

EL ARTE COMO POSTRADUCCIÓN DE LA PANDEMIA POR LA COVID-19: EL CASO DE THE COVID ART MUSEUM

MARÍA CANTARERO MUÑOZ
Universidad de Salamanca, España
*GIR Tradic*⁶³¹

RESUMEN

En plena pandemia de imágenes, los estudios visuales y los debates sobre la cultura visual son imprescindibles para indagar en la práctica de la imagen y su circulación en el entorno digital. En este contexto, la traducción como concepto viajero (Bal, 2002, 2009) no solo resulta útil para describir los procesos comunicativos diarios, sino que, además, es esencial para detallar procesos de migración o (in)estabilidad de significados.

El lenguaje, asunto central de esta disciplina a lo largo de su historia, ha devenido los lenguajes en la era de la hiperconexión. El plural señala la posibilidad de transmitir o manipular significados a través de otros modos distintos a la palabra. En consecuencia, el significado de texto, como tantos autores vienen defendiendo y revisando desde hace años, se amplía y la traducción se convierte en una metáfora apropiada para definir las prácticas artísticas transnacionales actuales.

Nuestra propuesta se centra en diversas formas de traducción que se inscriben entre lo virtual y lo real. Para ello, desdibujamos los límites (auto)impuestos a la disciplina y nos centramos en dos corrientes traductológicas actuales que van en esta dirección: el llamado giro hacia afuera (Bassnett, 2017; Bassnett y Johnston, 2019) y los estudios de post-traducción (Gentzler, 2017).

Las obras de arte como práctica de traducción ya han sido analizadas desde diferentes perspectivas (Klein, 2019; Di Paola, 2018, 2017, 2007; Ortega Arjonilla y Martínez López, 2006), y el museo se ha analizado como zona de traducción (Cronin y Simon 2014) en diversas ocasiones (véase Neather, 2021).

⁶³¹ Este capítulo parte del Proyecto: VIOSIMTRAD (“Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global”), FFI2015-66516-P MINECO/FEDER. La autora es beneficiaria de una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario, que financia un contrato predoctoral, concedida por la Universidad de Salamanca y cofinanciada por el Banco Santander.

Con el objetivo de ilustrar estas corrientes y arrojar luz sobre los procesos de traducción a los que nos referimos, abordaremos como postraducciones las obras expuestas en la cuenta de Instagram The Covid Art Museum. Al igual que sucede con otras páginas en internet, el espacio construido mediante esta red social es fluido y diluye el concepto de fronteras en dos sentidos: el físico (creando el espacio del museo a medida que los usuarios aportan su visión de la pandemia y siendo accesible para cualquier persona con conexión) y el lingüístico (dando lugar a una polifonía de voces y ofreciendo una pluralidad de lenguajes más allá del verbal).

PALABRAS CLAVE

Arte digital, Cultura visual, Postraducción, Traducción visual.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Puede que el año 2020 se rememore como el año de la pandemia; lingüistas y academias coinciden en que voces como “cuarentena” o “pandemia” pueden considerarse palabras del año. Sin embargo, el paso al 2021 nos recuerda que, al igual que las fronteras, los calendarios son un constructo que dividen lo que en realidad es una continuación, en este caso, del tiempo. Los acontecimientos que han sobrevenido a la humanidad a lo largo de los siglos se han traducido constantemente en diversas narrativas que los rememoran y revisitan. Puesto que todavía estamos inmersos en la realidad de la pandemia, el objetivo de este trabajo es dar cuenta de cómo el arte está postraduciendo la Covid-19 en el espacio digital.

Como explica Neather (2021, p. 306), “[m]useums are important sites of cultural representation in which translation plays a crucial part”. Así, a lo largo de este trabajo revisaremos: primero, las representaciones artísticas como traducciones de la realidad; después, desarrollaremos los estudios de postraducción y el giro hacia afuera de la disciplina para, a continuación, explorar las representaciones museísticas digitales desde una perspectiva traductológica diferente a otras más asentadas en el discurso académico (museos como traducciones y traducción dentro del museo). Finalmente, utilizaremos The Covid Art Museum para analizar como postraducciones multimodales las obras expuestas en este museo digital.

1. HACIA UNA AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE TEXTO: TRADUCIR (CON) LA MIRADA

Todo se construye a través del lenguaje y la realidad, tal y como la definimos, no existe fuera de las interpretaciones que, mediante el lenguaje, hacemos de ella. En consecuencia, podemos deducir que lo que existe no es lo real, sino traducciones de lo real mediante diferentes textos. Estos no se construyen únicamente con palabras, sino que pueden ser representaciones que emplean un amplio abanico de recursos semióticos (Dovchin y Pennycook, 2017). Estas ideas, ya presentes en las teorías de Foucault (1966) o en los planteamientos de la producción/recepción de signos de Barthes (1977) o Baudrillard (1977), siguen siendo esenciales para abordar la actualidad, cada vez más re-presentada y re-escrita desde el medio digital. De ahí parten otras teorías posteriores en las que se pone de manifiesto que no hay una separación entre “‘reality’ and symbolic representation” (Castells 2010, p. 403). Como se ha señalado en numerosas ocasiones desde los estudios de traducción y, especialmente, a partir del giro cultural de la disciplina (Bassnett y Lefevere, 1990), traducir es reescribir. Al mismo tiempo, como explica Vidal Claramonte, “el lenguaje determina nuestra visión de la realidad, porque vemos y creamos el mundo a través del lenguaje” (1998, p. 18). Aunque es notable la distancia temporal con estas ideas y teorías, el panorama digital actual y la constante hibridación y multimodalidad de los textos hacen urgente una revisión constante del concepto central de la disciplina.

Hace ya años que el arte ha ido a la cabeza en este sentido; ha experimentado con diversos lenguajes, desde la música hasta la escultura, para alterar ese orden simbólico y poner en jaque conceptos que parecían certeros e inamovibles, como el de autor, copia, original o frontera. Para ello, ha difuminado los límites entre disciplinas, ha transgredido barreras entre áreas lejanas y ha puesto de manifiesto que, para dar cuenta de lo caleidoscópico de la realidad es necesario, precisamente, una transdisciplinariedad que nos saque de nuestra zona de confort.

Hoy en día, urge poner en práctica esa transversalidad por diversos motivos. Primero, la comunicación actual conjuga imágenes, sonidos,

palabras (en *stories* con música, tuits con imágenes o, simplemente, a través de iconos, gifs, *stickers* y memes). En consecuencia, y como argumentan Wilson y Maher (2012, p. 1), las experiencias culturales de la globalización contribuyen “to increased critical interest in intercultural notions of language and in new forms of textuality”. Por otro lado, a muchos de estos mensajes aparentemente simples y que circulan a escala global subyacen narrativas en las que intervienen culturas, ideologías y, consecuentemente, poderes. Asimismo, la globalización y el cosmopolitismo, y sus experiencias locales, han contribuido a la proliferación de sistemas semióticos híbridos que pueden, pero no tienen por qué ser verbales. Desde el giro cultural previamente mencionado, se sucedieron otros, como el sociológico (Wolf y Fukari, 2007) o el traslativo (Bachmann-Medick, 2009) que subrayaron la importancia de la traducción cultural en las sociedades cosmopolitas. Este último, además, guarda estrecha relación con lo que Mieke Bal denominó conceptos viajeros en las disciplinas (2002) para demostrar que estas no son compartimentos estancos y claramente separados, sino que, al contrario, existen espacios de negociación entre ellas.

Al mismo tiempo, y frente al logocentrismo que tradicionalmente había imperado en los estudios de traducción, en el ámbito de los estudios visuales y culturales se empieza a expandir el concepto de texto para incorporar otros sistemas de signos diferente a la palabra, como las imágenes. De hecho, en la actualidad, de entre todos los lenguajes posibles para comunicar, informar o narrar, son las imágenes, el llamado “idioma compartido” (Monge, 2019), las que parecen primar en la época de las pantallas. A través de ellas, recibimos y compartimos información en un incesante intercambio de mensajes, en un ir y venir de códigos que pone de manifiesto que las fronteras en general, y las de los lenguajes en particular, tienden a ser más permeables que como se había concebido tradicionalmente (Gentzler, 2015, p. 1). Por eso, la tarea del traductor va más allá de los espacios monolingües y monomodales.

Como ya hemos mencionado, el arte ha sido pionero en introducir conceptos de otras disciplinas, entre ellos, la traducción. No solo el arte, sino otras áreas epistemológicas han utilizado este concepto. Sin embargo, como plantea Zwischenberger (2019, 2017), el uso de un sentido

más amplio de la traducción en diversas disciplinas no se ha visto reflejado en los estudios de traducción de forma notable. Este planteamiento está muy en línea con la idea de Bassnett (2017b, p. 150) de la traducción como un proceso en el que todos nos vemos inevitablemente inmiscuidos, ya sea de forma intralingüística o intersemiótica. Así, la traducción deja de verse como un proceso secundario para revelarse como inherente a cada proceso comunicativo diario (Gentzler, 2017, p. 8). Habida cuenta de que los procesos comunicativos actuales son, en su mayoría, multimodales (con una gran presencia del visual sobre otros modos), puede que el primer paso para entender la traducción en el sentido que defiende Gentzler (*id.*; véase también Gentzler, 2015) sea traducir desde la mirada.

Hace décadas que Berger expuso que no solo miramos una cosa, sino la relación entre las cosas que vemos y nosotros mismos (Berger 1972: 14). En este sentido, los avances sociales y culturales, las nuevas corrientes filosóficas e inventos como la cámara, van cuestionando las representaciones. En el plano artístico, del mismo modo, la primacía de la perspectiva única comienza a ser replanteada por las vanguardias. Así, se empezaron a poner en jaque conceptos como los de representación, origen, autenticidad, etc. Las copias y reproducciones dejan también de tener un estatus secundario, pues, además de hacer sus propias referencias al original, se convierten en punto de referencia y, en consecuencia, en nuevos originales (*id.*).

Asimismo, tanto el giro pictórico de Mitchell (1994) como el giro icónico de Boehm (1994) vinieron a poner de manifiesto la importancia de las imágenes y la necesidad de estudiarlas en función de su contexto, algo que Barthes (1980) había apuntado años antes al señalar que todo se transforma imagen. Para estos autores, las sociedades más actuales se rinden ante simulaciones visuales que producen sentido.

Como consecuencia de un giro hacia las imágenes y lo visual desde diferentes ramas epistemológicas, en 2002 se inauguró la publicación *Journal of Visual Culture* con la intención de establecer un diálogo transdisciplinar sobre la cultura visual. Cinco años más tarde, el término traducción interviene visiblemente en el número 6 de la revista. A lo

largo de sus páginas autores como Bal, Morra o Apter participan en este diálogo entre traducción y medios visuales. Este número es de especial trascendencia en los estudios de traducción que, poco a poco, virarán hacia nuevos derroteros multimodales. La comunicación a través de pantallas ha incrementado el uso de elementos visuales para comunicarnos, por eso urge desafiar el modelo logocéntrico basado en la lectura, y poner el énfasis en la mirada, en palabras de Apter (2007), convertir “the reading” en “the looking”. Artista y traductor ponen la mirada y hacen mirar a través de determinados signos.

Este no es el único alegato en esta dirección, por ello, parece que desde hace años asistimos a un giro multimodal de la disciplina (más allá de los estudios de traducción audiovisual); autores como Dicerto (2018), Bennett (2019) o Boria, Carreres, Noriega-Sánchez y Tomalin (2020), entre otros, abogan por una ampliación del concepto de texto, en línea con el expuesto por Gottlieb: “any combination of sensory signs carrying communicative intention” (2005, p. 35). Así, en el caso de las representaciones museísticas, como explica Sturge (2007, p. 164), estas son multimodales y, en consecuencia, espolean el debate académico para expandir la visión de la traducción hacia formas diferentes de representar al otro. Por ello, al navegar por The Covid Art Museum y describir sus obras, trataremos estas como textos, independientemente de su naturaleza puramente visual, audiovisual o verbal.

2. LA OBRA DE ARTE: POSTRADUCCIÓN Y MULTIMODALIDAD

Las obras de arte como práctica de traducción ya han sido analizadas desde diferentes perspectivas por autores como Ortega Arjonilla y Martínez López (2006), Di Paola (2018), Klein (2019) o Vidal Claramonte (2019). De igual manera, el arte como medio para reflexionar sobre la traducción y el significado también ha sido explorado, un claro ejemplo son los proyectos de Antoni Muntadas titulados *On Translation* (1995-) a través de las que el autor reflexiona sobre diferentes procesos comunicativos en el entorno transnacional y multimedia.

Sin duda, al situarnos delante de un cuadro, por ejemplo, reconstruimos el mensaje que, mediante colores, formas y perspectivas su autor/traductor trató de transmitir. No obstante, es necesario cuestionarse si verdaderamente podemos acceder al significado, si es que lo tiene, y si este es estable. Al traducir, al completar una obra, tratamos de descifrar lo que representa y, en este acto, también intervienen otros elementos, como el contexto (el de la obra, el actual y el nuestro), el conocimiento (de la obra, del mecenas, del arte mismo), etc. (véase Bal, 2020). De este modo, podemos decir que cada receptor reescribe la obra de arte al contemplarla y, en consecuencia, hemos de desechar la idea de que hay una traducción fija, única y estable, del mismo modo que no existe una realidad unívoca, sino interpretaciones de esta. Así pues, vemos como traducción y arte no solo están relacionadas, sino que se complementan. Por ello, desde las corrientes de traducción que hemos mencionado previamente hasta el giro hacia afuera y los estudios de postraducción, cada vez el traductor debe buscar más lo obtuso (utilizando la terminología de Barthes, 1982) que el sentido obvio.

Habida cuenta de que la realidad se traduce de diversas formas y, entre estas, destaca el uso de la imagen para representarla, el traductor actual debe mirar para traducir y traducir para devolverle al otro el derecho a mirar (Vidal Claramonte 2019, p. 223), pues lo que se dice no se transmite exclusivamente a través de la palabra, como ya hemos dicho. Por eso Gentzler, siguiendo a Arduini y Nergaard (2011), explica que el objetivo de la nueva generación de traductores no es tanto alcanzar la precisión lingüística como facilitar la comunicación, abrir las vías para avanzar y reflexionar sobre los encuentros en los que esta interviene (Gentzler 2017, p. 5). Para ello, propone los estudios de postraducción, en los que la teoría y la práctica de la disciplina pongan la mirada no en textos originales y secundarios, sino en cada referencia cultural y cada eco que se produce en las diversas reescrituras desde las cuales estudiar interacciones, no solo entre repetición y original, sino también entre el pasado y el presente, entre las diversas narrativas y su manipulación, es decir, en esa zona en la que interviene la traducción como interpretación.

En este sentido, la teoría de la postraducción se complementa a la perfección con el llamado giro hacia afuera que plantea Susan Bassnett (2014). Con él, se pretende derribar barreras autoimpuestas a la traducción para alcanzar otras disciplinas, a la vez que se abre a ideas de asuntos translativos en los que se han centrado investigadores que, en primera instancia, no están relacionados con la traducción en el sentido tradicional del término. Este giro permitiría, para Bassnett (2017, p. ix-x), un fructuoso intercambio de metodologías e ideas de otras disciplinas.

Con estos teóricos y otros (Johnston, 2017; Inghilleri, 2017), la nueva definición de la traducción pasa por hacer de la misma una definición móvil en la que los lenguajes construyen realidades y en la que el original supone una reescritura en sí mismo. Así, para Gentzler, los estudios de postraducción se encargan de observar la compleja circulación de los textos, no solo desde el origen al meta, sino también el resto de movimientos y flujos que intervienen en la comunicación, incluso si esta se hace a través de múltiples lenguas, o entre palabras e imágenes, culturas o géneros (Gentzler, 2017, p. 112-113). En el contexto de los museos, esto es lo que también se propuso Sturge, sobre todo, al defender la estrecha relación entre la etnografía y la traducción en tanto no existe un original con el que comparar el texto meta (2007, p. 129) y la traducción interviene irremediablemente como una mediación entre culturas; las representaciones culturales en los textos etnográficos y en los espacios museísticos son simultáneamente y por derecho propio independientes y traducciones.

Partiendo de estas teorías, las imágenes expuestas en un museo digital en continua construcción en tanto espacio y exposición devendrían traducciones de traducciones en las que los símbolos forman parte de la narrativa a la vez que la construyen. Al mismo tiempo, y puesto que en el caso escogido las obras no son limitadas ni pertenecen a uno o varios autores concretos, sino que se añaden a medida que pasa el tiempo, podemos ver cómo los mismos elementos se utilizan de diferentes formas para dar consistencia a la narrativa. La pandemia no tiene a corto plazo una fecha de fin, así, se deduce que las obras expuestas son interpretables en la actualidad con múltiples sentidos que son constantemente actualizados y, todavía así, constituyen traducciones de la misma pandemia,

vista desde diferentes partes del globo y, en consecuencia, reinterpretada glocalmente a través de estas representaciones. Paradójicamente, el hecho de que la narrativa visual en torno a la pandemia se esté construyendo a la vez que se padece no significa que las formas de representarla se estén forjando de manera estable. Probablemente, en el futuro se reinterpretarán tanto los acontecimientos como sus representaciones y se originarán nuevas reescrituras, postraduccion, de lo real.

3. EL MUSEO COMO TRADUCCIÓN, EL MUSEO TRADUCCIDO

De lo anteriormente expuesto se deduce que la traducción en el museo puede analizarse desde un prisma diferente al del “museo como traducción” y a la traducción dentro del museo. No obstante, primero veremos someramente cómo se han tratado ambos desde la disciplina.

Neather (2021, p. 316) explica que

The concept of museums as translation zones may be understood in different ways. Translation may refer in a broad sense to the translation of cultures within the exhibition space, whether or not that involves interlingual transfer, while at a more specific level it involves the interlingual translation of materials to create a bi/multilingual exhibition space.

Los museos son espacios en los que la naturaleza dialógica y dinámica de todo contacto intercultural se pone de manifiesto en distintos niveles. Ayudan a replantearnos concepciones del otro y a hacer que nos encontremos con él, incluso frente a él, o que nos veamos rodeados por lo desconocido.

Al igual que sucede con las obras de arte, los museos son inevitablemente espacios multisemióticos en el que intervienen diferentes recursos para producir narrativas o significados. Con esto, no nos referimos a las obras como textos, sino al propio espacio del museo. En este sentido, es interesante la división en “registros” que hace Whitehead (2012). Para este autor, hay tres tipos de registro: el verbal, el ambiental y el de la experiencia. Así, en el primero se incluyen los textos escritos, explicaciones orales, y cualquier elemento verbal. El segundo abarca los recursos no

verbales, desde la iluminación hasta la disposición espacial de las obras y el color de las paredes. Estos dos registros están influidos y controlados por los comisarios encargados de la exposición o la sala en concreto. Finalmente, el tercer registro depende de la experiencia del visitante del museo (desde el tiempo que puede pasar en él hasta los servicios que ofrecen las instalaciones) y, para Whitehead, es el más importante en la construcción de significado.

Como vemos, el contenido verbal de los museos, desde los paneles de información, pasando por los catálogos, hasta los títulos de las obras es relevante y significa, tanto de manera independiente como en su conjunto, pues ayuda a construir, junto al resto de elementos, la narrativa del museo o el tema que guía una exposición en concreto. Los textos que acompañan a los objetos e imágenes del museo, además, son traducciones cuidadosamente elaboradas que ofrecen al visitante información. Como explica Sturge, “[c]urators make some objects ‘speak’ through arrangements, juxtapositions and definitions while relegating others to the silent basement, but they also provide verbal interpretation which guide the visitors’ interpretation” (2007, p. 158).

El significado de la exposición es dinámico y en continua construcción es, consecuentemente, volátil, mutable, inestable. Como indica Neather (2021, p. 313), en cualquier museo los objetos tienen diferentes estatus ontológicos para cada visitante o cada grupo de visitantes. Estos dependerán de la experiencia de cada uno de ellos, pero también de la memoria, personal y colectiva, por la que se vean influidos (*id.*). De estas ideas podemos deducir que en función del lugar de procedencia, la incidencia de la pandemia en ese lugar y en el ámbito privado del receptor, la experiencia del museo que analizamos puede variar. En consecuencia, este espacio no solo ofrece múltiples representaciones, sino que cada una de las interpretaciones del receptor se convierten en nuevas traducciones.

A continuación, aplicaremos las ideas anteriormente expuestas al espacio de representación escogido: The Covid Art Museum. Este presenta diferencias con otros espacios virtuales museísticos, como el caso de las colecciones online del British Museum o las visitas virtuales del Louvre, que cuentan con sus propias páginas web como un producto terminado

en lugar de estar incluidas en una red social virtual, Instagram, en continua construcción. No obstante, podemos aplicar las mencionadas teorías de la traducción y los museos en tanto su nombre como los propios comisarios de la página lo definen como tal.

4. THE COVID ART MUSEUM COMO ESPACIO *EN* TRADUCCIÓN

4.1. CONTEXTUALIZACIÓN Y ENFOQUE

La pandemia nos recuerda lo que Beck y Beck-Gernsheim (2008) llamaron riesgos o miedos globales (véase también Bauman, 2006), y la forma de representarla, desde distintos lugares del globo, pone de manifiesto esta realidad múltiple y fragmentada que, además, hace visible las zonas de contacto (Pratt 1991) en las que operamos; concepto del que derivó el de zona de traducción (Apter, 2006; Simon 2012, 2018). Cliford (1997) ya aplicó la noción zona de contacto a los museos en relación con la traducción y Sturge (2007, p. 164) se sirvió del mismo para cuestionar el modelo del texto origen y del texto meta y, en su lugar explica que la direccionalidad del museo es variada y confusa a través de las culturas que participan en él.

Por otro lado, algunos autores sostienen que la creatividad puede ser una “adaptive response to a changing environment” (Kapoor y Kaufman, 2020, p. 1) y, en este caso, la pandemia no ha sido una excepción, especialmente debido a los confinamientos domiciliarios en muchas partes del mundo, que han servido no solamente en cuanto a profusión creativa, sino también como tema de inspiración para traducir la realidad en obras de arte. Asimismo, el aislamiento ha contribuido a un mayor uso de las redes sociales virtuales y de herramientas digitales en general. Todas estas circunstancias han resultado en una ingente cantidad de obras artísticas publicadas en la web⁶³².

⁶³² Junto al Covid Art Museum de Instagram, encontramos otras propuestas como la página <https://www.instagram.com/artcovid/>, la exposición online ARTEINFORMADA - #arteCOVID-19 comisariada por Natalia Alonso Arduengo, o la propuesta de Catherine White

En este contexto, Irene Llorca, José Guerrero y Emma Calvo, tres creativos publicitarios, decidieron abrir una cuenta en la red social Instagram para compartir obras de lo que ya se ha denominado Arte Covid (el movimiento artístico inspirado en el virus y sus consecuencias). El resultado ha sido The Covid Art Museum, en el que se recopilan diversas miradas y puntos de vista de la misma realidad: la pandemia debido a la Covid-19. Este espacio que no tiene lugar recuerda al museo imaginario, sin paredes, de Malraux (1947), en tanto la página (y el museo) se forman a medida que se añaden imágenes de fotografías, vídeos, esculturas, pinturas o diseños digitales. En definitiva, de traducciones varias de lo real; concretamente, 736 traducciones en el momento de escribir este trabajo. Es importante destacar que muchas obras no han sido realizadas específicamente para la página del museo. En este sentido, su recontextualización entre el resto de los trabajos da lugar a una polifonía de miradas sobre la pandemia y los principales temas en los que esta se traduce visualmente.

4.2. ESPACIO Y LENGUA(S) DE THE COVID ART MUSEUM

Como hemos visto anteriormente, el espacio del museo también influye en la construcción de significado. En nuestro caso de estudio, este es puramente digital. Sin embargo, al contrario de las características previamente expuestas de Whitehead (2012), los comisarios no pueden controlar las “instalaciones” o sus servicios. La experiencia y, en consecuencia, el sentido y el significado del museo dependerá, en gran medida, del visitante. De hecho, este puede controlar elementos mencionados anteriormente, como la luz (mediante el ajuste de luminosidad de su pantalla) o el recorrido (el orden puede ser totalmente aleatorio, incluso puede acceder a la obra de un autor en concreto, fuera de esta página) que influirán en cierto grado en su experiencia del museo. Asimismo, no existen galerías virtuales, colecciones o proyectos que dividan el tema según diferentes perspectivas o estilos.

“#CoronaArtBalance” en la que se pide a los participantes la creación de esculturas con objetos domésticos.

La lengua utilizada en el museo, si bien es importante, no es objeto de análisis de este trabajo, por eso tratamos someramente este tema. Por un lado, es interesante el multilingüismo de la página. Pese a que los títulos y descripciones de las obras aparecen en inglés, muchas de ellas se forman a través de texto en otras lenguas, como el español, el portugués o el húngaro. Del mismo modo, puesto que los visitantes del museo son de diferentes partes del mundo, los comentarios a las obras pueden aparecer en distintos idiomas o, en su defecto, mediante iconos. Aunque desconocemos el criterio de selección de los comisarios para publicar en la página determinadas obras, cabe destacar que en la sección “Etiquetadas” (en las que autores han etiquetado a la cuenta The Covid Art Museum, pero no han sido publicadas por esta) aparecen idiomas como el francés, el alemán, el coreano o el italiano, entre otros.

Por otro lado, aunque como hemos mencionado no hay diferentes espacios en la página que organicen las obras por temas o estilos, las etiquetas descriptivas de los museos físicos se ven reflejadas en las etiquetas virtuales o hashtags (#). En el caso que nos ocupa, observamos que las imágenes sí son catalogadas mediante diferentes agrupaciones de etiquetas. Por ejemplo, se usan “#Stayhome” o “#covidisolation”, entre otras, cuando el tema principal es el aislamiento social o el confinamiento domiciliario; por su parte, “#humansareavirus” o “#humans” se utilizan en aquellas que reflejan la dispersión del virus, el contagio o al propio virus. La mayor parte de estas describen en cierta medida la representación visual o reproducen literalmente el texto que contiene la imagen, si es el caso y, en su mayoría, usan el inglés. Del mismo modo, el autor de la obra se menciona mediante el uso del “@” característico en redes sociales, de esta forma, se enlaza directamente con su cuenta de Instagram en la que, por norma general, encontramos otras producciones. Entre los autores encontramos algunos de renombre como Banksy, Dave Pollot o Katherine Lam, pero no todas pertenecen a autores conocidos. Motivados por el hecho de que las obras expuestas se han presentado en la red social, en los ejemplos que trataremos en adelante, utilizaremos el nombre de usuario (por ejemplo, @iconeo) para referirnos a la autoría. Para construir la narrativa del museo, es irrelevante el hecho de que los

autores de las obras sean monolingües o multilingües. Una vez recontextualizadas sus obras, contribuyen al tema central, la pandemia.

Aunque consideramos que las representaciones artísticas de la Covid-19 merecen atención y serán revisitadas en un futuro, las limitaciones de este trabajo impiden un análisis de cada una de las más de setecientas postraducciones. Por ello, a continuación, trataremos en líneas generales los temas tratados y la forma de hacerlo deteniéndonos en obras representativas.

4.3. ELEMENTOS RESIGNIFICADOS: DE LO COTIDIANO AL SÍMBOLO

Este museo ofrece una narrativa enfocada no solo desde varias artes (desde el diseño gráfico o el grafiti a la pintura), sino a través de elementos resignificados, como el papel higiénico, la mascarilla, la ventana o el balcón. Habida cuenta de que sus autores proceden de diferentes lugares, es interesante el enfoque glocal de algunas obras.

En el caso de las fotografías, es muy ilustradora la aclaración de Gardner respecto a qué constituye una traducción fotográfica para que se considere que muestra la identidad cultural nacional, para él “[i]t is not enough for the photograph to have been taken in China, Mexico or the Congo. Some element of these national cultures must be present and visually recognizable by the non-national eye” (Gardner, 2020, p. 68). En nuestro caso, vemos también cómo algunos elementos locales se instalan en la obra e interactúan con la narrativa global. Por ejemplo, la fotografía de @sarahaddouh en la que dos manos distantes y protegidas por unos guantes amarillos protagonizan una escena cotidiana: una de ellas sirve el té, mientras la otra lo recibe. La descripción de la foto: "This photography represents sharing while respecting social distancing due to coronavirus. It also shows how we have to be careful in every simple task we have to do like serving a glass of tea" esconde, sin embargo, el título de la obra en otro contexto, el Instagram de la autora: “Cov-eid moubarak”. No obstante, la invisibilización lingüística de este caso es imposible en el plano visual, en el que lo local (Casablanca) se representa a través de una tetera y un vaso con características visiblemente árabes.

En otra fotografía, de @constanzo_dangelo, se muestra cómo un vecino ofrece el desayuno, mediante una bandeja que le pasa desde su ventana, al vecino del balcón de enfrente. Esta escena podría haber tenido lugar en cualquier parte del globo durante el confinamiento de no ser porque una bandera que, en realidad, ocupa parte central de la obra, nos informa de que está situada en Italia. En este caso, la fotografía carece de título o descripción, pero, una vez más, si recurrimos a la información en el Instagram del autor, observamos la misma obra, esta vez con un marco en blanco en el que reza el título “Risvegli all’Italia”, “Vasto 1 Maggio 2020”. De nuevo, el recorte de la obra recontextualizada en The Covid Art Museum no ha impedido que la imagen pierda esa traducción visual gracias a un elemento local como es la bandera.

En otro estado de cosas, como se ha puesto de manifiesto a lo largo de la pandemia y sus representaciones en los diferentes medios, tanto las mascarillas como el papel higiénico han adquirido un significado especial y ocupan ahora un lugar simbólico en la memoria de la pandemia. La primera aparece más de 100 veces como protagonista de las obras, generalmente en contraste con otros elementos. Por su parte, el papel higiénico es central en alrededor de 30 obras, igualmente reinterpretado. Ambos han pasado a tener un capital simbólico para representar la pandemia independientemente del lugar en el que nos encontramos. Podemos argüir que, a pesar de las diferencias en muchos aspectos de la pandemia, la narrativa global visual sobre la misma se está construyendo en torno a objetos comunes que han cambiado su significado.

Aunque, como hemos dicho, las traducciones son múltiples, destacan algunas, como la imagen del proyecto @thelegalburqa de @ersemencil. La imagen representa, según el propio subtítulo de la obra “[a] resistance piece, combining the silhouette of the illegal, with the material of the mandatory”⁶³³; el primero hace referencia al burka y el segundo a la mascarilla. De esta forma, el autor/traductor se sitúa en un espacio liminal entre la obligatoriedad y la ilegalidad para reflexionar y hacer reflexionar sobre una realidad global.

⁶³³ Disponible en <https://www.ersemencil.com/the-legal-burqa/>

4.4. POSTRADUCCIONES: RETRADUCIR LO RETRADUCIDO *AD HOC*

La repetición de los elementos mencionados, o la manipulación de obras, iconos y símbolos anteriores no cuestiona, sin embargo, la originalidad de las obras. Es en este punto en el que, precisamente, consideramos que podemos tratarlas como postraduccion, en tanto todas ellas son a su vez originales y se complementan, dando sentido y continuidad al tema del museo. La postraduccion se instala así para recordarnos que los lugares seguros y estables que constituían los términos en los que nos movíamos (como autoridad, original o meta), ya no existen como agentes estabilizadores, sino que, más bien, se reconfiguran y adquieren nuevos significados en función de los contextos y los implicados, conectados a su vez a otros contextos, otras traducciones y otras narrativas que descartan, del mismo modo, la posibilidad de una linealidad.

Algunas obras conocidas también se han postraducido para representar la pandemia. Entre ellas, destacan las versiones digitales de los autorretratos de Frida Kahlo postraducidos con el uso de la mascarilla (de @failunfailunmefailun, o de @meru.creates); técnica empleada también en diferentes versiones de *La Gioconda*. Esta última ofrece, además, varias postraduccion: la de @allad8 en la que la protagonista, rodeada de papel higiénico y visiblemente más robusta, hace la peineta y sostiene una bolsa de patatas; la de @karencantuq, en la que, menos editada que la anterior, sujeta rollos de papel higiénico; o la de @vitu_od, donde, además de mascarilla lleva pantalla y guantes, y se observa un bote de gel hidroalcohólico en el fondo, entre otras.

Estos mismos objetos para asegurar la distancia se han usado en personajes de obras cinematográficas como *La Dama y el Vagabundo* (postraducida por @steve_cutts_official), los personajes de la saga *Star Wars* (por @artofalexgross) o Son Goku, volando sobre un termómetro, de @tanaka_tatsuya. Asimismo, destacan otros montajes que se han hecho virales, como el de Julie Andrews en las montañas nevadas de *Sonrisas y lágrimas* siendo detenida por dos policías con mascarilla. No obstante, no todas las postraduccion parten de elementos del arte o la cultura popular, encontramos, por ejemplo, el interesante caso de la pintura y montaje de @jtordjman que, dentro de su proyecto de confinamiento,

ha compartido la imagen de su pintura inspirada en una foto de Joanna Mangote (@johannamangote) en la que la protagonista toma el sol desde la ventana. En el cielo de la imagen destaca un elemento que no pertenece a la pintura: una captura de Google Maps Street View, como referencia al anhelo de la protagonista. Fotografía y pintura que recuerdan, además, a las obras de Edward Hopper.

Como vemos, los elementos más característicos de la pandemia y los confinamientos, debido a su constante inclusión en debates públicos y los medios, se han convertido en símbolos de la pandemia que sirven al artista para reescribir, esto es, postraducir, sus obras o las de otros dándoles nuevos sentidos y significados.

5. CONCLUSIONES

Siguiendo a Bassnett y Johnston (2019), hemos usado la traducción con una mirada hacia afuera, en este caso al arte y la cultura visual para dar cuenta a través de la disciplina de la continua dialéctica de los ejes global/local en la representación de un tema concreto. En este sentido, ha resultado especialmente fructífera la aportación de Gentzler (2017) de incluir otros análisis que superasen el de texto origen-meta y que fuesen más allá. Como zonas de contacto, las redes sociales virtuales no solo se consolidan en tanto que espacio de encuentro de individuos, sino también, y lo que es más importante, de culturas y sociedades diferentes, inexorablemente unidas por vínculos en constante negociación de los ejes locales y globales. Los textos multimodales que surgen en este espacio pueden considerarse postraducciones; despiertan narrativas anteriores, las manipulan, las reformulan, les otorgan nuevos significados que se recontextualizan una y otra vez a medida que son compartidos. Por ello, en la aparente simplicidad del mundo de las imágenes, las pantallas y lo digital, urge cuestionarse más que nunca cómo interviene la traducción, qué se traduce e incluso qué significa traducir.

Gardner (2020: 65) explica que las traducciones visuales abren nuevas vías para comprender lo marginal. En su análisis del trabajo fotográfico de Klich introduce importantes ejemplos de cómo los proyectos fotográficos sobre la crisis pueden servir para representar aquellas voces que, a menudo, son excluidas. Nergaard (2021), por su parte, ve en los

enfoques transdisciplinarios una forma de analizar cómo representamos al otro que, en definitiva, surge de nuestra forma de *mirarlo*; estas representaciones tienen consecuencias en los discursos públicos y políticos y, en consecuencia, también moldean y configuran la mirada del resto. Consideramos que la narrativa visual de la pandemia en la cuenta The Covid Art Museum, si bien es transnacional por los diferentes motivos expuestos previamente, no contempla estas otras voces, la otra cara de la crisis por la Covid-19. Pensamos que las imágenes y obras que intervienen en estas postraduccionen son estéticamente normativas en tanto homogenizan visualmente las consecuencias de la pandemia: aislamiento social, soledad, uso de mascarilla, distancia física, etc. El enfoque de las obras en este espacio resulta positivista en este sentido, lo cual puede responder la idea de lo pulido y lo bello digital a los que se refiere Han (2018). De esta forma, se excluyen realidades que pertenecen todavía al otro: hambre, falta de servicios sanitarios, difícil acceso a elementos de protección como la propia mascarilla, etc. Asimismo, la leve, pero significativa alteración de algunas obras (bien por omisión del título, bien por modificación) que hemos contemplado, solo puede esconder al espectador pasivo la obra al completo, tal y como el autor la presentó en su red social.

Puesto que en el momento de escribir seguimos inmersos en la pandemia, el verdadero interés y enfoque del que hemos partido ha sido analizar cualitativamente las representaciones de la situación actual como postraduccionen en la red. Reconociendo los límites de este trabajo, consideramos también que es un punto de partida para futuras investigaciones en este sentido. En ellas, el marco de la postraduccionen en una mirada hacia fuera, a los estudios visuales, resulta esclarecedor en la negociación global de símbolos traducidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APTER, E. (2007). Untranslatable? The 'Reading' versus the 'Looking'. *Journal of Visual Culture*, 6(1), 149-156.
<https://doi.org/10.1177/1470412907075075>
- APTER, E. (2006). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princetown University Press.

- ARDUINI, S., y NERGAARD, S. (2011). Introduction. Translation: A New Paradigm. *translation: A Transdisciplinary Journal*, inaugural issue, 8-18.
- BAL, M. (2020). *Exhibition-ism Temporal Togetherness*. Berlin: Sternberg Press.
- BAL, M. (2009). Working with Concepts. *European Journal of English Studies*, 13(1), 13-23. <https://doi.org/10.1080/13825570802708121>
- BAL, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press.
- BAL, M. y MORRA, J. (2007). Editorial: Acts of Translation. *Journal of Visual Culture*, 6(1), 5-11. <https://doi.org/10.1177/1470412907076198>
- BARTHES, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, trad.). Paidós (original publicado en 1980).
- BARTHES, R. (1977). *Image, Music, Text* (S. Heath, trad.). Fontana Press.
- BASSNETT, S. (2017). Foreword. En Gentzler, Edwin: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* (pp. ix-x). Routledge.
- BASSNETT, S. (2017b). On the direction of Translation Studies. Susan Bassnett and Anthony Pym in dialogue. *Cultus. The Journal of Intercultural Mediation and Communication*, 10, 145-152.
- BASSNETT, S. (2014). Translation Studies at a Cross-Roads. En Brems *et al.* (eds.): *The Known Unknown of Translation Studies* (pp. 17-27). John Benjamins.
- BASSNETT, S. y JOHNSTON, D. (2019). The Outward Turn in Translation Studies. *The Translator*, 25(3), 181-188. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228>
- BAUDRILLARD, J. (1977). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Gallimard.
- BAUMAN, Z. (2006). *Liquid Fear*. Polity Press.
- BECK, U. y BECK-GERNSHEIM, E. (2008). *Generación global: El arco de Ulises* (R. Gross, trad.). Paidós Ibérica (original publicado en 2007).
- BENNETT, K. (2019). Editor's Introduction. *Translation Matters*, 1 (2), 1-8.
- BERGER, J. (2016). *Modos de ver* (J. G. Beramendi, trad.). Gustavo Gili (original publicado en 1972).

- BORIA, M., CARRERES, Á., NORIEGA-SÁNCHEZ, M. y TOMALIN, M. (eds.) (2020). *Translation and Multimodality*. Routledge.
- CASTELLS, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Blackwell (original publicado en 1996).
- CLIFFORD, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press.
- CRONIN M. y SIMON, S. (2014). Introduction: The City as Translation Zone. *Translation Studies*, 7(2), 119-132.
<https://doi.org/10.1080/14781700.2014.897641>
- DI PAOLA, M. (2018). *Cosmopolitics and Biopolitics. Ethics and Aesthetics in Contemporary Art*. Edicions Universitat.
- DI PAOLA, M. (2017). Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos. *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, 99-107.
- DI PAOLA, M. (2007). El Arte que Traduce: Sobre On Translation de Antoni Muntadas, *Journal of Visual Culture*, 6(5).
- DICERTO, S. (2018). *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis*. Palgrave Macmillan.
- DOVCHIN, S., y PENNYCOOK, A. (2017). Digital Metroliteracies. Space, Diversity, and Identity. En Kathy A. Mills et al. (eds.), *Handbook of Writing, Literacies, and Education in Digital Cultures* (pp. 211-222). Routledge.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les mots et les choses, Une Archeologie Des Sciences Humaines*. Gallimard.
- GARDNER, N. (2020). Visual Translations: Lessons from Kent Klich's *El niño*. En C. E. Carrasco López (ed.), *Traducción y violencia simbólica. Reescrituras polifónicas de lo plural* (pp. 65-80). Comares.
- GENTZLER, E. (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Routledge.
- GENTZLER, E. (2015). Translation without Borders. *translation: A Transdisciplinary Journal*, 4, 1-15.

- GOTTLIEB, H. (2005). Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics. *MuTra— Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 1-29.
- HAN, B. (2018). *La salvación de lo bello* (A. Ciria, trad.). Herder (original publicado en 2015).
- INGHILLERI, M. (2017). *Translation and Migration*. Routledge.
- JOHNSTON, D. (2017). Prólogo. En M. C. A. Vidal Claramonte, «*Dile que le he escrito un blues*»: *Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana* (pp. 11-14). Iberoamericana Vervuert.
- KAPOOR, H. y KAUFMAN, J. C. (2020). Meaning Making Through Creativity During Covid-19. *Frontiers in Psychology*, 11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.595990>
- KLEIN, G. (2019). Artistic Work as a Practice of Translation on the Global Art Market: The Example of “African” Dancer and Choreographer Germaine Acogny. *Dance Research Journal*, 51 (special issue 1), 8-19. <https://doi.org/10.1017/S0149767719000019>
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- MONGE, E. (2019, 27 de abril). El idioma compartido. *El País*.
- NEATHER, R. (2021). “Museums as Translation Zones. En E. Bielsa y D. Kapsaskis (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Globalization* (pp. 306-319). Routledge.
- NERGAARD, S. (2021). *Translation and Transmigration*. Routledge.
- ORTEGA ARJONILLA, E. y MARTÍNEZ LÓPEZ, A. B. (2006). La traducción del arte: una operación de mediación intercultural "estéticamente" condicionada. *Hikma: estudios de traducción*, 5, 179-199. <https://doi.org/10.21071/hikma.v5i5.6691>
- PRATT, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33-40.
- SIMON, S. (2012). *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. Routledge.

- SIMON, S. (2018). Space. En S. Harding y O. Carbonell-Cortés (eds.), *Routledge Handbook of Translation and Culture* (pp. 97-111). Routledge.
- STURGE, K. (2007). *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. St. Jerome.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. Á. (2019). Violins, Violence, Translation: looking outwards. *The Translator*, 25(3), 218-228.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1616407>
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. Á. (1998). *El futuro de la traducción. Últimas teorías nuevas aplicaciones*. Diputación de València Institució Alfons El Magnànim.
- WHITEHEAD, C. (2012). *Interpreting Art in Museums and Galleries*. Routledge.
- WILSON, R., y MAHER, B. (2012). Introduction: Transforming Image and Text, Performing Translation. En R. Wilson y B. Maher (eds.), *Word, Images and Performances in Translation* (pp. 1-6). Continuum.
- ZWISCHENBERGER, C. (2019). From Inward to Outward: The Need for Translation Studies to Become Outward-Going. *The Translator*, 24(3), 256-268. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1654060>
- ZWISCHENBERGER, C. (2017). Translation as a Metaphoric Traveler across Disciplines. Wanted: Translaboration! *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 3(3), 392-410.
<https://doi.org/10.1075/ttmc.3.3.07zwi>