

ANTONI MICHNIK

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-2279-2374>

Protesty, rytuały, dekonstrukcje – pogranicze USA i Meksyku we współczesnej sztuce dźwięku

Protests, Rituals, Deconstructions – the Borderland of USA and Mexico in the Contemporary Art of Sound

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

An essay on contemporary works on the art of sound dealing with the USA–Mexico borderland. The point of departure is, on the one hand, *Borderwall as Architecture. A Manifesto for the U.S.–Mexico Boundary*, a book by Ronald Rael, and, on the other, the tradition of reflections (Gloria Anzaldúa) and artistic praxis (Guillermo Gómez-Peña), which shaped contemporary, dynamic *border studies*. The reasoning focuses on artistic praxis using borderland recordings (Ultra-Red, José Manuel Flores, Glenn Weyant), material objects found along the borderland (Guillermo Galindo, Glenn Weyant), and trans-border experiments conducted with radio art (Cog•nate Collective, Rafael Lozano-Hemmer). These studies were placed within a wider context of works concerning the USA–Mexico border as well as those on the art of sound art referring to other borders and borderlands. Fundamental research questions concern the possibility of deconstructing borders as well as undermining the policies of militarizing them by means of the art of sound.

Keywords: borderland; sound art; border; sound studies; activism

Abstrakt

Esej dotyczy współczesnych prac sztuki dźwięku poruszających temat granicy między Meksykiem i USA. Punktem wyjścia jest z jednej strony książka Ronalda Raela *Borderwall as Architecture. A Manifesto for the U.S.–Mexico Boundary*, z drugiej tradycja myśli (Gloria Anzaldúa) oraz praktyki artystycznej (Guillermo Gómez-Peña), które ukształtowały współczesne pole *border studies*. Wywód koncentruje się na praktykach artystycznych wykorzystujących nagrania terenowe pogranicza (Ultra-Red, José Manuel Flores, Glenn Weyant), materialnych obiektach znajdujących na pograniczu (Guillermo Galindo, Glenn Weyant) oraz transgranicznych eksperymentach sztuki radia (Cog•nate Collective, Rafael Lozano-Hemmer). Prace te umieszczone zostały w szerszym kontekście twórczości dotyczącej granicy USA–Meksyk, jak również innych dzieł sztuki dźwięku odnoszących się do innych granic oraz pograniczy. Podstawowe pytania badawcze dotyczą możliwości dekonstrukcji granic oraz podważania polityk militarystyki granic poprzez sztukę dźwięku.

Słowa kluczowe: pogranicze; sztuka dźwięku; granica; sound studies; aktywizm

O autorze

Antoni Michnik – doktor nauk humanistycznych (Instytut Sztuki PAN), historyk kultury, performer. Członek założyciel researchsko-performatywnej Grupy ETC. W latach 2013–2024 w redakcji magazynu „Glissando”. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Kontekstach”, „Kulturze Popularnej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Polish Theatre Journal”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Ruchu Muzycznym” i „Zeszytach Literackich”. Współredaktor książek *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* (2014) Grupy ETC oraz *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim* (2015).

Protesty, rytuały, dekonstrukcje – pogranicze USA i Meksyku we współczesnej sztuce dźwięku

W czasach pierwszej administracji Donalda Trumpa, w roku 2017, Ronald Rael, pochodzący z Colorado architekt i artysta wizualny, opublikował książkę *Borderwall as Architecture. A Manifesto for the U.S.–Mexico Boundary*, w której przedstawiał podsumowanie wieloletniego projektu dotyczącego redefinicji granicy oraz infrastruktury granicznej pomiędzy USA i Meksykiem. Na książkę składał się szereg tekstów oraz materiałów wizualnych, Rael był autorem kilku rozdziałów oraz redaktorem całości. Książka ta do dziś stanowi manifest radykalnego myślenia na temat granicy USA–Meksyk, ale też samych koncepcji granic oraz pogranicza. Przeciwwstawiając się narastającym izolacjonistycznym tendencjom, poszukuje odmiennego podejścia do polityki i architektury.

W latach 2008–2012 cityLAB University of California zorganizowało konkurs WPA 2.0; zapraszano doń projekty oraz szersze koncepcje takiej zapory granicznej, która również pozytywnie oddziaływałaby na gospodarkę terenów przygranicznych¹. W setkach zgłoszeń zaproponowano rozmaite sposoby wpisywania tego typu infrastruktury w krajobraz czy choćby budowę pasa paneli słonecznych pomiędzy dwiema liniami muru. Z dzisiejszej perspektywy trudno nie widzieć w tym konkursie przede wszystkim narzędzia osławiania opinii publicznej z nieuchronnością nadchodzącej budowy. Książka *Borderwall as Architecture* zbierała doświadczenia oraz idee, jakie w toku konkursu i późniejszych działań zgromadziła pracownia Raela.

Nasze zgłoszenie, *Borderwall as Infrastructure*, dążyło do zintegrowania w projekcie granicznego muru wody, energii odnawialnej oraz miejskiej infrastruktury społecznej, a także do tego, by rzucić wyzwanie samemu istnieniu muru, jego koncepcji, funkcji i przyszłości. W tamtym czasie propozycje projektowe sugerowały interwencję. Wobec tego, że konstrukcja muru na szeroką skalę była już na zaawansowanym etapie, próbowano sprawić, by jego budowniczy musieli bardziej przejmować się krajobrazami, które miał rozdzielić².

Borderwall as Architecture stopniowo stała się wyrazem protestu przeciwko militaryzacji granicy i rozdzie-

leniu społeczności żyjących po obu jej stronach. We wstępie do książki Rael wyraźnie pisze, że jej celem jest wypracowanie oraz promowanie idei, strategii i taktyk przezwycięzania rozwijanej właśnie zmilitaryzowanej infrastruktury³.

Te propozycje uznają absurdalną rzeczywistość niemal 700 mil umocnień granicznych, sugerując jednocześnie, że w tym niezwykle kosztownym i nad wyraz prostackim elemencie infrastruktury bezpieczeństwa kryją się też szanse dla mieszkańców tego krajobrazu, aby intelektualnie, fizycznie i kulturowo przekroczyć mur dzięki ich kreatywności i odporności. Ta praca ma być pouczająca i poważna, a zarazem satyryczna – ma obnażyć absurd i ironię muru, który miał dzielić, ale w nadzwyczajny sposób połączył ludzi i krajobrazy⁴.

Jak to połączenie może wyglądać w praktyce, pokazały dalsze działania Raela i jego studia. Na okładce książki znalazł się projekt wykorzystania muru jako elementu transgranicznej huśtawki. Studio Rael San Fratello zrealizowało go dwa lata po wydaniu książki jako akcję-performans zamontowania efemerycznej instalacji *Teeter-totter Wall* (2019). Przy różowych równoważniach rozbrzmiewały śmiechy dzieci oraz skrzypienie metalowej konstrukcji.

Niniejszy tekst poświęcony jest inicjatywom artystycznym, które cechuje podobne podejście: poszukiwanie sposobów zmiany myślenia o roli granicy i jej zmilitaryzowanej infrastruktury. Pragnę skupić się szczególnie na roli dźwięku i pracach artystycznych, które właśnie *sound art*⁵ wykorzystują do krytyki współczesnych polityk migracyjnych, militaryzacji granic i kontroli terytorium – a także szerszych przemian, które za Achille'em Mbembe określić można mianem postępującej „granicyzacji” rzeczywistości⁶. Granica między Stanami Zjednoczonymi oraz Meksykiem stanowi w tym kontekście fascynujące laboratorium praktyk artystycznych, które redefiniują zarówno relacje pomiędzy dźwiękiem a współczesnymi kartografiami, jak również samą kwestią kontroli – terytorium, populacji czy zasobów⁷. Panakustyka (pojęcie Petera Szendy'ego) odgrywa coraz większą rolę w tych procesach⁸. Z drugiej

strony rozmaite działania aktywistyczne i artystyczne na polu współczesnej sztuki dźwięku i muzyki eksperymentalnej wykorzystują analogiczne procesy do krytyki rozwijanych systemów kontroli. Interesuje mnie z jednej strony to, jak audialnie opowiadają o różnych aspektach pogranicznej rzeczywistości, a z drugiej – jak wykorzystują dźwięk oraz słuchanie do dekonstrukcji samej granicy.

Dźwiękowa historia XX wieku to również historia walki rozmaitych reżimów z audialną „przepuszczalnością” granic – zagłuszania rozgłośni radiowych, kontroli kursowania nielegalnych nośników, walki z rozprzestrzenianiem się nagrań oraz pieśni. Dziś w projektach takich jak australijski *where are you today* autorstwa The Manus Recording Project Collective to współczesne cyfrowe narzędzia nadzoru stają się elementami multi- i transmedialnych narracji. Mamy tu do czynienia z „opartą na subskrypcji pracą dźwiękową” służącą krytycznemu kontrołowaniu detencji uchodźców i migrantów, którym rząd Australii odebrał podstawowe prawa i których przetrzymuje w specjalnych „hotelach migracyjnych”⁹.

The Manus Recording Project Collective operuje w znacznej mierze nagraniami, można powiedzieć, że to paradoksalnie specyficzny projekt fieldrecordingowy. Istnieje zresztą cały istotny nurt współczesnych prac dźwiękowych opartych na nagraniach z terenów granicznych i przygranicznych z całego świata¹⁰. Z kolei prace takie jak *Conflicted Phonemes* Lawrence’a Abu Hamdana dotyczą audialnej kontroli migrujących populacji, szczególnie w kontekście systemów tak zwanej Language Analysis for the Determination of Origin (LADO), opartych na założeniu, że język lub akcent mogą być traktowane jako rodzaj „lingwistycznego paszportu”¹¹. Krytyka dystopijnego porządku niekiedy oznacza zwrot w stronę przyrody. Szereg projektów współczesnej sztuki dźwięku – za przykład niech posłużą *Sonic Border* Jano (od 2022) lub *all the elsewhere we dream of* Pedra Oliveiry (od 2025)¹² – dotyczy migracji ptaków, łącząc powietrzne przekraczanie granic z możliwościami podważania lub negocjowania współczesnej architektury granic państwowych.

W ślad za przemianami politycznymi oraz działalnością artystyczną znaczenia nabiera również teoretyczna transdyscyplinarna refleksja nad rolą dźwięku i słuchania we współczesnych politykach granicznych i migracyjnych – a także nad audiosferą terenów pogranicznych oraz procedur i procesów przekraczania granic. W efekcie obserwujemy dziś audialny zwrot w namyśle nad tymi wątkami, dotyczący pola na przecięciu socjologii dźwięku oraz krytycznych studiów nad bezpieczeństwem¹³.

Prace Abu Hamdana czy The Manus Recording Collective również uczestniczą w tej krytycznej refleksji. Tego typu projekty artystyczne nie tylko stanowią dokumentację zachodzących zmian – są również krytycznymi artystycznymi esejami wykorzystującymi metodologie soniczne, głosami sprzeciwu wyrażanymi poprzez transdyscyplinarne formy audialnych działań artystycznych. Praktyki te stały się również impulsem do odnowy reflek-

sji nad siłą dźwiękowego protestu i sonicznej krytyki – choćby w tekstach Brandona LaBelle’a, na czele z książką *Sonic Agency*¹⁴. Znaczna część spośród tych prac i tekstów dotyczy właśnie granicy USA–Meksyk.

Border studies i sound studies

Mur pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem zaczął powstawać w dzisiejszej formie w latach 90. XX wieku – wcześniej był raczej ciągiem płotów, niekiedy zasieków. Współczesna rozbudowa infrastruktury granicznej sprawiła, że przybiera ona niespotykaną wcześniej różnorodność form. Rael podkreśla, że infrastruktura graniczna zawsze jest heterogenicznym systemem, i wymienia aż jedenaście rodzajów barier na południowej granicy USA¹⁵. Czyż nie jest ironią, że ten mur zaczął rosnać niedługo po upadku tego w Berlinie? Z dzisiejszej perspektywy jego konstrukcja zapowiadała kruchość głoszonego po upadku ZSRR świata otwartych granic, a także współczesny triumf polityki biowładzy, kontroli, strachu oraz retoryki „obrony szczelnych granic”. Krytyczna perspektywa podkreśla związek pomiędzy rozpoczęciem tak zwanej Operation Gatekeeper i zawarciem porozumienia NAFTA – oba miały miejsce w 1994 roku. Swobodny przepływ dóbr zrównoważony został nową ksenofobiczną polityką graniczną¹⁶.

W tym samym roku punkowy zespół Tijuana NO nagrał po meksykańskiej stronie muru teledysk-protest do utworu *La Esquina del mundo*, a Guillermo Gómez-Peña rozpoczął wieloletnią współpracę z Robertem Sifuentesem, w wybranych stacjach w USA nadając swoiste symulakrum pirackiej transmisji telewizyjnej w ramach projektu *Naftatec TV* – program obejmował między innymi fragmenty wcześniejszych performansów Gómez-Peña na temat granicy (symulakryczność piractwa polegała tu na tym, że odbywało się w porozumieniu ze stacjami).

Już wcześniej granica przecinała miasta i społeczności, jednak w czasach zimnej wojny jej status był odmienny – i pozostawiała miejsce na symboliczne gesty w rodzaju demontażu zasieków na polecenie Pat Nixon w trakcie inauguracji położonego na granicy Friendship Park wokół Monument Mesa w Border State Park w hrabstwie San Diego¹⁷.

Gómez-Peña eksplorował kondycję pogranicza w swej twórczości już od końca lat 70. W *Border Walk* (1979) pieszo szedł z boomboxem z Tijuany do centrum sztuki CalArts w Los Angeles. W tak zwanej trylogii antykolumbijskiej (*Border X Frontera*, 1985; *Norte/Sur*, 1990; *Border Notebooks*, 1990) prezentował kolażowe słuchowiska. W *The Border Wedding* (1988) wziął transgraniczny ślub z artystką Emily Hicks. W *Border Brujo* (1988–1989) zapraszał do rytualnej transgranicznej podróży w formie kolażowego performansu-monologu¹⁸. To zresztą tylko kilka wybranych prac – Gómez-Peña regularnie eksplorował transgraniczne i międzykulturowe tożsamości, między innymi w ramach działalności Border Arts Workshop / Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) (1984–1990), a później z założoną przez siebie grupą La Pocha Nostra (od 1993).

W tym samym czasie, w roku 1987 ukazała się przełomowa książka Glorii Anzaldúy *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. W częściowo autobiograficznej pracy eseistka i badaczka opisała pierwszy etap militaryzacji granicy za rządów Ronalda Reagana, proponując nowe kategorie dla antropologicznego ujęcia problematyki granicy i pogranicznych tożsamości¹⁹. W swej analizie kładła nacisk na oddzielanie społeczności i wzmacnianie podziału swój-obcy, który dokonywał się również na poziomie mowy²⁰. Pogranicza były więc dla niej przestrzeniami społeczności zawieszonych i naznaczonych niepewnością.

W roku 1999 Gómez-Peña oraz Sifuentes zaprezentowali performans *Borderscape 2000: Kitsch, Violence, and Shamanism at the End of the Century*, poświęcony złożonej kulturze pogranicza, a także praktykom i wyobrażeniom związanym z jego pokonywaniem. W *Border Brujo* Gómez-Peña cofał się do roku 1847, do czasów sprzed traktatu kończącego wojnę, w której Stany Zjednoczone podbiły połowę terytorium Meksyku. Z kolei w *Borderscape 2000* zapuszczał się na tereny kontrfaktualnej futurologii, w której powtórna wojna przyniosła podbój USA przez Meksyk, zniesienie granic, dominację języka Spanglish oraz przemianowanie Białego Domu na Brązowy²¹.

To właśnie dzieło Gómeza-Peñi i Sifuentesa spularyzowało termin, który w nowym wieku przeniknął do różnych nurtów refleksji nad pograniczem, z interdyscyplinarnymi *border studies* na czele²². *Borderscape* stało się pojęciem symbolizującym przejście od granicy rozumianej jako linia na mapie w stronę procesu (*bordering*) lub przygranicznej/pogranicznej kondycji. Sam Gómez-Peña postulował podobne podejście choćby w wydanym w 1996 roku zbiorze *The New World Border*²³. Polskie tłumaczenie tego terminu niestety osuwa się w okulocentryzm („krajobrazy granic” lub „krajobrazy przygraniczne”²⁴), choć w różnych ośrodkach pojęcie to traktowane jest transzmysłowo.

Josh Kun w jednym z pierwszych tekstów na temat *Borderscape 2000* – oraz szerszej praktyki artystycznej Gómeza-Peñi – zaproponował kategorię *aural border*, podkreślając między innymi znaczenie muzyki oraz dźwięku w transmedialnej, performatywnej twórczości artysty²⁵. Kolażowe, niemal płądofoniczne zderzenia różnych tradycji muzycznych pokazują nausznie złożone migranckie tożsamości doby późnonowoczesnej. Tekst Kuna otwiera obszerną literaturę problematyzującą i teoretyzującą audialny wymiar współczesnych pograniczy poprzez refleksję nad audiosferą granicy Meksyk–USA. To literatura rozpięta pomiędzy: a) antropologicznymi, etnograficznymi oraz socjologicznymi badaniami praktyk kulturowych; b) kulturoznawczymi i muzykologicznymi analizami pogranicznej kultury muzycznej; c) analizami najróżniejszych dzieł (literackich, filmowych, sztuk performatywnych, sztuki dźwięku); a także d) tekstami pisanymi z perspektywy różnych orientacji metodologicznych w obrębie *sound studies*. Prawdopodobnie jest to pogranicze, którego audiosfera w największej mierze oddziałuje na współczesną

refleksję nad dźwiękiem, słuchaniem i twórczością dźwiękową.

We wspomnianym tekście Kun podkreślał, że audiosfera tych terenów już od połowy XIX wieku była nośnikiem kulturowych znaczeń, które odkładały się w wernakularnej twórczości muzycznej. Tworzyły przestrzeń, którą Kun – podążając za kategorią heterotopii Michela Foucaulta – nazywa audiotopią²⁶. W następnych latach Kun odwrócił perspektywę i w pracy *Audiotopia: Music, Race, and America* (2005) analizował audialny wymiar splotu polityki migracyjnej, rasizmu i projektu budowy dominującej białej wspólnoty w USA²⁷. Myśl Kuna podjął później między innymi Alex E. Chávez:

Rozwijam tok myślenia Kuna i sugeruję, że konstrukcja „amerykańskiego audiorasowego imaginarium” [*the American audio-racial imagination*] dotyczy nie tylko tego, jak Ameryka słyszy siebie wewnątrz [*domestically*], ale w równej mierze tego, jak słucha siebie w opozycji (jakich dźwięków [nasłuchuje] spoza swych granic). Mówiąc inaczej, regulowanie amerykańskiej kultury narodowej jest projektem segregacjonistycznym, który musi rozciągać swoje auralne spojrzenie [*aural gaze*] poza fizyczną przestrzeń kraju [*nation*]²⁸.

Zwracam tu uwagę na pozornie sprzeczne pojęcie *aural gaze* – dla Cháveza wiąże się ono nie tylko z panakustycznym nasłuchem, ale z szerszym monitorowaniem odmiennych kultur. Kun i Chávez ostatecznie badają przede wszystkim antropologię różnych praktyk performatywno-muzycznych. Te zaś mają dla nich wymiar transzmysłowy i stanowią ucieleśniony wyraz performowania tożsamości kulturowej. Wobec tego „auralne spojrzenie” kultury dominującej również wykorzystuje wszelkie zmysły do identyfikacji tego, co uzna za zagrażające własnej spistości.

Na innym poziomie audiosferę granicy i pogranicza badają osoby wychodzące od różnych nurtów *sound studies*. Znakomity przykład stanowią w tym kontekście prace José Manuela Floresa, który bada społeczne wymiary audiosfery granicy poprzez nagrania terenowe gromadzone pod szyldem *Border Soundscapes Project*²⁹. Flores wychodzi od analizy nagrań terenowych, by poszukiwać specyfiki brzmieniowej tych terenów oraz audialnych wymiarów tożsamości zamieszkujących je ludzi. Prowadzone badania umożliwiają porównanie nie tylko pejzaży dźwiękowych po dwóch stronach granicy, ale również auralnego doświadczenia różnych grup mieszkańców regionu, ujawniając audialny wymiar strukturalnych nierówności społecznych pogranicza, ale też soniczne wymiary kulturowej wymiany.

Codziennosc pogranicza będzie brzmiała zupełnie inaczej dla różnych grup społecznych. Brzmienia granicy na różne sposoby wdzierają się w audiosferę miast, wsi, pustyni. W różnych miejscach pejzaże dźwiękowe są zdominowane brzmieniami militarnymi (w tym codziennego życia przedstawicieli służ mundurowych), w innych wypełniają

je przede wszystkim brzmienia społeczności migranckich, dla których Meksyk jest jedynie etapem podróży do USA z innych państw Ameryki Łacińskiej. Grupy migrantów znajdują się w drodze lub w swoistym limbo, a brzmienia ich społeczności są brzmieniami oczekiwania i zawieszania. To jeden z aspektów tego, jak silnie „pograniczność” i „transgraniczność” rozlewają się jako rodzaj kondycji i doświadczenia poza nominalne tereny pograniczy³⁰.

Badania Floresa są silnie zakorzenione w tradycji myśli R. Murraya Schafera i World Soundscape Project (WSP). Z takim podejściem wiąże się centralne znaczenie szerokiego rozumienia pojęcia *soundscape*, czyli pejzażu dźwiękowego. Elena Biserna, łącząc tę tradycję z rozwojem *border studies*, proponuje pole *soundborderscapes*³¹ – audialnego wymiaru pojęcia *borderscape*. Jeśli w ujęciu Floresa kluczowego znaczenia nabierają brzmienia przygranicznych terenów – geofonia (dźwięki przyrody), zoofonia (dźwięki zwierzęce) oraz antropofonia (dźwięki wprowadzone przez działania człowieka)³² – to z perspektywy Biserny kluczowe jest to, w jaki sposób nagrania dokumentujące te brzmienia ujawniają zagadnienia wpisujące się w różne wątki współczesnych *sound studies*.

Podejście Biserny różni się od innych zarysowanych powyżej perspektyw przede wszystkim tym, że podstawowym przedmiotem jej badań są dotyczące pograniczy prace dźwiękowe. Interesuje ją zatem przede wszystkim sprawczość analizowanych działań artystycznych. Z jednej strony dąży do naświetlenia krytycznych możliwości, jakie dźwięk, *sound art* i muzyka eksperymentalna dają w obliczu współczesnej architektury granic oraz produkcji przestrzeni pogranicza. Z drugiej zaś – kreśli akustemologię granicy, pokazując wymiary naszego myślenia o granicach poprzez dźwięki i słuchanie.

Oczywiście bierze na warsztat również jedną z prac dotyczących granicy USA–Meksyk. Wsłuchuje się w kilkuczęściową kilkunastominutową ambientowo-glitchową kompozycję *La Economía Nueva* kolektywu Ultra-Red (Fat Cat, 2001), utkaną z przetworzonych nagrań z protestów przeciwko Operacji Gatekeeper w San Ysidro Port of Entry w 2000 roku. Ultra-Red to działający również od roku 1994 artystyczny kolektyw, który w swoich pracach konsekwentnie podejmuje węzłowe społeczne i polityczne problemy Stanów Zjednoczonych – począwszy od epidemii AIDS, po różne przejawy strukturalnego rasizmu. Ultra-Red działa jednak nie tylko w USA – kolektyw podejmował problematykę współczesnych migracji także na przykład poprzez współpracę z niemiecką siecią migranckich aktywistów Kanak Attak. Na płycie *Ultra-Red Play Kanak Attak* (Public Records, 2005), zbierającej zapisy wspólnych występów, szereg nagrań terenowych stanowi punkt wyjścia dla eseju dźwiękowego będącego protestem przeciwko współczesnej restrykcyjnej polityce migracyjnej. To żądanie prawa do swobodnego przemieszczania się rozumianego jako prawo człowieka – krzyk, który w ostatnich latach z roku na rok coraz silniej brzmi niczym postulat ze świata minionego.

Biserna znakomicie ujmuje specyfikę działań kolektywu Ultra-Red:

organizacja pola sonicznego [*sonic field*] jest jedynie pierwszym krokiem dla organizacji słuchania – słuchania rozumianego jako relacja z innymi oraz ze światem [wyróżnienie – E.B.]. W związku z tym ma potencjał zarówno do położenia fundamentów pod „analizę w działaniu” [*analysis in action*], jak i do tego, by „przyczynić się znacząco do konstrukcji kolektywności”³³.

Stawką jest tu już nie tyle zmiana sposobów słuchania w celu przemiany globalnej audiosfery i dbania o ekologię akustyczną (jak u Schafera i WSP), ile wypracowanie nowych sposobów słuchania jako aktywistycznego narzędzia społecznej zmiany.

Pieśni i przedmioty

Wróćmy do roku 2017, gdy ukazała się książka *Borderwall as Architecture*. W styczniu tego roku na festiwalu CTM w Berlinie, w przestrzeniach Kunstquartier Bethanien miała miejsce kuratorowana przez Carlosa Prieto Acevedo wystawa *Critical Constellations of Audio-Machine in Mexico*, poświęcona różnym wizjom nowoczesności, jakie wyłaniają się z historii sztuki dźwięku w Meksyku³⁴. Jedną z kluczowych postaci w tej narracji – ale także w szerszym programie całego festiwalu – był postmeksykański (określenie samego twórcy) kompozytor i artysta dźwiękowy Guillermo Galindo.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat Galindo stał się bodaj najbardziej znanym artystą opowiadającym sonicznie o granicy Meksyku z USA. Swoją twórczość artystyczną traktuje jako społecznie zaangażowane performanse ochrony zbiorowej kulturowej tożsamości. Od lat zajmuje się eksploracją prekolumbijskich, rdzennych elementów meksykańskiej tożsamości – przede wszystkim poprzez eksplorację modeli czasu odmiennych od zachodniej tradycji muzycznej. Najlepszy przykład tego wątku w jego twórczości stanowi *Ome Acatl* (1994), której formę wywiódł ze struktury powstałej z nałożenia na siebie dwóch azteckich kalendarzy – w ten sposób uzyskał model relacji pomiędzy poszczególnymi partiami.

Na początku poprzedniej dekady Galindo rozpoczął współpracę nad wspólnym transmedialnym projektem na temat granicy z Richardem Misrachem, który fotografuje pogranicze od ponad dwudziestu lat. Misrach zaczął systematycznie dokumentować granicę w roku 2009, a jego prace stanowią świadectwo jej militaryzacji, przekształcenia krajobrazu i rozbicia społeczności. Wspólny projekt obu artystów, zatytułowany *Border Cantos*, przybrał formę wystaw, koncertów, publikacji i wykładów, silnie oddziałując w różnych obiegach współczesnej sztuki oraz muzyki.

W ramach *Border Cantos* Galindo zaczął tworzyć najróżniejsze instrumenty z obiektów znalezionych w pasie przygranicznym. To przede wszystkim przedmioty codziennego użytku pozostawione przez migrantów; ale

nie tylko – niekiedy są to bowiem znaki mające ułatwić wędrowcom nawigację lub obiekty przyniesione przez powódzie. W efekcie jego instrumenty to dźwiękowe rzeźby wykonane z najróżniejszych elementów – znajdziemy tu zarówno amplifikowane buty (*Zapatófono*, 2012), jak i konstrukcję wykonaną z fragmentów poprzedniej infrastruktury granicznej (*The Angel Exterminador / Exterminating Angel*³⁵, 2015). Tworzenie instrumentów z naładowanych znaczeniami codziennych obiektów stało się odąd powracającym elementem szerszej praktyki artystycznej Galindo³⁶. Wykorzystywane przedmioty pochodziły między innymi z okolic obozów dla uchodźców, tworzonych w różnych miejscach w Europie w obliczu kryzysu migracyjnego.

W kontekście *Border Cantos* Galindo sytuuje tworzone przez siebie obiekty w tradycji praktyk społeczności wykluczanych i marginalizowanych, zwłaszcza mniejszości afrokaraimskich. Prezentowane na wystawach instrumenty-rzeźby dźwiękowe osuwają się w stronę współczesnego rzemiosła – mają wyraźny komponent instrumentów DIY, a zarazem operują logiką rękodzieła zanurzonego w codzienności. Równocześnie są jednak rodzajem upamiętnienia. W te obiekty, ich tworzywa oraz formy wpisane są indywidualne przeżycia i opowieści – świadectwa cierpienia, podróży i utraty. Wykorzystywane w trakcie koncertów, stają się obiektami performansu pamięci, ale też swistego kulturowego egzorcyzmu. Są materialnymi śladami ludzkiego cierpienia i nieludzkiej polityki granicznej. Sam kompozytor określa je mianem „trójwymiarowych rzeźbiarskich cybertotemicznych obiektów sonicznych”³⁷.

Instrumenty Galindo wchodzą w dialog z pracami takimi jak *2487: Giving Voice in Diaspora* (2006) Luz Maríi Sánchez czy *Echoes From The Borderlands* (2023) Valerii Luiselli (powstałe we współpracy z Leonardem Heiblumem i Ricardem Giraldo). Sánchez w swojej pracy operuje nazwiskami i statystyką – to wielogłosnikowa przestrzenna kompozycja utkana z wyczytywanych imion oraz nazwisk osób, które zmarły w pasie przygranicznym w trakcie jednego roku – 2004. Prezentowana początkowo jako instalacja, praca Sánchez jest dziś obecna jako strona internetowa³⁸. Z kolei Luiselli, artystka, ale również pisarka, stworzyła narracyjną formę słuchowiskową „dokumentującą historię przemocy wobec ziemi i ciał na pograniczu USA i Meksyku”³⁹. *Echoes From the Borderlands* było wykonywane w formie czytania performatywnego z towarzyszeniem slajdów oraz przygotowanej warstwy „taśmy” (kolażowe zestawienia nagrań terenowych, odgłosów pieśni wielorybów, nagranych rozmów, partii muzyki elektronicznej) – całość można jednak traktować jako gęstą formę słuchowiskową. Kompozycja powstawała początkowo z myślą o instalacji dźwiękowej, która trwałaby 24 godziny. Jej kolażowy charakter podkreśla złożony, transkulturowy wymiar pogranicznych tożsamości oraz brzmień.

Kompozycje Galindo powstające w ramach *Border Cantos* pisane są przede wszystkim na wspomniane już

obiekty/instalacje dźwiękowe. I tak na przykład praca *Sonic border* (2021) stała się instalacją, ale też środowiskiem dźwiękowym i instrumentarium (osiem instrumentów) kompozycji o tym samym tytule. W *Voces del Desierto* (2012) Galindo połączył skonstruowane obiekty z grupą klasycznych instrumentów dętych (flet, obój, klarnet, waltornia, fagot), tworząc brzmieniową całość niejako zawieszoną między dwoma światami.

Galindo często prezentuje wykorzystywane w *Border Cantos* struktury kompozycyjne, drukując je na materiałach znajdujących na pograniczu – przede wszystkim na tekstyliach, flagach, ubraniach i chustach (*American Forensic Sarape / Sarape americano forense*, 2015; *We All Have a Place at the Table*, 2016), ale niekiedy też na różnych opakowaniach, kartonach czy pudełkach (*Vertical Ammo Box / Caja de munición vertical*, 2015). Istotną część partytur pisanych z myślą o projekcie powstała jednak poprzez przekształcenie fotografii Misracha, na które Galindo nakładał kolejne warstwy swych różnorodnych notacji⁴⁰. Niekiedy posuwał się dalej – i tak w *Broken Mountain Landscape* (2015) fotografia Misracha została pocięta na pionowe pasy, które po rozsunięciu tworzą podstawę wizualnego rytmu partyturowej kompozycji. Prezentowane na wystawach lub we wspólnym książkowym albumie *Border Cantos* (2016) partytury Galindo sugerują głęboki związek pomiędzy partyturami, mapami, terytorium oraz ludzkimi działaniami. „Pieśni pogranicza” okazują się przede wszystkim kulturowymi praktykami wykraczającymi poza wąsko rozumianą muzykę, sposobami mapowania kluczowych codziennych działań, a także performansu podróży. Galindo stosuje w tych partyturach różnorodne sposoby zapisu: od elementów notacji nutowej, osuwającej się jednak w niemożliwe wykonawczo grafiki muzyczne (*Lone Jug*, 2015), poprzez notację graficzną – przede wszystkim w duchu Corneliusa Cardew z okresu *Treatise* – aż po numerologiczno-tekstualne zapisy operujące autorskimi systemami nawiązującymi znów do prekolumbijskich kalendarzy. Cóż, nieprzypadkowo na wystawie *Critical Constellations of Audio-Machine in Mexico* Carlos Prieto Acevedo ustawiał twórczość Galindo w perspektywie indofuturyzmu – jako jeden z przykładów współczesnych odwołań do tradycji prekolumbijskich, akcentując przy tym futurystyczne (także meksykańskie!) korzenie zwrotu w kierunku brzmień przedmiotów codziennego użytku.

Wspomniane wyżej *Sonic Border* opiera się na założeniu o głębokim związku między instrumentem i materiałem, z którego został wykonany. W tym wypadku Galindo oparł strukturę kompozycji na mezoamerykańskim „kalendarzu Wenus” – całość kompozycji trwa 260 minut i składa się z trzynastu cykli po dwadzieścia minut. Poszczególne partie zostały napisane na konkretne obiekty wykonane z wybranych materiałów. Razem układają się w trudną, cykliczną, materiałowo-obiektową historię granicy i związanego z nią cierpienia.

Jako całość transmedialny projekt Galindo i Misracha opiera się na przekształcaniu – fotografii w partyturę,

obiektów w archiwum, materialnych śladów migracji w instrumenty, echa osobistych historii w sztukę sprzeciwu. Rytualistyczne, silnie performatywne koncerty uzupełniają ten proces przemiany – przeprowadzają przez niego publiczność, która uczestnicząc w performansie upamiętnienia i (nie?)obecności, zbliża się do ponurej, tragicznej liminalności pogranicza.

Fale dźwiękowe, fale radiowe

Prace Galindo – a także Sánchez, Luiselli oraz Ultra-Red – można prezentować lub wykonywać *de facto* w dowolnym miejscu. Skupmy się teraz na działaniach i pracach *site specific*, które przeznaczone zostały do realizacji na granicy, a w różnych instytucjach prezentowane są poprzez dokumentację. Możemy postrzegać tak na przykład działalność Daniela Watmana, który – obok opieki nad transgranicznym ogrodem lokalnych roślin przy Monument Mesa – prowadził praktykę kolektywnego, transgranicznego czytania poezji „poprzez” mur. Rael pisze w tym kontekście o przekształceniu granicznej infrastruktury w „mur szepczący” (*whispering wall*). Dalsza ekspansja granicznej architektury – budowa potrójnej zapory – sprawiła, że w odpowiedzi Watman zaczął eksperymentować z wykorzystaniem tak zwanych luster akustycznych (*acoustic mirrors*), struktur amplifikujących dźwięk przekazywany ponad granicą za pomocą megafonów lub nagłośnienia. Co więcej, Watman organizował również analogiczne seanse poetyckie dla osób ze społeczności Głuchych (*Deaf Poetry Jam*), angażując po obu stronach granicy osoby tłumaczące wiersze na języki migowe.

Koncepcje Raela zakładały różne inne działania performatywne po obu stronach muru – od wspólnego jedzenia (*Tortilla Wall*) czy sportu (*Volleyball Wall*), poprzez uczestnictwo w obrzędach religijnych (*Confessional Wall*), aż po przedstawienia teatralne wykorzystujące podzieloną na dwie części scenę oraz wspólną, choć podzieloną widownię.

Z perspektywy sztuki dźwięku specjalne miejsce zajmuje przekształcenie części muru w instrument. Rael proponuje koncepcję *Xylophone Wall*, wyraźnie inspirowany praktykami artysty dźwiękowego Glenna Weyanta. Weyant od lat nagrywa pejzaże dźwiękowe stanu, w tym również pogranicza. Sam mur wykorzystuje jako instrument, który angażuje do interwencji w audiosferę granicy. Pierwszy album łączący nagrania terenowe z graniem i amplifikacją muru – a także obiektów znajdujących w pasie przygranicznym – czyli *The Anta Project*, Weyant wydał własnym sumptem w roku 2006. To tak zwana *soundscape composition* – nagrania zostały wyselekcjonowane i ułożone w dźwiękowe narracje. Artysta nie tylko aktywnie zbiera tu brzmienia miejsc z użyciem różnych mikrofonów, lecz również wykorzystuje graniczne konstrukcje jako instrument perkusyjny lub elektroakustyczny, gra na nich za pomocą smyczka, nagłaśnia i przetwarza drgania, tworzy elektroakustyczną instalację.

Od tego czasu regularnie powraca do tematyki pogranicza. Perkusyjna kompozycja *Until There Are No more*

Deaths (2016) opiera się (podobnie jak *2487: Giving Voice in Diaspora*) na statystykach. Weyant co roku „bije” w metalowy odcinek muru niczym w dzwon upamiętniający śmierć poszczególnych osób zmarłych na granicy. W roku 2010 wydał nagranie terenowe spod muru, które zaprezentował jako wykonanie słynnego 4'33" Johna Cage'a⁴¹. Cisza nabiera w tym kontekście wymiaru krytyki milczącej zgody na militaryzację granicy oraz na związane z tym cierpienia i dewastację. W swojej praktyce koncertowej zaczął wykorzystywać zebrane fragmenty muru do preparacji skrzypiec, a także jako obiekty amplifikowane za pomocą mikrofonów piezoelektrycznych. Kulminacją tego nurtu jego twórczości był tryptyk *Mauerkrankheit: Border Wall Music For Cello / Cello Music For Border Wall*. Weyant sięga tu po (wschodnio)niemiecki termin z czasów zimnej wojny, opisujący psychiczną kondycję życia w pobliżu zmilitaryzowanej granicy. Odpowiedzią na „chorobę muru” jest dla artysty rozedrganie go poprzez przekształcenie w instrument – w ten sposób może rezonować po obu stronach granicy, przenosząc przez nią fale dźwiękowe.

Audialne przenikanie granicy wiąże się również z falami radiowymi. Dzieje radia to w znacznej mierze historia prób negocjowania granic, obchodzenia licencji i państwowych regulacji. Międzywojenny rozwój radiofonii zrodził również europejską tradycję *radio périphérique*, a także meksykańskich *border blasters*. Termin ten oznacza rozgłośnie oraz nadajniki, które nadawały sygnał z Meksyku od lat 30., a zwłaszcza w latach 50. Sieć niezależnych radiostacji i rozgłośni była nawet wykorzystywana przez polityków w USA do kampanii – pozwalała im obejść część ograniczeń wpisanych w prawo wyborcze.

Odwolując się do tej tradycji, Cog•nate Collective⁴² w ramach projektu *Borderblaster* (od 2012) stworzył rodzaj lokalnego radia społecznościowego, które nadaje na ograniczonym obszarze (*microcasting*) z różnych miejsc po meksykańskiej stronie – w tym z kolejek na przejściach granicznych. Z kolei mapy zasięgu sygnału historycznych *border blasters* stanowią część instalacji w ramach projektu *California Mía* (2018), poświęconego przenikaniu kultur po obu stronach granicy poprzez kalifornijskie radiostacje nadające z położonych w Meksyku nadajników. Na przestrzeni lat *microcasting* stał się regularną strategią artystyczną kolektywu. I tak na przykład w *Dialogue in Transit* (od 2014) mobilne samochodowe studio nadawało z kolejki aut na zakorkowanej granicy.

W programie niezależnych radiostacji kolektywu znajdziemy przeróżne formy dotyczące pogranicza, jego tożsamości kulturowej i lokalnej polityki (także tej migracyjnej) – reportaże, wywiady, słuchowiska, kolaże nagrań terenowych czy audycje muzyczne. I tak na przykład *About Crossing* zawierało opowieści traktujące o pokonywaniu granicy na pustyni, czytane przez osoby czekające w kolejce, by przekroczyć ją pieszo w San Ysidro Port of Entry. Z kolei *Open Dialogue* było partycypacyjną audycją za żywo – tworzyło przestrzeń dialogu na temat granicy

i polityki migracyjnej, wypełnianą także występami ulicznych muzyków.

Cog•nate Collective redefiniują dziedzictwo *border blaster*, podkreślając w swoich działaniach lokalność. Z kolei Rafael Lozano-Hemmer wraz ze swym atelier stworzył radiowo-świetlną instalację, która adaptuje podobne idee na ogromną skalę. *Border Tuner / Sintonizador Fronterizo* (2019) to przykład operującej dźwiękiem architektury relacyjnej, przekraczającej graniczne bariery. Praca opiera się na połączeniu nawiązywania transgranicznego kontaktu radiowego – po trzy tymczasowe punkty, ulokowane na świeżym powietrzu po obu stronach granicy w El Paso i Juárez – z instalacją świetlną. Skanowanie częstotliwości radiowych połączone jest ze skanowaniem nieba przez snopy reflektorów. Znalazienie sygnału wiąże się ze stworzeniem transgranicznego „świetlnego mostu”.

Partycypacyjny wymiar pracy ujawnił się w różnorodnym „programie”, który nadawały obie radiostacje, tworząc tymczasowe transgraniczne radio społecznościowe. Ludzie grali do mikrofonów na instrumentach, urządzali czytanie poezji i rapowe bitwy, flirtowali i dyskutowali⁴³. El Paso i Juárez stanowią jedną metropolię rozdzieloną granicą, wiele osób ma rodzinę „po drugiej stronie”. *Border Tuner / Sintonizador Fronterizo* było też odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie.

Światlny wymiar pracy Lozano-Hemmera jest problematyczny. Z jednej strony – wykorzystanie silnych snopów światła stanowi niejako przejęcie panoptycznej infrastruktury granicznej, symboliczne odwrócenie porządku inwigilacji w stronę wizji transgranicznego porozumienia, wspólnoty, podtrzymywania przecinanych więzi i reglamentowanych kontaktów. Z drugiej strony – jedynie wzmacnia zanieczyszczenie światłne, które wiąże się z rozbudową infrastruktury granicznej. Ale czyż nie jest tak, że ostatecznie praca przede wszystkim podkreśla i defamalizuje znormalizowany reżim granicznej militarystyki? Lozano-Hemmer już wcześniej krytycznie wykorzystał światło oraz głos w instalacji *Voz Alta* (2008), w której przemawianie do ustawionego mikrofonu uruchamiało oskarżycielski snop światła skierowany w budynek Ministerstwa Spraw Zagranicznych w geście upamiętnienia masakry studentów na Placu Tlatelolco w 1968 roku. W obu przypadkach krytyczny wymiar prac odsłaniał się dzięki partycypacji publiczności.

Audialne prace Lozano-Hemmera, tak samo jak *Xylophone Wall* czy *Until There Are No more Deaths*, opierają się na przechwytywaniu przestrzeni, której infrastruktura zostaje zwrócona przeciwko samej sobie. Cóż, być może w ten sposób jest w stanie zrealizować cele, jakie Rael stawiał *Borderwall as Architecture*:

Projekt stał się katalizatorem powstania tej książki, która jednak nie dąży już do interwencji w powstanie muru – lecz do tego, by myśleć o jego przekształceniu. To poszerzone studium stawiające sobie za cel przemysłenie istniejącego muru i przeprojektowanie go [*redesigning*]

w coś, co wykraczałoby poza jego przeznaczenie jako infrastruktury bezpieczeństwa, łagodziło jego negatywny wpływ, a być może, poprzez interwencje, pozytywnie wpłynęło na życia i krajobrazy pogranicza⁴⁴.

Auralna architektura pogranicza

Wróćmy jeszcze do kwestii zasygnalizowanych na początku tekstu. Współczesny *sound art* opowiada o granicy i pograniczu USA i Meksyku na wiele sposobów i na wielu poziomach. Dostrzegam wśród nich dwa podstawowe, często przenikające się podejścia czy perspektywy.

Pierwsze wiąże się z podkreśleniem transgranicznych relacji. Prace należące do różnych nurtów sztuki dźwięku mogą w tym kontekście celebrować wielokulturowość, stanowić audialne upamiętnienie określonych elementów kultury, promować wspólne działania, dawać przestrzeń dla opowieści lub postulatów. W tej grupie sytuują również rozmaite projekty zbierające nagrania terenowe życia codziennego po obu stronach granicy. Drugie podejście podkreśla opresyjność granicznej „infrastruktury bezpieczeństwa”, ujawnia różne elementy, obszary lub aspekty militarystyki tego obszaru i operuje audialnym upamiętnieniem ofiar brutalnej polityki granicznej. Prace z tego nurtu niekiedy opisują przemocowość granicy także w kontekście dewastacji środowiska oraz cierpienia zwierząt.

Oba podejścia proponują własny rodzaj przekroczenia, zniesienia lub zawieszenia istniejącej granicy, a także dekonstrukcji logiki i kategorii, jakie za nią stoją. Transgraniczne działania artystyczne tworzą efemeryczne utopie niewielkich wspólnot choćby na chwilę rozszczelniających militarystykę tego typu przestrzeni. Przypominają, że mur jest nie tyle czymś „naturalnym”, „oczywistym” albo „koniecznym”, ile szeregiem konsekwentnie podejmowanych decyzji politycznych. Czynią to również poprzez czasowe przekształcenie audiosfery – zwłaszcza wtedy, gdy dana praca ma charakter partycypacyjny (jak choćby *Teeter-totter Wall*).

Budowa transgranicznych wspólnot stanowi jeden z wymiarów dekonstrukcji granicznej infrastruktury. *Borderwall as Architecture* znakomicie pokazuje, że konsekwentna dekonstrukcja pojęcia granicy (a także szerzej: deeskalacja granicyzacji) jest jednym z podstawowych narzędzi oporu przeciwko normalizacji polityki militarystyki i stanu wyjątkowego. Stąd też większość naukowej, humanistycznej refleksji poświęcona jest analizie szerokiej transgranicznej wspólnoty kulturowej, z kulturą Chicano na czele. Na poziomie audiosfery na pierwszy plan wysuwają się w tych ujęciach różne praktyki muzyczne, co przypomina też, że pieśni oraz brzmienia należą do dóbr kultury, które skutecznie przenikają granice.

Wśród wielu poruszających te tematy prac z pola sztuki dźwięku znajdziemy oczywiście również takie, które skupiają się na wątkach kulturowej tożsamości, niekiedy wręcz wykorzystując istniejące nagrania jako tworzywo współczesnych dzieł (na przykład w inicjatywach radioartowych).

Mnie jednak bardziej interesowała w tym tekście twórczość zanurzona w pejzażach dźwiękowych pogranicza, w ich materialnym wymiarze (znalezionych przedmiotach czy też istniejącej już infrastrukturze granicznej). Za ich pomocą kreowana jest audialna przestrzeń znosząca granicę, która rozciąga się pomiędzy tym, co Kun określa mianem audiotopii, a tym, co Biserna ujmuje jako *soundborderscapes*. To utopijna przestrzeń auralności, która w oparciu o różne elementy kultury dźwiękowej walczy o to, by w obrębie horyzontu naszej wyobraźni dźwiękowej (czy, jak ująłby to Tadeusz Peiper, w naszym „słuchokregu”) mieścił się świat bez granic. Możemy tu mówić o produkcji przestrzeni spekulatywnej architektury auralnej, której budulcem w równej mierze są pograniczne pejzaże dźwiękowe (czyli *soundborderscapes*), co praktyki kulturowe i związane z nimi znaczenia oraz tryby słuchania, a także sposoby audialnego konceptualizowania rzeczywistości. Sztuka dźwięku uczy myślenia dźwiękiem – i jest to myślenie, w którym możemy kreślić zupełnie odmienne kartografie.

Przypisy

- ¹ www.citylab.ucla.edu/projects/wpa-20, dostęp: 20.01.2026.
- ² Ronald Rael, *Borderwall as Architecture. A Manifesto for the U.S.–Mexico Boundary*, University of California Press, Oakland 2017, s. 4. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład autora.
- ³ Tamże, s. 4.
- ⁴ Tamże, s. 5.
- ⁵ Na użytek tego tekstu przyjmuję szerokie rozumienie terminu *sound art* / sztuki dźwięku (pojęcia te stosuję wymiennie), obejmujące różnorodną eksperymentalną twórczość dźwiękową (w tym między innymi sztukę radia / *radio art*) i przenikające się z muzyką eksperymentalną oraz dźwiękowym performansem. Omawiane prace mieszczą się także w polu tak zwanych sztuk sonicznych (*sonic arts*), w tym tekście ważniejsza jest dla mnie jednak perspektywa sztuki dźwięku. Zob. Antoni Michnik, *Chessboard-tenement house? Sixty-four fragments about curating sound art*, „Glissando” 2023, nr 43, s. 16–27.
- ⁶ Achille Mbembe, *Brutalizm*, przeł. Oscar Hedemann, Karakter, Kraków 2024, s. 61–65.
- ⁷ O skali transdyscyplinarnego artystycznego zainteresowania granicą świadczy to, że bazy osób tworzących na pograniczu lub projekty w rodzaju fotograficznego katalogu *La Frontiera: Artists along the US–Mexican Border* Stefa Falkego zbierają po kilkaset postaci (Falke – ponad dwieście). Przeglądając dokumentację projektu Falkego, miałem wrażenie, że każda z przedstawionych postaci w jakiś sposób odnosiła się do pogranicznej kondycji. Zob. borderartists.com, dostęp: 20.01.2026.
- ⁸ Zob. Michelle Pfeifer, *Intelligent Borders? Securitizing Smartphones in the European Border Regime*, <https://culture-machine.net/wp-content/uploads/2021/09/Michelle-Pfeifer.pdf>, dostęp: 20.01.2026. Na temat pojęcia panakustyki zob. Peter Szendy, *Nadzorować i słuchać*, przeł. Jakub Momro, „Teksty Drugie” 2025, nr 3, s. 208–235.
- ⁹ Emma K. Russell, Poppy de Souza, *Counter-mapping the mobile border: Racial surveillance and data justice in spaces of disappearance*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2023, nr 41, s. 494–512.
- ¹⁰ Zob. James Webb, *Border Zone Recordings*, WR, *Border Sounds* (Public Record, 2005); Samson Young, *Liquid Borders* (2012–2014); Rafał Kołacki, *Podobno gdzieś tam walczył* (2023).
- ¹¹ Badania na podobne tematy podejmuje między innymi Michelle Pfeifer, badaczka *sound studies* z Dresden University of Technology. Zob. też, *Your Voice is (Not) Your Passport*, „SoundingOut!”, <https://soundstudiesblog.com/2023/06/12/your-voice-is-not-your-passport/>, dostęp: 20.01.2026; też „The Native Ear” *Accented Testimonial Desire and Asylum*, [w:] *Thinking with an Accent: Toward a New Object, Method, and Practice*, red. Pooja Rangan i in., University of California Press, Berkeley 2023, s. 192–207. Zob. również Nina Sun Eidsheim, *Rewriting Algorithms for Just Recognition. From Digital Aural Redlining to Accent Activism*, tamże, s. 134–150. Natomiast Abu Hamdan porusza zagadnienia związane z transgranicznym wymiarem języka i głosu w pracy *Language Gulf In the Shouting Valley* (2013) poświęconej religijnej społeczności Druzów żyjących na okupowanych przez Izrael Wzgórzach Golan.
- ¹² Zob. www.deveron-projects.com/sonic-border/, dostęp: 20.01.2026. Na temat projektu Oliveiry por. wykład z 3.12.2025 w szczecińskiej galerii TRAF0.
- ¹³ Za przykład, poza przywoływanymi tekstami M. Pfeifer, niech posłużą choćby prace Michelle Weitzel czy Toma Westerna. Zob. Michelle D. Weitzel, *Audializing migrant bodies: Sound and security at the border*, „Security Dialogue” 2018, t. 49, nr 6; Tom Western, *Listening with Displacement Sound, Citizenship, and Disruptive Representations of Migration*, „Migration and Society” 2020, t. 3, nr 1, s. 294–309.
- ¹⁴ LaBelle pisze w tym kontekście między innymi o audiosferze europejskich protestów przeciwko polityce migracyjnej, a także o wizjach transgranicznych sojuszy, zob. Brandon LaBelle, *Sonic Agency*, Goldsmith Press, London 2018, s. 109–119.
- ¹⁵ R. Rael, *Borderwall as Architecture*, dz. cyt., s. 11–17.
- ¹⁶ NAFTA przyniosła między innymi przyspieszony rozwój tak zwanych *maquiladores*, czyli posiadanych przez obywateli USA zakładów przemysłowych w przygranicznych meksykańskich miastach, dokąd wyprowadzano produkcję w poszukiwaniu taniej siły roboczej. Konsekwencją rozwoju *maquiladores* były transgraniczne napięcia społeczne i wybuchy przemocy, łącznie z falą kobietobójstwa po meksykańskiej stronie granicy; jej ofiarą padały przedstawicielki nowej grupy ubogich kobiet podróżujących do zakładów pracy. Różowy kolor *Teeter-totter Wall* był gestem upamiętnienia tych ofiar. Zostały im poświęcone także liczne prace artystyczne i utwory muzyczne.
- ¹⁷ Monument Mesa upamiętnia spotkanie komisji, która w roku 1849 wytyczyła granicę między USA i Meksykiem. Pomnik, ustawiony w roku 1851, stanowił symboliczny początkowy słup graniczny (*Monument no. 1*) w epoce przed uregulowania ruchu granicznego na tym terenie (po 1924 roku).
- ¹⁸ W trakcie performansu Gómez-Peña wcielał się w kilkanaście różnych postaci, całości towarzyszyła też kolażowa ścieżka dźwiękowa, niemalże plądrafoniczny mikś zawierający między innymi rap-operę, niemiecki punk, meksykańską muzykę perkusyjną (Tambora), a także dwujęzyczne piosenki działające w Kalifornii imigranckiego zespołu Los Tigres Del Norte, grającego *northern*, czyli tradycyjny meksykański pop. Josh D. Kun, *The Aural Border*, „Theatre Journal” 2000, t. 52, nr 1, s. 11.
- ¹⁹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987, s. 9–13.
- ²⁰ Tamże, s. 25.

- ²¹ Pierwszy raz podobna futurologia pojawiła się w jego twórczości w *Naftaxtec TV*. Fragmenty scenariusza programu, wydane później w zbiorze *The New World Border*, nosiły tytuł *Naftaxtec: Pirate Cyber-TV for A.D. 2000*. Zob. Guillermo Gómez-Peña, *The New World Border: Prophecies, Poems, and Loqueras for the End of the Century*, City Light Publishers, San Francisco 1996, s. 111–125.
- ²² Ellena dell’Agnese, Anne-Laure Amilhat Szary, *Border-scapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics*, „Geopolitics” 2015, t. 20, s. 4–13.
- ²³ Guillermo Gómez-Peña, *The New World Border. Prophecies, Poems, & Loqueras for the End of the Century*, City Lights Books, San Francisco 1996; zob. także Josh D. Kun, *The Aural Border*, „Theatre Journal” 2000, t. 52, nr 1, s. 15.
- ²⁴ Irena Szlachcicowa, *Borderscapes – krajobrazy granic jako nowa perspektywa badań*, „Politeja” 2019, nr 1, s. 15–29.
- ²⁵ J. Kun, dz. cyt., s. 1–21.
- ²⁶ Tamże, s. 5–7.
- ²⁷ Tenże, *Audiotopia: Music, Race, and America*, University of California Press, Berkeley 2005.
- ²⁸ Alex E. Chávez, *Sounds of Crossing. Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño*, Duke University Press, Durham–London 2017, s. 42. Zob. również J. Kun, *Audiotopia*, dz. cyt., s. 26.
- ²⁹ Zob. <https://bordersoundscapes.org/>; José Manuel Flores, Lucía Durá, *The Border Soundscapes Project*, „Kairos” 2021, t. 26, nr 1, <https://kairos.technorhetic.net/26.1/praxis/flores-dura/index.html>; José Manuel Flores, Dolores Inés Casillas, *Echoes in Transit: Loudly Waiting at the Paso del Norte Border Region*, „Sounding Out!”, <https://soundstudiesblog.com/2023/09/>; José Manuel Flores, *Border Soundscapes: Latinidad, Belonging, and Sense of Place in the Paso del Norte Region*, dysertacja, https://scholarworks.utep.edu/open_etd/4236/, dostęp: 20.01.2026.
- ³⁰ Zob. w tym kontekście lokujący się na przecięciu etnografii, antropologii i socjologii dźwięku tekst Móniki Bayuelo na temat haitańskiej społeczności migranckiej przy południowej granicy Meksyku. Jej uwagi dotyczące znaczenia ciszy w tych zamkniętych społecznościach można odnieść również do innych przypadków. Mónica Bayuelo, *Ruidos y Silencios en La Espera Migrante: Ambientes Sonoros Y Racialización de la Escucha en La Comunidad Haitiana en Tapachula*, „Encartes” 2024, t. 7, nr 13, s. 73–99.
- ³¹ Elena Biserna, *Soundborderscapes: Lending A Critical Ear to the Border*, „antiatlas journal” 2017, nr 2, www.antiatlas-journal.net/anti-atlas/02-soundborderscapes-lending-a-critical-ear-to-the-border/, dostęp: 20.01.2026.
- ³² Flores i Durá stosują ten podział za Berniem Krause. Zob. Bernie Krause, *Voices of the Wild: Animal songs, human din, and the call to save natural soundscapes*, Yale University Press, New Haven 2025.
- ³³ E. Biserna, *Soundborderscapes*, dz. cyt. Przytaczane przez autorkę cytaty pochodzą z Ultra-Red, *Five Protocols for Organised Listening*, www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf, dostęp: 20.01.2026.
- ³⁴ Szerzej na temat wystawy: Antoni Michnik, *Fabryka wspólnoty – o wystawie „Critical Constellations of Audio-Machine in Mexico”*, <https://glissando.pl/relacje/fabryka-wspolnoty-o-wystawie-critical-constellations-of-audio-machine-in-mexico/>, dostęp: 20.01.2026.
- ³⁵ W tym tytule Galindo nawiązuje do klasycznego filmu Luisa Buñuela.
- ³⁶ Zob. projekt *Echo Exodus* podczas documenta 14, gdzie Galindo łączył i przemieszczał materiały znalezione w obu miastach wydarzenia (Kassel i Atenach), wytwarzając z nich instrumenty.
- ³⁷ Zob. www.kala.org/event/guillermo-galindo-sonic-borders-iii/, dostęp: 20.01.2026.
- ³⁸ Zob. www.diaspora2487.org/, dostęp: 20.01.2026. Zob. również D. Ines Casillas, *Listening to the Border: “2487”: Giving Voice in Diaspora” and the Sound Art of Luz María Sánchez*, „Sounding Out”, <https://soundstudiesblog.com/2011/07/04/listening-to-the-border-2487-giving-voice-in-diaspora-and-the-sound-art-of-luz-maria-sanchez/>, dostęp: 20.01.2026.
- ³⁹ Cytat z opisu pracy: <https://artlab.harvard.edu/echoes-from-the-borderland/>, dostęp: 20.01.2026.
- ⁴⁰ Zob. www.westernhumanitiesreview.com/art-feature-border-cantos/, dostęp: 20.01.2026.
- ⁴¹ W serwisie bandcamp nagranie zatytułowane jest *John Cage’s 4’33” (Border Wall Session)*. Zob. <https://sonicanta.bandcamp.com/album/john-cages-433-border-wall-session>, dostęp: 20.01.2026.
- ⁴² Półanonimowa grupa działająca po obu stronach granicy od 2010 roku.
- ⁴³ Robin Greeley, *Participatory Aesthetics at the Border*, [w:] *The Future is LatinX*, red. Yulia Tikhonova, Eastern Connecticut State University, Windham 2020, s. 16–19, www.easternct.edu/big-read/_documents/the-future-is-latinx-catalog.pdf, dostęp: 20.01.2026.
- ⁴⁴ R. Rael, *Borderwall as Architecture*, dz. cyt., s. 11.