

<http://artnodes.uoc.edu>

INTRODUCCIÓ

L'esdevenir de l'arqueologia dels mitjans: rums, sabers i metodologies

Pau Alsina
Ana Rodríguez
Vanina Y. Hofman

Estudis d'Arts i Humanitats (UOC)

Data de publicació: juny de 2018

Cita recomendada

Alsina, Pau; Rodríguez, Ana; Hofman, Vanina Y. 2018. «L'esdevenir de l'arqueologia dels mitjans: rums, sabers i metodologies». A «Arqueología de los medios» [node en línia]. *Artnodes*, 21: 1-10. UOC. [Data de consulta: dd/mm/aa]
<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3251>



Els textos publicats en aquesta revista estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-Sense obres derivades 3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que citeu l'autor, la revista i la institució que els publica (Artnodes. Revista d'art, ciència i tecnologia; UOC); no en feu obres derivades. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.ca>.

Introducció

Dediquem aquest monogràfic a una àrea de coneixement que en l'àmbit anglosaxó i centreeuropeu, i cada vegada més en el de parla hispana, fa temps que suscita un gran interès. Ens referim a la denominada *arqueologia dels mitjans*. Resulta evident el ressò clar i fèrtil del terme amb l'*arqueologia del saber* de Michel Foucault, però aquesta àrea que tractem aquí n'excedeix i n'amplia el recorregut per altres rums inèdits, per explorar en el seu mateix esdevenir en curs. El nostre interès *a priori* no és defensar un bastió acadèmic disciplinari, en un sentit de pura praxi i comoditat conceptual, sinó que més aviat es tracta de recollir una sèrie d'aproximacions teòriques –i en certa manera epistemològiques i metodològiques– en un conjunt de discursos i pràctiques vinculats als mitjans desenvolupats al llarg

del temps. L'arqueologia dels mitjans reuneix interessos comuns que fa dècades que es desenvolupen des de diversos focus i autors: des dels estudis visuals, la història cultural o els estudis filmics fins als estudis sobre els mitjans, l'arxivística, i la història i teoria de l'art dels mitjans.

Sense entrar en discussions respecte a l'assignació d'una fèrria àrea disciplinària concreta al mateix terme d'arqueologia dels mitjans, amb aquest monogràfic ens proposem mostrar els diferents vectors de la seva gestació i evolució com a etiqueta vàlida a l'hora de parlar d'un conjunt d'interessos amb motivacions comunes. Precursors com Walter Benjamin o Siegfried Giedion, en connexió amb altres autors com Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Robert Curtius, Michel Foucault o Marshall McLuhan, podrien certificar la diversitat de connexions i llocs de procedència en relació amb els actuals

capdavanters de l'arqueologia dels mitjans. El terme en si no sempre va ser reivindicat com a tal fins recentment, quan acadèmics com Friedrich Kittler, Siegfried Zielinski, Thomas Elsaesser, Erkki Huhtamo, Wolfgang Ernst o Jussi Parikka van contribuir decisivament a explicitar els marcs metodològics i històrics en relació amb els mitjans que avui articulen la bastida sobre la qual ens sostenim i avancem.

Es tractaria, doncs, d'un marc de recerca que parteix de la consideració dels fonaments culturals dels artefactes i la tecnologia (Zielinski 1999), i que permet la construcció d'històries alternatives d'aquells mitjans que han estat suprimits, rebutjats o oblidats, i prendria en consideració aquells camins sense sortida, «perdedors»; aquelles invencions que mai no van arribar a conformar-se com un producte material (Huhtamo i Parikka 2011) o aquelles recerques que mai no van ser legitimades però que, un cop revisitades, adquireixen nova significació en el nostre present també àvid de diferència. Per tant, invencions i inventors/es que aparentment no van prosperar poden haver influït en el desenvolupament dels mitjans de comunicació, i reconèixer-los és immensament útil a l'hora de completar la història dels mitjans, i per tant, també la de l'art.

Si bé aquest neologisme encunya processos metodològics dispersos amb motivacions similars, també és cert que podem afirmar que el fet d'usar un terme específic per aglutinar aquest conjunt de motivacions és ja el primer mecanisme per poder dotar-lo d'existència, resistència i persistència, i per poder avançar en els seus objectius programàtics. La multitud de títols bibliogràfics que des de fa dècades apel·len al terme (Huhtamo 1997, Elsaesser 2004, Parikka 2012a, entre molts d'altres) ens va portar, en un primer moment, a sondejar les implicacions d'aquests estudis en algunes entrevistes i articles publicats a la revista *Artnodes* (Huhtamo 2006 i 2007, Parikka 2012b) i la seva influència en l'àmbit iberoamericà (Burbano 2013, Alsina 2014), per a tractar-lo ja lateralment en els monogràfics d'*Artnodes* «Art Matters I i II», el 2015, i de «Futurs Especulatiu de l'Art», el 2017. Un cop situats a l'any 2017, vam produir una jornada oberta de debat a Barcelona, organitzada des de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) en col·laboració amb La Virreina Centre de la Imatge (Ajuntament de Barcelona), en la qual els investigadors Thomas Elsaesser i Wolfgang Ernst van presentar dues aproximacions diferents a l'arqueologia dels mitjans que van donar lloc a un debat intens que va desbordar temporalment els límits d'aquella vetllada.¹

Després de l'èxit de la jornada i davant l'interès evident que suscitaven les qüestions que hi van ser plantejades, obrim una convocatòria dirigida a aquells acadèmics i professionals que treballen en aquest àmbit des de fa temps, amb l'objectiu de llançar el monogràfic present i fer difusió de la diversitat de perspectives i aproximacions actives en relació amb el terme. Creiem, doncs, que aquest espai pot servir de

canal, no només per elaborar una defensa o debat teòric sobre què és o no és l'arqueologia dels mitjans, sinó sobretot per brindar una sèrie de casos pràctics dels quals es desprenen una convergència d'interessos i, fins i tot, unes metodologies compartides concretes. Tal com comenta Erkki Huhtamo en una de les seves obres més recents, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (2013), finalment podem dir que l'arqueologia pot ser llegida com «un discours de la mètode»:

«[...] corrects our understanding of the past by excavating lacunas in shared knowledge. It reassesses existing media-historical narratives that are biased because of their ideological and historiographical pre-suppositions, or insufficient evidence» (Huhtamo 2013, xviii).

D'aquesta manera, vinculat a la labor editorial d'aquest número, simplement ens agradaria rastrejar i constel·lar una imatge o mapa –sense cap pretensió d'exhaustivitat, la qual cosa seria en si mateixa una contradicció amb la mateixa aproximació mèdia-arqueològica– del que ha estat l'esdevenir de l'arqueologia dels mitjans, de com unes metodologies ocultades entre línies i des d'una postura conscient d'estar fent una *anarqueologia* (Goddard 2015) s'acaba derivant en un conjunt de pràctiques efectivament existents. Per això podríem començar subratllant que el resultat final del terme és més que la mera suma de les parts, és a dir, dels mitjans i de l'arqueologia; es tracta d'una triple comprensió que dona lloc a una mirada concreta: 1) d'una banda, la comprensió de la mateixa materialitat d'aquests artefactes, 2) d'altra banda, les causalitats subjacents a tota història i, 3) la seva comprensió textual. És a dir, aquests autors no es limiten a una tasca arqueològica merament patrimonial o arxivística, encara que aquesta sigui absolutament necessària, sinó que posen en valor i recuperen aquells dispositius o artefactes òptics, audiovisuals, computacionals o sonors perduts, obsolets o desatesos des del punt de vista de la història dels mitjans de comunicació i informació. Aquesta tasca precedeix o n'acompanya una altra de caràcter especialment analític que, en el cas de l'arqueologia dels mitjans, parteix d'un interès cap a l'ontologia dels mitjans i d'aquesta pulsio del col·leccionista i el documentalista cap a l'ús.

Bases històriques per a una arqueologia dels mitjans

Apostar per una mirada arqueològica en aquests temps en què allò nou sembla captar completament els nostres desitjos i la nostra imaginació no deixa de ser tota una declaració de principis. Allò nou, juntament amb la innovació, s'han instal·lat com a autèntic

1. El programa, la relatoria i els registres audiovisuals de la jornada es poden consultar a: <http://catedratelefonica.uoc.edu/media-archaeologies/>.

motor d'un ideari del progrés que ho alimenta tot en la seva voluntat diferenciadora, i s'impulsen estratègies, tàctiques i discursos de tot tipus, i en totes les direccions (incloent-hi les que sorgeixen de les bases, englobades en el terme *innovació social*). Durant les últimes dècades l'economia política d'allò nou ha regit l'esdevenir de les nostres cultures inquietes, inscrites en massa anys de teleologies desacomplexades. Allò nou ocupa un lloc hegemònic en la nostra cultura i, tal com deia Boris Groys (2002) en un dels primers articles publicats en aquesta revista:

«Les noves obres d'art funcionen en el museu com a finestres simbòliques que ofereixen vistes de l'exterior infinit. Però, evidentment, les noves obres d'art poden complir aquesta funció només durant un període de temps relativament curt abans de convertir-se ja no en nou, sinó simplement en diferent, ja que la seva distància amb les coses ordinàries s'haurà convertit, amb el temps, en massa òbvia. Llavors emergeix la necessitat de substituir allò nou antic per allò nou nou, per restaurar el sentiment romàntic del real infinit» (Groys 2002, 6).

És aquest sentiment romàntic del real infinit el que Groys relacionava amb la crítica de Soren Kierkegaard a allò nou, qui fins i tot oposa el nou a la diferència, ja que per a aquest, ser nou en cap cas significa el mateix que ser diferent. Només podem reconèixer la diferència quan ja tenim la capacitat de reconèixer i identificar aquesta diferència com a diferència, i així cap diferència pot ser nova en cap moment –perquè si és realment nova no pot ser reconeguda com a diferència, sinó que més aviat seria una diferència reconeguda, però no pas nova. La novetat seria, doncs, una diferència sense diferència, que no som capaços de reconèixer perquè no es relaciona amb cap codi estructural prèviament donat (Kierkegaard 1960, 34).

En tot cas, la dialèctica entre el nou i el vell sembla ser d'obligada referència en tota l'arqueologia dels mitjans, perquè tal com ja advertia Walter Benjamin (1989b):

«Les possibilitats creatives del nou solen ser descobertes lentament per mitjà d'aquestes formes i instruments antics que han estat despatxats pel nou, però que, justament, amb la pressió del nou, es deixen arrossegar a una florida gairebé eufòrica» (Benjamin 1989b, 310).

Dècades després, amb l'aparició de les tecnologies digitals, Lev Manovich (2002) es preguntava sobre què hi havia de nou en els denominats *nous mitjans*; què era allò que específicament els convertia en nous i fins quan serien considerats com a tals. La seva visió històrica de llarg recorregut li permetia prendre en consideració la forma en què cada època ha anat dominant els seus nous mitjans, distingint-los dels vells, no només quant a les seves formes sinó també pel que fa als seus continguts i maneres operatives subjacents. Cada època ha tingut els seus nous mitjans, però sembla ser que mai van ser tan influents com els nostres mitjans digitals. Manovich,

en la introducció del seu llibre més citat, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (2001), es plantejava com a objectiu traçar justament una ontologia dels nous mitjans que donés compte de les seves especificitats, i feia una anàlisi comparativa amb els aleshores vells mitjans i en diàleg amb el cinema experimental de Dziga Vertov, un dels pioners del desenvolupament del llenguatge cinematogràfic.

Avui, mentre continuem allargant l'ús de l'etiqueta de *nous mitjans*, aquests segueixen sent modificats i transformats per l'impuls innovador de les tecnologies digitals i la seva obsolescència programada cada vegada més ràpida, empesa pel fervor postindustrial inscrit en les nostres cultures, capitalistes i consumistes per igual. Aquesta carrera d'obsolescència tecnològica accelerada ens condueix inevitablement a un cementiri de *mitjans morts* cada vegada més extens, tal com els denomina Bruce Sterling (1999b). Deixalles materials de tot tipus s'acumulen i es converteixen en un autèntic problema ambiental; deixen la seva petjada indeleble i contaminen el nostre planeta amb els seus residus fora de control. Aquell àngel exterminador de la història de què ens parlava Walter Benjamin reapareix aquí una altra vegada cavalcant el futur en nom del progrés, sense mirar el rastre de destrucció i desolació que deixa al seu pas (Benjamin, 2008); un rastre que avui no podem seguir obviant, perquè les seves conseqüències, fatals per al nostre planeta, són irreversibles.

Enfront de l'amnèsia estratègica de la cultura digital i la indústria dels nous mitjans cal oposar-hi l'arqueologia dels mitjans com una possibilitat per al record, i un assot de l'oblit. Tal com diria el teòric Siegfried Zielinski, hauríem d'entendre l'arqueologia dels mitjans com a reveladora tant «del vell en el nou» i «del nou en el vell», com també del fet que el nou és gairebé sempre ja vell en el fragor de la batalla per la innovació. Òbviament cada context històric i geogràfic estableix les seves nocions de «nou» i, tal com comenta Jussi Parikka (2015), hi ha una necessitat creixent d'aquesta història que és fora de l'enfocament habitual angloamericà o centreeuropeu. En definitiva, ens diu Parikka, l'interès històric del coneixement no es limita a les històries del passat i de l'escriptura, sinó més aviat a l'articulació d'allò contemporani com un lloc de trobada de les direccions temporals: el nou, el vell i el moment fracturat de l'ara.

I aquí no es tracta en absolut, tal com ens advertia Friedrich Nietzsche, de la cerca d'un origen portador del sentit, sinó més aviat de derrocar els «monuments ciclopis» a cop de «petites veritats sense aparença, establertes per un mètode sever» (Nietzsche, 2001, 3). Aquesta història com a contramemòria, que connecta d'una banda amb la genealogia nietzscheana i d'una altra amb l'arqueologia foucaultiana, no pretén recollir l'essència de les coses, és a dir, la seva identitat replegada sobre si mateixa, perquè tal com ens explica Foucault (2008, 17) no es tracta del següent:

«trobar “el que ja estava donat”, el “allò mateix” d'una imatge exactament adequada a si mateixa; és tenir per adventícies totes les peripècies que han pogut tenir lloc, tots els paranys i totes les disfresses.

És intentar aixecar les màscares, per desvelar finalment una primera identitat. Doncs bé, si el genealogista s'ocupa d'escoltar la història més que d'alimentar la fe en la metafísica, què és el que aprèn? Que darrere de les coses hi ha alguna cosa molt diferent: "en absolut el seu secret essencial i sense dates, sinó el secret que les coses estan sense essència".

Per a Nietzsche, el filòsof intempestiu, el que hi ha a l'inici històric de les coses no és la identitat encara preservada del seu origen, sinó més aviat la discòrdia de les altres coses, el disbarat. I així, darrere d'aquesta veritat anhelada, recent, avara i moderada, només hi ha la proliferació mil·lenària dels errors, que la converteix en una espècie d'error que té per a si mateixa el poder de no poder ser refutada sense dubte perquè el llarg coneixement de la història l'ha fet inalterable (Foucault, 2008).

Aquesta veritat queda unida de manera indissociable al poder, la parella poder-saber, on no hi ha cap model de debò que no remeti a un tipus de poder ni cap saber que no expressi o impliqui un acte del poder que s'exerceix. D'aquesta manera, ens diuen, no hi ha una veritat «desinteressada», sinó que el que hi ha és un combat «per la veritat», o més aviat, una lluita incessant «al voltant de la veritat». Més que la veritat de la història, la qüestió principal es converteix en «la història de les veritats», i és llavors quan Foucault emprà el mètode genealògic per analitzar el poder, donant-li un ús nou a «la història» a partir de les consideracions intempestives de Nietzsche. Així, introdueix la discontinuïtat en la història, investiga aquelles ruptures en els discursos que no es corresponen amb la imatge d'una història continuïsta, unidireccional, que obeeix a una «destinació», o que remet a un «origen».

No es tracta de qüestionar la validesa de les veritats; tampoc de parlar del conjunt de coses veritables que hi ha per descobrir o que cal fer acceptar, sinó més aviat d'elucidar el conjunt de regles segons les quals es distingeix la veritat de la falsedat i s'apliquen a la veritat els efectes específics del poder (Foucault 1984, 144), perquè en el fons:

«[...] el que avui ens sembla "meravellosament bigarrat, profund i ple de sentit" es deu al fet que una "multitud d'errors i de fantasmes" l'han fet néixer, i l'habiten encara en secret. Creiem que el nostre present recolza sobre intencions profundes, necessitats estables; demanem als historiadors que ens en convencin. Però el veritable sentit històric reconeix que vivim, sense referències ni coordenades originàries, en miríades de sentits perduts» (Foucault 2008, 21).

L'esdevenir de l'arqueologia dels mitjans: un estat de la qüestió

Com comentàvem, el terme *arqueològic* apareix a l'àrea dels estudis sobre cinema, i més concretament en el vessant dedicat a les màquines de visió considerades com a precinema o prehistòria del cinema,

on va aparèixer, de manera primerenca, en obres com les de C. W. Ceram, *Archaeology of the Cinema* (1965) o més tard a *Mémoires de l'ombre et du son: une archéologie de l'audio-visuel*, de Jacques Perriault (1981), i a la de Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma* (1995). Es tractava d'unes primeres aproximacions sobre les particularitats d'uns artefactes relacionats amb la història del cinema des d'una mirada en prospecció que revelava l'existència de tot un seguit d'aparells i artefactes que van conformar la vida pública i les formes d'oci de la societat victoriana o, relativament, del context europeu. No obstant això, des d'altres focus historiogràfics, sense fer ús del terme arqueologia, es van prendre en consideració aquests artefactes, no des del punt de vista primitivista, com a avantsala del que vindria a conformar després la història del cinema plenament consagrat, sinó en la seva total plenitud com a part d'una cultura visual més àmplia lligada a la modernitat. És el cas dels estudis de Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (1994), o dels coneguts articles de Tom Gunning «The Cinema of *Attraction*[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» (1986) i «An *Aesthetic of Astonishment*: Early Film and the (In)credulous Spectator» (1995), en els quals la indagació sobre les formes conegudes com a «primitives» del cinema donaven lloc al rebuig del caràcter ingenu d'un espectador sense aptituds visuals davant l'impacte sensitiu de les noves imatges en moviment. Es tractava, en canvi, d'indagar en un context de modernitat plena, intervinguda per l'efervescència d'una cultura audiovisual en auge que posava al centre de les formes d'oci i de vida l'exploració dels sentits i la fascinació pels espectacles. Gunning i altres autors com Miram B. Hansen o Ben Singer van emprendre un camí historiogràfic que, mentre es deixava en un segon pla els textos dels films, es va explorar la relació entre els entorns urbans, les noves tecnologies i el xoc visual en allò que s'ha anomenat la *modernity thesis* (Rabinovitz 2012, 198), i que va reformar completament els estudis sobre cinema dels orígens. Algunes obres interessants que van llançar propostes sota aquest prisma en els anys noranta poden trobar-se en el compendi editat per Leo Charney i Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life* (1994), o a l'obra d'Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* (1993). Més enllà dels estudis filmics, aquestes aproximacions tenien molt en comú amb tot un seguit d'autors i casos d'estudi vinculats als estudis visuals que, inspirats per Walter Benjamin o George Simmel, es van centrar en l'anàlisi d'objectes, coses o arquitectures i entorns comuns que poc tenien a veure amb les obres d'art legitimades per la història de l'art canònica. Tal com es pot rastrejar en el llibre col·lectiu sobre estudis visuals del segle XIX editat de nou per Vanessa R. Schwartz i Jeannene M. Przyblyski (2004), amb textos d'autors cabdals en l'àmbit com Jonathan Crary, Tony Bennet o Linda Nochlin, a més d'analitzar els components urbans o la història cultural de la museografia, o de realitzar una crítica a la despolitització de la història de l'art, apareixen estudis sobre l'electricitat, els centres comercials, sobre la decoració

de pavellons en exposicions universals o sobre la presència massiva d'anuncis comercials.

Per tant, aquesta fixació pels nexes entre el desenvolupament del capitalisme, el desenvolupament tecnocientífic i les noves formes de visualització intentaran comprendre com les cambres obscures i els teatres en miniatura del segle XVIII, els aparells estroboscòpics i la proliferació de dispositius de visionat 3D, les sales de cinema o els *peep shows* com ara cosmorames i quinetoscòpis, els espectacles de llanterna màgica i els diorames, a més de mitjans òptics de tot tipus que emergeixen durant el segle XIX, posen sobre la taula el rol central que han jugat durant els últims segles els mitjans de comunicació i diverses materialitats. El focus d'atenció se centrarà, doncs, en quin tipus de cultura neix, com funciona, quines habilitats s'hi desenvolupen, quines formes de veure o narrar, quins sentits es posen en joc, quins efectes sobre els cossos activa aquesta nova cultura audiovisual i sensitiva i, en definitiva, quina n'és l'ontologia.

Totes aquestes preguntes es van tornar encara més urgents amb l'arribada de tot un seguit de disruptions provocades pel desenvolupament tecnològic i la cultura digital als segles XX i XXI (Elsaesser 2004) i l'accentuació de la implicació entre els mitjans i els cossos: des dels mètodes de vigilància, les formes de coneixement i exploració, les estratègies de control i educació, i el seu paper en el desenvolupament tecnocientífic, fins als e(a)fectes que procuren aquestes atraccions sobre les nostres maneres d'entretenir-nos, actuar, explorar i conèixer el món... En definitiva, la manera de relacionar-nos amb la realitat i de configurar-la. Es tracta, contra l'hegemonia d'allò nou, de connectar una sèrie de fenòmens que s'han esdevingut amb l'arribada de la modernitat i la proliferació d'una cultura audiovisual, i els seus entorns hipermediats.

Si, d'altra banda, ens centrem en un estat de la qüestió més apurat entorn de la definició i consagració del mateix concepte de *media archaeology* hem de referir-nos a autors pioners com Zielinsky o Huhtamo.

La recuperació del terme *arqueològic* apareixerà ressenyat en textos primerencs com *Medienarchaeologie. In der Suchbewegung nach den unterschiedlichen Ordnungen des Visionierens* o *Media Archaeology* (Zielinsky 1994, 1996) i *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archaeology of the Media* (Huhtamo 1997). Com comenta Huhtamo en aquest article —on hi ha múltiples referències a aquells autors que configuren la mirada arqueològica, en referència a Walter Benjamin, i particularment en els seus inacabats *Passatges*—, les diverses restes de la cultura del segle XIX, és a dir, els edificis, tecnologies i mercaderies, però també il·lustracions i textos literaris, van servir com a inscripcions que podrien portar-nos a comprendre les formes en què una cultura percep i conceptualitza les capes ideològiques «més profundes» de la seva construcció (Huhtamo 1997, 221).

Com ja hem esmentat a l'inici d'aquest article, l'arqueologia dels mitjans és un espai plural en el qual convergeixen interessos entorn de diferents aspectes de les històries dels mitjans de comunicació que

es consideren desplaçats o oblidats, l'estudi dels quals pot construir narratives més complexes entorn de l'ontologia dels mitjans. Segons siguin uns o uns altres els aspectes infraestudiats, se'n derivaran les aproximacions metodològiques específiques.

Trencant amb una història causal o teleològica cap al cim de formes audiovisuals o cap a la culminació tecnològica dels dispositius o aparells futurs, des de Ceram, la mirada arqueològica intentarà desvelar una sèrie de recurrències, d'eternes tornades o *déjà vu* que es repeteixen al llarg de la història dels mitjans:

«I would like to propose it as a way of studying recurring cyclical phenomena that (re)appear and disappear and reappear over and over again in media history» (Huhtamo 1997, 222).

Des d'aquesta perspectiva, es tractaria, doncs, de comprendre la història cultural mitjançant els llocs comuns, *topos* o *topoi*, estructures complexes d'hàbits, costums i ideologies. Per exemple, establir un *topos* sobre el teclat o la mecanització posaria en relació les màquines de les fàbriques tèxtils de 1830 amb els *penny arcades* o les màquines escurabutxaques i els videojocs actuals per mitjà del *topos* de la interactivitat humà-màquina, on unes màquines, encara que amb finalitats productives diferents, posen en comú certes experiències i la cooptació capitalista d'aquestes: com a productors d'una il·lusió momentània o duradora en la qual un hom creu tenir-ne el comandament (Huhtamo 2007, 47).

En obres com *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History* (Zielinski 1999) s'apuntarà també a les bases metodològiques de l'arqueologia mitjançant un gir historiogràfic que situa en el mateix nivell les «institucions» clàssiques del cinema i la televisió com els usos dels aparells i la cultura tecnològica. Zielinski aborda l'arqueologia dels mitjans com una «pràctica de resistència» contra allò que percep com una uniformització creixent de la cultura dels mitjans (Huhtamo i Parikka, 2011). Aquesta aproximació que indaga en pràctiques no reconegudes —i no cooptades— pel *mainstream* audiovisual/artístic es coneix com a línia variantològica (Zielinski i Wagnermaier, 2005) o anarqueològica, dins del camp de l'arqueologia dels mitjans. En el seu projecte de recerca *Variantology/Archaeology of the Media* i en els tallers i publicacions associades Zielinski, el seu equip i els participants se centren en projectes que sorgeixen en temps passats, en zones geopolítiques menyspreades i, sobretot, desconegudes en la història de l'art dels mitjans.

La variantologia es distancia de la mirada eurocentrista que domina gran part d'aquest camp de l'arqueologia dels mitjans, i ha calat amb una intensitat especial en l'aportació llatinoamericana d'aquest terreny de coneixement (per exemple l'extens treball d'investigació i creació d'Andrés Burbano, però també Jasso i Garsa Usabiaga 2012 i Jasso 2014, Beigueman, 2015, Hofman 2016, entre molts d'altres). L'edició 2010 d'ISEA (*International Symposium of Electronic Art*) va acollir el primer panell de «Variantologia Latina» coordinat per Andrés

Burbano i el propi Zielinski. Els treballs d'art-recerca i creació de comunitat com el que avança Gabriel Vanegas sobre tecnologies ancestrals també s'alineen explícitament en aquesta direcció. Més implícitament, però des d'un posicionament anàleg, hi ha diverses iniciatives que es gesten al sud. Entre aquestes, cal esmentar l'IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido),² en el qual la narració de les històries de l'art i dels mitjans es redescobreix canviant-ne els vectors d'influència i les connexions establertes; o «La Torre d'Amèrica», que dona compte de l'ús de la documentació en les pràctiques de preservació; l'aproximació variantològica com a productora de disrupció de la linealitat, i la vocació globalitzant de la història de l'art.

Tant el recurs de la narració històrica sobre la base dels *topoi* com l'aproximació variantològica a l'arqueologia, mostren una (re) construcció del passat des d'una aproximació genealògica. L'arqueologia dels mitjans, no obstant això, acull també sota el seu paraigua investigadors que aborden la reflexió sobre el temps, els mitjans i la transmissió cultural des d'un altre tipus de constructes teòrics i metodològics. És el cas de Wolfgang Ernst, que pren un altre aspecte de l'arqueologia del saber foucaultí: l'arxiu. Ernst planteja que paral·lelament a la narració històrica sobre els mitjans de comunicació, que és construïda des d'una perspectiva humana, ha de construir-se una arqueologia sobre els seus materials i des d'aquests materials, que permeti contrastar-la (i complementar aquesta narració «en línies paral·leles»). La *media archaeology* de Wolfgang Ernst és una tècnica per reconstruir el passat d'una manera que és completament alternativa i complementària al discurs històric (Ernst, 2005). Ernst treballarà la seva *media archaeology* basant-se en conceptes com l'agència màquina i la memòria tècnica veritable.

La consagració dels estudis que teixeixen l'espai plural de l'arqueologia dels mitjans tindrà lloc amb l'aparició d'obres individuals i col·lectives dedicades a allò a què busca contribuir aquest monogràfic. Per acabar voldríem esmentar aquelles obres que poden ser útils per emprendre una aproximació a l'àmbit, com *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, de Siegfried Zielinski (2006); *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, editat per Parikka i Huhtamo (2011), *What Is Media Archaeology?*, de Jussi Parikka (2012); a Llatinoamèrica, *Arte Tecnología: Arqueología, Dialéctica y Mediación*, editat per Karla Jasso, o el més recent llibre de Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema* (2018).

Així mateix, l'atenció sobre aquest camp i la seva influència creixent s'evidencia en la proliferació d'estudis que inclouen aproximacions a l'arqueologia dels mitjans, esdeveniments, panells en conferències internacionals i *Jabs* (per exemple el Media Archaeology Lab a Colorado), arxius i col·leccions dedicades (per exemple el Residual Media Depot a Mont-real).

El monogràfic que presentem aquí no pretén en absolut ser exhaustiu, ni tampoc oferir una panoràmica completa de tots aquests rums, sabers i metodologies que esmentàvem al principi. Deixem per a una altra ocasió –tot i que en números anteriors de la revista ja es van avançar arguments (Alsina, 2014)– establir més i millors connexions amb altres perspectives i aproximacions interdisciplinàries, com ara els nous materialismes o els estudis de ciència i tecnologia, els quals podem afirmar que comparteixen alguns objectius amb l'arqueologia dels mitjans, encara que entre totes elles hi hagi significatives diferències. Aquí només hem pretès assenyalar alguns exemples, aproximacions, autors i reflexions que ens semblen substancials a l'hora d'aproximar-nos a l'arqueologia dels mitjans, amb totes les seves complexitats i heterogeneïtats, justament per presentar-ne la riquesa constitutiva que tant la caracteritza. Podríem seguir traçant més rums i assenyalant connexions amb uns o altres autors i àmbits, però no ens correspon aquí i ara seguir aquest camí. Ara cal donar pas als diferents articles que configuren el present node de la revista.

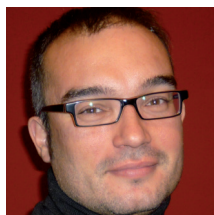
Bibliografia

- Alsina, Pau. 2014. «Desmuntant el mite de la immaterialitat de l'art digital: cap a un enfocament neomaterialista en les arts». *Artnodes* 14: 78-86.
- Beiguelman, Giselle. 2015. «Corrupted Memories: the Aesthetics of Digital Ruins and the Museum of the Unfinished» A H. Barranha i S. S. Martins (eds.). *Uncertain Spaces. Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums* (55–82). Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Benjamin, Walter. 1989a. «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1989b. «Pequeña historia de la fotografía». *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus
- Benjamin, Walter. 2008. «Sobre el concepto de historia». En *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores.
- Burbano, Andrés. 2013. «Reporte del proyecto: Invenciones en los bordes de la Historia». *Artnodes* 13: 56-61.
- Charney, Leo i Vanessa R. Schwartz (ed.). 1994. *Cinema and the Invention of Modern Life*. University of California Press.
- Elsaesser, Thomas. 2004. «The New Film History as Media Archaeology». *Cinémas* 14 (2-3): 75-117.
- Elsaesser, Thomas. 2018. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ernst, Wolfgang. 2005. «Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines». *Art History*, 28(5): 582–603.

2. Per ampliar informació sobre aquest projecte, visiteu: <http://proyectoidis.org/>

- Foucault, Michel. 1984. «Verdad y Poder. Diálogo con M. Fontana». A *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, Michel. 2008. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Madrid: Pre-Textos.
- Friedberg, Anne. 1993. *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. University of California Press.
- Goddard, Michael. 2015. «Opening up the Black Boxes: Media Archaeology, 'Anarchaeology' and Media Materiality». *New Media & Society* 17 (11): 1761-1776.
- Groys, Boris. 2002. «Sobre lo nuevo». *Artnodes* 2: 1-13.
- Gunning, Tom. 1986. «The Cinema of Attraction: Early Cinema, its Spectator and the Avant-Garde». *Wide Angle* 8 (3-4): 63-70.
- Gunning, Tom. 1995. «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator». In Linda Williams (ed.). *Viewing positions: ways of seeing film*. Rutgers University Press.
- Hofman, Vanina. 2016. (Tesis doctoral) «Prácticas divergentes de preservación del arte de los medios. Recordar y olvidar en la cultura digital». Internet Interdisciplinary Institute (IN3), Universitat Oberta de Catalunya. <http://hdl.handle.net/10609/58567>
- Jasso, Karla y Garza Usabiaga, Daniel (eds). 2012. *(ready)Media: Hacia una Arqueología de los Medios y la Invención en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA).
- Jasso, Karla. 2014. *Arte y Tecnología: Arqueología, Dialéctica y Mediación*. Ciudad de México: WebPress.
- Kierkegaard, Soren. 1960. *Philosophische Brocken*. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Huhtamo, Erkki. 1996. «From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes toward an Archaeology of the Media». *Leonardo* 30 (3): 221-24.
- Huhtamo, Erkki, 2006. «Començament i desenvolupament de l'arqueologia dels mitjans». *Artnodes* 5. <https://www.youtube.com/watch?v=SM5WvoU31QI>
- Huhtamo, Erkki. 2007. «Máquinas de diversión, máquinas de problemas. Una arqueología de los juegos de salón». *Artnodes* 7: 46-64.
- Huhtamo, Erkki. 2013. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Manovich, Lev. 2002. «La vanguardia como software». *Artnodes* 2. <http://doi.org/10.7238/a.v0i2.681>
- Musser, Charles. 1994. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. University of California press.
- Nietzsche, F. 2001. *Humano Demasiado Humano*. Madrid: Akal.
- Parikka, Jussi y Huhtamo, Erkki. 2011. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Los Angeles: University of California Press.
- Parikka, Jussi. 2012a. *What Is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press,
- Parikka, Jussi. 2012b. «La nueva materialidad del polvo». *Artnodes* 12: 24-29.
- Parikka, Jussi. 2015. «Media Archaeology: Questioning the New In Media Arts». A *Post Digital Histories*. Estambul: Ekmel Ertan Akbanksanat i Festival del Àmbar.
- Perriault, Jacques. 1981. *Mémoires de l'ombre et du son: une archéologie de l'audio-visuel*. París: Flammarion.
- Rabinovitz, Lauren. 2012. *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. Nova York: Columbia University Press.
- Sterling, Bruce. 1999. *A Good Old-fashioned Future: Stories*. New York: Bantman Books.
- Sterling, Bruce. 1999. «Dead Media Project: An Interview by Arpad Bak». *CTheory*. <http://www.ctheory.net/printer.aspx?id=208>
- Schwartz, Vanessa R. i Jeannene M. Przyblyski (ed.) 2004. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader (In Sight: Visual Culture)*. Routledge.
- Zielinski, Siegfried. 1994. «Medienarchäologie. In der Suchbewegung nach den unterschiedlichen Ordnungen des Visionierens». *Heft*, 9: 32-35.
- Zielinski, Siegfried. 1996. «Media archaeology». *CTheory*. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42>
- Zielinski, Siegfried. 1999. *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*. Àmsterdam: Amsterdam University Press.
- Zielinski, S.; Wagnermaier, S. M. 2005. *Variantology; On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: W. König.
- Zielinski, Siegfried. 2006. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press.

CV

**Pau Alsina**

Professor dels Estudis d'Arts i Humanitats (UOC)

Director de la revista *Artnodes*

palsinag@uoc.edu

UOC

Av. Tibidabo, 39-43

08035 Barcelona

Doctor en Filosofia per la Universitat de Barcelona. Professor dels Estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya, on coordina i imparteix assignatures d'art i pensament contemporani. Professor del màster de Comissariat d'Art Digital de l'Escola Superior de Disseny, centre adscrit a la Universitat Ramon Llull. Director de la revista *Artnodes*, dedicada a les interseccions entre Art, Ciència i Tecnologia. És cofundador i membre de l'equip coordinador de YASMIN, xarxa d'art, ciència i tecnologia (ACT) dels països mediterranis, impulsada per Unesco Digiarts, Leonardo/ISAST, Olats, Artnodes/UOC i la Universitat d'Atenes. Ha col·laborat amb diverses institucions públiques i privades en la configuració de polítiques culturals vinculades a l'art i la cultura digital. També ha impulsat esdeveniments interdisciplinaris com la trobada Sinergia o el congrés internacional sobre Art i Materialitat. Ha escrit diferents llibres, capítols de llibre i articles sobre les interseccions entre art, ciència i tecnologia i pensament contemporani. Actualment investiga en l'elaboració d'una aproximació neomaterialista a l'art i la cultura contemporània.

CV**Ana Rodríguez**

Professora dels Estudis d'Arts i Humanitats (UOC)

Publicacions a Academia.edu

arodriguezgrane@uoc.edu

UOC

Av. Tibidabo, 39-43

08035 Barcelona

Ana Rodríguez Granell és Doctora en Història de l'Art (Universitat de Barcelona, 2012). Des del 2009 és professora pròpia del Departament d'Arts i Humanitats de la UOC, on coordina assignatures relatives a les àrees dels Mitjans de comunicació, Estudis fílmics i Història de l'Art. Des del 2006 és membre de grups de recerca i projectes de R+D finançats pel Ministeri d'Economia, dedicats a l'estudi de la cultura i la societat, el cinema i la història i la cultura digital. El 2013 entra a l'equip editorial de la revista indexada *Artnodes* com a directora executiva. Els últims treballs d'investigació i publicacions s'han centrat a reflexionar sobre la història cultural del modernisme i sobre qüestions d'agència i estètica oposicional a les arts del segle xx i finals del xix. Recentment ha desenvolupat la seva tasca d'investigació com a investigadora visitant al Departament d'Antropologia Visual de la Universitat Goldsmiths de Londres.

CV

**Vanina Hofman**

Investigadora ajudant
 Estudis d'Arts i Humanitats (UOC)
 vhofman@uoc.edu
<http://taxonomeia.net>

UOC
 Av. Tibidabo 39-43
 (08035) Barcelona

Vanina Hofman és assistent de recerca en el departament d'Estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya, a més de productora cultural independent. Estudia pràctiques plurals i divergents per a la preservació i l'arxiu *de les media arts*. S'interessa particularment pels processos implicats en la construcció del record i l'oblit en la cultura digital, les històries de l'art no convencionals i les materialitats digitals.

Vanina es va llicenciar en Disseny d'imatge i So a la Universitat de Buenos Aires (UBA). Té un màster en Comissariat i pràctiques culturals en arts i nous mitjans pel MECAD/Universitat Ramon Llull. També és doctora per l'Internet Interdisciplinary Institute (IN3)/Universitat Oberta de Catalunya.

Des de 2006 coordina la plataforma independent Taxonomeia i ha organitzat diverses activitats a Argentina, Espanya i Colòmbia.

És membre del grup d'investigació Mediaccions de la Universitat Oberta de Catalunya i del grup de recerca Art, Arquitectura i Societat Digital de la Universitat de Barcelona.

