

Eszter M Polonyi

Stárost kot prihodnost novih medijev: Laboratorij za medijsko arheologijo

Old as the Future of New Media: The Media Archaeology Lab

»Letošnji telefon je opazno drugačen od lanskega,« je pred dvajsetimi leti opozoril umetnik William Kentridge, ko so ga vprašali, zakaj je vključil v svoje umetniško delo bakelitne telefone iz sredine 20. stoletja, toda »video učinki iz poznih osemdesetih so zelo drugačni od video učinkov v devetdesetih« (slika 1).¹ Globlje kot gre človek v preteklost, dlje mora čakati na spremembe v tehnološkem razvoju. Na primer, domači filmski projektor je obstajal v relativno stabilni obliki pol stoletja (1920–1970), preden so ga ljudje začeli nadomeščati z video in televizijskimi monitorji. Še pred tem je projektor, ki se mu je reklo čarobna laterna, ostajal strukturno identičen vsaj dvesto let (1600–1800), pri čemer je vsaka generacija razširila svoje zbirke diapozitivov in obnovila polomljene dele. Takrat ni čarobna laterna ostala v družini le skozi več generacij, ampak ji je bila posvečena tudi posebna skrb in pozornost, ki sta zagotovili, da se je stanje, v katerem je bila dedovana, skozi generacije izboljševalo, namesto da bi se slabšalo (slika 2).

Da so medijske tehnologije praktično za enkratno uporabo, se danes zdi morda samoumevno, vendar jih tako dojemamo v resnici šele od pred kratkim. Bernard London je prvič govoril o tem med veliko depresijo. London je



Slika 1: William Kentridge, *Telefonska gospa / Telephone Lady*, 2000, foto / photo: © umetnik in / the artist and David Krut Fine Art, New York, Johannesburg (Vir / Source: Laura Cumming, »A Universal Archive: William Kentridge as Printmaker – Review,« *The Guardian-The Observer: Art*, 25. 8. 2013. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/25/william-kentridge-printmaker-review>>)



Slika 2: Čarobna laterna / Magic Lantern, fragment, 1750–1820, 23 × 17,5 cm, Bruikleen van Museum De Lakenhal, Leiden (Vir / Source: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bovenstuk_van_een_toverlantaarn,_NG-C-2012-18-3.jpg>)

predlagal t.i. načrtovano zastarelost, kot da je nekakšen »davek« na predmete, kot so »stara oblačila, avtomobili in zgradbe«, da bi spodbudil ljudi, da se ločijo od svojih kupljenih stvari.² Ljudje so bili pripravljeni kupiti nove različice stvari, ki so jih že imeli, šele potem ko so jim pripisali rok uporabe. Tako je bila ideja o »starih« medijih izumljena praktično sočasno s konceptom, da so mediji lahko »novi«. Z drugimi besedami, vsi stari mediji so bili nekoč novi.³ O njih zgolj ne govorimo tako kot o novih medijih.

V dobi, v kateri so se medijske tehnologije razširile na tako rekoč vsa področja življenja ter s pomočjo računalniških zmogljivosti popeljevale človeško čutno zaznavanje daleč preko naših individualnih senzoričnih in kognitivnih zmoglosti, se znajdemo vgrajeni v »nove« medijske krajine, vedno bolj pa postajamo tudi sestavni del starajočih se, nepodprtih, propadajočih, nedelujočih medijskih platform in infrastruktur. Zdaj smo preplavljeni, utapljam se, nekateri bi rekli, v materialni obstojnosti »mrtvih« medijev (slika 3). »Vsota naših dosedanjih dosežkov je, da smo zgradili več kot vse

² London, Bernard. *Ending the Depression through Planned Obsolescence*. New York: 21 East Fortieth Street, 1932.

³ Marvin, Carolyn. *When Old Technologies Were New Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990; Chun, Wendy Hui Kyong. »Introduction: Did Somebody Say New Media?« *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. Wendy Hui Kyong Chun, Anna Watkins Fisher in Thomas Keenan, ur. New York: Routledge, 2006. 1–10.

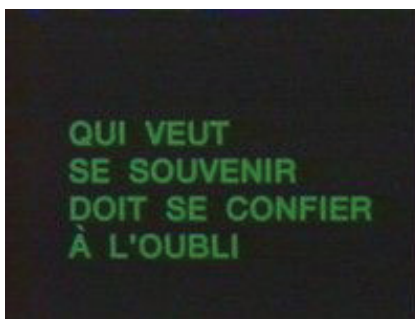
¹ Baker, George, Martha Rosler, Richard Serra, William Kentridge, Gerard Byrne, Andrea Robbins, Max Becher *et al.* »Artist Questionnaire: 21 Responses.« *October* 100. Obsolescence (2002): 18.

prejšnje generacije skupaj,« piše Rem Koolhaas, a kljub temu »ne zapuščamo piramid«. Oklep tehnoloških odpadkov, ki zasipava planet, Koolhaas imenuje »prostor smetja« (*junkspace*), to je »ogromna varnostna odeja, ki pokriva zemljo v primežu zapeljevanja«. ⁴ Zaradi njihove obstojnosti po preteku roka uporabe so bili zastareli mediji opisani tudi kot medijski »ostanki« ⁵ – nekakšen rudimentarni pojav, ki »umre«, a se nato vrne v novih oblikah dejavnosti (»Kino je mrtev. Živel kino!« ⁶) (slika 4). Mediji se – nekateri v bolj prepoznavni obliki kot drugi – ohranijo in imajo ciklično življenjsko dobo – kot duhovi.

Soočeni z ogromnim plimskim valom napredka, ki redno vdira v naše domove in pometa naše materialne dobrine skozi vrata, imajo mediji, ki so uspeli obstati, povedati marsikaj. V času izuma zastarelosti, ko je Walter Benjamin delal kot kulturni kritik, ga je navdušila nagnjenost nadrealistov do že »nemodnih« izdelkov industrijske modernosti: prvih železnih konstrukcij, tovarniških zgradb, najzgodnejših fotografij, koncertnih klavirjev, oblek izpred petih let ... v njih so se skrivale »gromozanske sile atmosfere«, ki bi lahko vsebovale »revolucionarne energije«. ⁷ V tihem kljubovanju neusmiljeno vedno že zastarelemu digitalnemu medijskemu prostoru se sodobni umetniki, npr. William Kentridge, obračajo k starim medijem kot viru kulturnega nasprotovanja in prenove. Danes, piše Tacita Dean, »je zastarelost stanje normalnosti. [...] spodbujam anahronizem – stvari, ki so bile nekoč futuristične, a so zdaj zastarele – in sprašujem se, ali so bili predmeti



Slika 3: Rob Pearce, *Kontejner z zavrženimi kasetami VHS / Skip containing discarded VHS tapes* (Vir / Source: <<https://www.flickr.com/photos/54268887@N00/5114763044/in/photostream/>>)



Slika 4: Jean-Luc Godard, *Les Signes Parmi Nous*, 1998 (Vir / Source: Shangols. »Histoire(s) Du Cinéma: (4B) Les Signes Parmi Nous (1998) de Jean-Luc Godard.« *Canalblog.com*, 15. 5. 2008. <<https://shangols.canalblog.com/archives/2008/05/15/9186969.html>>)

in zgradbe, ki jih iščem, sploh kdaj zadovoljni s svojim časom, kot da bi bila zastarelost priklicana že ob njihovi zasnovi.« ⁸ Poleg tega da nosijo materialne dokaze o stoletju in pol kulturne ter zvočne dediščine in poleg tega da so zajemali glasove in podobe več generacij sodobnega življenja, te plasti zastarelih medijev, ki se še naprej kopičijo okoli nas, vsebujejo tudi sanje o prihodnosti. Propadle sanje, neuresničene želje, a kljub temu zamisli, ki se nekaterim še vedno zdijo pristne.

Namesto da bi stare medije obravnavali kot odpadke ali smeti, medijski arheologi, podobno kot zgoraj omenjeni moderni in sodobni umetniki, verjamejo, da so smeti enega človeka zaklad drugega. Verjamejo, da bi se morali ustaviti, preden svoje zbirke DVD-jev, kamere VHS in 8-milimetrske filmske kolute odvržemo v smeti, namesto tega spodbujajmo raje občutek za zgodovinskost ob napravah, ki so prišle v 21. stoletje. Brez teh

starajočih se monitorjev, projektorjev itd. tvegamo, da bomo izgubili možnost nadaljnjega dostopa do filmskih kolutov, videokaset, plošč itd., ki so naša materialna dediščina, in uživanja v njih. S tem ko jim ne zagotovimo varnosti v naših muzejih in družinskih arhivih, vsiljujemo tudi nasilno dekontekstualizacijo slik in zvokov, ki so jih ti mediji nekoč naredili berljive. Ali ni tudi prasketanje zvoka LP plošč del glasbene preteklosti? Ploskanje tipk na mehanskem pisalnem stroju ni del literarne zgodovine? Ali ni fotoaparati del zgodovine fotografije? Bi lahko kinematografija obstajala brez umetne teme? Lastnost medijev je, da so nevidni, da se umaknejo v ozadje in si prizadevajo biti neopazni. Toda z njimi hkrati tvegamo, da pozabimo na same čutne navade, geste in medijske antropološke prakse, ki so oblikovale kulturo od industrijske revolucije dalje. Zgodovina medijev vsebuje pomembne lekcije ne le o tem, zakaj naša umetnost, kultura, literatura in glasba izgledajo, zvenijo in jih občutimo tako, kot jih, ampak tudi o tem, kako nas je ta zgodovina oblikovala v gledalce, poslušalce, člane občinstva in ustvarjalce del, ki jih ti mediji nosijo. Kot je nekoč rekel umetnik Matthew Bakkom, »zastarelost spremeni blago v surovine« ⁹. Preteklost medijev je neprecenljiv vir za ponovni razmislek, ponovno zasnovi in ponovno pozicioniranje prihodnosti medijev *danes*.

Zavzemam se za stare medije in pri tem imam v mislih tudi pomisleke, ki so se pojavili s strani kritikov, aktivistov, a pogosto tudi znotraj same tehnološke industrije, da ima, četudi so medijske inovacije same nevtralne, njihova trenutna dovzetnost za uporabo v obsežnih družbenih infrastrukturah, kot so tiste za upravljanje proizvodnje znanja, upravljanje prebivalstva, državljansko odločanje, dodeljevanje državnih sredstev, lahko razkrojevalne učinke na družbeno zavest in strpnost do kulturnih in etničnih razlik na

⁴ Koolhaas, Rem. »Junkspace.« *October* 100. Obsolescence (2002): 175–176.

⁵ *Residual Media*. Charles R. Acland, ur. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2007.

⁶ Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) Du Cinéma*. Artificial Eye, World Cinema Limited, Gaumont, in Centre national de la cinématographie (Francija), 2008.

⁷ Benjamin, Walter. »Nadrealizem.« *Enosmerna Ulica*. Slavo Šerc, Dušan Šarotar, ur. Ljubljana: Student-ska založba, 2002; »Surrealism.« *One-Way Street and Other Writings*. Susan Sontag, Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, ur. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979, 225–239.

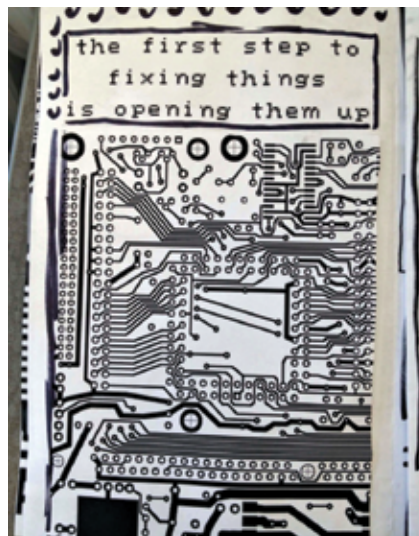
⁸ Baker et al. 26.

⁹ Citiral Gerard Byrne (Baker et al. 22).

splošno.¹⁰ Prav zato se mora srečanje s tehnologijo zgoditi znotraj izobraževalnih prostorov, torej namenjenih učenju in javnemu udejstvovanju, pa naj bodo to srednje šole, univerze, kulturni centri, galerije ali knjižnice. Z zelo malo truda bi lahko prostore in vire znotraj teh institucij usmerili v poskuse ozaveščanja in izgrajevanja občutka odgovornosti do tehničnih preobrazb, ki se uvajajo v naše interakcije s civilnimi, družbenimi in državnimi akterji. Odkar so se institucije upravljanja sprepetle z digitalnimi tehnologijami se mnogi pritožujejo nad izbrisom državljskih in skupnostnih vrednot. Toda sposobnost za delovanje, namerno in družbeno afirmativno vedenje se v javnosti ne bo pojavilo samo od sebe, izšlo bo šele iz pričakovanja, da so naše infrastrukture financirane in naši voditelji pooblašteni predvsem za zaščito pravic najbolj ranljivih.

Več visokošolskih ustanov je že ustvarilo prostore za zbiranje medijsko-zgodovinskih artefaktov, tako v Evropi kot npr. v Severni Ameriki. Prostori v institucijah, ki varujejo kulturno dediščino, kot so muzeji, dajejo prednost ohranjanju artefaktov z namenom, da bi jih konceptualno in operativno ohranili nedotaknjene za prihodnje generacije. Za razliko od takšnih ustanov se prostori na fakultetah in univerzah z medijskimi zbirkami namerno odklikajo od umetnostnozgodovinskega imperativa restavriranja, to je obnavljanja dela v njegovem prvotnem zgodovinskem kontekstu, in namesto tega obravnavajo ohranjanje kot sredstvo za zagotavljanje kritične ozaveščenosti v sedanjosti.

Univerza v Boulderju v Koloradu je na primer ustanovila Laboratorij za medijsko arheologijo (MAL)¹¹, ki poleg univerzitetnih študijskih predmetov izvaja tudi več delavnic, ki jih vodijo prostovoljci, na katerih dodiplomski



Slika 5: Prva stran zina, ki ga je libi strigel ustvarila za udeležence delavnic Take it Apart(y), ki jih organizira na MAL / The first page of a zine created by libi strigel for participants in Take it Apart(y) workshops that she organizes at MAL (Vir / Source: Emerson, Lori. »Afterword: Towards a Variantology of Hands-on Practice.« *Early Popular Visual Culture* 18.1 (2020): 96. <<https://doi.org/10.1080/17460654.2020.1763635>>)

študenti v prostem času dobijo v roke zgodovinske medijske predmete, da jih razstavijo, zato da bi bolje razumeli ne samo, kako so delovali nekoč, ampak tudi, kakšno vrednost bi lahko imeli danes. Različice teh delavnic bi lahko videli kot retroigranje, tj. obnovo starih videoiger, konzol in arkadne strojne opreme z namenom igranja in nekakšne ludične izgradnje ponovne občutljivosti sodobnih uporabnikov za materialnost teh medijev. Vendar lahko kritiko, ki je vključena v idejo o odprtju medijske naprave, razumemo tudi veliko širše. Dolgoletna direktorica MAL, Lori Emerson, je trdila, da »del razloga, zakaj morata umetnost in humanistika še naprej zagovarjati pomen materialno utemeljenega in utelešenega poučevanja in raziskovanja, izvira iz tradicije poistovetenja teh disciplin s hermenevtiko in prakso natančnega branja, ki sta se, upravičeno ali ne, začeli obravnavati kot agnostični do medija in materialnosti.« Za Emerson je odprta igra z zgodovinskimi medijskimi artefakti, ki poteka praktično, pomemben vidik visokošolskega izobraževanja, ne samo zato ker so

novejša generacija študentov dosledno navdušene nad starimi mediji in jih fascinirajo, ampak tudi zato ker, prvič, se tako znebijo zgodovinskega občutka avre in nostalgije, ki je pogosto značilen za naš trenutni odnos do teh starih predmetov, in, drugič, ker spodbujajo natanko takšno delovanje, poseganje v, obratni inženiring, poigravanje, eksperimentiranje in motenje ustaljenega delovanja, za kar so digitalne tehnologije praviloma prikrajšale večino svetovne populacije uporabnikov.¹²

Za ustanovitelja medijskega arheološkega fundusa na Filozofski fakulteti Humboldtove univerze v Berlinu, Wolfganga Ernsta, mora srečanje z mediji prerazporediti tisto, kar Ernst imenuje »posredovanje stroja«, med uporabnike. V intervjuju z Emerson leta 2013 Ernst opisuje enega od zgodovinskih medijskih aparatov, ki jih postavlja v ospredje v Fundusu, da bi medijsko zgodovino naredil performativno, to je premišljeno, aktivno in delujočo:

»Poučevanje na Fundusu stremi k temu, da bi usposobili študente, da se uprejo nostalgичnemu ali celo melanholičnemu impulzu, ki je običajno povezan s tako imenovanimi 'mrtvimi mediji', in namesto tega odkrijejo retro-futuristični element. Električni telegraf na primer deluje z diskretnim prenosom signala: kodo, ki se je po dobi medijev AM,¹³ kot je radio, vrnila na nepričakovane načine. Medtem ko je prenos digitalnih podatkov veliko prehitel, da bi ga neposredno zaznali človeški čuti, lahko klasične telegrafске 'pike in črtice', ko so povezane z akustičnim mehanizmom, služijo kot način upočasnitve in sonificiranja narave prenosa kodiranega signala.«¹⁴

¹² Emerson, Lori. »Afterword: Towards a Variantology of Hands-on Practice.« *Early Popular Visual Culture* 18.1 (2020): 93–101. <<https://doi.org/10.1080/17460654.2020.1763635>>

¹³ Amplitudna modulacija signala, tj. jakosti signala, v nasprotju z modulacijo frekvence (FM).

¹⁴ Emerson, Lori, in Wolfgang Ernst. »Archives, Materiality and the Agency of the Machine: An Interview with Wolfgang Ernst« 8. 2. 2013. *Library of Congress Blog*. 2013. Splet. 4. 12. 2024 <<https://blogs.loc.gov/thesignal/2013/02/archives-materiality-and-agency-of-the-machine-an-interview-with-wolfgang-ernst/>>.

¹⁰ Kantayya, Shalini. *Coded Bias*. 7th Empire Media, Chicken And Egg Pictures, Ford Foundation, 2020; Benjamin, Ruha. *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Cambridge, UK in Medford, MA: Polity Press, 2020.

¹¹ Spletišče: <<https://www.mediaarchaeologylab.com/>>

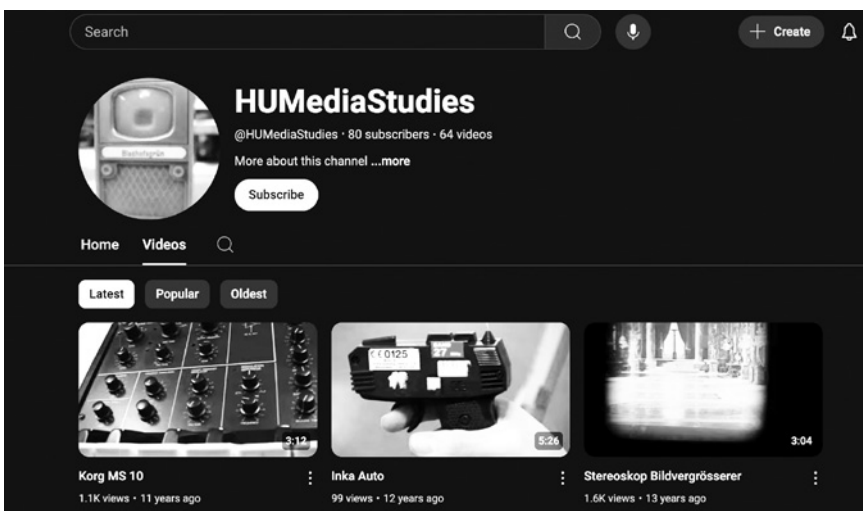
Ernst tudi tukaj izpostavlja telegrafijo in telegrafski aparat kot primer zgodovinskega medijskega objekta, ki je uradno nedelujoč ali zastarel, vendar postane ob natančnejšem pregledu sredstvo za »upočasnitev« in materialno oprijemljivost. Prek telegrafskega aparata Ernst »izzvoči« eno glavnih razlik med mediji za analogno in digitalno obdelavo signalov, in sicer diskretni proti zveznemu signalu (slika 5). Gre za to, da se postopek ohranjanja, ki bi bil običajen za večino zgodovinskih raziskav kulturnega artefakta, tukaj nadomesti s postopkom oživljanja in »ponovnega udejstvovanja«, tj. konceptom zgodovinske analize kot oblike utelešene medijske prakse.¹⁵ Tu je poudarek na čutnih in družbenih vidikih srečanja z zastarelim procesom ali tehniko. Ernst dodaja, da lahko restavriranje dragocenih tehnoloških starin dejansko poškoduje originalne sestavne dele naprave, tako da lahko medijskoarheološki proces vsaj v ožjem smislu razumemo kot nasprotje muzeološkemu procesu restavriranja npr. slike, katero so si restavratorji tradicionalno prizadevali obnoviti s čim manj spremembami. Ernstov *credo*, ki ga je mogoče vzeti kot široko uporabnega za medijske arheologe na splošno, je, da tehnični aparat obstaja le do te mere, da deluje.¹⁶ Skupnost medijskih arheologov, podobno kot Ernst, ne vidi smisla v razstavljanju aparata, če ga ne morete vklopiti ali na nek način komunicirati z njim, saj mu to odvzame namen in ga reducira na »kos pohištva«. Aparat obstaja dobesedno skozi svoja srečanja z živimi subjekti in skozi namene, v katere so postavljeni. Zato je Ernstov poudarek, podoben kot pri Lori Emerson, na performativnih, interaktivnih in posredniških vidikih praktičnega medijskoarheološkega laboratorija.

¹⁵ Fickers, Andreas, in Annie van den Oever. »Experimental Media Archaeology: A Plea for New Directions.« *Technē/Technology Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2014. 272–278.

¹⁶ Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2015.



Slika 6: »Medijska Arheologija / Media Archaeology«, RTV SLO, Platforma, 20. 7. 2020
(Vir / Source: <<https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/ernst-in-english/video-lectures/Vortragsvideos>>)



Slika 7: HUMediaStudies, Humboldt University, spletišče / landing page,
(Vir / Source: <<https://www.youtube.com/@HUMediaStudies/videos>>)

»Naša strategija je torej: popravi enkrat, ponovi večkrat, s snemanjem posameznega dogodka z zvočnim in video posnetkom.« Ta poudarek na »praktičnem« vidiku zgodovinske analize je razviden iz Fundusovega YouTube kanala (slika 6, 7). Tu se pojavljajo tako imenovani »operativni« videoposnetki, ki jih objavljajo študentje in dokumentirajo njihovo »restavriranje« naprav ne za funkcije, za katere so bile prvotno

namenjene, temveč za namene, ki so bolj relevantni za zdajšnji trenutek in za katere si jih je treba na novo zamisliti.

Hkrati je zgodovina medijev tudi družbena zgodovina. Omejiti aparat na fizično zamejen predmet ali zreducirati zgodovino medijev na zaporedje tega ali onega niza strojev pomeni zanemariti dejanski obseg vpliva medijev na pogoje naše zaznave, tj. na oblikovanje

našega občutka telesnih jazov, ki so ga mediji, nekateri bi morda celo rekli, »določili« (Kittler). Gre za ignoriranje temeljne razlike med umetnostjo pred in po pojavu mehanskih in elektronskih medijev, to pomeni zanašanja modernega in sodobnega umetniškega dela na telesni avtomatizem, čutno zaznavanje in predzvestne oblike telesne in psihične produktivnosti. Tako so bile npr. gibljive slike že od tavmatropov prek kronofotografije in kinematografije 20. stoletja pogojene z omejitvami človeškega očesa.¹⁷ Podobno so zgodnji zvočni mediji, kot je telefon, izšli iz znanosti uporabne fiziologije, ki je vključevala zaznavno kodiranje zvoka in psihoakustike; ta pristop zaznamuje tudi razvoj digitalne kompresije zvoka v poznem 20. stoletju, kot npr. v primeru MP3.¹⁸ Določen medijski aparat bo ostal nedelujoč ne le brez mehanske re-animacije, ampak tudi brez neposredne senzorične angažiranosti prejemnika. Skupina medijskih arheologov, povezana z Andreasom Fickersom in Annie van den Oever, je pozvala, naj se medijska arheologija obravnava kot oblika interaktivnega, praktičnega in uglašnega sodelovanja z zgodovinskimi medijskimi aparati.¹⁹ Za Fickersa in van den Oever na kocki »ni toliko 'pravilnost' teh uprizoritev, temveč njihova produktivnost,« to je čutna izpolnitev, ki jo zagotavljajo.²⁰ Šola medijske arheologije, imenovana eksperimentalna medijska arheologija, ki se osredotoča na analizo premikanja

konic prstov, vrtenja zapestja, drže telesa, zavedanja utrujenosti in drugih oblik »proprioceptivne« ali notranje fiziološke dejavnosti, razume, da mediji presegajo obrise strojev in se nahajajo v telesu in njegovih predzvestnih impulzih, spominih, željah in travmah. Od tod pomen nadzorovanih okolij ali laboratorijev, v katerih je mogoče varno priklicati prej disciplinirano usposabljanje od zgoraj navzdol, povezano z danimi mediji, ga ponovno izvajati in se na novo pogajati o njegovih pogojih.

Če želimo zgraditi kritično zavest o tehnologiji in industriji množičnih medijev, so laboratoriji, kot so tukaj opisani, nujni. Slovenija ni brez lastnih poskusov. Več prostorov, v katerih se umetnost razstavlja neodvisno od kulturne ustanove, deluje tudi kot laboratorij. Stopite za zadnjo steno Cirkulacije 2 in hitro se boste znašli v *makerspaceu*. Inštitut Kersnikova (Galerija Kapelica), Inštitut Egon March, Ljudmila, Osmo/za ... vse to so hekerske cone, tehnološki inkubatorji, laboratoriji medijske arheologije. Muzej sodobne umetnosti na Metelkovi (MSUM) je pred kratkim poskušal odpreti takšen prostor, ki pa so ga hitro zaprli.²¹ Polemika okoli laboratorijev znotraj glavne kulturne ustanove je zgovorna. »Laboratoriji so povsod in ne moremo nehati govoriti o njih,« tako avtorja začneta svoj uvod v *The Lab Book*.²² Tako kot pri zgodovinskih prostorih avantgardne produkcije imajo laboratoriji posebno značilnost, da intenzivirajo delovni proces in pogosto vodijo do idej, ki so pred časom. V državah, ki imajo tovrstne laboratorije, npr. na Nizozemskem, v Avstriji in ZDA, so ti zelo odvisni od vlagateljev tveganega kapitala, ki so neslavno sovražni do kritike vojaško-industrijskega kompleksa.²³ Liminalni

prostori so bili v Sloveniji zgodovinsko podhranjeni in prostovoljno vodeni, vendar so zato odigrali tudi pomembno vlogo pri gradnji kritičnega razumevanja masovno proizvedene tehnologije v javni sferi, tako v socialistični kot postsocialistični slovenski družbi.²⁴ Primer Slovenije kaže, da laboratoriji niso vedno ranljivi na to, da bi jih oblasti prevzele. Namesto tega, če si sposodim besede Bruna Latourja v njegovem besedilu iz leta 1983, »Dajte mi laboratorij in dvignil bom svet [... Kar] šteje v laboratorijskih znanostih, [...] so sveži, nepredvidljivi viri premikov, ki so tem bolj siloviti prav zato, ker so dvoumni in nepredvidljivi.«²⁵ Medijski arheološki laboratorij ni prostor, kjer se vsiljuje volja moči, ampak je dobesedno dekonstruiran od spodaj, ponovno ožičen, spremenjen in s tem prekinjen. Slovenski zgodovinski medijski aparati so v procesu odklapanja in odlaganja v smeti, kdorkoli jih lahko vzame brezplačno. Zdaj je čas, da zagotovimo, da avdiovizualna dediščina regije ne postane nedostopna ali izgubljena.²⁶ ■

17 Da bi lahko videli sliko običajnega, analognega kinematografskega aparata, je bilo treba slikovni tok, ki je prihajal iz projektorja, razdeliti na enakomerne intervale svetlobe in teme, pri čemer je bilo človeško oko »pretentano« v nezavedno povezovanje med dvema različnima zaporednima slikama in dojemanje toka posameznih podob kot kontinuitete. Več o zgodovini iluzije, ki je sestavni del zgodovine medijev (in umetnosti), glej *Art and Artifice in Visual Culture Eighteenth Century to the Present*. Sonia Coman, Vasile-Ovidiu Prejmearan in Michael Yonan, ur. London: Routledge, 2024.

18 Primerljaj koncept »perceptivnih tehnik« Jonathan Serna skozi zgodovino modernih in sodobnih zvočnih medijev. Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham in London: Duke University Press, 2012. <https://doi.org/10.1177/0959353500010002013>.

19 Fickers, Andreas, in Annie van den Oever. *Doing Experimental Media Archaeology: Theory*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2022; Heijden, Tim van der, in Aleksander Kolkowski. *Doing Experimental Media Archaeology: Practice*. Volume II. Oldenbourg: de Gruyter, 2023.

20 Fickers et al. 25.

21 »+MSUM | New Media Lab.« *MG+MSUM*, 2023. Splet. 4. 12. 2024 <<https://www.mg-lj.si/en/visit/3568/msum-new-media-lab/>>.

22 Werscher, Darren, Lori Emerson in Jussi Parikka. *The Lab Book: Situated Practices in Media Studies*. Minneapolis, Minn. in London: University of Minnesota Press, 2021.

23 Glej npr. Matthew, Wisnioski. »Why MIT Institutionalized the Avant-Garde: Negotiating Aesthetic Virtue in the Postwar Defense Institute.« *Configurations* 21.1 (2013): 85–116; Bishop, Ryan. »The Eames Office,

the Cold War and the Avant-Garde: Making the Lab of Tomorrow.« *Theory, Culture & Society* 37.7–8 (2020): 71–94. <https://doi.org/10.1177/0263276420958041>; John, Beck, Ryan Bishop. *Technocrats of the Imagination: Art, Technology and the Military-Industrial Avant-Garde*. Durham, NC: Duke University Press, 2020.

24 Tudi nekdanji Sorosov center za sodobno umetnost v Ljubljani bi lahko razumeli kot laboratorijski prostor, saj je šlo za zagotavljanje dostopa do računalniške opreme v obdobju, ko so bili ti viri komaj na voljo; je torej primer laboratorijev kot prostorov javnega izobraževanja. Za več o vlogi institucionalne kritike v teh prostorih glej Polonyi, Eszter. »Institucionalna kritika in slovenska novomedijska umetnost.« *Conference Proceedings of RE:SOURCE, The 10th International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*. Francesca Franco in Andrés Burbano, ur. Resource ETS; Venice Center for Digital and Public Humanities; Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali, 2024. 331–334.

25 Latour, Bruno. »Give Me a Laboratory and I Will Raise the World.« *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. Karin D. Knorr-Cetina in Michael Mulvey, ur. London, Beverly Hills, New Delhi: SAGE Publications, 1983. 141–170.

26 Besedilo je nastalo v okvirih interdisciplinarnega raziskovalnega projekta Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti (J7-3158), ki ga financira ARIS.