming. In these somewhat final hours Potter talks about seeing the spring blossoms, about the living present, about - in varied tenses- life. It makes you want to call home. Make an Icarus-like attempt at reaching its high. To reach the bright sun of something real, a true presence. A phone call placed into purgatory, Reminiscence itself an attempt at preservation, injecting nostalgia as a chemical technology for recruiting the past, glean something from what brought us here. Suspended between. Our lives continually distended, paused, waited for. This is it. This is life. Looking back while the next step is so close. But this phone call won’t end. The conversation will repeat. This distance is painful, magnified. Preserved.

“Generating a fake reality inside the computer means tenderly placing blades of glass, like God obviously does, to look like no one placed them.”

“Accident [is] the kind of parent of pathos.”
Realism as the flaked skin on top of reality.

“Basically, I wanted to talk to her, and for our talking to be real - for it to be personally expository, actually, and for that actuality to be captured and shared.”

“Technological mediation stands in for psychological congestion.”

“Esamina il volto sul quale è stato tracciato il mio.”

Conservato in questa mostra, il [film] centrale presenta una chiamata a casa, alla mamma. Una conversazione registrata e rappresentata con tecnologie digitali d'avanguardia, una collaborazione con Nokia Bell Labs.

È il tuo peggior incubo, no? La tua chiamata Zoom resa pubblica - registrata dal tuo telecom, dai “Laboratori.” (Molto adatto, per un artista il cui lavoro spesso fa riferimento a Frankenstein.) Un messaggio a casa, alla mamma, registrato in ogni minimo singhiozzo e ronzio. Tecnicamente dettagliato. Ogni pausa dilatata. Ogni risposta inadeguata. [Incommensurate all'amore di una madre.] I vostri scusa, mamma, “hum”, imperfezioni, sbavature, tutto sullo schermo. Quella faccia, roba che si lascia sul vetro di un iPhone. Preservando la tua umanità corrotta per la vita da acquario del tapping artistico.

La telefonata è impostata nella [casa] di un uomo morente. Atkins trapianta digitalmente il suo avatar nell'ultima intervista del drammaturgo britannico Dennis Potter. (Cancro, terminale. 3 mesi rimasti.) Sorvegliando champagne carico di morfina. (Una bevanda in competizione con il veleno di Romeo e Giulietta per l'aura letteraria.) Una messa in scena scheletrica. L'intervista è tanto tragica quanto assertiva. In queste ore finali Potter parla di vedere i fiori primaverili, del presente vivente, della vita - in tempi diversi. Ti fa venire voglia di chiamare casa. Come Icaro, tenti di raggiungere il punto più alto. Per raggiungere il sole luminoso di qualcosa di reale, una presenza vera. Una telefonata fatta in purgatorio, la Reminiscenza stessa un tentativo di conservazione, iniettando nostalgia come tecnologia chimica per reclutare il passato, ricavare qualcosa da ciò che ci ha portato qui. Sospeso nel mezzo. Le nostre vite

continuamente dilatate, in pausa, attese. Questo è tutto. Questa è la vita. Guardando indietro quando il passo successivo è così vicino. Ma questa telefonata non finirà. La conversazione si ripeterà. Questa distanza è dolorosa, ingrandita. Conservata.

“Generare una falsa realtà all’interno del computer significa infilare piano delle lame di vetro, come chiaramente fa Dio, per far sembrare che non le abbia messe nessuno.”

“L’incidente [è] una specie di genitore del pathos.”

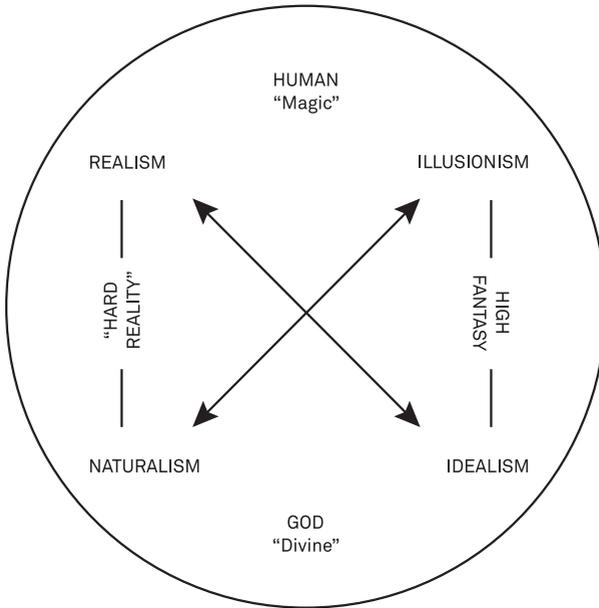
Il realismo come la pelle squamata sulla superficie della realtà.

“Fondamentalmente volevo parlare con lei, e che la nostra conversazione fosse reale - per essere esplicativo personalmente, in realtà, e che la conversazione fosse registrata e condivisa.”

“La mediazione tecnologica è sinonimo di congestione psicologica.”

In the 1850s, “by some estimates in New York City alone, thousands of children were killed by “embalmed milk.” “Dairy men added [a “recommended two drops of formalin,] formaldehyde, an embalming compound used by funeral parlors, to stop the [milk’s] decomposition.” [Proponents for the practice argued this made the milk safer. Pasteurization was considered too expensive and formaldehyde’s slightly sweet taste also improved the milk’s flavor.] Over decades likely millions of children fell ill. “Chemical companies came up with new formaldehyde mixtures with names such as Iceline or Preservaline.” [“keeps a pint of milk fresh for up to 10 days!”] the milk became more and more toxic as companies preserved it longer and longer. New technologies, new chemistry, is not always our friend. We call the naysayers luddites. We think them on the wrong side of an unstoppable trampling progress. We think of technology as clean, depicted as cold, calculating and unmucked by its human. As a lineage that brings us “forward” as if in some grand narrative we follow. Technology as “improving”. Atkins’ work is the putrefaction or embalming of technologies that are sold as new, improved, better, faster, higher definitions. The replacement services for a world that still bleeds. Despite our best attempts against. Spoiled. The contaminant in an otherwise [crystalline, happy ideological] preservation. Of technologies that are good enough to begin to stand in for reality. The 8k that comes to supersede our own vision. These are the “technologies of realism” that compete and replace our human interaction. Manifesting all the new digital maladies. A phone-call home becomes embalmed by technological chemistry, like a procession of purgatory. Begets its dispirit. A preservation that ruins. Removes the very thing we enjoy, its life - the fresh milk made “fresh,” a call home in glass embalmed, an attempt to connect, its love indentured for artistic servitude.

Negli anni '50 del 1800 "Secondo alcune stime, solo nella città di New York, migliaia di bambini sono stati uccisi da "latte imbalsamato." "I casari aggiungevano ["raccomandato, due gocce di formalina,] formaldeide, un composto per l'imbalsamazione utilizzato dalle agenzie funebri, per fermare la decomposizione [del latte]." [I fautori di questa pratica sostenevano che ciò rendeva il latte più sicuro. La pastorizzazione era considerata troppo costosa e il sapore leggermente dolce della formaldeide migliorava anche il sapore del latte.] Nel corso di decenni si ammalarono milioni di bambini. "Le aziende chimiche avevano creato nuove miscele di formaldeide con nomi come Iceline o Preservaline." ["mantiene una pinta di latte fresco fino a 10 giorni!"] il latte divenne sempre più tossico poiché le aziende lo conservavano più a lungo. Le nuove tecnologie, la nuova chimica, non sono sempre nostre amiche. Noi chiamiamo gli oppositori luddisti. Pensiamo che siano dalla parte sbagliata di un progresso inarrestabile. Pensiamo alla tecnologia come pulita, descritta come fredda, calcolatrice e non sporcata dal suo umano. Come un lignaggio che ci porta "avanti" come in una grande narrativa che seguiamo. La tecnologia come "migliorare." Il lavoro di Atkins è la putrefazione o l'imbalsamazione di tecnologie che vengono vendute come nuove, migliori, migliorate, più veloci, definizioni più elevate. I servizi sostitutivi per un mondo che sanguina ancora. Nonostante i nostri migliori tentativi a discapito. Viziati. Il contaminante in una conservazione altrimenti [cristallina, ideologica felice]. Di tecnologie che sono abbastanza buone per iniziare a rappresentare la realtà. L'8k che viene a sostituire la nostra visione. Queste sono le "tecnologie del realismo" che competono e sostituiscono la nostra interazione umana. Manifestando tutte le nuove malattie digitali. Una telefonata a casa viene imbalsamata dalla chimica tecnologica, come una processione di purgatorio. Genera il suo avvilitamento. Una conservazione che rovina. Rimuove la cosa che ci piace, la sua vita - il latte fresco reso "fresco", una chiamata a casa imbalsamata in vetro, un tentativo di connessione, il suo amore vincolato per la servitù artistica.



“The chart illustrates the increasing difficulty of representation to portray a real verisimilitude. [...] Where a documentary claim to naturalism is inherently illusionistic, portrays nature like the staging of a play, sets its animal actors within an illusion of a natural world, the world it imagines as theater for its spectators. [...] Idealism is counterpart to realism as realism implies a belief about the world, a *verité* that is less than ideal. Idealism in contrast, such as artists of the Classical and pre-Hellenistic period, envisioned a perfect ‘Platonic’ real. [...] Promoting the ideology of the current scientific consensus of its image, a belief about the natural world.” “Fidelity, in the form of increasingly sophisticated recording technology, stands in as a marker of its truth value.”

“Il grafico illustra la crescente difficoltà di rappresentazione nel ritrarre una verosimiglianza reale. [...] Dove una rivendicazione documentaria al naturalismo è intrinsecamente illusionistica, ritrae la natura come la messa in scena di un’opera teatrale, pone i suoi attori animali all’interno di un’illusione di un mondo naturale, il mondo che immagina come teatro per i suoi spettatori. [...] L’idealismo è la controparte del realismo in quanto il realismo implica una credenza sulla parola, una verità che non è ideale. L’idealismo, al contrario, come gli artisti del periodo classico e pre-ellenistico, prevedeva un perfetto reale ‘platonico’. [...] Promuove l’ideologia dell’attuale consenso scientifico della sua immagine, una credenza sul mondo naturale.” “La fedeltà, sotto forma di una tecnologia di registrazione sempre più sofisticata, è un indicatore del suo valore di verità.”

