

Głosy, gesty, kontakt

Voices, gestures, contact

Nie każdy dźwięk jest głosem – pisze Arystoteles w swojej rozprawie *O duszy*. Głosem jest tylko ten wyjątkowy dźwięk, któremu u człowieka towarzyszą wyobrażenia umysłowe – *Phantasmata*, dzięki którym powraca to, co nie jest już obecne, choć dalej istnieje: inaczej mówiąc – „pozostałość”. Ma to miejsce – pisze dalej Arystoteles – ponieważ „Głos bowiem jest dźwiękiem posiadającym określone znaczenie, a nie prostym uderzeniem [wciągniętego] powietrza (...)”.¹ Na dźwiękach-głosach zbudowane są instalacje Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa, określane mianem *Denkräume* – przestrzeni myśli. Właśnie te głosy są szczególną cechą strategii interaktywnej proponowanej przez parę artystów, stanowią o jej immanentnie poetycznej naturze.

O jakie głosy-dźwięki chodzi? Lub, mówiąc precyzyjniej: o jakich poziomach, jakich warstwach głosów-dźwięków jest mowa?

Pierwsza odpowiedź, co oczywiste, polega na wykazaniu, iż chodzi o dźwięki *obecne* w przestrzeni instalacji: symulacja dźwięków wody w *Liquid Views*, babiloński szmer strumienia słów w *Energy Passages*, głosy filozofów w *Home of the Brain*. Jednakowoż i ta odpowiedź jest niewystarczająca, ponieważ nic nie mówi o poetycznej naturze strategii artystycznej użytej przez Fleischmann i Straussa na poziomie interaktywności. Pytanie to potrzebuje zatem przeformułowania na sposób bardziej uściślający, bardziej bezkompromisowy: dla kogo są

Not every sound is a voice – points out Aristotle in his *De Anima*. The voice is a unique sound which, in human mind, is accompanied by mental images – *Phantasmata* (phantasms), thanks to which it can restore that what is no more, yet still exists – in other words, a remnant. It happens – writes Aristotle – because “voice is certainly a sound that has significance and is not like a cough, the noise of air respired...”¹ The sounds-voices are the substance of Monika Fleischmann's and Wolfgang Strauss's installations, defined as *Denkräume* – spaces for thinking. The voices are particularly characteristic in the interactive strategy proposed by the artists, just as they are responsible for its inherently poetic character.

What voices-sounds are we talking about? Or, more precisely: What levels, what layers of voices-sounds are we dealing with?

The first answer, obviously, will point at the sounds present within the installation: a simulation of water sounds in *Liquid Views*, the babel of streaming words in *Energy Passages*, the voices of philosophers in *Home of the Brain*. However, such an answer would not entirely suffice as it does not tell us anything about the poetic nature of the artistic strategy of Fleischmann and Strauss in terms of interaction. The question needs to be reformulated in a more specific, radical way: For whom are the voices of the sounds? – Only for those who can create an image,

¹ Arystoteles, “O duszy”, w: *Dzieła wszystkie*, tom III, tłum. P. Siwek, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003, ss. 98-99.

¹ Aristotle: *De Anima*. Transl. by R. D. Hicks, New York: Cosimo Books, 2008. 61.

głosy owych dźwięków? Tylko dla tego, kto towarzyszy im z wyobrażeniem, z tworzeniem obrazu przywracającego uczucie niczym odruch pasji, obrazem, w którym odbiorca rozpoznaje siebie samego w stanie odmienionym. W grę nie wchodzi tu właściwość statyczna – pamięć, lecz dynamiczna – wyobrażenie: „przekaz elektroniczny i masowe migracje naznaczają dzisiejszy świat – pisze Arjun Appadurai – nie jako nowe siły techniczne, ale jako siły, które pobudzają (a niekiedy wymuszają) pracę wyobraźni”, która „nie ma charakteru ani czysto emancypacyjnego, ani całkowicie podporządkowanego”, lecz jest „przestrzenią kontestacji, w której jednostki i grupy starają się dołączyć to, co globalne, do własnych sposobów nowoczesnego bycia”². Wyobrażenie rozumiane jako siła odpowiadająca za projekcję siebie, jako pole narodzin obrazu będącego „dialektyką”, ponieważ zarysowuje się błyskawicznie w momencie „maksymalnego napięcia pomiędzy przeciwieństwami dialektycznymi” w myśl definicji Waltera Benjamina, zawieszona niczym „fantazmat” „między widzialnym i niewidzialnym, między manifestowanym i ukrywanym, między materialnym i niematerialnym, dotykającym i niedotykającym, między głosem i fenomenem”³.

Instalacja *Liquid Views* stanowi – w tej optyce – wzorzec wyjaśniający stan

2 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2005, ss. 11-12.

3 Nicholas Mirzoeff, *Ghostwriting: working out visual culture*, w: „Journal of visual culture”, Aug. 2002, Vol.1 (2), s. 239. (Tekst jest także dostępny w formie elektronicznej pod adresem: www.nicholasmirzoeff.com/Images/Mirzoeff_ghoswriting.pdf.)

impulsively restoring a feeling; an image which reflects the beholder himself in an altered state. It is not about the static property – memory, but the dynamic one – imagination. According to Arjun Appadurai, “electronic mediation and mass migration mark the world of the present not as technically new forces but as ones that seem to impel (and sometimes to compel) the work of imagination,” which “is neither purely emancipatory or entirely disciplined,” but is a “space of contestation in which individuals and groups seek to annex the global into their own practices of the modern.”² Imagination is hereby understood as a force responsible for self-projection, as a field of birth of an image being “dialectics,” because it becomes instantaneously outlined in the moment of “maximum tension between dialectical oppositions,” along Walter Benjamin’s definition, suspended like a “phantasm” “between the visible and the invisible, the material and the immaterial, the palpable and the impalpable, the voice and the phenomenon.”³

In this regard, *Liquid Views* provides a model explaining the ontological status of the viewer inside artistic environments of Fleischmann and Strauss. The specific nature of their interactive strategy goes beyond the mere realization of the work, beyond simple reactions to the realm presented by the

2 Arjun Appadurai: *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press, 2003. 4.

3 Nicholas Mirzoeff: “Ghostwriting: working out visual culture,” in: *Journal of visual culture*, Vol. 1 (2), Aug. 2002, p. 239. Full text available at: www.nicholasmirzoeff.com/Images/Mirzoeff_ghoswriting.pdf.

bycia odbiorcy wewnątrz twórczości artystycznej Fleischmann i Straussa. Szczególna natura obranej przez nich strategii interakcji przekracza wymiar samego urzeczywistniania się dzieła, prostego reagowania na świat przedstawiany przez medium. Lustro wody symulowane na leżącym monitorze przyciąga odbiorcę, który, zwabiony dźwiękiem wody, rozpoczyna *tour de force* doświadczania dzieła. Widzi on własne wyobrażenie odbite w płynnej powierzchni, ujawniającej swoją głębię dzięki formom z jaśniejszych kamieni odcinających się od błękitu elementu wodnego. Akt obserwowania samego siebie otwiera się w ten sposób podczas obserwowania powierzchni, która zachęca, by ją dotknąć. Dotyk skutkuje rozproszeniem odbijanego obrazu, rozbitie czaru kontemplacyjnego obrazu w zwierciadle. Próbowanie powierzchni poprzez dotyk prowadzi do postępującej negacji tego doświadczenia z dystansem typowym dla współczesnej tradycji wizualnej, panoramicznej. W tym przypadku dotknięcie oznacza wejście w obraz. Obraz, który jednakże wydaje się obdarzony życiem, co powoduje, że gest dotyku powraca do odbiorcy jako był dotknięty. To właśnie pierwszy głos, któremu towarzyszy jego wyobrażenie z obrazu mentalnego. Akt dotykania nie dotyczy specjalnie zwierciadła wody *obecnej*, czy też obrazu w niej odbitego: to co dotyka odbiorcę, to inna woda, odczucie zamrożone w nim w formie obrazu-czasu, przyporządkowane własnemu ja. Ten rodzaj obrazu mentalnego, wywołany dźwiękiem rozpoznawanym jako głos nie reprezentuje powrotu czegoś

medium. Water surface simulated on a screen, lying horizontally, attracts viewers who, seduced by the sounds of water, begin their tour de force experiencing the work. They can see their own portrait reflected on the liquid surface that reveals its depth thanks to light stones which contrast with the blue of water. The act of observing oneself opens up during observation of the surface that, itself, encourages a touch. A touch disturbs reflected image and breaks the charm of the contemplated mirror picture. Testing the surface by touch results in an increasing negation of the experience, with distance so typical for contemporary visual, panoramic tradition. However, in this case, the touch opens the door to the image – and the image turns out to be alive, so the touching gesture returns to the viewer as a "touched being". This is the first voice accompanied by a representation of a mental image. The act of touching does not really apply to the surface of the actual water, or to the reflected image: what touches the viewer is another water, a feeling which is frozen within in form of an image-time, subjected to the self. Such kind of a mental image, woken up by a sound recognized as voice, does not represent the return of something totally bygone: it constitutes a proper dialectic image, within which "that what happened" "shimmers" in the present "cognition".⁴ It is exactly in relation to the substitutional role

4 Walter Benjamin: "Paris – Capital of the Nineteenth Century," in: Peter Demetz (ed.): *Walter Benjamin, Reflections*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. 146-162.

całkiem minionego: stanowi on właściwy obraz dialektyczny, w którym „to co się stało” „migocze” w terażniejszości „poznania”⁴. Właśnie w związku z rolą zastępczą wykonywaną przez *Phantasmata* w stosunku do odczuć, czy też w wyniku zależności istniejącej pomiędzy obrazami mentalnymi i odczuciami, każdy akt myślenia jest powiązany z aktem wyobraźni: „Wyobrażenia bowiem są jak gdyby przedmiotami postrzeganymi z tą tylko różnicą, że są niematerialne”, pisze Arystoteles: bez nich „dusza nie myśli nigdy”, nie zastanawia się nawet nad samą sobą⁵. W takiej optyce *Liquid Views* przesuwa zdecydowanie zakres oddziaływania mitu Narcyza w kierunku aktu refleksji, gestu wykonanego przez odbiorcę jako aktu przemyślanego, a nie tylko odbitego. Przeniesienie akcentu w recepcji mitu Narcyza staje się jasne i oczywiste w momencie, w którym odbiorca zauważa nie tylko swoje odbicie w lustrze wody, lecz także na ekranie projekcyjnym dostępnym dla wszystkich zwiedzających obecnych w pobliżu. Gra odbić funkcjonuje więc na kilku poziomach, z ważnymi implikacjami na poziomie przetwarzania własnego wyobrażenia przez odbiorcę. Pierwszy poziom ogólny – „doświadczenie siebie w doświadczeniu innych”, którego podmiot dokonuje dzięki wymiarowi „estetycznemu”, w którym działa⁶. Drugi poziom,

played by *Phantasmata* (phantasms) against feelings, or as a result of interdependence between mental images and feelings, that each act of thinking is related with an act of imagination: “mental images are like present sensations, except that they are immaterial,” writes Aristotle, because without them, “the soul never thinks,”⁵ and it does not even reflect upon itself.

Considering all that, *Liquid Views* dramatically shifts the scope of effect of the myth of Narcissus towards a gesture made by the viewer as a premeditated act, not a merely reflected one. Shifting the emphasis in reception of the myth of Narcissus becomes clear and evident in the moment when the viewer notices his/her reflection on the water surface, but also on the screen visible for all the visitors nearby. The play of reflections functions on a number levels, with serious implications in terms of processing the viewer’s own image. The first, general level is “experiencing oneself in a possible being other,” which the subject does thanks to the “aesthetic” dimension within which it acts.⁶ The second level appears when

5 Aristotle: *De Anima*. Transl. by R. D. Hicks, New York: Cosimo Books, 2008. 93., 91. resp.

6 “In aesthetic behavior, the subject always enjoys more than itself. It experiences itself as it appropriates an experience of the meaning of world which both its own productive activity and the reception of the experience of others can disclose, and the assent of third parties can confirm. Aesthetic enjoyment that thus occurs in a state of balance between disinterested contemplation and testing participation is a mode of experiencing oneself in a possible being other which the aesthetic attitude opens up...” – Hans Robert Jauß: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Trans. by M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 32.

4 Walter Benjamin, „Paryż – stolica dziewiętnastego wieku”, w: *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975.

5 Arystoteles, „O duszy”, w: *Dzieła wszystkie*, tłum. P. Siwek, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003, tom III, s. 136.

6 „W podejściu estetycznym – pisze Hans Robert Jauß – podmiot obcuje z czymś więcej niż z sobą samym: doświadcza samego siebie przyswajając doświadczenie sensu świata, który

w którym odbiorca zauważa, że jego własne wyobrażenie, obraz najbardziej intymny z tych, które go dotyczą, staje się publiczny, widzialny dla wszystkich. Wreszcie własny wizerunek dzielony ze wszystkimi, umieszczony dosłownie „na placu” – jako centrum współczesnej *visual culture*, to pewnego rodzaju zdrada: aparatem odpowiedzialnym za przetworzenie tego żywego obrazu, które podziwiał odbiorca z zaangażowaniem emotywnym i umysłowym jest, w rzeczywistości, system kontroli, oko, które oddaje obserwatora, jako *feedback* w czasie, gdy ten właśnie obserwuje.

Tymczasowość, w której dochodzi do owego uświadamiania, jest jak poziom uczestniczenia, otwierający się na innych w sposób analityczny, w którym, przy zdobywaniu doświadczenia, chroni się przestrzeń dla uświadomień krytycznych, dla refleksji, niczym w rodzaju epickiego teatru doświadczeń. Wymiar doświadczenia świadomego, refleksyjnego, powraca, by charakteryzować uczestniczenie w interaktywnej instalacji *Home of the Brain*. Także tu występują dźwięki-głosy, ale innego rodzaju. Dzięki *data-glove* (rękawicy cyfrowej) i *data-visorowi* (wizjerowi cyfrowemu) odbiorca wchodzi w otoczenie, gdzie rozstawione są cztery konstrukcje przypominające

the viewer notices that his/her own representation, the most intimate image of those which may concern him, becomes public – visible to others. Eventually, the viewer's own representation, shared with the public, literally located in the middle of a "marketplace," the centre of contemporary visual culture, is a betrayal of a kind; and the apparatus responsible for processing the living image observed by the viewer involved both emotionally and intellectually, is actually the system of control, an eye that gives away the observer at exactly the moment he/she is observing.

The temporariness in which the realization takes place is like a level of participation, opening up for others in an analytic way in which, during experience gaining, a space is reserved for critical realizations, for reflection, as if in an epic theatre of experience.

The dimension of conscious, meditative experience appears again to mark participation in the interactive installation *Home of the Brain*. Here, too, voices-sounds are found, but they are of different kind. Thanks to *data-glove* and *data-visor*, viewer enters an environment where four constructions are arranged so they bring to mind tents in a military camp. Each tent is marked by its own word, written in specific colour. It is a camp of four thinkers, four philosophers,⁷ visited by viewer with technological prostheses on who is exploring the environment whipped by electronic wind resembling breath.

może być udostępniony mu zarówno przez własną kreatywność, jak i przez przyjęcie doświadczenia innych, i która może być potwierdzona przez przyzwolenie innych. Przyjemność estetyczna, która pojawia się w tej niestabilnej równowadze pomiędzy beznamienną kontemplacją a udziałem eksperymentującym, jest rodzajem doświadczania siebie w doświadczeniu innych (...)” (H. R. Jauß, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987, vol. II, s. 102) [oryg.: H.R.J., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982, s. 85].

7 Weizenbaum–hope–green; Flusser–adventure–red; Minsky–Utopia–blue; Virilio–disaster–yellow.

namioty w obozie wojskowym. Każdy namiot oznaczony jest odmiennym kolorem własnym słowem. Chodzi tu o obóz czterech myślicieli, czterech filozofów⁷, dokąd wchodzi odbiorca z założonymi protezami technologicznymi, odkrywając otoczenie smagane elektronicznym wiatrem, który zdaje się przypominać oddech. Poziomy uczestniczenia dają się rozpoznać, ale nie umyka tu odwołanie do innych filozofów przedstawianych w sztuce – do trzech filozofów-astrologów Giorgiona i Del Piombo. Także oni zdają się spoglądać w przyszłość, umiejscowieni przy wejściu do jaskini, w dłoniach dzierżąc instrumenty do pomiarów astrologicznych. W *Home of the Brain* myśliciele są przedstawieni, choć nieobecni: w ich namiotach na odbiorcę oczekują głosy – a nie osoby fizyczne – głosy, które wypowiadają przekaz, proctwo czterech filozofów dotyczące przyszłości kultury cyfrowej. Głos, pisze Roland Barthes „nie jest podmuchem, lecz materialnością ciała, która wytryskuje z gardła, stamtąd, gdzie wykuwa się metal foniczny”⁸. Odpowiada mu Italo Calvino, kiedy przypomina, że: „Głos mobilizuje gardło, ślinę, dzieciństwo, patynę przeżytego życia, skłonności umysłu, przyjemność nadawania własnej formy falom dźwiękowym. To, co cię pociąga, to rozkosz, jaką głos ten przepęlnia swe istnienie (...)”⁹. Tak oto powraca głos, który ożywia obraz mentalny, swój fan-

The levels of participation can be recognized, but there is also a reference to other philosophers represented in traditional iconography, namely the three philosophers-astrologists of Giorgione and Del Piombo. They, too, seem to be striving to look into future, standing by the entrance to a cave, holding astrological instruments. In *Home of the Brain* the thinkers are represented, and yet absent: in tents, the viewer encounters voices and not physical people: voices which utter the message, the prophecy of the four philosophers concerning the future of digital culture. The voice, says Roland Barthes, "is not the breath but indeed that materiality of the body emerging from the throat, a site where the *phonic metal* takes shape."⁸ An answer comes from Italo Calvino who reminds us that "a voice involves the throat, saliva, infancy, the patina of experienced life, the mind's intentions, the pleasure of giving a personal form to sound waves. *What* attracts you is the pleasure this voice puts into existing: into existing as voice..."⁹ So here comes back the voice which enlivens a mental image, a phantasm, allowing the viewer to imagine the body which comes with that voice. The aesthetic experience, dominated by the passivity of listening, in which the viewer participates, is exactly what Hans Robert Jauß defines as "the suspicion of disobedience," which, again, implicates the free-

7 Weizenbaum-nadzieja-zieleni; Flusser-przygoda-czerwień; Minsky-utopia-błękit; Virilio-katastrofa-żółć.

8 Roland Barthes, *Ascolto*, w: *Encyklopedia Einaudi*, Turyn, Einaudi, 1976, vol. I, s. 988.

9 Italo Calvino, „Nasłuchujący król”, w: *W słońcu jaguara*, tłum. H. Flieger, Poznań 1994, s. 56.

8 Roland Barthes: "Listening," in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Trans. from the French by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 1985. 255.

9 Italo Calvino: "A king listens," in: *Under the Jaguar Sun*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace 1988. 54.

tazmat, pozwalający odbiorcy wyobrazić sobie ciało odpowiadające temu głosowi. Doświadczenie estetyczne zdominowane przez wymiar bierny słuchania, w którym uczestniczy odbiorca, pokrywa się tym, co Hans Robert Jauß określa jako „podejrzenie nieposłuszeństwa”, co znowuż implikuje wolność słuchania, w przeciwieństwie do słuchania rozumianego jako posłuszeństwo. Stąd odbiorca staje się tu prawdziwym *performerem*, który nadaje formę wiedzy umieszczonej w przestrzeni instalacji, przeżywa ją w sposób uczestniczący, zarządzając tą wiedzą i składając ją na powrót z rozdrobnionych fragmentów, z cyrkulujących, rozdysponowanych cytatów. Powaga spotkania odbiorcy z wiedzą, która dzięki głosom staje się „atmosferyczna”, wynika dokładnie z faktu rozpoznania ile zdań, ile myśli, ile głosów tworzy strukturę naszego nowoczesnego stanu, naszą tożsamość kulturową bytów aktualnych. Tożsamość podobną do dywanu utkanego z wielorakich nici, różnorodnych głosów, zmontowanego niczym film, który rozwija się „skokowo” – by zastosować sformułowanie drogie Walterowi Benjaminowi. Wielorakie fragmenty wiedzy, podobne tym, z których skonstruowane są *Pasaże*, wizja „panoramacyjna” *Paryża – stolicy XIX wieku*: niekończący się splot *linków*, z którego powstaje obraz nowoczesności jako nieskończonej „integracji bez Wnętrza” (Odo Marquard).

Docieramy w ten sposób do głosów *Energy Passages* – dzieła, które wychodzi w przestrzeń publiczną, gdzie ludzie przechodzą albo zbierają się. Na bruku

dom of listening, as opposed to listening understood as obedience. Here the viewer becomes the actual performer, who gives form to the knowledge contained in the installation, experiences it in a participatory way, managing and recomposing the knowledge disintegrated into fragments, into circulating, dispensed quotations. The seriousness of the encounter of the viewer and the knowledge, which, thanks to the voices, becomes “atmospheric,” results from the very fact of recognition of the number of sentences or voices making for the texture of our modern state, our cultural identity of present beings. The identity which is like a carpet woven from diverse threads, differing voices, edited like a film which develops by leaps, to use a phrase so dear to Walter Benjamin. Multiple pieces of knowledge, similar to those which form *Passagen-Werk*, or the “panoramic” vision of *Paris – Capital of the Nineteenth Century*; an endless tangle of links which create an image of modernity as infinite “integration without the Inside” (Odo Marquard).

Finally, we approach the voices in *Energy Passages*, the work which enters the public space where people stroll or gather. The pavement of Salvatorplatz in Munich serves as a screen for words picked up randomly by the computer from the language used by *Süddeutsche Zeitung*. Abstracted from the context, devoid of the pedestal of significance, cut off the roots, the words spread around the place, screened like silhouettes of colour and light: flames of colourful light mounting people, buildings,

Salvatorplatz w Monachium wyświetlane są słowa wybrane automatycznie przez komputer z języka, którego używa gazeta „Süddeutsche Zeitung”. Oderwane od kontekstu, pozbawione piedestału sensu, w którym były zakorzenione, słowa rozplývają się po placu, gdzie wyświetlane są niczym sylwetki ze światła i koloru: języki barwnego światła przemykające po ludziach, budynkach, miejscach publicznych. Pierwszy poziom energii: słowa świetlne poruszające się dynamicznie niczym kolorowe motyle albo jak projekcje wielokolorowego witraża. W tym ich stanie świetlistej energii uzyskującej wartość duchową słowa „dotykają” odbiorcę, nawet tego najbardziej „roztargnionego” (*zerstreut*). Dotykają go w taki sam sposób, jak dłoń tego, kto powraca, tego, który pragnie przypomnieć innym o swojej obecności. Słowa wyświetlane na ziemi są tymi samymi, które układają się w ciąg naszych myśli: „pozostałość”, która powraca i jest wizualizowana, uzewnętrzniana. Temu pobudzającemu wymiarowi *mimesis* towarzyszy dodatkowy element związany z energią słów: stan, w którym język działa, to nie tylko strumień światła czy strumień terminów, lecz słowo w stanie udźwiękowienia. Plac jest natomiast nie tylko powierzchnią wizualizacji. W pewien sposób cofając się w czasie, miejsce publiczne staje się przestrzenią, w której słowo pisane, powraca do swojej mocy słowa mówionego. Te same wyrazy, wyświetlane na bruku jako słowa pisane, są ożywiane przez głosy, wypowiadające je i wypełniające plac niczym grecką agorę, niczym starożytne forum, na którym odbywała się debata publicz-

public places. The first energy level: luminous words moving dynamically like colourful butterflies or projections from a stained glass window. In the state of luminous energy which takes in spiritual value, the words “touch” the viewer, including the most absent-minded ones (*zerstreut*). They touch the viewer just like the hand of someone who has returned and needs to remind the others about his presence. The words projected on the ground are the same words which form sequences of our thoughts: a *remnant* which returns and becomes visible and externalized. This stimulating aspect of *mimesis* is accompanied by an additional element related to the energy of words: the state in which the language is not only a stream of light or a stream of terms, but the word in the form of a sound. The square is not only a surface for the image. In a way, when we go back in past, the public place becomes a space where the written word restores its power of the spoken word. The same words which are screened on the pavement as written ones are enlivened by voices which utter them and fulfill the place like the Greek agora, the ancient forum where public debate would take place. The significance of this property of language does not lie in the problematization of the assumed secondary orality, but in the assumption of communication dimension where the exchange of energies takes place, a passage “from-to”. The word, limited to its property of vocal energy, breaks the rigidity of the linguistic order of writing and its hierarchic structure and regains its fluency of dialogue, its fight-

na. Szczególna doniosłość tej właściwości języka polega nie tyle na problematyzowaniu zakładanej oralności wtórnej, ile na założeniu wymiaru komunikacji, w którym ma miejsce wymiana energii, przejście „z-do”. Słowo, ograniczone do swojej właściwości energii wokalne, rozбивa sztywność porządku lingwistycznego pisma oraz jego strukturę hierarchiczną i odzyskuje swoją płynność dialogu, swą zdolność bojową. Słowo powraca w ten sposób do dyspozycji podmiotu, który je przekonfiguruje właśnie nierzeczywistym *performerem*. Jednak żywe słowo, wychodzące z własnego kontekstu, to, które uwalnia się od swojego piedestału, wiążącego je trwale z określoną rolą, owo słowo absolutne – jeśli można tak powiedzieć – wertykalne – jest słowem-uczuciem. Bo głos dotyka owej części duszy, która – wracając do Arystotelesa – produkuje *fantazmaty*, obraz mentalny jakiegoś odczucia, jakiejś emocji nie dziejącej się aktualnie, wciąż jednak aktywnej w geologicznych pokładach tkanki naszej świadomości, materii stanowiącej o naszej tożsamości. Świadomy gest, który charakteryzuje wymiar odbioru prac Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa ukazuje relatywną, dynamiczną naturę naszej tożsamości. Osiąga ten cel, o ile przez „rozproszenie uwagi” – by użyć słów Waltera Benjamina – jakie umożliwiała sztuka, „odbywa się doraźna kontrola, jak dalece dadzą się rozwiązać nowe zadania apercpcji”¹⁰. Ten szczególny sposób uświadamiania jest zintegrowany z inną cechą typową

ing efficiency. The word returns thus at the disposal of the subject who reconfigures it like a performer. But the living word, coming from its own context, and breaking free from its pedestal which binds it permanently to a fixed role, this absolute word – or, if we may say so – this vertical word, is the word-feeling: it is so because the word touches that part of the soul which, according to Aristotle, produces phantasms, mental images of a feeling, of an emotion which is past yet active in the geologic bed of our consciousness, the substance of our identity.

Conscious gesture, characterizing the reception of works of Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss, shows the relative and dynamic nature of our identity. It can achieve its aim as far as the "reception in distraction" (to quote Walter Benjamin) enabled by art "represents a covert measure of the extent to which it has become possible to perform new tasks of apperception."¹⁰ The specific way of becoming aware is integrated with another property specific for art – the aesthetic value, which, according to the famous definition by Kant, is "but an example" and allows for the "exploring morality" (Hans Robert Jauß), and for the testing and examining of our forming identity.

¹⁰ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej”, w: *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 93.

¹⁰ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (eds.). New York: Belknap Press, 2008. 40-41.

dla sztuki, z wartością estetyczną, która, w myśl znanej definicji Kanta, jest „tylko przykładem”, pozwala zatem na „moralność eksplorującą” (Hans Robert Jauß), sondowanie i lustrację naszej formującej się tożsamości.

LITERATURA

| Appadurai, Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Wyd. TAiWPN Universitas, Kraków 2005.

| Arystoteles, „O duszy”, w: *Dzieła wszystkie*, tom III, tłum. P. Siwek, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003.

| Barthes, Roland, „Listening”, w: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, tłum. Richard Howard, Oxford 1985.

| Benjamin, Walter, „Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej”, w: J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, *Wiedza o kulturze*, cz. IV: *Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 1993.

| Benjamin, Walter, „Paryż – stolica dziewiętnastego wieku”, w: *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975.

| Calvino, Italo, „Nasłuchujący król”, w: *W słońcu jaguara*, tłum. H. Flieger, Poznań 1994.

| Jauß, Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trans. by M. Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982.

| Mirzoeff, Nicholas, *Ghostwriting: working out visual culture*, w: „Journal of visual culture”, Aug. 2002, Vol.1 (2). (Tekst dostępny w formie elektronicznej pod adresem: www.nicholasmirzoeff.com/Images/Mirzoeff_ghoswriting.pdf)

REFERENCES

| Appadurai, Arjun: *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press, 2003.

| Aristotle: *De Anima*. Transl. by R. D. Hicks, New York: Cosimo Books, 2008.

| Barthes, Roland: "Listening," in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Trans. from the French by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 1985.

| Benjamin, Walter: "Paris – Capital of the Nineteenth Century." In: Peter Demetz (ed.): *Walter Benjamin, Reflections*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

| Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (eds.). New York: Belknap Press, 2008.

| Calvino, Italo: "A king listens," in: *Under the Jaguar Sun*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace, 1988.

| Jauß, Hans Robert: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Trans. by M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

| Mirzoeff, Nicholas: "Ghostwriting: working out visual culture," in: *Journal of visual culture*, Vol. 1 (2), Aug. 2002. Available in full at: www.nicholasmirzoeff.com/Images/Mirzoeff_ghoswriting.pdf.

