



Performatywność ciszy – strategia uciszania w działaniach artystycznych

Znaki „prosimy zachować ciszę”, obecne w przestrzeniach bibliotek, nakładają na każdego czytelnika rolę obrońcy delikatnego środowiska biblioteki, której homeostaza może być w każdej chwili zaburzona. Musimy patrzeć na każdy nasz ruch z sonicznej perspektywy, w której amplifikuje się dźwiękowość naszego ciała, szum każdego gestu, hałas interakcji z przedmiotami. Samoświadomość opiera się na utrzymywaniu określonego poziomu głośności i ciągłej pracy nad zrównaniem dźwiękowym ze środowiskiem, ponieważ jeżeli uczynimy ten jeden głośny dźwięk (szurnięcie krzesłem, zgrzyt stolika, uderzenie książki o podłogę), wszystkie oczy zwracają się w naszą stronę, a palec przyłożony prostopadle do ust naznacza nas jako barbarzyńcę w środowisku ciszy. Przykład ten ukazuje również specyfikę fonosfery biblioteki, która posiada ustalony porządek, opierający się na określeniu, jakie dźwięki są dozwolone (szmer przewracanych kartek, brzmienie systemu wentylacji, brzęczenie świetlówek, szept), a jakie zakazane, ponieważ przekraczają określony poziom głośności. Ekologia akustyczna ucieleśniona poprzez znaki i zachowanie opiera się na ochronie środowiska, które wytworzono w celu osiągnięcia przestrzeni pobudzającej efektywność pracy umysłowej. Dyrektywa „zachowania ciszy” stanowi wyrażenie performatywnie ustanawiające rzeczywistość poprzez strategie dyscyplinujące, czyli umacniające określony podział ról i narzucające specyficzny sposób zachowania.

Często cytowane stwierdzenie Johna Cage’a, że „nie istnieje coś takiego jak cisza”¹, które zostało powielone prawdopodobnie podobną liczbę razy, co tabliczka chroniąca fonosferę bibliotek, stanowi efekt poszukiwania przez kompozytora fizycznej realizacji stanu bez dźwięku. Proces redukcji dźwięków, jaki zastosował Cage w 1951² roku, wiąże się z już anegdotyczną wyprawą do komory bezechowej w laboratorium Uniwersytetu Harvarda, gdzie, po wytłumieniu wszystkich odgłosów, pozostał szum wynikający z pracy jego własnego ciała. Przestrzeń komory bezechowej, w której się znalazł, amplifikowała dźwięki na co dzień pomijane,

1. Alex Ross, „*Searching for Silence*”. *John Cage’s Art of Noise*, “The New Yorker” październik 2010 <<http://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence>> (31.11.2015).

2. John Cage, *Experimental Music: A Doctrine*, w: John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973, s. 13

stając się de facto sposobem ramowania doświadczenia jako ciszy. Analizując działania artystyczne poprzez tę kategorię, muszę dokonać przekształceń związanych z samym słowem, które wiąże się z dychotomiczną opozycją ciszy/hałasu w dyskursie ekologii akustycznej. Interesuje mnie nie tyle rzeczownik „cisza”, ile czasownik „uciszać”, wskazujący proces, który opiera się na specyficznej formie oddziaływania na podmiot związany z narzucaniem własnego porządku. Zmiana formy mówienia o ciszy pozwoli mi ukazać jej performatywność poprzez potraktowanie jej jako działania prowadzącego do wywołania określonych efektów. W przywołanych w artykule performansach i działaniach codziennych artyści przyjmują określoną strategię pozyskiwania przestrzeni, opierając się na redukcji bodźców w celu wytworzenia określonego stanu u odbiorcy. W żadnym wypadku do ąże się to z brakiem dźwięku, ale „uciszaniem” przestrzeni, działań, aktywności wykonawców poprzez ograniczenie, powstrzymanie od działania. W ten sposób wytworzone doświadczenie amplifikuje elementy pomijane w procesie komunikacji. Szum można określić jako stały element wymiany informacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Zostaje przekształcony w informację poprzez zramowanie go z określonej perspektywy, dlatego cisza opiera się równocześnie na selekcji informacji i próbie usunięcia tego, co uznaje się w sytuacji „tu i teraz” za zakłócenie. Zatem perspektywa skupiona na procesie uciszania jako formie komunikacji pozwala ukazać relacje funkcjonujące w danym środowisku dźwiękowym oraz sposób kategoryzowania dźwięku jako informacji lub szumu. Zaczynając od performansu *4'33"*, chciałabym skupić się na wykorzystanym przez Cage'a ramowaniu przestrzeni jako części dzieła oraz uciszeniu wykonawcy, aby nagłośnić dźwięki i działania publiczności. Przykład uciszania budynków w serii performansów *Blackout* hiszpańskiego artysty Tresa pozwoli mi ukazać uciszanie jako sposób podważenia codziennych przyzwyczajzeń wynikających z pomijania dźwięków technologii. Poprzez usuwanie szumów związanych z systemami umożliwiającymi pracę budynku i ludzi z niego korzystających, które pomijane są w kontakcie z nimi, artysta czyni tło codziennych działań słyszalnym, co można określić jako swoistego rodzaju wytworzenie negatywnej obecności. W ostatniej części tekstu skupię się na zjawisku pozyskiwania przestrzeni poprzez system monitoringu i kontroli na przykładzie izraelskiego dokumentu *Noise* z 2012 roku. Celem analiz jest ukazanie konsekwencji procesu uciszania jako strategii pozyskiwania przestrzeni w imię „ciszy”.

Określenie *silent piece*, jakie zostało przyklejone do utworu *4'33"* Johna Cage'a, nakierowuje na problematyczność samej kategorii ciszy. Słuchając nagrań wykonania, wsłuchujemy się w szmery, chrząknięcia, szurania, szepty publiczności. Pokazuje to przede wszystkim, że kompozycja Cage'a nie tylko obejmuje działania wykonawcy lub wykonawców, ale umieszcza w utworze samą publiczność. Kompozytor, pozornie oczyszczając zapis nutowy ze znaków stanowiących dyrektywę

dla wykonawcy do określonego działania, tworzy pustą przestrzeń. Jednak de facto zmusza do milczenia jedynie pianistę bądź orkiestrę (biorąc pod uwagę różne wykonania 4'33"), otwierając zaprogramowaną w partyturze sytuację na publiczność. Douglas Kahn, analizując 4'33", skupia się na sposobie, w jaki Cage włącza dźwięki uznawane za niemuzyczne w obrębie kompozycji i stwierdza, że:

Początkowy brak obecności muzyki może zostać uznany za teatralny bądź ekspresywny zabieg obecny przed ciszą. Przedłużone oczekiwanie na dźwięk, sprawia że staje się ewidentnym akt wsluchiwania się odbiorcy, którego uwaga (i tego pragnął Cage) przenosi się z wykonawcy na otaczające go dźwięki, również te wynikające z rosnącego zdenerwowania publiczności. [...] Cage przyjmuje w 4'33" taktikę opierającą się na wytlumieniu centralnego i pierwszoplanowego głosu, każąc wykonawcy zachować ciszę pod *każdym* względem, co zaburza niepisaną umowę z publicznością o zachowaniu ciszy. Przenosi tym samym performans na publiczność, zmieniając status ich wypowiedzi oraz przekierowując ich uwagę na inne dźwięki, legitymizując wszelkie nieodpowiednie zachowanie, które w innych przestrzeniach (również wielu muzycznych) byłoby całkowicie akceptowalne³.

W obrębie performansu wyciszenie wykonawcy powoduje zarówno przeniesienie uwagi, jak i wypełnienie pustej przestrzeni poprzez dźwięki dotąd pomijane. Kahn wskazuje na rolę konwencji koncertu, posiadającego niepisane reguły dotyczące zachowania, które kompozytor wykorzystał, aby aktywność słuchaczy uczynić elementem tworzącym kompozycję. Działanie Cage'a ukazuje również istnienie określonego protokołu zachowania, który można określić jako zestaw zasad polegających na uciszaniu uczestnika koncertu w celu skupienia uwagi na muzyce i wykonaniu. Sposób postępowania na koncercie muzyki współczesnej równocześnie dyscyplinuje, jak i powołuje do istnienia „muzykę” w akcie wsluchiwania się w działania wykonawcy, a nie – przykładowo – obserwacji. Uprzywilejowanie zmysłu słuchu poprzez konwencję koncertu wytwarza doświadczenie estetyczne, w którym uwaga odbiorcy koncertuje się na dźwięku. Cage w żaden sposób nie zaburzył protokołu koncertu, ale wyciszył aktanta, nadając sprawczość podobną do wykonawcy publiczności, która wsluchiwała się w odgłosy produkowane przez siebie i wokół siebie jako dzieło i część doświadczenia estetycznego.

Uciszanie budynków

Cisza stanowi zatem performans, w którego centrum znajduje się negatywna obecność. W przypadku nutowego zapisu brak nut jest wykorzystaniem określonej reprezentacji muzyki w celu włączenia dźwięków pozamuzycznych

3. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. History of Sound in the Arts*, MIT Press 1999, s. 166

produkowanych przez publiczność. Sam proces uciszania można analizować pod kątem zmiany sposobu odbierania dźwięku i jego amplifikacji poprzez redukcje elementów, na których odbiorca koncentruje uwagę. Przykładem może być performans hiszpańskiego artysty Tresa, który podczas krakowskiego festiwalu Audio Art w 2013 roku zaprezentował *Blackout#27 – dark and silent concert*. W Krakowie, jak i w innych miastach podczas wykonania serii performansów *Blackout*⁴, artysta zaprasza publiczność do budynku, który zostaje „wygaszony” – wszystkie urządzenia, każdy element wydający dźwięk zostaje wyłączony celem osiągnięcia „absolutnej ciszy”. Tres na przestrzeń performansu w Krakowie wybrał Podziemia Rynku Głównego, oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, będące atrakcją turystyczną. Muzeum to jest wypełnione technologią audiowizualną, która służy zaprezentowaniu historii średniowiecznego miasta poprzez wizualizacje, odgłosy fonosfery i przedmioty. Działając, wszystkie urządzenia produkują szum, który pozostaje jednak niesłyszalny przy odgłosach metalicznych uderzeń, okrzyków, hałasu średniowiecznego miasta umieszczonych na nagraniu. Tres, wyciszając budynek, skupia się na powolnym procesie redukcji, wyłączając urządzenia, wszystkie działające systemy, gasząc światło. Podczas performansu *Blackout#27 – dark and silent concert* odbiorca znajduje się w głównej sali wystawy Podziemi Rynku, słuchając, jak Tres komunikuje się przez krótkofalówkę z technikami, którzy wykonują jego polecenia, wyłączając po kolei kolejne systemy⁵. Jednak osiągnięcie ciszy wydaje się mniej ważne niż sam proces uciszania, jak wskazuje sam artysta w opisie dzieła:

Całkowite zaciemnienie całego budynku ma inne konsekwencje i bardziej symboliczne składowe niż słuchanie rozbioru dźwięku przestrzeni będącej w zasięgu ludzkiego ucha. Niezależnie od tego, że mało prawdopodobne, a nawet niemożliwe jest uczestniczenie w każdej części tego procesu. Kiedy całe budynki są zaciemniane, lepiej jest powiedzieć: „monitorowanie procesu wyciszania i zaciemniania budynku”, w ten sam sposób możemy słuchać procesu weryfikacji danych i odliczania ostatnich sekund do uruchomienia statku kosmicznego.⁶

Uwaga publiczności koncentruje się przede wszystkim na stopniowym działaniu i redukowaniu dźwięków, które słyszy się post factum. Dopiero w momencie wy-

4. Performans w Krakowie był dwudziestym siódmym z serii koncertów, których spis znajduje się na stronie artysty <http://elsilencio.com/concierto_para_apagar.php?l=en> (30.11.2015).

5. Nagranie zrealizowane podczas festiwalu Audio Art w 2013 roku ukazuje cały proces wygaszania budynku poprzez wyłączanie jeden po drugim systemów. Nagranie dostępne na <<http://www.volkspaleis.org/2014/en#artists/tres>> (30.11.2015).

6. Tres, *Blackoutconcert*, materiał ze strony artysty <http://elsilencio.com/concierto_para_apagar.php?l=en> przetłumaczony przez festiwal Audio Art <<http://www.audio.art.pl/2013/Tres.html#Tres>> (30.11.2015).

łączenia systemu klimatyzacji w budynku szum powietrza zaczął być wyraźnie głośnie. Rosnące napięcie paradoksalnie przypomina, jak pisze artysta, obserwację wystrzelenia rakiety. Wyłączanie urządzeń przypomina przygotowanie do działania i proces wytwarzający daną sytuację występu. W performansie uwaga odbiorcy koncentruje się na „powidoku” określonej materialności, której obecność odczuwa się dopiero w momencie jej braku. Równocześnie stanowi podróż w symboliczną próżnię niczym podróż w kosmos.

Tres pokazuje, w jaki sposób wytworzenie wrażenia wysysania dźwięków stanowi efekt podobny do znalezienia się w innej przestrzeni, a słuchanie jako działanie zaprogramowane w konwencji koncertu może zostać wykorzystane do doświadczenia połączenia z budynkiem. W trakcie performansu odbiorca wie o wygaszeniu określonych systemów w budynku, widzi, jak gaśnie światło, wyłączają się ekrany, słyszy, jak cichnie klimatyzacja, lecz jego doświadczenie obejmuje cały budynek, a nie jedynie przestrzeń sali, w której się znajduje. Tres, komunikując się przez krótkofalówkę z technikami, tworzy połączenie komunikacyjne obejmujące całą architekturę budynku i tym samym słuchający połączony jest ze strukturą Podziemi Rynku. W performansie przestrzeń nie ogranicza się jedynie do sali, lecz zostaje poszerzona o cały budynek, który staje się aktantem w procesie uciszania. Artysta pozyskuje potężną przestrzeń architektoniczną, wykorzystując do tego komunikację z technikami i możliwość kontroli systemów tworzących budynek. Stanowi to inny rodzaj gry z przestrzenią niż ten, który znajdujemy w dziełach awangardowych artystów dźwięku, o których pisze Radosław Sirko, analizując problem środowiska akustycznego⁷. Analizując wykorzystanie pogłosu w danej przestrzeni w celu przekształcenia brzmienia danego miejsca i wytworzenia nowej fonosfery, pokazuje określone środowisko niczym partnera scenicznego. Stwierdza:

Dźwięk może panować nad przestrzenią, kolonizować ją, ale również wchodzić z nią w dialog, uwypuklać jej właściwości, może oszukiwać, zakłócać, ale też nadać jej sens. Szum i hałas są nieodłącznymi komponentami cywilizacji, które pozwalają nam doświadczyć sonicznych pejzaży niewyobrażalnych dla naszych przodków⁸.

Strategie pozyskiwania przestrzeni w *Blackout* można scharakteryzować w kontekście opisywanego współgrania jako proces pozyskiwania przestrzeni poprzez narzucenie jej swojego porządku. Wykorzystanie konwencji koncertu, w którym sam artysta staje się pierwszoplanowym aktorem, nakazując budynkowi „zachowanie ciszy” i czyniąc z niego swoistego rodzaju instrument, staje się wykonaniem ciszy poprzez zaprogramowane doświadczenie. Podczas performansu Tres dyryguje

7. Zob. Radosław Siko, *Gry przestrzenne, gry z przestrzenią*, „Glissando” #26 2015, s. 31–35.

8. Radosław Siko, *Gry przestrzenne...*, s. 33.

wszystkim poprzez rozmowę z technikami, narzucając swój dyktat i panowanie zarówno budynkowi, jak i publiczności. Słuchając wypowiedzianej przez artystę instrukcji dotyczącej wyłączenia określonych systemów, uświadamiamy sobie składowe całej konstrukcji, w której się znajdujemy. Potwierdzenie wyciszenia systemu kieruje naszą uwagę na wydobycie brzmienia połączonego z urządzeniami, które zostały wyłączone. Kolejne działania tworzą w nas „cisze” jako doświadczenie braku, swoistego rodzaju oczyszczenie przestrzeni z bodźców związanych z technologią budynku.

Uciszanie w przestrzeni publicznej

Uciszanie jako gest władzy, w przestrzeni publicznej stanowi strategię podobnego do proponowanego przez Tresa pozyskiwania przestrzeni poprzez wyznaczenie określonej sfery. Nietrudno przywołać przykłady wydzielenia przedziału w pociągu czy metrze, w którym obowiązuje zakaz używania komórek i hałasowania. Powoduje to równocześnie określone zachowanie, podobne do skoncentrowanej na własnym ruchu aktywności w celu zachowania „świętej ciszy”. Sposób wyznaczenia tego rodzaju strefy wiąże się z wykorzystaniem technologii, którą można potraktować jako rozwinięte i uzewnętrznione techniki uciszania. Bruno Latour w swoim artykule *Technologia jako utrwalone społeczeństwo* ukazuje całą sieć ograniczników otaczających gościa hotelu – upominanie, ciężar klucza, tabliczki informacyjne przypominające, aby oddać klucz do recepcji – jako programy⁹ służące oddziaływaniu w celu wymuszenia określonego zachowania. W podobny sposób ciszę wytwarza się w określonej przestrzeni poprzez skonstruowanie infrastruktury „uciszaczy”, tak jak to miało miejsce w opisywanej już przestrzeni biblioteki. Sposób konstruowania technologii pozwalających pozyskać określoną przestrzeń staje się wyraźny w dokumencie dwóch izraelskich reżyserów Dana i Noita Gevów, którzy ukazują współczesność jako doświadczenie zanurzenia w szumie informacyjnym. W dokumencie *Noise* rzeczywistość została ukazana jako wypełnione różnego rodzaju mediami środowisko, w którym w każdej chwili atakuje nas milion bodźców, powodując uczucie przesylenia. Elementy uznawane za hałas to zarówno dźwięki związane z maszynami kształtującymi fonosferę, jak i wynikające z nagromadzenia ludzi na małej przestrzeni. Dokument przywołuje koncepcje związane z wpływem nowoczesnego, wypełnionego technologią życia na zdrowie psychiczne, które rozwinęły się na początku XX wieku. W tym czasie zostaje wprowadzone pojęcie zmęczenia, wynikające z reakcji na coraz większą intensywność bodźców,

9. Bruno Latour, *Technologia jako utrwalone społeczeństwo*, „Avant Art Journal” 2013, nr 1, s. 23.

szybkość życia, nieustanną konieczność odbioru niezliczonej ilości „wibracji”¹⁰. W tym czasie wierzono, jak pisze Georges Vigarello, że „woli mieszkańców miast grozi osłabienie w związku z nadmiarem bodźców, uciążliwą bliskością innych, rywalizacją”¹¹. *Noise* ukazuje jednostkę jako organizm połączony z ciszą natury i niedostosowaną do współczesnego życia, powielając sposób myślenia o ciszy i hałasie charakterystyczny dla sytuacji, gdy maszyny stanowiły nowy byt wkraczający w przestrzeń życia codziennego. W dokumencie oglądamy próby Dana Gevy uzyskania cichej przestrzeni wokół siebie, aby mógł wypocząć. Reżyser cały czas, nagrywając swoje działania, przemierza niespokojne dom, reagując na każdy hałas z zewnątrz, pędzi do jego źródła, próbując go wyciszyć dla dobra swojej rodziny. Upominanie osób przechodzących ulicą, kierowców samochodów, dzieci bawiących się zbyt głośno stanowi niekończącą się walkę wyczerpującą bohatera. Wszystkie techniki wymagają ciągłej aktywności Gevy, powodując nieustanne wchodzenie w konflikty. Jednak reżyser postanawia zamontować wokół domu kamery umożliwiające całodobowy monitoring połączony z systemem głośników, które zastępują go w ciągłym lokalizowaniu źródła dźwięku i pozwalają na wyciszenie. Dom reżyserów zmienia się w fortecę, z której Geva, obserwując środowisko wokół, ucisza je, wykorzystując megafony, każąc przykładowo ulicznemu grajkowi znaleźć inne miejsce.

Podobnie jak w przestrzeni hotelu, tak w *Noise* funkcjonuje sieć współpracujących ze sobą programów służących do wytworzenia ciszy. Idealny stan zostaje osiągnięty przez reżysera, gdy posiada całkowitą władzę nad przestrzenią poprzez oko (monitoring) i usta (megafony). Latour, opisując infrastrukturę prostej zasady obowiązującej w hotelu pokazuje de facto technologię jako porządek społeczny, który zostaje utrwalony w określonych jej wytworach. W podobny sposób izraelski dokument pokazuje relacje władzy w przestrzeni publicznej. Głos Dana staje się siłą dyscyplinującą i określającą sposób funkcjonowania całej okolicy, stanowiąc przykład dyktatury utrzymywanej dzięki skomplikowanej aparaturze inwigilacyjno-dyscyplinującej. W jednej ze scen hałas powodowany przez obcasy stukające po betonie powoduje natychmiastową interwencję reżysera, który każe kobiecie zakłócającej ciszę zdjąć buty. Nakaz zostaje wykonany bez żadnego sprzeciwu, pomimo że Dan nie posiada prawnie żadnej władzy nad przestrzenią publiczną, a jego działania można określić jako samozwańczą dyktaturę.

Technologia umożliwiająca ukrycie się w środku fortecy działa podobnie jak pozbawienie dźwięku jego źródła, czyli stworzenie doświadczenia schizofonicznego stanowiącego część współczesnego sposobu doświadczania fonosfery, na co wskazywał Raymond M. Schaffer. Poczucie dezorientacji, braku spójności,

10. Bruno Latour, *Technologia...*, s. 314.

11. Georges Vigarello, *Historia zdrowia i choroby. Praktyki sanitarne od średniowiecza po współczesność*, tłum. Małgorzata Szymańska, Wydawnictwo Aletheia 2011, s. 314.

zagubienia, jako efekt rozszczępienia technologicznego obrazu i dźwięku¹², określane przez kanadyjskiego kompozytora jako negatywny efekt mediatyzacji, w przypadku *Noise* stanowi doświadczenie głównego bohatera. Wprowadzenie reżimu widzialności pozwala osiągnąć ciszę poprzez narzucenie własnego porządku na przestrzeń publiczną. Równocześnie utrzymanie ciszy, czyli władzy nad innymi, wymaga ciągłej aktywności, która, będąc początkowo ponad siły Dana, dzięki użyciu technologii zostaje usprawioną, doprowadzając do oczyszczenia całej okolicy wokół jego domu niczym za pomocą bomby atomowej. W ostatniej scenie dokumentu kamera skupia się na monitorach ukazujących puste ulice w nocy, w których nie następuje żaden ruch. Cisza z tej perspektywy stanowi redukcję aktywności i nudę odbiorczą, wynikającą z pozbawienia jednostki jakichkolwiek bodźców.

Cisza, jako forma kształcenia ciał?

Analiza wybranych przykładów działań artystycznych ukazała ciszę jako proces uciszania, który stanowi formę dyscypliny utrzymanej poprzez stworzenie sieci programów danej przestrzeni. Wytworzenie określonego stanu ciszy wymaga mobilizacji technik i technologii manipulowania odbiorcą, specyficznej strategii konstytuującej rzeczywistość. Trwanie w mocy performatywu, jakim jest cisza, stanowi ciągle działanie, co pokazuje praca Gillian Wearing *60 Minutes of Silence* z 1996 roku, w której służby mundurowe – policjanci – pozują do zdjęcia. Początkowo wydaje się, że oglądamy same zdjęcia, a nie nagranie, jednak po chwili widzimy drobne ruchy pozujących, którzy nie wytrzymują bezruchu. Nagranie trwające godzinę ukazuje zmaganie się z narzuconą formą, kształtującą w określony sposób ciało. Drobne ruchy, przestawianie ciężaru ciała z jednej nogi na drugą, prostowanie się, stanowią próbę utrzymania określonej pozycji ciała wymaganej w fotografii, która ma stanowić reprezentację siły państwa. Galowość i oficjalność staje się z tej perspektywy testem wytrzymałości dla ciała, które ujawnia swój wysiłek w momencie wydłużenia minuty ciszy do godziny. Poddanie się nakazowi i aparaturze podtrzymującej określony stan wymaga ciągłego dostosowywania się do pewnej reprezentacji, wciskania ciała w formę poprzez ucieleśnienie prawidłowej postawy, właściwego stroju, wyrazu twarzy. Członkowie służb mundurowych w pracy Wearing ucieleśniają opisywaną wcześniej infrastrukturę wyznaczającą przestrzeń ciszy. Spowolnienie nagrania ujawnia skomplikowaną pracę mięśni i kości, która służy osiągnięciu perfekcyjnego bezruchu poprzez walkę z procesem rozkładu i rozluźnieniem.

12. Robert Losiak, *Autentyczność dźwięków. Kulturowy kontekst schizofonii*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1, s. 98.

Napinanie mięśni, balansowanie ciężarem ciała, prostowanie kręgosłupa, kontrola najdrobniejszego ruchu stanowią nieustające uciszanie niechcianej aktywności, oczyszczając tworzoną reprezentację z jakichkolwiek zakłóceń.

W kontekście procesu komunikacji „cisza” stanowi strategię pozyskiwania przestrzeni i władzy nad innymi. Porządkuje przestrzeń w sposób zależny od danej perspektywy określającej bodźce jako zakłócenia lub informacje. Wyznacza dozwolone działania i zabronione zachowania. W działaniu artystycznym Tresa, jak i ujęciu dokumentu *Noise*, dźwięki związane z funkcjonowaniem maszyn stanowią szum maskujący środowisko akustyczne człowieka. Izraelscy reżyserzy traktują wytworzoną technologicznie fonosferę jako oddzielającą odbiorcę od natury, uznając ciszę jako status quo przyrody. Tresa wychodzi poza tak ujętą dychotomiczną opozycję technologia/natura, wskazując na określony stan umysłu, który można postrzegać jako formę medytacji. Skupiając się na wyłączeniu systemu stanowiącego część skomplikowanej infrastruktury budynku, nagłaśnia takie elementy, jak na przykład dźwięki produkowane przez słuchacza. Prowadzi do sytuacji nasłuchiwania własnego ciała, jak w przywołanej sytuacji przebywania w komorze bezechowej przez Cage’a. Uciszenie zastosowane w *4'33"* dąży do nadania sprawczości odbiorcy i uczynienia z niego twórcy kompozycji dziejącej się „tu i teraz”. Uciszenie zatem wytwarza granice, pozwala na izolację, określenie własnej autonomii, równocześnie amplifikując obecność bytów zarówno ludzkich, jak i nieludzkich. Powołuje do życia określony porządek, który można ucieleśnić albo odrzucić, stając się barbarzyńcą kalającym świątynię, za jaką uznaje się współcześnie ciszę.