



HAUNTED HOUSE
ROMÁN ANTOPOLSKY

MENTE FOTOGÉNICA

Entre el objeto y la imagen una multitud de casos emerge a nuestros sentidos que ni psique o intuición se avienen siempre a localizar, en el marco de una afinidad, como un dato indubitable. Se duda del contorno percibido, de su misma presencia, de uno mismo o pasan estas instancias a formar parte de lo real, o lo recubren, o asimismo se desvanecen. De psíquicos a meteorológicos, proyecciones y encantamientos, mentira o verdad (estos mismos extremos proveen a estas transacciones de un tenor epistémico o moral predilecto – lo mismo diríamos, en tono estético, de *objeto* e *imagen*), estos casos coinciden en comunicar recursos retóricos referidos en una percepción imperceptible a una transformación permanente de algo incognoscible que reconocemos. Entonces, así que alucine –real en un mundo donde se omite lo que perciba–, que (aquí la aliteración es tan vistosa) alunice –real porque transmite la percepción de otro mundo–, que divague –donde es cuestión de nunca arribar–, que me engañe –arribar todo el tiempo–, el contenido de esta actividad de recomposición/reordenamiento/reformulación a nivel perceptivo que no alcanzaría a coincidir con lo percibido parece no abandonar el lado de la contingencia, es decir lo singular e inmediato producto del azar; estar de parte de la materia. Ésta, desde la antigüedad metafísica, es decir de esencias, desde Aristóteles contundentemente permanece al margen del conocimiento. Del accidente no hay ciencia (*Metafísica* 1026a32-1027a29); su “causa será la materia, capaz de ser de otro modo que tal como lo es la mayoría de las veces”. Por su carácter voluble el accidente –la propiedad que no inhiere/que no es esencial– estará

del lado del no-ser, del mismo modo como se mantiene al margen de toda generación o corrupción. Es un ser casual. Así es casual que el hombre sea blanco, dado que el hombre no es por necesidad blanco, ni siempre ni la mayoría de las veces, pero sí que sea un ser con vida (*zōon*). El accidente, cuyo término metafísico, *sumbebekós*, mienta una “coincidencia”, ir con ambos pies a la par, vendría a expresar un estado de cosas (junto a la ‘cosa’ a que accidentalmente se adhiere) fugaz, singular, casual, inconsecuente. Ahora volviendo a lo que abría este texto, ya que nada aquí bajo *accidente* refiere a algún tipo de aquellas alteraciones a nivel perceptivo que apuntábamos arriba – las casualidades, como algunas de éstas (alteraciones), como todo, están hechas de materia y manifiestan un ser casual peculiar.

Las que traemos por caso son las pareidolias: imágenes que resultan de la disposición material de diversos objetos, o intrínseca a uno, en las cuales reconocemos de inmediato un rostro, un contorno, una silueta, por lo general humanos pero no sólo. Aparecen de pronto en nubes, el tronco de un árbol, follaje, la combinación de objetos con sus sombras o las de otros objetos, reflejos, arrugas, saliencias cualesquiera que sugieren una nariz, ojos, pestañas, hombros, piernas, una cola, una boca abierta; que encontramos en todos los tamaños, en el piso en la fisura que se figura en una baldosa, en una montaña vista a la distancia en que reconocemos un cuerpo recostado de perfil. Una quasi-alucinación momentáneamente real fruto aleatorio del flujo material de la realidad cuyo cometido no puede sino ser efímero. Su poder asertivo está en la brevedad de la retención de la forma, al modo como solía referirse al pisar heraclíteo en el río que nunca deja de fluir (a propósito de nuestra captura de lo efímero, el “paso” [*baíno*] en *pisar* está a la base de *embaíno* –este “pisar” o “entrar” al río– así como en el accidente o casualidad del *sumbebekós* dicho arriba [forma nominal

de sumbaíno]). Hallamos estas figuras sin cesar, inculcado el prototipo de todas ellas desde que sostenemos la mirada en alto desde infantes; ahora el propósito de la mente de hallarse en la similitud lleva estos intentos afuera hacia donde los sentidos se confunden, afirman o expanden. En la realidad permanece la contingencia por todos lados pero escondida y no por prurito material sino del conocimiento, que no la apresa del todo, sin aprender a llegar a ella. La casualidad, el azar, la violencia no se alcanzan a conocer en tiempo presente sino cuando hayan pasado, ya fuera del azar. El mecanismo ideado para llegar allí es el de captar: percibir en tanto agarrar, grasp, saisir, greifen, αἱρέω, схватить, ἡρπεται; lo que ahora nos concierne es una manera de plasmar este mecanismo y hacerlo funcional, y con funcional nos referimos a que su utilización permita hacer uso de ello una y otra vez al punto que esta reinserción en nuestra vida de lo captado se torne en su inserción en la realidad, cosa que hallamos en la fotografía. Ésta capta, registra lo contingente, lo solamente singular e irrepetible, presentándose como irrupción en el flujo de lo real y en la captación dotando a lo contingente de un status de sistema irrepetible. Ajena al concepto (como begriff, como concepción, como abstracción), la fotografía no es conocimiento sino siempre la muestra de un caso, un accidente. Así como capta lo contingente, provee a su vez tópicos, vías de acceso a su imagen (a los ya clásicos *studium* –intención y relato de la fotografía– y *punctum* –el desvío de ese propósito en un detalle que me acapara, estigma de lo lineal– de Barthes agreguemos el *pycnum*, el momento de densidad en que la imagen se contrae y hunde: advertir la detención de todo movimiento). Ahora la fotografía como toda tecnología tiende a la invisibilidad, es la puesta en escena de un signo cuya materialidad a fuerza de repetición y discurso es entregada al olvido o indiferencia; deviene un objeto más, es más, bajo el status

de objeto indispensable, la fotografía es objeto de objetos. Es de aquí que la fotografía no sale; ahora lo que nos lleva a traerla a colación es su particular relación con la captación de nuestras perturbaciones perceptivas. Al *captar* una pareidolia la agarra y a su vez la ‘entiende’, aprehende la forma en su brevedad en un mundo donde la materia confluye en símbolos más que en cosas.

En la costa este del mediterráneo durante la época clásica y la antigüedad tardía el óstracon hizo uso de una tecnología similar a la que utiliza la fotografía. Consistente en inscripciones en trozos de cerámica/jarras rotas, su uso llegó a consolidarse como extendido procedimiento de tomar nota. El tipo de texto inscripto era más bien una “constancia” – notas a modo de recibo de pago de impuestos, listas varias, recordatorios de nombres, ejercicios gramáticos; la asercción de haber hecho/oído algo; información. El nombre de hombres confinados al ostracismo era inscrito en óstraca. Ahora la tecnología que supuso el óstracon (la brevedad; escribir rápido, texto inarticulado) estaba centrada no en captar la materia en la imagen abruptamente detenida sino en el flujo del habla abruptamente puesto en recorte. El mecanismo ya había sido puesto en marcha al momento de concebirse los sistemas de escritura y creación de letras. Una vez que a las figuras gráficas les fuera atribuida la capacidad de habla total, su sistematización (la diferenciación de lo pronunciable del ruido) vía recursos de rebus/jeroglífico dispuestos al fin en letras supo lograr aproximar el discurso a la escritura y asegurar a ésta el status de materia parlante ‘universal’ a través de la traducción. Ahora en el flujo de la escritura la letra obra de puerta batiente. Es garantía y nexo del flujo entre el habla y las cosas, y a su vez recorte a la serie sonora del habla. El óstracon registra lo contingente y lo hace con letras, que captan un despliegue de la lengua en una combinación

rápida y efímera. Con esto decimos, el óstracon hace las veces de la cámara, no de la foto, y las letras las de la lente.

Así las cosas –e imbuidos de casualidad– si uno por cierto ve caras por todos lados, cómo no dar crédito al impulso de ver voces en cada letra. Letras que deambulan, más o menos juntas, y resurgen en la brevedad de un contorno que pronto se disuelve en el ruido. Como por casualidad. Con una cuota de miedo como aguijón para amén de hacerse presente sugerir también que la disolución está ahí por amenazar.

PHOTOGENIC MIND

From objects to images, numerous sensory instances reach us, and neither the psyche nor the intuition can always agree with certainty as to whether these instances share any kind of common ground. We distrust the outlines of the shapes we perceive, or the actual presence of these outlines, or we doubt ourselves—or these instances become part of the real, or are overlaid on top of it. They could also fade away. From psychic to meteorological perceptions, from projections to magic spells, lies or truth (these very extremes imbue these sensory transactions with our preferred epistemological or moral sense—we would say the same, with an aesthetic tone, of *object* and *image*), these instances all have the same way of communicating rhetorical devices via our imperceptible perceptions, hinting at the permanent transformation of something that is unknowable, but which we nevertheless recognize. Thus, when perceiving we may hallucinate (which becomes real in a world where what is perceived is omitted), or our senses can alight (also real, because they allow us access to the perception of another world), wander (never alighting on one definitive perception), or we deceive ourselves (by believing our perceptions are always grounded). The content of the activity of our perceptual rearrangement/recomposition/reformulation, content that does not coincide with that which is perceived, seems to remain on the side of contingency (which is to say, the singular and immediate outcome of chance); it sides with matter. Siding with matter has, since metaphysical antiquity, since essences—and overwhelmingly since Aristotle—remained on the margins of knowledge. There is no science in accident (*Metaphysics* 1026a32-1027a29); “matter, therefore, which is

capable of being otherwise than as it usually is, must be the cause.” Due to their unpredictability, accidents—those properties which do not inhere—side with non-being, in the same way in which they are kept on the margins of both creation and corruption. They are beings of chance. So, it is by chance that a given man is “white,” since he is not necessarily white, nor white in most cases—but he must be a being with life (*zōon*). The word *accident*—for which the metaphysical term, *sumbebekós*, refers to a “coincidence,” feet moving in concert—came to express a state of things (together with the “thing” to which it accidentally adheres) that is fleeting, singular, coincidental, inconsequential. To return to the opening of this introduction—now that nothing that here falls under the term *accident* refers to any of the types of perceptive alterations noted above: random instances, like some of these alterations, like everything, are made of matter and manifest as distinctive chance beings.

The perceptive alterations that follow are pareidolias: images resulting from the physical arrangement of various objects, or intrinsic to them, in which we immediately recognize a face, an outline, a silhouette—most often human, but not exclusively. Suddenly, they appear in clouds, tree trunks, foliage, in the combination of objects and their shadows or those of other objects, reflections, wrinkles, in any bulge that might suggest a nose, eyes, eyelashes, shoulders, legs, a tail, an open mouth. We find them in all sizes: in the crack that forms part of a floor tile, in a distant mountain we see as a body reclining on its side. A quasi-hallucination momentarily made real, the chance fruit of the material flow of reality whose trajectory cannot but be ephemeral. Their assertive power is in the brevity with which they retain their form, much like what is often referred to as the Heraclitan *step* in the

river that never stops flowing (regarding grasping the ephemeral, this “step” [*baíno*] in to step is the base of *embaino*—this “stepping” into or “entering” the river—just as in the accident or coincidence of the *sumbebekós* mentioned above [nominal form of *sumbaíno*]). We discover these figures unceasingly; their prototype is instilled in us from the time we first look up as infants. The mind’s aim of discovering itself through similarities leads its attempts out into the world, where our senses are either confused, validated, or expanded. In reality, contingencies are all around—but hidden, and not because of any physical compulsion, but because of knowledge, which cannot apprehend these chance instances completely unless it acquires the ability to reach them. Accident, chance, violence are not known in the present, but rather once they have passed away and are out of the realm of chance. The mechanism that has been devised to get there is that of “grasping”: to perceive while grabbing hold of, *agarrar*, *saisir*, *greifen*, *aipέω*, *хватить*, *ହାତ୍ତିଲାଗନ୍ତି*. Our job now is to embody this mechanism and make it functional. And by functional, I mean the fact that utilizing it allows us to use it over and over again, to the point where this reinsertion into our lives of that which is grasped becomes insertion in the seamless flow of reality, something we discover in photography. Photography grasps, records chance, records the unique, singular, and unrepeatable, bursting through the flow of the real. And in its grasping, it gives the status of an unrepeatable system to contingencies. Photography, alien to concept (as *begriff*, as *conceiving*, as *abstraction*), is not knowledge, but rather the revelation of an instance, an accident. Just as it grasps contingencies, it provides, in turn, subjects, ways of accessing their images (to Barthes’ now-classical *studium*—the intention and story of a photograph—and *punctum*—the detour of that original intention via a detail that seizes our attention, the stig-

ma of the lineal—we add the *pycnum*, the moment of density in which the image contracts and caves in, informing us that all movement is ceasing). Photography, as with all technology, tends toward invisibility. It is the staging for a sign whose materiality, through repetition and discourse, is forgotten or treated with indifference; it turns into just another object. What's more, under its status as an indispensable object, photography is the object of objects. As such, photography goes no further; I bring it up because of its particular relationship to the grasping of our perceptive disturbances. Upon *grasping* a pareidolia, the photograph grabs it, and in turn “understands” it, apprehends a form in its brevity in a world where matter converges in symbols, more so than in things.

On the east coast of the Mediterranean during the classical age and late antiquity, the ostraca made use of a technology similar to that of photography. It consisted of inscriptions on shards of ceramic vessels/broken jars, and came to be used as an extended note-taking process. The texts inscribed were more like records—notes in the form of receipts for the payment of taxes, various lists, name reminders, grammar exercises; the assertion of having done/heard something; information. The names of men who were ostracized were written on ostraca. The technology that entailed the ostracon (brevity, writing quickly, fragmented/disjointed text) was focused not on grasping matter in an abruptly paused image, but rather the flow of speech abruptly clipped. The mechanism had already been put into effect with the conceiving of writing systems and written letters. Once the capacity of total speech was attributed to graphic symbols, their systematization (differentiating that which is pronounceable from noise) via resources of rebus/hieroglyphics—eventually arranged as letters—

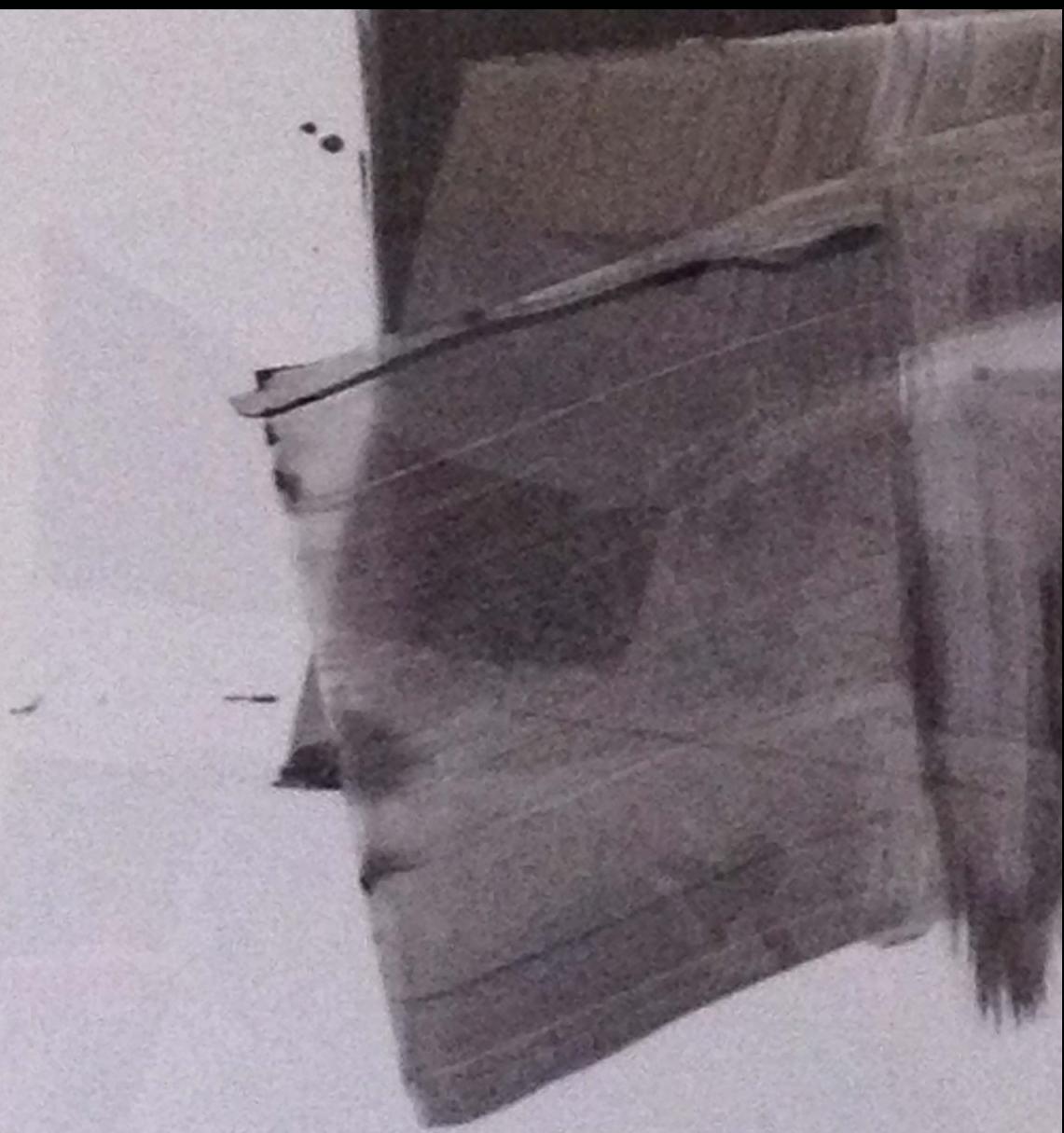
could approximate discourse as writing, and assure writing the status of “universal” material speech through translation. In addition, in the flow of writing, letters work like swinging doors. They are a guarantee of, as well as a nexus for, the flow between speech and things, and at the same time they clip speech’s rich succession short. The ostraca registers chance instances using letters, grasping the unfurling of the tongue in a rapid, ephemeral combination. In this way, the ostraca works like a camera, not like a photo, and letters function like a lens.

This being the case—and as we are, ourselves, infused with chance—if we see faces everywhere, how can we not give credence to the impulse to see voices in every letter? Letters that meander, more or less together, and reappear in the brevity of an outline that quickly dissolves into noise. As if by chance. Our observations are a frightful burden, a shock and sting—they are, to varnish their capacity to bring what we perceive into presence, a prescient reminder of the threat that presence can vanish.

--translated by Kelsi Vanada

ZÓON TES TÚKHES

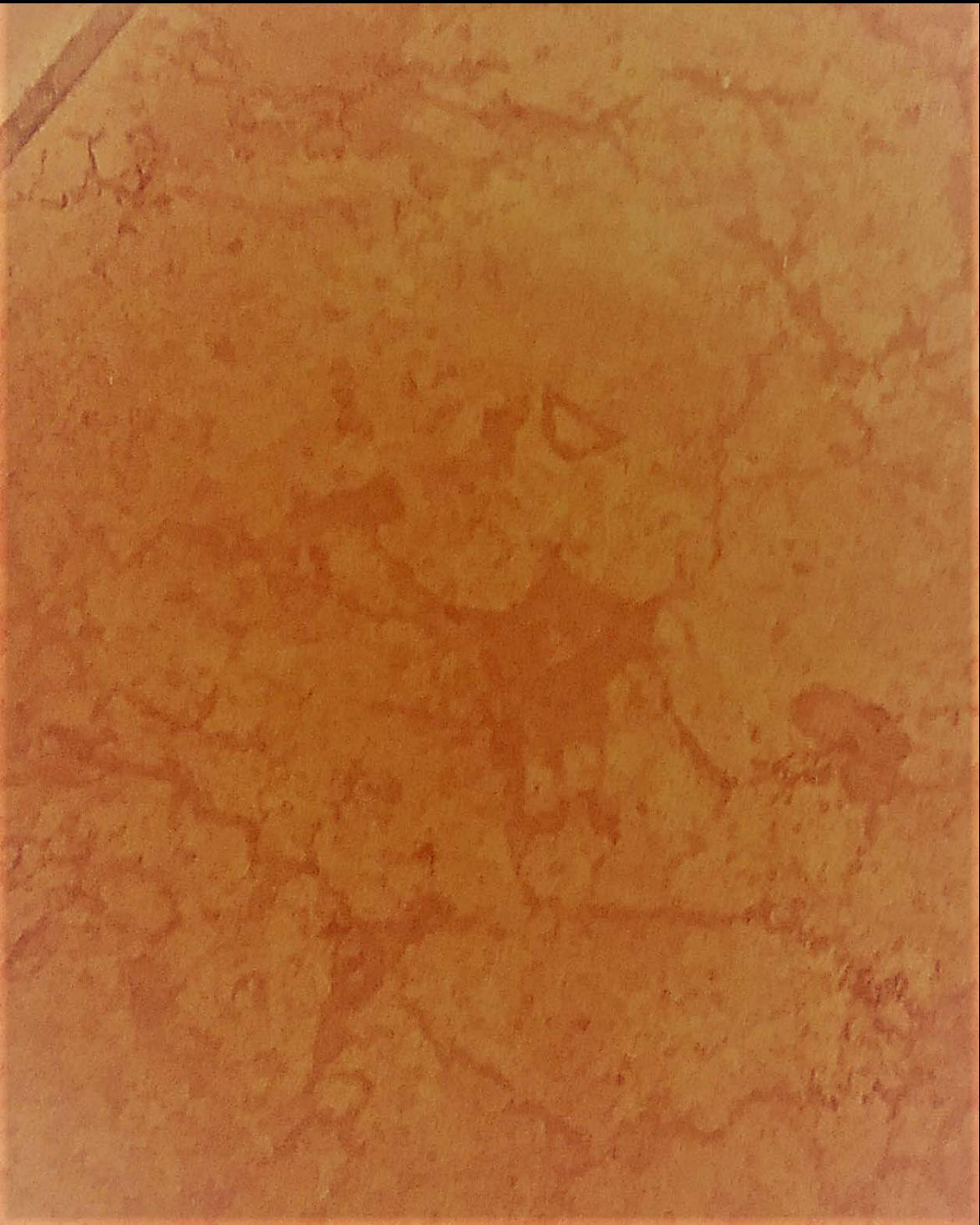










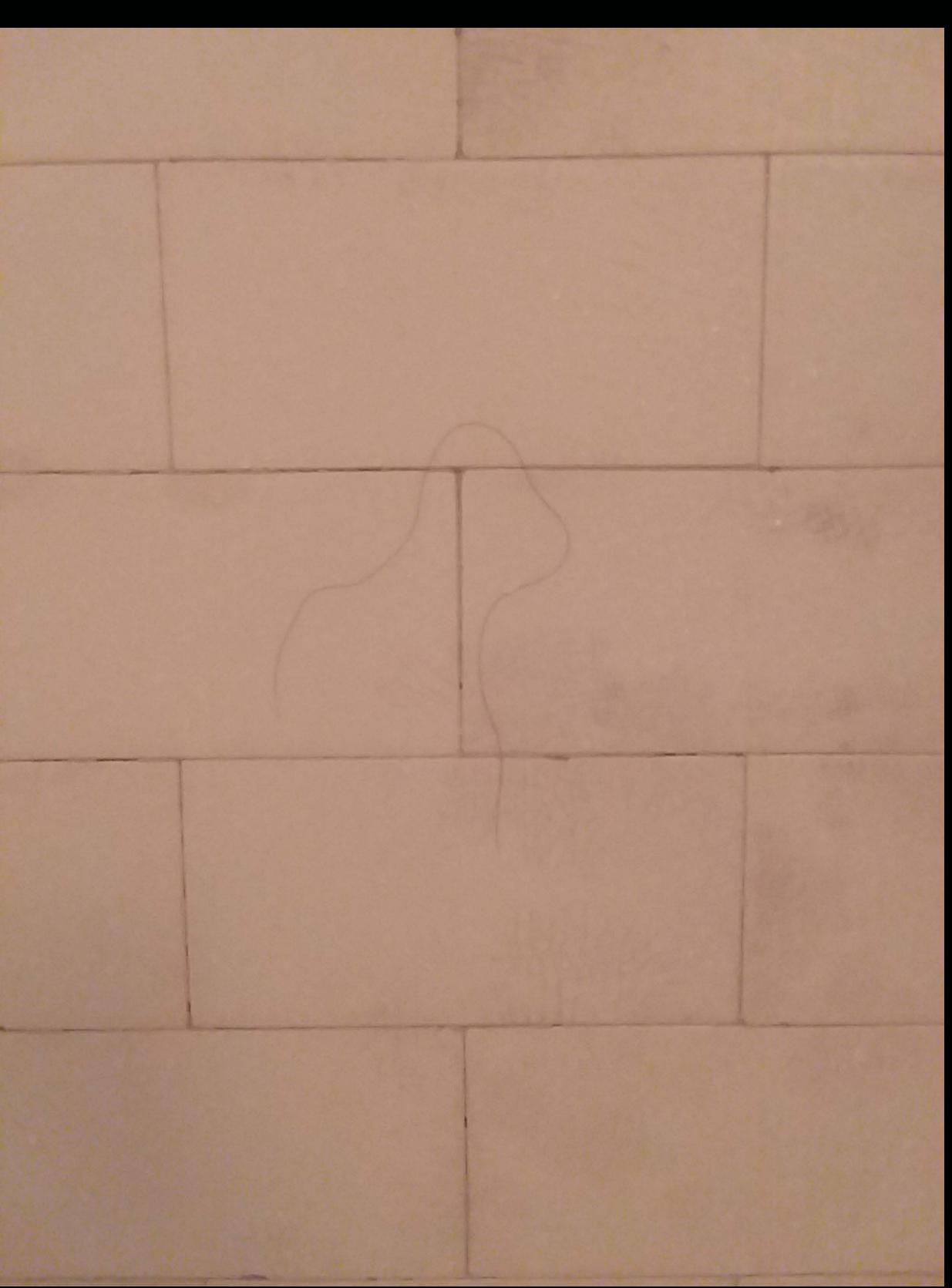




















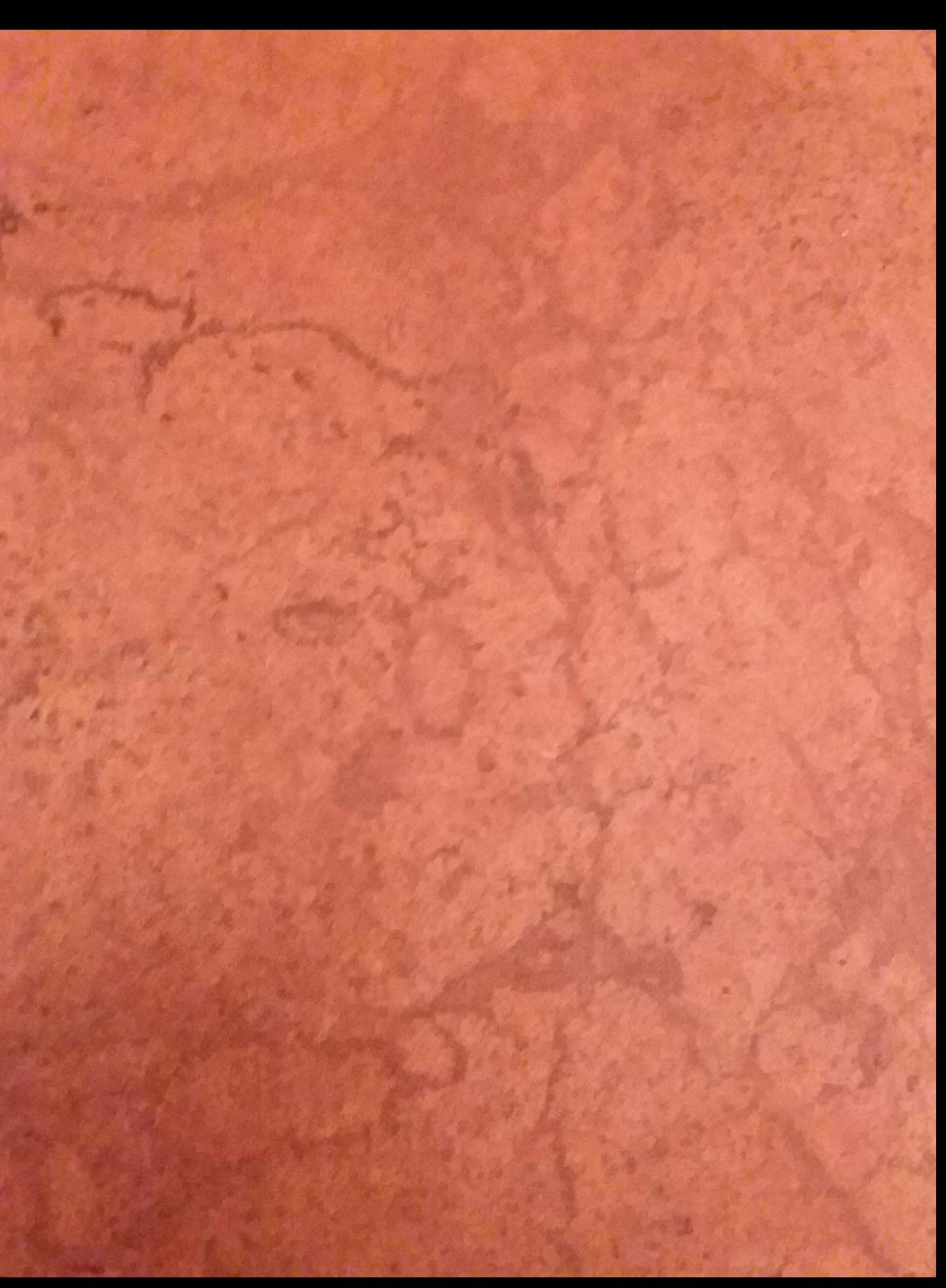




























SHPILKES IN TUJES

~~the following list, which includes the names of the members of the~~

concomitantne pleskacjonalne sive mocy i siły, które zyskały na znaczeniu w kulturze europejskiej. W tym kontekście konieczne jest zaznaczenie, że pojęcie "kultury europejskiej" jest zbyt ogólnym i nieprecyzyjnym, aby mogło być skutecznie wykorzystane do opisu europejskiej kultury. Warto zatem skupić się na konkretnych elementach kultury europejskiej, takich jak język, literatura, muzyka, sztuka, filozofia, nauki, technologia itp. Warto również zwrócić uwagę na rola i znaczenie różnych grup społecznych w Europie, takich jak mniejszości narodowe, etniczne, religijne, społeczne i kulturalne. Warto również zaznaczyć, że kultura europejska jest dynamiczna i zmieniająca się, a jej rozwój jest wynikiem wielu czynników, takich jak migracja, handel, kolonializm, rozbicie imperium austro-węgierskiego, II wojna światowa, rozbicie Niemiec, powstanie Unii Europejskiej, zmiany demograficzne, migracje, rozwój technologii i cyfrowej kultury.

Now we can use the `get` method to retrieve the value of a specific key from the dictionary.

LUNA

P ? ?

the blood grows the substances a
girl needs to grow but the
body continues with absorption of
nutrients until she reaches her
adult size and can be treated as
nearly as any other adult.
Women have been told to eat
less, emaciated, not to weight gain



The "biggest" threat to your health is not
what you eat, it's what you don't eat.

blinks and a low chirping sound. A faint murmur from the background seems to come from the outside. There are some birds in the sky, but they are very small. The sun is still low in the sky, and the light is dim. The air is still, and there is no wind. The ground is covered in a thin layer of snow, and the trees are bare. The overall atmosphere is peaceful and quiet.

enige opleidingen en leerprogramma's voor de studie van de geschiedenis en de politiek. Deel 1 van de studie heeft een historische focus, terwijl deel 2 een politieke focus heeft. Deel 2 bestaat uit een aantal thema's die de geschiedenis van de politiek en de politieke processen in de wereld behandelen. Deel 2 bestaat uit een aantal thema's die de geschiedenis van de politiek en de politieke processen in de wereld behandelen.

Io ame insacchari, mi sento al secondo anniversario della vita
che mi dà il tempo di crescere, mi apre le porte di nuovi mondi e mi consente
di scoprire nuovi orizzonti. Il mio "voglio" è di crescere per
cambiare con le mie azioni la mia vita, la mia famiglia e il mondo
attorno a me - aggiungendo valore positivo, la quantità non è il motivo
ma la qualità che conta. Io amo i bambini, i bambini sono la nostra
nuova vita, la nostra speranza, la nostra gioia, la nostra felicità.
Io amo i bambini perché sono i bambini che mi hanno insegnato
tutto ciò che ho oggi, mi hanno insegnato a credere, a sognare,
a credere nel possibile, a credere nel impossibile, a credere nel
possibile e nel impossibile. I bambini sono la nostra
nuova vita, la nostra speranza, la nostra gioia, la nostra felicità.
Io amo i bambini perché sono i bambini che mi hanno insegnato
tutto ciò che ho oggi, mi hanno insegnato a credere, a sognare,
a credere nel possibile, a credere nel impossibile, a credere nel
possibile e nel impossibile. I bambini sono la nostra
nuova vita, la nostra speranza, la nostra gioia, la nostra felicità.

the most important thing is to have a clear understanding of what you want to achieve with your research. This will help you to focus your efforts and make the process more efficient.

Once you have a clear idea of what you want to achieve, you can start to plan your research. This involves identifying the key variables you want to study and determining the best methods for collecting data.

20

It's also important to consider the ethical implications of your research. You should ensure that your research design respects the rights and dignity of all participants. It's also important to be transparent about your research methods and results, and to avoid any potential conflicts of interest.



Finally, it's important to remember that research is a process, not a goal. You should be open to new ideas and willing to adapt your approach as needed. By following these steps, you can increase your chances of success and contribute valuable insights to your field.

How can I find a good research question? A good research question is one that is interesting, relevant, and feasible. It should be specific enough to allow for a focused investigation, but broad enough to encompass a range of topics.

One way to find a good research question is to review existing literature in your field. This can help you identify gaps in knowledge and areas where further research is needed. You can also consult with experts in your field to gain their input and advice. Another approach is to consider your own interests and passions. If there is a topic that you are particularly interested in, it may be a good candidate for research. Finally, you can think about the problems or challenges that you see in your everyday life. These can provide a source of inspiration for research questions.

Remember, the most important thing is to have a clear understanding of what you want to achieve with your research. This will help you to focus your efforts and make the process more efficient.

THE ORGANIZATION OF PRESENTATION

Key's Principle in Charts

presenting your display preparations, remember, you can expect a presentation to be received by the audience in one of three ways:

as a means to an end.

restaurante) en de verschillende soorten en maten van gerechten dat beschikbaar is voor gezelligheid en plezier.

ANNA

[View Details](#) | [Edit](#) | [Delete](#)

на същото място, къде са създадени и първите - преди това във Виена, във Франкфурт, във Висбаден и др. градове. Още преди това, във Франция, във Франкфурт, във Висбаден и др. градове.

свою роль в истории – в это время – в этот период, который был для них периодом становления и воспитания. Их интересы были связаны с теми же темами, что и у нас, но в то же время они имели и свои специфические интересы. Их интересы были связаны с теми же темами, что и у нас, но в то же время они имели и свои специфические интересы.

“...the best way to predict the future is to create it.”

infinita di ներկայութեաւում – զիս և
առն սո լուսանուն օք պահ – տայ և դժու
Հայութ ու զա լուսանուն ներկայութեաւում – զիս և դժու
պահ – գրինուս բայ պատճեան է առն սո
լուսանուն օք պահ պահ ըստ առն սո

.B

շատ քի բայ յօք պահ յօք պահ պահ ըստ
պատճեան զիս և դժու պահ պահ ըստ առն սո