

<http://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

## NODE «ARQUEOLOGIA DELS MITJANS II»

# L'arqueologia dels mitjans i la traducció en la pràctica artística: El projecte Nefertiti Hack, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles

**Anna Dot**

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Data de presentació: febrer del 2018

Data d'acceptació: novembre del 2018

Data de publicació: gener del 2019

## Cita recomendada

Dot, Anna. 2019. «L'arqueologia dels mitjans i la traducció en la pràctica artística: El projecte Nefertiti Hack, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles». A Pau Alsina, Ana Rodríguez i Vanina Y. Hofman (coords.). «Arqueologia dels mitjans II» *Artnodes*. Núm. 23: 11-18. UOC [Data de consulta: dd/mm/aa].  
<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3177>



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>.

## Resum

En una de les sales més famoses del Neues Museum de Berlín s'exposa ininterrompudament des de 2009 el bust de Nefertiti que un equip d'arqueòlegs alemanys va trobar a Egipte el 1912. La peça va arribar a la capital alemanya fruit d'un dels nombrosos espolis que es van portar a terme els últims anys del segle XIX i principis del XX, i que van donar contingut als museus occidentals de la modernitat. Actualment, la sala on es troba l'escultura de Nefertiti té unes normes que limiten l'entrada d'espectadors i prohibeixen l'ús de càmeres fotogràfiques i de vídeo. La vigència dels patrons normatius que marquen aquesta mena de museus es va posar en dubte quan l'octubre de 2015 els artistes Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles van piratejar l'escultura de Nefertiti: la van escanejar, en van elaborar un model digital 3D i el van

publicar a internet en domini públic. Així, l'escultura ha adquirit el potencial de ser reproduïda, reinterpretada, transformada, recontextualitzada i resignificada.

En aquest estudi descriu el projecte d'Al-Badri i Nelles, anomenat Nefertiti Hack, i ens hi basem per a analitzar la figura dels autors del projecte com a arqueòlegs del museu del segle XIX i traductors del bust de Nefertiti. Els artistes han traslladat la peça d'un format a un altre, actuant com a potenciadors de futures resignificacions, i han emprat aquesta traducció per a efectuar una revisió des de la crítica postcolonial de les narratives sobre les quals s'ha construït el museu vuitcentista.

### Paraules clau

arqueologia dels mitjans, art digital, traducció, museu vuitcentista, postcolonialisme

### *Media archeology and its translation in the artistic practice: the Nefertiti Hack, by Nora Al-Badri and Jan Nikolai Nelles*

#### Abstract

*In one of the most famous wings of the Neues Museum in Berlin, the bust of Nefertiti discovered by German archaeologists has been on display constantly since 2009. The exhibit arrived in the German capital as the result of one of the many thefts that took place at the end of the 19<sup>th</sup> Century and beginning of the 20<sup>th</sup>, which provided content for Western museums of the Modernist period. Nowadays, special rules are applied in the room in which the sculpture of Nefertiti is exhibited to restrict the number of spectators who can enter and ban them from taking photographs or recording video. The surveillance of the regulatory standards applied in this kind of museum was brought into question in October 2015 when the artists Nora Al-Badri and Jan Nikolai Nelles hacked the sculpture of Nefertiti. They scanned the bust, created a 3D digital model and posted it online in the public domain. As such, the sculpture has acquired the potential to be reproduced, reinterpreted, transformed, recontextualized and given new meaning.*

*This article describes Al-Badri and Nelles's project, known as the Nefertiti Hack, and use it as our starting point to analyse the figure of the project's creators as archaeologists of the 19<sup>th</sup> Century museum and translators of the bust of Nefertiti. The artists translate the sculpture from one format to another, acting as agents enabling new meanings to be developed in the future. They used this translation in order to conduct a review of the postcolonial critique of the narratives on which the museums of the 19<sup>th</sup> Century were built.*

#### Keywords

*Media archaeology, digital art, translation, 19<sup>th</sup> Century museum, Postcolonialism*

## Introducció

L'1 de març de 2016, Charly Wilder explicava en un article per a *The New York Times*, que els artistes Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles havien piratejat el bust de Nefertiti del Neues Museum de Berlín: l'havien escanejat, n'havien fet una impressió 3D i havien publicat l'arxiu digital a internet i en domini públic perquè la comunitat d'usuaris se'l pogués baixar lliurement (Wilder, 2016). Es tractava del projecte Nefertiti Hack, també anomenat The Other Nefertiti. Des que es va presentar al final de 2015 al Chaos Communication Congress

d'Hamburg, diferents mitjans d'arreu del món se n'han fet ressò. El projecte resulta polèmic perquè els seus autors han traduït l'escultura al codi digital i simbòlicament han alliberat de la clausura museística una descripció absolutament precisa del cos de la peça. Gràcies a això, tothom que disposi dels recursos tècnics suficients, se'n pot fer fàcilment una còpia.

Tanmateix, la complexitat del gest d'Al-Badri i Nelles va més enllà. Considerem que Nefertiti Hack aborda críticament les narratives que construeixen el museu vuitcentista propi de l'Europa colonialista com un mitjà. A més, el projecte fa evident la necessitat de traduir i

reescriure aquestes narratives per a adequar-les a les condicions del nostre present. Si Jussi Parikka va afirmar que «(media) archaeology starts to think through our mediatic world as the conditions for the way in which we know things and do them –knowledge and power» (Ernst 2013, 54), podem dir que per a Al-Badri i Nelles el museu és un mitjà, atès que una sèrie de coneixements i poders es vehiculen per mitjà de les relacions que es produeixen en el seu context. Amb Nefertiti Hack els artistes es pregunten per la cara oculta d'aquest mitjà. Parteixen del bust de Nefertiti per a fer una arqueologia que no solament posa de manifest les peces que falten en la construcció de les narratives historicistes del museu, sinó que també permet la generació d'hipòtesis sobre el perquè de la manca d'aquestes peces. Així, doncs, Al-Badri i Nelles s'han posat en el paper d'arqueòlegs dels mitjans, en el sentit que li atorga Parikka, com a aquells que:

«On the basis of their discoveries (...) have begun to construct alternate histories of suppressed, neglected, and forgotten media that do not point teleologically to the present media-cultural condition as their «perfection». Dead ends, losers, and inventions that never made it into a material product have important stories to tell» (Huhtamo i Parikka 2011, 3).

Seguint el pensament de Parikka (2012, 14-18), analitzem Nefertiti Hack com un projecte que elabora una arqueologia del dispositiu museístic com a mitjà a partir del bust de Nefertiti per tal de qüestionar i revisar els discursos i les condicions d'existència del museu vuitcentista en l'actualitat, i alhora per possibilitar l'escriptura de contrahistòries. A més, l'entendem així per presentar els debats que s'obren al seu voltant. Per això, explicarem el projecte Nefertiti Hack i posarem en diàleg alguns dels aspectes que planteja amb les línies de pensament de Michael Cronin i Stephen Wright sobre les formes de relació entre els humans i les coses, posant en qüestió el paradigma vuitcentista de la institució museística en l'època que Cronin (2013) ha batejat com l'era de la traducció.

## 1. Nefertiti a Berlín

Entre 1882 i 1952 Egipte va ser un protectorat britànic on actuaven els controladors francesos, que s'ocupaven de gestionar, entre altres elements del territori egipci, el patrimoni cultural per mitjà del Service des antiquités, dirigit per Gaston Maspero. El seu objectiu era salvar el patrimoni arqueològic egipci de la destrucció amb el suport d'institucions estrangeres. Una d'aquestes va ser la Deutsche Orient Gesellschaft (DOG), que l'any 1912 i sota les directrius de Ludwig Borchardt, va explorar les restes del taller de l'escultor Thutmose al jaciment arqueològic d'Amarna. L'empresari alemany James Simon, que finançava les excavacions, havia pactat amb Maspero una divisió *a moitié exacte* dels béns trobats a Amarna (Wildung 2013, 15-19). D'entre tot el que l'equip de la DOG va trobar destaca una escultura

de pedra calcària policromada, datada del segle XIV aC i que, segons l'egiptòleg Dietrich Wildung, es va interpretar com un model del bust de Nefertiti que l'escultor utilitzava com a exemple de la imatge de la reina egípcia (2013, 29).

Wildung explica que, davant d'aquella troballa, Simon i l'equip de la DOG van elaborar una estratègia per a aconseguir que el bust formés part de la *moitié exacte* que els correspondria (2013, 15-19). Per a això, Borchardt va dividir les troballes en dues llistes. L'inspector d'antiguitats del Service, Gustave Lefebvre, havia d'escollir-ne una, decidint així quins bens quedarien sota el seu control i quins passarien a mans de la DOG. Lefebvre es va decantar per la que no contenia el bust de Nefertiti. Tanmateix, Borchardt no se l'havia jugat, i la nit abans de la signatura del pacte, l'escultura de la reina ja viatjava cap a la casa de Simon, a la capital Alemanya, on va arribar al final de febrer de 1913. A més, Borchardt va proposar a Maspero que Berlín acollís a mitjan 1913 una exposició de les troballes d'Amarna. Les peces corresponents al Service haurien d'haver tornat al Caire el 1914 però la tensió política entre França i Anglaterra en territori egipci va servir d'argument per a mantenir les peces a Alemanya. Amb tot, el bust de Nefertiti no es va mostrar a l'exposició temporal de 1913, ni va sortir de casa de Simon fins al 1924, quan es va exposar al pati grec del Neues Museum de Berlín, quatre anys després que l'empresari hagués cedit la peça als Museus Estats de la ciutat (Wildung 2013, 39-55).

El 1933 les autoritats egípcies van reclamar el retorn del bust. Adolf Hitler, aleshores canceller imperial d'Alemanya, es va assegurar que el bust romandria a Berlín (Tyldesley 2003, pàg. 190), i així va ser fins al 1945 quan, amb l'esclat de la Guerra Freda, la peça es va amagar amb altres obres d'art a les mines de sal de Merkers-Wiesbaden. La primavera d'aquell mateix any els soldats americans van trobar els tresors nazis albergats en aquelles mines i en van portar bona part al Museu de Wiesbaden, on el bust de Nefertiti va romandre fins al 1966, any en què es va traslladar a l'Ägyptisches Museum de Charlottenburg, a Berlín (Wildung 2013, 60). Sense sortir de la capital alemanya, el 2009 l'escultura va entrar al Neues Museum de la ciutat, on s'exposa en unes condicions pròpies de l'estil museístic europeu del segle XIX: una vitrina alta a prova de bales al mig d'una cambra, coberta per una cúpula, il·luminada amb llum tènue i on està prohibit l'ús d'aparells fotogràfics. Comparteix l'espai amb un retrat en bronze de James Simon, fet per Tina Haim-Wentscher, col·locat a la seva dreta, a tocar de la paret, «smiling with quiet cheer at Queen Nefertiti» (Wildung 2013, 12).

L'exposició *Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete*, que va tenir lloc al Neues Museum entre 2012 i 2013, explicava la polèmica història del bust, que es mostrava acompanyat de documentació sobre les discussions diplomàtiques que s'han produït al voltant de la peça des que els arqueòlegs alemanys la van trobar. Tanmateix, Hermann Parzinger, president de la Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Fundació per l'Herència Cultural Prussiana, que exerceix

el patronat dels Museus Estats de Berlín) va declarar l'any 2013 que la seva fundació era «without any doubts the legitimate owner of the Nefertiti bust» (G. C. 2013) i va assenyalar la fragilitat de l'obra per a argumentar la necessitat de la seva permanència a la capital alemanya.

La història de Nefertiti representa només un dels molts espolis que podem trobar als museus vuitcentistes i que es van produir durant el colonialisme europeu, aprofitant les situacions de conflicte, confusió i asimetria de les polítiques de les colònies. L'antropòleg Lluís Duch s'ha referit a «les curiositats que s'acumulen, sobretot per part de la burgesia triomfant, en domicilis, museus i ciutats de l'Occident» com a «traduccions de l'exòtic» (Duch 2002, 172). Des d'una perspectiva antiessencialista, diem que les narracions que s'articulen en aquestes institucions són arbitràries i contingents: en tant que traduccions, responen a les condicions i als interessos dominants del moment en què es van articular; són d'una manera, però podrien haver estat i podrien arribar a ser d'una altra; són parcials, subjectives i no definitives. El narrador d'aquests relats és el *seeing-man* de Mary Louise Pratt (1992): l'home blanc europeu, «he whose imperial eyes passively look out and possess» (Pratt 1992, 7), que mira les altres cultures, les colonitza, se n'apropia, les sobreprotegeix.

## 2. El pirateig de Nefertiti

A *The 3D Additivist Manifesto* (2015) els artistes Morehshin Allahyari i Daniel Rourke descriuen una situació planetària marcada per les relacions entre els humans i les eines digitals. Els autors posaven èmfasi en el potencial de les tecnologies de la impressió 3D per a desenvolupar noves formes de interacció amb la matèria i altres possibilitats de pensament. El manifest era una crida «for a planetary pixelisation, using Additivist technologies to corrupt the material unconscious» (Allahyari i Rourke 2015, 3), a la qual van respondre prop d'un centenar d'artistes, dissenyadors i investigadors. Les seves propostes es van recollir a *The 3D Additivist Cookbook* (2017).

El projecte Nefertiti Hack, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, va ser una d'aquestes contribucions. Presentat com «an artistic intervention questioning the singularity, originality, and ownership of material objects of other cultures» (Allahyari i Rourke 2017, 264), el projecte responia a la història de l'espoli del bust de Nefertiti. L'octubre de 2015 Al-Badri i Nelles van piratejar l'escultura egípcia: van evadir la normativa que prohibeix l'enregistrament fotogràfic o videogràfic de les obres del Neues Museum i van aconseguir escanejar la peça, envoltant-la amb una Kinect hackejada.<sup>1</sup> Amb les dades obtingudes i la col·laboració d'uns hackers anònims, en van elaborar un model

digital 3D d'altíssima qualitat —un arxiu .stl format per 2 milions de polígons— que van oferir en domini públic als usuaris d'internet.<sup>2</sup> Ens el podem descarregar, editar, imprimir. Els mateixos artistes n'han imprès diverses versions. La primera d'elles, a escala 1:1 i en resina polimèrica, la van enterrar al Sàhara egipci. Amb una segona impressió en guix van representar la descoberta de l'escultura i la van exposar a la *Something Else, Off Biennale* (2015) del Caire i a la Universitat Americana del Caire. En ambdues ocasions es va mostrar en un escenari similar al del Neues Museum: sobre una peanya negra, dins una vitrina, en una cambra particular (fig. 1). Els artistes expliquen aquest gest com un acte de «re-centering and decolonizing» els objectes que s'exposen sota narratives universalistes als museus europeus (Al-Badri i Nelles 2017).



Fig. 1. «The Other Nefertiti», instal·lada a la *Something Else, Off Biennale* (2016), el Caire, Egipte. Cortesia dels artistes.

L'any 2008, l'empresa TrigonArt, que es dedica a escanejar amb eines d'alta precisió edificis, obres d'art i monuments ja havia elaborat un model 3D de la peça. Tanmateix, l'accés a aquestes dades no s'ha fet mai públic, a diferència del que ha passat en altres institucions: el 2012 el Metropolitan Museum of Art de Nova York va publicar models de les peces de la seva col·lecció a la plataforma Thingiverse; el British Museum de Londres va començar el mateix procés l'any 2014, publicant els models a Sketchfab.<sup>3</sup> Segons Al-Badri, els primers dies després de la publicació de les dades de Nefertiti es van produir «thousands of downloads and countless remixes» (Al-Badri i Nelles 2017), fet que denota l'alt interès social per aquestes dades.

Una altra part del projecte consistia en la programació del bot NefertitiBot, amb l'objectiu de simular una realitat en què els objectes parlen per ells mateixos, contribueixen a deconstruir les narratives institucionals i a mostrar-ne l'arbitrarietat. Ideat el 2017, durant una

1. Així ho il·lustra el vídeo *Museumshack* (2016), de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, que es pot veure a l'enllaç <https://vimeo.com/148156899>.

2. Enllaç des d'on es pot descarregar l'arxiu: <http://nefertitihack.alloversky.com/>.

3. Pàgina del Metropolitan Museum of Art a Thingiverse: <https://www.thingiverse.com/met/about>. Pàgina del British Museum a Sketchfab: <https://sketchfab.com/britishmuseum>.



residència al Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe i a l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, el NefertitiBot es plantejava com un sistema d'intel·ligència artificial programat per a aprendre automàticament a partir de la interacció amb la comunitat d'usuaris d'internet. Com expliquen els artistes, «for the bot we are only creating and training one "skill", all the other skills are created and trained by the whole community and through interaction. [...] So NefertitiBot is not only challenging the politics of representation, but the politics of technology as well» (Al-Badri, Herrman i Nelles 2017). Així, seguint una lògica anàloga a la teoria del significat que Ludwig Wittgenstein exposa al *Tractatus logico-philosophicus* (1921), els artistes proposaven una tecnologia el significat i les funcions de la qual no solament estaven determinades pels seus autors i programadors, sinó que es desenvolupava, es transformava i es distribuïa en la interacció amb cada usuari.<sup>4</sup> És l'ús que es fa de la cosa allò que li conforma el significat. Malauradament, aquesta part del projecte va quedar aturada.

### 3. L'Altra i les altres

Davant l'allau d'«altres nefertitis» que han aparegut des de la publicació de nefertiti.stl a internet, els mateixos artistes han arribat a la conclusió que «The copy is no longer a slave of the original but it is an independent piece» (Al-Badri i Nelles 2017). Podem entendre aquesta independència com a la possibilitat que té cada baixada de convertir-se en qualsevol cosa i vehicular qualsevol significat: una característica, de fet, pròpia del codi digital (Cronin 2013, 3). Moltes de les eines de què fem ús diàriament ens permeten traduir i retraduir a aquest codi tots els elements i totes les activitats que conformen la nostra realitat més quotidiana i propera. És aquesta observació dels actes de conversió dels objectes i les accions a codi digital el que ha portat el professor d'estudis de la traducció Michael Cronin a batejar el moment actual com l'era de la traducció, en comptes de fer-hi referència amb nocions com era de la informació, era digital o era de la computació (2013, 103). L'autor es basa en la idea que actualment les relacions humanes i no humanes es vehiculen a través dels actes de traducció que, de manera més o menys conscient, portem a terme en fer ús de les tecnologies de la informació i la comunicació. En paraules de Cronin:

«The variability of outputs of these machines [ICT] is made possible, in part, by the universal convertibility of binary code, the ability of words, images, sounds to be converted to the universal language of code. In this sense, the radical changes that have been wrought in all areas of

life as a result of the advent of information technology are to be placed under the sign of convertibility or translation» (2013, 3).

El signe de *convertibility* és aplicable als objectes que en l'era digital actuen com a allò que Gilles Deleuze (1988) havia definit amb la noció d'*objectile*, la qual determina un nou estatus de l'objecte, li atorga una funció «that contains a potentially infinite number of objects» (Cronin 2013, 88). Cada objecte potencial en l'*objectile* és una variant d'aquest; són tots diferents però similars a la vegada (*ibíd.*) perquè responen a l'*objectile* de fons. Alhora, la seva diferència sorgeix d'una negociació amb el rang de formes possibles que hi són latents i les condicions del context en el qual es troba. Per aquest motiu, segons Deleuze, l'*objectile* «est inséparable des différentes strates qui se dilatent, comme autant d'occasions de détours et de replis» (Deleuze 1988, 52). Cronin compara aquest aspecte amb el nombre infinit de traduccions que poden sorgir d'un mateix text i la tasca del traductor com la persona que negocia entre la correspondència fidel a un original i la llibertat (2013, 89).

En aquests termes, el bust digitalitzat de Nefertiti és l'Altra Nefertiti, la biografia de la qual subverteix la narració oficial de la història: aporta una perspectiva que posa en qüestió els valors sobre els quals es fonamenta l'exposició al museu de l'escultura original. L'Altra Nefertiti es presenta com un *objectile*, que veu com el ventall de productes potencials que poden sorgir d'ella mateixa creix exponencialment. Pot donar lloc a moltes altres nefertitis com, de fet, ja havia estat la seva funció quan era emprada per Thutmose com a model per a les seves peces. De la mateixa manera que un text té infinites traduccions possibles, la quantitat de conversions a què es pot sotmetre un conjunt de codi digital és també incomptable. Podem afirmar que Al-Badri i Nelles han convertit el bust de Nefertiti en un objecte algorítmic, en el sentit amb què Wolfgang Ernst es refereix a aquests elements; com a objectes «that always come into being anew and processually they do not exist as fixed data blocs» (Ernst 2013, 83).

Així, el document que conté l'escultura digital és dinàmic: es pot transformar en tot moment. La rigidesa del material del bust es converteix en una metàfora de la suposada solidesa de la narració històrica que, com un text gravat a la pedra, sustenta la presència de l'escultura a la sala del Neues Museum. Tanmateix, en digitalitzar-se l'escultura, aquesta narració de la qual és metàfora es tradueix a una sèrie de comandaments representats en el codi, que fan que l'arxiu digital sigui operatiu matemàticament; és un *objectile* i actua com un arxiu viu, en el qual noves capes de significat es van sumant a cada nova transformació. És el referent al qual tots els altres documents posteriors estan vinculats gràcies a l'enllaç digital que permet que els usuaris se'l baixin. Un cop aquí, podem preguntar-nos: no parlem

4. Al *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein argumenta que el significat d'un signe està determinat per l'ús que se'n fa, amb premisses com ara la número 3.328, en la qual l'autor assevera «Wird ein Zeichen *nicht gebraucht*, so ist es bedeutungslos. [...] (Wenn sich alles so verhält als hätte ein Zeichen Bedeutung, dann hat es auch Bedeutung.)» (1959, 28).

d'intertextualitat? Recuperem la metàfora que Pilar Godayol utilitza per a explicar aquesta noció:

«El text originari és, metafòricament parlant, una bola de neu que creix i guanya volum a mesura que rodola adquirint intertextos que la fan més rica, exuberant i fèrtil; sempre, però, tenint en compte que és inseparable del seu primer floc de sortida, el mateix text originari, el qual, per dir-ho com Kristeva, és ja d'entrada un intertext, perquè qualsevol text és un mosaic sense un punt d'origen determinat» (Godayol 2000, 78).

Com aquesta imatge literària, la percepció de la neu que s'afegeix a l'element original obstaculitza la possibilitat d'arribar al floc suposadament originari. Si traslladem aquesta noció al camp dels estudis visuals i, concretament a la possibilitat de fer una lectura anacronista<sup>5</sup> de l'escultura de Nefertiti, ens trobem davant la idea d'una imatge teòricament original que, en el moment en què desenvolupa una vida digital, comença a rebre sobreposicions de matèria. El que en rebem en cada moment és la capa més superficial, encara que podem intuir, si intentem esbrinar el recorregut que l'ha fet arribar fins a nosaltres, detalls sobre els seus moments passats. Alhora, la imatge de la bola de neu és il·lustrativa de la brevetat del nostre encontre amb ella: si no la destruïm o l'aturem, la bola de neu continuarà rodant i serà diferent en qualsevol altre encontre futur. El mètode anacronista de lectura de l'obra és el que refà el seu camí buscant els rastres que ha deixat sobre la neu. Tanmateix, potser en el cas que ens ocupa, en el qual l'obra ha estat convertida en un *objectile*, no podem resseguir el seu camí de la mateixa manera que ho faria el mètode anacronista davant la figura de la bola de neu. Potser, com afirma W. J. T. Mitchell, hem d'interrogar el bust de Nefertiti, l'Altra i totes les altres amb preguntes noves:

«The questions that need to be asked of images in our time, and especially during the epoch of the war on terror and the clone wars, are not just what they mean and what they do. We must also ask how they live and move, how they evolve and mutate, and what sorts of needs, desires, and demands they embody, generating a field of affect and emotion that animates the structures of feeling that characterize our age» (Mitchell 2011, xix).

Aquestes preguntes no són diferents de les que es podria formular en un estudi des de l'arqueologia dels mitjans, que, segons Parikka, podria articular noves experiències del temps que qüestionen i repensen «myths of progress, linearity of time and teleological assumptions concerning evolution of media culture that underpin the more mainstream ways of seeing how media technology is part

of our lives» (Parikka 2012, 144). Així, el dispositiu museístic pot arribar a ser interrogat, tant en present com en passat i en futur, pels sabers i els poders que vehicula l'existència de la peça al museu i en cadascun dels seus contextos a partir del moment en què l'escultura esdevé digitalitzada. L'obra ja no actua com una bola de neu, sinó com un núvol de tempesta del qual cauen volves en totes direccions. Els milers de descàrregues de *nefertiti.stl* poden donar lloc a una quantitat inimaginable de vides que, com van afirmar Al-Badri i Nelles, ja no seran esclaves de l'escultura original. Quan Marcel Duchamp descrivia la idea dels *ready-made* recíprocs, va il·lustrar-la amb la instrucció «se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser!» (Collin i Marchand 1967). Des d'aleshores, la lògica de l'ús profana l'obra d'art; *se servir d'une Nefertiti comme vase à fleurs!* (fig. 2).



Fig. 2. «Nefertiti Bust», de l'usuari adafruit, a Thingiverse. Imatge de domini públic. Recuperada el 2 de febrer de 2018 a [https://cdn.thingiverse.com/renders/21/21/49/f4/71/29c4129092b7c61e7bccdd40f21275797\\_preview\\_featured.jpg](https://cdn.thingiverse.com/renders/21/21/49/f4/71/29c4129092b7c61e7bccdd40f21275797_preview_featured.jpg).

#### 4. El museu a l'era de la traducció

En profanar el bust de Nefertiti, Al-Badri i Nelles elaboren un contradispositiu que, per dir-ho com Giorgio Agamben, «restituisce all'uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso» (2006, 12): els artistes han retornat l'obra a aquells de qui havia estat separada i, a més, han fet possible un ús comú de la peça. L'escultura egípcia s'ha alliberat del reialme vuitcentista, les pedres angulars del qual no són altres que les nocions d'autoria, *spectatorship* i *objecthood*, segons afirma Stephen Wright (2013, 10). Ara es passeja lliurement pel món de l'usuariatat: tot

5. Ens referim a una lectura anacronista en el sentit que Agamben elabora del terme a l'assaig «What Is the Contemporary?» (2011), i segons el qual l'anacronisme es presenta com una condició del subjecte contemporani que presenta una desconexió entre el mateix subjecte i el seu temps. D'aquesta desconexió n'emergeix la possibilitat que té el subjecte de percebre «a darkness» que interpel·la aquells «who do not allow themselves to be blinded by the lights of the century» (Agamben 2011, 11). Com assevera el filòsof: «Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are this in this sense irrelevant (inattuale). But precisely because of this condition, precisely through this disconnection, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time» (*ibid.*).

d'usuaris en fan ús, en desactiven la funció estètica que tenia com a objecte artístic (per la qual cosa la seva única funció no era altra que la contemplació estètica desinteressada) i li proporcionen un valor operatiu donat per aquest mateix ús. Els artistes ofereixen l'ús de l'obra.

Nefertiti Hack parteix de la història del bust de Nefertiti com a element històric inserit al museu. Un museu que s'interpreta com un mitjà que vehicula coneixements i poders, o com un dispositiu entès en termes d'Agamben: com un element involucrat en les relacions de poder entre els individus com a éssers vius i l'element històric, «intendendo con questo termine l'insieme delle istituzioni, dei processi, di soggettivazione e delle regole in cui si concretizzano le relazioni di potere» (Agamben 2006, 12). Nefertiti Hack interroga el dispositiu museístic mitjançant l'escultura egípcia, intenta escoltar la veu humana que la va ubicar en una vitrina del Neues Museum i acara l'hermetisme de la mateixa sala on s'exposa sota l'aparença d'atemporalitat. L'arqueologia dels mitjans, com a eina que fa possible l'anàlisi i la presentació d'aquells aspectes «that would otherwise escape the discourse of cultural history» (Ernst 2013, 56), és el vehicle que ha permès que Al-Badri i Nelles entressin en els plecs de la narració oficial que justifica la permanència de Nefertiti a Berlín i els giressin. Els gestos simbòlics de Nefertiti Hack deixen en descobert tot un relat ocultat rere el discurs museístic.

L'Altra Nefertiti és un arxiu que revela una història no escrita de la Nefertiti instal·lada al museu. Els artistes s'han infiltrat en les escletxes de la caixa negra que representa la institució vuitcentista i l'han piratejat alliberant-ne uns coneixements i re-significant-los. Com afirma Wright «repurposing things in an unexpected way can be said to have hack value; as can contributing anonymously to collectively used configurations, in the spirit of free software» (Wright 2013, 33). Les accions d'Al-Badri i Nelles són tant pròpies d'uns pirates com d'uns traductors. Han reassignat l'escultura, l'han fet circular en altres contextos i han contribuït a la reescriptura crítica de la seva narració i de la del museu. Al-Badri i Nelles són usuaris de l'era de la traducció, en un món mediat per les TIC i marcat pel potencial de la conversió. I és que la traducció, com assenyala Wright, engloba les accions dels usuaris:

«Plagiarism, appropriation, repurposing, patching and sampling, cutting and pasting, then databasing and tagging for reuse –these are the domains of usership's expertise. Translating is a form of usership (of a text, a word, a string of words, an image or a sound): users are translators, transposing what they find in one idiom into another» (Wright 2013, 34).

Nefertiti Hack ens porta a preguntar-nos sobre la vigència dels museus fundats sobre les mateixes pedres angulars que sustenten l'edifici de la història de l'art en els termes universalistes i colonialistes que van marcar el segle XIX. Sobre quins fonaments cal construir el museu en l'era de la traducció? L'espectador que contemplava l'obra des de la distància que imposava la vitrina ara és un usuari

que, si es vol apropiat de l'objecte, té les eines per a fer-ho sense malmetre l'objecte original. L'autoria és un valor irrellevant per a la comunitat d'usuaris que contribueixen col·lectivament a la producció de continguts i coneixements. La unitat de l'objecte artístic es veu superada per la funció que el nou context li ha donat: ser un *objectile*, retraduable a altres formes i disparador d'altres possibilitats.

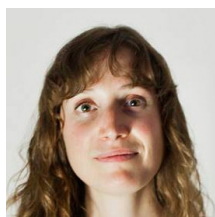
Parikka descriu les pràctiques artístiques que empren l'arqueologia dels mitjans com a accions que sovint utilitzen un material històric —com pot ser en aquest cas el bust de Nefertiti al museu— i en fan emergir les parts enterrades de la seva història (Parikka 2012, 140). A més, l'autor destaca que l'art basat en el mètode de l'arqueologia dels mitjans empra un gran ventall de processos de manipulació de maquinari i programari amb objectius artístics i activistes propis de la cultura del *hacking* (*ibíd.*). Per les seves característiques, podem dir que Nefertiti Hack utilitza l'arqueologia dels mitjans per a proposar noves formes d'interacció amb l'obra artística. Per això, les normes que limiten el comportament dels visitants del museu vuitcentista es qüestionen, perquè resulten paradoxals davant les relacions entre usuaris i obra d'art que possibilita l'Altra Nefertiti.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2006. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: nottetempo.
- Agamben, Giorgio. 2011. *Nudities*. David Kishik i Stefan Pedatella (trad.). Stanford: Stanford University Press.
- Al-Badri, Nora; Herrman, Clara; Nelles, Jan Nikolai. 2017. «Caring Machines and Institutional angst». *Schloss-Post* (11 de desembre de 2017). [Data de consulta: 6 de febrer de 2018]. <<https://schloss-post.com/caring-machines-institutional-angst/>>
- Al-Badri, Nora; Nelles, Jan Nikolai. 2017. *Nefertiti Hack* [vídeo enregistrat el 26 d'octubre de 2017]. Festival The Influencers 2017. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (29,51 min) [Data de consulta: 2 de febrer de 2018]. <<http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/the-influencers-2017-nora-al-badri-nikolai-nelles/227995#>>>
- Allahyari, Morehshin; Rourke, Daniel. 2015. *The 3D Additivist Manifesto* [vídeo] (10,11 min). [Data de consulta: 2 de febrer de 2018]. <<https://vimeo.com/122642166>>
- Allahyari, Morehshin; Rourke, Daniel (eds.) 2017. *The 3D Additivist Cookbook*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Collin, Philippe; Marchand, Jean Jose. 1967. *Marcel Duchamp. À propos du ready made* [vídeo enregistrat el juny de 1967]. París: Institut National de l'Audiovisuel (15,31 min). [Data de consulta: 1 de febrer de 2018]. <<http://www.ina.fr/video/CPD07011070/marcel-duchamp-video.html>>
- Cronin, Michael. 2013. *Translation in the Digital Age*. Londres / Nova York: Routledge.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli: Leibniz et le Baroque*. París: Les Éditions de Minuit.

- Duch, Lluís. 2002. *La substància de l'efímer. Assaigs d'antropologia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ernst, Wolfgang. 2013. *Digital Memory and The Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- G., C. 2013. «The beautiful one has come - Ancient Egypt». *The Economist* (16 de gener de 2016). [Data de consulta: 5 de febrer de 2018]. <<https://www.economist.com/blogs/prospero/2013/01/ancient-egypt>>
- Godayol, Pilar. 2000. *Espais de frontera: gènere i traducció*. Vic: EUMO.
- Huhtamo, Erkki; Parikka, Jussi. 2011. «Introduction. An Archaeology of Media Archaeology». A: Erkki Huhtamo; Jussi Parikka (editors). *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications* (pàg. 1-21). Berkeley / Los Angeles / Londres: University of Rochester.
- Mitchell, William J. T. 2011. *CLONING TERROR: The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- Parikka, Jussi. 2012. *What Is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Tyldesley, Joyce. 2003. *Nefertiti: Egypt's Sun Queen*. Londres: Penguin Books.
- Wildung, Dietrich. 2013. *The Many Faces of Nefertiti*. Osfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Windfuhr, Volkhard; Hawass, Zahi. 2009. «Berlin's Nefertiti Trouble: Egyptian Official Calls Museum Behavior "Suspicious"». *Spiegel Online*. [Data de consulta: 5 de febrer de 2018]. <<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/berlin-s-nefertiti-trouble-egyptian-official-calls-museum-behavior-suspicious-a-656046.html>>
- Wittgenstein, Ludwig. 1959. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Wright, Stephen. 2013. *Toward a lexicon of usership*. Eindhoven: Museum of Arte Útil. [Data de consulta: 10 d'octubre de 2017] <<http://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>>

## CV



### Anna Dot

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya  
anna.dot@uvc.cat

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya  
Campus de la Torre dels Frares  
c/de la Laura 13  
08500 Vic

Anna Dot és graduada en Belles Arts er la Universitat de Barcelona (2009 - 2013). Té el títol de màster en Comissariat d'Art Digital per l'Escola Superior de Disseny (2014) i un postgrau de Literatura Comparada i Literatura Electrònica per l'IL3 de la Universitat de Barcelona (2015). El 2013 va començar a centrar els seus interessos en les relacions entre art i traducció, i el 2015 va iniciar el projecte «Art i traducció en l'era digital», sota la direcció de la doctora Pilar Godayol, al Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat de Vic. És membre del grup GETLIHC (grup de recerca en Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació) d'aquesta mateixa universitat. Des de 2012 col·labora esporàdicament com a redactora en la revista digital *A\*Desk* i es dedica a la producció artística.

