

Hacia una arqueología de los medios radical Una entrevista con Wolfgang Ernst

Revista Luthor



Fig. 1: Estudio con sintetizadores, la incorporación más reciente del Fondo de Arqueología de los Medios en Berlín (Foto cortesía del entrevistado)

Wolfgang Ernst (1959) es uno de los mayores exponentes de la llamada “arqueología de los medios”. Sus estudios en las universidades de Colonia, Londres y Bochum le proveyeron una sólida base en Historia y en Filología Clásica. Perteneciente a una generación marcada por la influencia de Friedrich Kittler,

su trabajo ahonda en una dimensión matemático-materialista que obliga a repensar las historias de la cultura de matriz narrativa, así como la epistemología de los medios en general.

Ernst ha insistido en destacar la importancia del “archivo” en el marco del estudio sobre los medios. Este interés se ha expresado en su investigación y su análisis de las técnicas de la memoria cultural. En 2003 obtuvo el cargo de catedrático de Teoría de los Medios en la Universidad Humboldt de Berlín. Ese mismo año creó el Fondo de Arqueología de los Medios (cuya colección de objetos históricos juega con la tradición del gabinete de curiosidades) y el Laboratorio de Señales. Rehuyendo el pintoresquismo nostálgico, el *Fundus* se dedica al estudio de artefactos plenamente operativos o revitalizados, que sus participantes analizan en forma práctica –se habla incluso de un *close reading* de los medios– para indagar aquellos aspectos que han tendido a escapar al discurso de la historia de la cultura. Bajo esta mirada arqueológica, dispositivos aparentemente obsoletos revelan una dimensión “ahistórica” o retrovanguardista.

Uno de los conceptos más importantes en la obra de Ernst (y uno de los más difíciles de traducir) es el de “*time-critical media*”. La expresión refiere a aquellos medios en cuyo funcionamiento el tiempo cumple un rol crucial (“kairótico”, por así decirlo). Desde la fotografía, la fonografía y el cine hasta las actuales computadoras digitales, pasando por medios de transmisión electrónica como la radio y la televisión, estos medios han llevado sus procesos microtemporales hasta niveles radicalmente extraños a las nociones abstractas del tiempo humano. Dada su capacidad de manipular el tiempo, llegan a producir sus propias “tempor(e)alidades”. De ahí el desafío que plantean al relato antropológico del tiempo (es decir, a la historia) y al humanismo en general, sentido en el cual el enfoque de Ernst puede interpretarse como continuación y como revisión del abordaje kittleriano.

Durante la última década, diversas traducciones al inglés han acercado su producción a un público no germanoparlante: la pionera colección *Digital Media and the Archive* (2013), editada por Jussi Parikka, y los volúmenes *Stirrings in the Archive: Order and Disorder* (2015), *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of technological Media* (2016), *Sonic Time Machines. Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity* (2016) y *The Delayed Present: Media-Induced Tempor(e)alities Techno-traumatic Irritations of the*

Contemporary (2017). A estos materiales se suman numerosas entrevistas y artículos disponibles en Internet. Sin embargo, a excepción de algunos textos breves, la traducción de la obra de Ernst al castellano es todavía una cuenta pendiente.

¿Cómo le parece que su formación en estudios clásicos ha impactado en su análisis de los medios? ¿Existe algún vínculo entre esa formación y su trabajo actual?

Tal como señalan, mi formación fue en estudios clásicos, a los que me llevó mi temprano interés por temporalidades culturales “profundas” y su recurrencia. Retrospectiva y estructuralmente, mi estudio filológico de lenguas antiguas (incluso distantes) como el griego o el latín fue de la mano del aprendizaje de otro tipo de lenguas “extranjeras”, tales como el código de programación BASIC (cuya gramática reducida lo acerca al latín). Al mismo tiempo, el estudio de la cultura material (que es el corazón de la arqueología “propriadamente dicha”: por ejemplo, el estudio de antigüedades griegas y romanas) abrió mis ojos a lo que se llama el hardware de los medios y a la resistencia de sus tecnológicas al cambio “histórico”. En ese entonces, mi atención estaba puesta en el imperio de Cartago, lo cual me hizo ver un régimen basado menos en el territorio (como lo estaba el imperio romano) que en las infraestructuras del comercio marítimo: conexiones entre puertos, el traslado y el almacenamiento provisorio de bienes mercantiles. Una “red”.

En el ínterin, mis estudios académicos viraron en un sentido más posmoderno y deconstruccionista. Por supuesto, no hay una raíz causal y lineal que conecte mi trabajo actual con mi formación previa en estudios clásicos. Sin embargo, me tienta pensar esta “prehistoria” en términos de recurrencias. Algunas anécdotas abonan esta idea. Habiendo cursado algunos semestres en estudios clásicos, mi entonces profesor en arqueología clásica respondió a mi impaciente pregunta sobre si había algo como una teoría de esta disciplina llamando mi atención sobre un libro de publicación reciente, escrito por un francés llamado Foucault: su *Arqueología del saber*. Lo que más tarde se convirtió en arqueología de los medios todavía está movido por una conciencia arqueológica “clásica” en lo que respecta a las materialidades y los códigos que, como agentes no discursivos, movilizan los discursos de la cultura (en términos foucaultianos).

Usted ha definido su método como “arqueología de los medios radical”. Autores como Kittler, sin embargo, han mostrado un gran interés por campos como el psicoanálisis o la llamada “teoría francesa”. ¿Son estas líneas de pensamiento en algún sentido relevantes dentro de su enfoque?

Aunque Kittler nunca dejó de ver la expresión “arqueología de los medios” con cierta suspicacia, claramente recibió la influencia de exponentes de la “teoría francesa” como Lacan, cuyas nociones psicoanalíticas de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario retomó con un sentido tecnológico (gramófono, máquina de escribir o computadora, film). De manera similar, Kittler confirmó al análisis del discurso (tal como lo entendió Foucault) una dimensión más materialista. Así lo expresa el título original de su libro *Aufschreibesysteme*, que traducido al inglés se convirtió en *Discourse Networks [Redes de discurso]*. Si bien es cierto que, en mis días como estudiante avanzado, recibí una fuerte influencia de la deconstrucción derrideana y de los escritos posmodernos de Lyotard, de hecho fue mi conciencia creciente de las tecnologías mediales lo que me enseñó a examinar con mayor precisión las operaciones técnicas clave que mueven la cultura contemporánea. Puede que una transmisión radial por ondas herztianas admita una escucha deconstruccionista en términos de su contenido, pero una aproximación lúdicamente deconstruccionista a las condiciones de posibilidad técnicas de la transmisión radial nunca será satisfactoria. En cambio, exigen un rígido razonamiento sobre lo tecnológico. Mi hipótesis actual es que, en lo que a medios respecta, opera algo así como un “tecnólogos” más bien autónomo, que va más allá de una comprensión puramente funcional de la “tecnología”.

Sin duda esto me realinea con el pensamiento francés (por ejemplo, con la obra de Simondon) y con la noción lacaniana de la insistencia del orden de lo Simbólico en el inconsciente individual y cultural. ¿Hay algo como un inconsciente tecnológico en la cultura de los medios? Y con los desafíos emergentes del aprendizaje “profundo” de las máquinas, es útil releer tanto a Turing como a Lacan, ya que nos sugieren que fenómenos técnicos como estos ya no implican una oposición entre humano y máquina; en cambio, nos permiten descubrir la máquina en lo humano mismo (más que en esa o en esta persona).

Mientras que el método de Kittler para el estudio de los medios tendió a seguir lo que él ocasionalmente llamó “arqueología histórica de los medios”, la

arqueología de los medios “radical” se preocupa menos por las circunstancias históricas o los “comienzos” de las tecnologías mediales que por identificar sus principios fundamentales, tanto los materiales como los lógicos (*archai*, en griego antiguo). En este sentido no historicista, el adjetivo “radical” trae a la mente la raíz cuadrada matemática (del latín *radix*). Para entender la estética de la computación, es vital aliviarse, por un momento (o *epoché*), de la carga de la historia. La articulación tecnológica no está completamente determinada por sus circunstancias culturales.

¿Qué tipo de relación puede establecerse entre la estructura temporal interna de un medio y el contenido que transmite? ¿Son las nuevas temporalidades de las tecnologías mediales en algún sentido relevantes para analizar narrativas históricas o ficcionales del presente?

Desde la aparición de la fonografía y el cine como medios de almacenamiento, y de la radio y de la televisión como medios para transmitir señales, nuevas formas de tempor(e)alidades experimentales han surgido, mientras que las narrativas literarias se han restringido, hasta ahora, a una manipulación meramente simbólica del eje temporal, y el teatro, a una acción en el presente. De ahí que el significante trascendental “tiempo” haya explotado o implosionado en una pluralidad de temporalidades. Con la compresión y el estiramiento del tiempo por medios computacionales, algorítmicos, las señales temporales más bien se expresan en términos de frecuencias numéricas. Por ende, la noción culturalmente familiar de “tiempo” bien puede, ella misma, verse reemplazada por un abanico de términos alternativos.

Sin duda mi formación previa y mi entusiasmo como “posmoderno” me han abierto los ojos a la posibilidad de narrativas alternativas e incluso a formas alternativas a la narrativa misma, que liberan nuestra concepción del “tiempo” de su estrecho emparejamiento con su representación y ordenamiento narrativos (y hasta de su sometimiento a estos). Sin embargo, en la medida en que esta reconsideración se dé a través del vocabulario heredado de la filosofía del tiempo, quedará encerrado en un círculo hermenéutico. Para emancipar la temporalidad de su tradicional forma narrativa (tanto en la historiografía académica como en la ficción histórica), el *close reading* de la acción interna, microtemporal, en (y entre) medios tecnológicos nos entrena en el aprendizaje de un lenguaje diferente, con un vocabulario creativo ya provisto por ingenieros y científicos de la computación (desde la “línea de retardo”

electro-acústica para el retardo de señales hasta términos procedentes de la computación como “tiempo real” y “emulación”).

¿Su trabajo como arqueólogo de los medios lo ha hecho más consciente de la escritura como tecnología? ¿Cómo ha incidido este factor sobre su estilo de escritura?

La escritura, tal como se la conoce en el ámbito de las Humanidades, es una “técnica cultural”. Esta expresión, de acuñación reciente, refiere a aquellas operaciones culturales trans-subjetivas que aún dependen de la acción física del cuerpo. En cuanto es movida por agentividades no-humanas, la escritura pasa de ser una técnica a una tecnología.

En lo que a escritura refiere, la investigación en arqueología de los medios me ha llevado a lo que puede llamarse *arqueografía*, que no consiste simplemente en escribir “acerca de” tecnologías (en el modo intransitivo), sino que implica *escribir tecnologías* (el modo transitivo). El diseño de un circuito electrónico constituye una forma de escritura que permite que el tecnólogo se exprese inmediatamente. El siglo XIX se obsesionó con máquinas que permitieran a la naturaleza expresarse, o “escribirse”, ella misma, como la fotografía de Talbot (*El lápiz de la naturaleza*, 1844) o el quimógrafo, mecanismo que permite registrar señales variantes en el tiempo (y que resulta, por ejemplo, en el “fonoautógrafo” de Léon-Scott). Actualmente, la creación de un código fuente no consiste simplemente en programar una computadora, sino que incluye la computación misma; según la definición de Turing de 1936, escribir un algoritmo implica ya hacer funcionar la máquina.

¿Qué implica exactamente comprender cómo funcionan los medios? ¿Cumplen algún rol en esta comprensión los efectos sobre el sujeto y sobre la sociedad?

Comprender los medios de comunicación [Understanding Media] (1964), la publicación que disparó los estudios de los medios como algo diferente de los familiares estudios de la comunicación, nos han enseñado que el análisis crítico de los medios no debe restringirse a su contenido comunicacional (como el discurso de los “medios sociales”), sino que debe extenderse a la “escucha” del mensaje coarticulado, que deriva del medio como forma técnica. Según McLuhan, el medio-mensaje de la electricidad, por ejemplo, es su “espacio acústico”, la sincronización de un público a través de la transmisión “en vivo”

de ondas electromagnéticas. Esto incluye sus efectos políticos, como la caída del Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, que resultó de una transmisión televisiva en vivo de una conferencia de prensa en Berlín Este. Después de todo, en alemán, “*verstehen*” (en el sentido de “comprender”) conlleva una dimensión acústica. Así, la sonificación de las señales y del procesamiento de datos en los medios nos permite una mejor comprensión, dado que los oídos son más sensibles a eventos *time-critical* que la percepción visual, que salvo en casos como este es la dominante.

Mientras que la fenomenología de los medios y la sociología de los medios se ocupan de los afectos subjetivos y los efectos políticos del uso humano de los medios, la arqueología de los medios trata de comprender los medios *desde adentro* de sus tecnologías. Desde hace generaciones, los medios mismos (como artefactos que miden) “comprenden” otros medios mejor de lo que los humanos, con su lenta percepción, jamás podrían hacerlo. Hoy día, con el aprendizaje “profundo” de las máquinas, el cual permite el procesamiento de *big data* en las capas de redes neuronales antagónicas, las máquinas computacionales “comprenden” a los medios mejor que los humanos, en el sentido de una tecno-hermenéutica.

¿Qué está investigando actualmente? ¿Qué tipo de proyectos están funcionando hoy en el Fondo de Arqueología de los Medios [Media Archaeological Fundus]?

Mi inquietud actual es lo que considero el drama central de los medios técnicos: las fricciones que ocurren cuando el orden de los Simbólico (el código, el razonamiento lógico, el cálculo [*computation*]) se encuentra con lo “mate-Real” (la materia real, el hardware, la computación [*computing*]) para poder funcionar. La arqueología “radical” de los medios el método apropiado para rastrear, de manera casi forense, el tecnólogos, que se vuelve articulación sólo al combinarse la lógica y la materialidad.

El Fondo de Arqueología de los Medios se ha extendido a un estudio con sintetizadores electroacústicos y digitales, que permiten vincular operativamente las dos disciplinas en nuestro Instituto de Musicología y Estudios de Medios. El objetivo principal no es que los estudiantes compongan su propia música electrónica, sino que aprendan a escuchar la sonidad implícita de las electro-técnicas, así como los ciclos de datos (“algorritmos”, en el sentido de Shintaro

Miyazaki) que constituyen la “música” de los artefactos computacionales.

Su institución hermana, el Laboratorio de Señales [*Signal Laboratory*], está abocada a desarrollar el arte de reparar tecnologías obsoletas, como la retrocomputación. La recreación de un artefacto computacional (como la conseguida con el “Transputer”, uno de los últimos logros europeos de la arquitectura de computadoras independiente a finales de los 80) es un modo perfecto de microanálisis de los medios.

Nuestro Teatro de los Medios [*Media Theatre*] es aún el espacio en que estos artefactos tecnológicos se vuelven los actores principales en un escenario dispuesto para la dramatización epistemológica, en su operación conjunta con humanos o incluso excluyéndolos por completo.