

---

**ART I POSTTRADUCCIÓ**

---

DE TEORIES I PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES DIGITALS  
A PARTIR D'ANTONI MUNTADAS

---

ANNA DOT

---

TESI DOCTORAL

---

VOLUM 1

---



**UVIC**

UNIVERSITAT DE VIC  
UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

TESI DOCTORAL

ART I POSTTRADUCCIÓ  
DE TEORIES I PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES DIGITALS A PARTIR  
D'ANTONI MUNTADAS

VOLUM 1. TEORIES DE LA IMATGE I DE LA TRADUCCIÓ A LA SEGONA MEITAT DEL S. XX

ANNA DOT

UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

VIC, 2019

UNIVERSITAT DE VIC - UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

FACULTAT D'EDUCACIÓ, TRADUCCIÓ I CIÈNCIES HUMANES

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ, INTERPRETACIÓ I LLENGÜES APLICADES

ART I POSTTRADUCCIÓ

DE TEORIES I PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES DIGITALS A PARTIR  
D'ANTONI MUNTADAS

TESI DOCTORAL D'ANNA DOT

DIRECTORA: DRA. PILAR GODAYOL NOGUÉ

VIC, 2019

## AGRAÏMENTS

Aquesta tesi no s'ha fet en solitud. Dono les gràcies:

A la meva àvia: la millor de tots els temps haguts i per haver.

Als meus pares, pel suport incondicional, els comptes i les pedres.

A la Pilar Godayol, per animar-me a fer aquest viatge i acompanyar-me amb el seu entusiasme infinit i els bons consells. També dono les gràcies a les investigadores i investigadors del grup de recerca en Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació, de la UVic-UCC, i a la resta de investigadors i investigadores de la mateixa universitat, per tot el que m'han ensenyat. A en Jordi Daví, per l'acompanyament i l'assessorament en el disseny d'aquesta tesi.

A en Sergi Egea, la Cristina Tañà i en Marc Comella, l'Arturo Moya, la Ruth Abellán, la Zoe Moya Abellán i l'Alcachufi, per ser família. A en Blai Marginedas, l'Alba Vilamala, la Raquel Vila, la Palma Lombardo, la Gina Anton, l'Oriol Dot, la Marta Burgos, la Michèle Toneu, l'Edgar Aissaoui, perquè “els amiiiiics...”. A l'Eva Marichalar i en Lluís Solé, perquè l'amor és el més important. A l'Alba Páez, en Pablo Santa Olalla, en Jaume Coll, la Keren Manzano i l'Isa Fontbona; germanes i germans doctorands. A en Diego Díez, per l'enginy i els trucs.

A Muntadas, Andrea Nacach i Antoni Mercader, per deixar-me entrar a l'ARXIU/AM i per atendre sempre, i des de qualsevol lloc del món, als meus interrogatoris. A Eugenio Tisselli, Jan Monsalvatje, Daniel Jacoby, Jan Nikolai Nelles i Nora Al-Badri, Vanessa Place, Pip Thornton, Miguel Ángel Tornero, i James Bridle, pel temps i la generositat. També, a Octavi Rofes, Michael Cronin, Stephen Wright, Clara Garí, Lluís Nacenta i tots els *sunday hobbyists* de Grup d'Ús, per les converses. A la Noemí Mases, l'Andrea Ferraris i tot l'equip del CEDOC del MACBA.

A la catedràtica de la Universitat de Salamanca África Vidal Claramonte, la catedràtica Paola Zaccaria i la doctora Annarita Taronna, de la Universitat de Bari, per acollir-me a les seves respectives universitats i compartir-me les seves maneres de pensar i viure.

A l'Isabella Quartera i en Fernando Gonçalves, perquè *stiamo alla frutta*.

Als Milella, que *ci sono stato*.

A la família de l'Escola d'Arts Plàstiques de Torelló: el futur mola, col·lega.

A les companyes i companys del gremi artístic que durant aquest temps m'han recolzat i m'han portat lluny.



## ÍNDIX

### VOLUM 1. TEORIES DE LA IMATGE I DE LA TRADUCCIÓ A LA SEGONA MEITAT DEL S. XX

Introducció	—10
Hipòtesi i objecte d'investigació	—14
Marc teòric i metodologia: entre la posttraducció i les pràctiques artístiques digitals	—17
Objectius i justificació de la investigació	—23
Descripció i justificació del corpus d'estudi	—25
Presentació de l'estructura del treball	—27

### PRIMERA PART: TEORIES DE LA IMATGE I DE LA TRADUCCIÓ A LA SEGONA MEITAT DEL S. XX

1. Estudis visuals i tecnologies de la imatge a partir de la fotografia	—32
1.1. La imatge dels mitjans	—34
1.1.1. El gir pictòric	—37
1.1.2. Noves veus i lectures de la imatge	—40
1.1.3. La crítica feminista i postcolonial de la representació	—44
1.1.4. La performativitat de les imatges	—50
1.1.5. Transparència, hipermedialitat i (re)mediació	—54
1.2. Art contemporani i globalització	—58
1.2.1. Cap a un art global	—60
1.2.2. El sistema museístic global de l'art contemporani	—65
1.2.3. La traducció de l'art	—68
1.2.4. Iconoclàstia en la guerra contra el terrorisme	—72
1.2.5. La bioimatge	—74
1.3. L'entrada al tercer mil·lenni: pràctiques artístiques i cultura digital	—78
1.3.1. El <i>net art</i> : Internet i l'espai del possible	—81
1.3.2. La lògica de la usuarietat i la necessitat d'un nou lèxic	—86
1.3.3. El <i>glitch</i> i la nova estètica	—91
1.3.4. La tercera natura i el paisatge postdigital	—95

[Llibre de figures]

2. Estudis de la traducció: del gir lingüístic a la posttraducció	—98
2.1. El gir lingüístic dels cinquanta	—102
2.1.1. Polisistema, traducció i complexitat	—104
2.1.2. Antecedents del gir cultural	—107
2.2. El gir cultural als estudis de la traducció i les seves evolucions a partir dels noranta	—111
2.2.1. El postcolonialisme en els estudis de la traducció	—113
2.2.2. (Re)escrites femenines i postcolonials del discurs	—118
2.2.3. Espais de frontera, zones de traducció	—125
2.2.4. Traductor(e)s en la guerra contra el terrorisme	—131
2.2.5. El gir translacional	—136
2.2.6. El <i>power turn</i> , l' <i>outward turn</i> i la posttraducció	—142
2.3. La posttraducció en el gir digital del tercer mil·lenni	—146
2.3.1. La traducció després de l'11-S	—149
2.3.2. El paradigma de la traductibilitat	—153
2.3.3. <i>Disintermediation</i> i la teoria de les 3T	—157
2.3.4. La consciència de la traducció	—161
2.3.5. La posttraducció: un vehicle pel posthumanisme	—166
3. Traducció automàtica: la cursa per l'automatització del llenguatge	—170
3.1. Nocions bàsiques de lingüística computacional i intel·ligència artificial aplicada al desenvolupament dels sistemes de traducció automàtica	—171
3.1.1. Tipus d'eines de TA segons el grau de participació humana	—172
3.1.2. Tipus d'eines de TA segons el grau de profunditat d'anàlisi	—174
3.1.3. Memòries i mètodes de traducció	—176
3.1.4. Limitacions i problemàtiques habituals en els processos de TA	—178
3.1.5. Estratègies per a la resolució de les dificultats de la TA	—181

3.2. Repàs històric del desenvolupament dels sistemes de traducció automàtica (1949 – actualitat)	—183
3.2.1. Projectes i prototips previs als anys quaranta	—183
3.2.2. Primeres mostres d'interès per a la mecanització de la traducció (anys quaranta)	—189
3.2.3. La cursa de la traducció automàtica (1950 - 1960)	—192
3.2.4. El comunicat d'ALPAC i la crisi de la recerca en TA (1960 – 1966)	—200
3.2.5. La reducció de les expectatives i l'expansió de la recerca a partir de 1969	—203
3.2.6. La intel·ligència artificial aplicada a la traducció automàtica	—207
3.2.7. Les eines digitals i les fronteres lingüístiques en la globalització (anys noranta)	—210
Llista de figures	—216

## VOLUM 2. PRÀCTIQUES DIGITALS DE POSTTRADUCCIÓ ARTÍSTICA

1. Antoni Muntadas, pare simbòlic	—10
1.1. Muntadas, l'artista posttraductor	—12
1.1.1. “Between and across”	—13
1.1.2. El viatge del posttraductor: a través de fronteres geopolítiques i disciplinars	—16
1.2. Primera dècada: de Barcelona al món	—20
1.3. La sèrie <i>On Translation</i>	—29
1.3.1. Antecedents de la sèrie	—35
1.3.1.1. Les obres subsensorials	—36
1.3.1.2. Els mitjans	—40
1.3.1.3. De la censura a la traducció	—43
1.3.2. El tractament de traducció la traducció a <i>On Translation</i>	—45
1.4. La traducció automàtica a l'obra de Muntadas	—56
1.4.1. <i>On Translation: The Internet Project</i> (1997)	—57
1.4.1.1. <i>On Translation: The Internet Project (automatique)</i> (2005)	—68
1.4.2. <i>On Translation: The Message</i> (2001)	—71
1.4.3. <i>Asian Protocols</i> (2014 - 2018)	—74
1.4.3.1. <i>On Translation: Fortune Cookies</i> (2018)	—79
2. Eugenio Tisselli, la (re)presentació de la realitat a mans de les màquines	—82
2.1. L'artista metaautor	—82
2.2. <i>El 27/The 27th</i> (2014 - 2017)	—90
2.1.1. El Tractat de Lliure Comerç i l'Article 27	—91
2.1.2. Traduir l'Article 27	—92
2.1.3. Bilingüisme, (re)traduccions i un final	—96

3. Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, (re)escriptures del museu	—100
3.1. Pirates i traductor(e)s	—100
3.2. <i>The Other Nefertiti</i> (2016)	—104
3.1.1. La vida del bust de Nefertiti a Berlín	—105
3.1.2. El pirateig de Nefertiti	—108
3.1.3. L'altra Nefertiti i totes les altres	—111
4. Artistes posttraductor(e)s del tercer mil·lenni: noves generacions i tipologies	—114
4.1. John Cayley, la programació com una forma artística d'escriptura i traducció	—115
4.1.1. El codi, la programació i les intel·ligències artificials en la creació poètica	—116
4.1.2. <i>Translation</i> (2004)	—122
4.2. Daniel Jacoby, traduccions i (re)escriptures des de l'òptica del mètode científic	—126
4.2.1. La sèrie <i>Métodos. Intentos fallidos de ser objetivo</i> (2006 - 2009)	—127
4.2.2. <i>Traducción recursiva de titulares</i> (2008)	—130
4.3. Jan Monsalvatje, sobre el programa de transcripció automàtica de YouTube	—136
4.3.1. <i>automatic voice-over</i> (2013)	—137
4.4. Vanessa Place, traductora conceptualista	—140
4.4.1. La traducció conceptualista	—141
4.4.2. <i>Gone with the Wind</i> (2011-2015)	—145
4.5. Pip Thornton, la mercantilització del llenguatge als espais digitals	—150
4.5.1. El capitalisme lingüístic	—151
4.5.2. <i>{poem}.py</i> (2016)	—153
[Llibre de figures]	
5. Conclusions parcials: Cinc característiques de la posttraducció artística	—156
Conclusions	—158
Llista de figures	—165
Bibliografia	—168



## ANNEXOS

(Al llapis de memòria USB)

### 1. Converses i correspondències amb artistes

#### 1.1. Antoni Muntadas

##### 1.1.2. Andrea Nacach

#### 1.2. Eugenio Tisselli

#### 1.3. Daniel Jacoby

#### 1.4. Jan Monsalvatje

### 2. Projectes artístics personals

#### 2.1. Obra *Document* (2019)

#### 2.2. Exposició *En altres paraules* (2015)

#### 2.3. Obra *S'amagaven darrere els arbres* (2016)

#### 2.4. Exposició *L'efecte vora* (2017)

#### 2.5. Projecte del col·lectiu Grup d'ús (2017 - en curs)

#### 2.6. Obra (2019) من پپی دست و گریبان می روم دست ناپیدا گریبان می کشد

## INTRODUCCIÓ

Theory and practice are indissolubly linked, and are not in conflict. Understanding of the processes can only help in the production and, since the product is the result of a complex system of decoding and encoding on the semantic, syntactic and pragmatic levels, it should not be evaluated according to an outdated hierarchical interpretation of what constitutes creativity.

Susan Bassnett ([1980] 1994, 38)

El 1972, el poeta i traductor holandès James S. Holmes va publicar un estat de la qüestió de la investigació en traducció. L'autor no només en descrivia les característiques principals, sinó que també proposava una estructura per a la seva continuïtat en una nova disciplina: la dels estudis de la traducció. Motivats a resoldre la manca de comunicació entre els investigadors i les investigadores en traducció,<sup>1</sup> Holmes coincidia amb l'aposta del lingüista suís Werner Koller a favor del reconeixement d'una *Übersetzungswissenschaft* que inclogués totes les investigacions dedicades a la pràctica de la traducció (1971, 4). Aquesta *Übersetzungswissenschaft* es caracteritzava per ser una branca interdisciplinària, els mètodes de la qual depenien d'aspectes extralingüístics: "Ihre Forschungsmethoden und ziele sind abhängig von den speziellen Aspekten im linguistischen, literaturwissenschaftlichen, philosophisch-hermeneutischen, informationstheoretisch-kommunikationswissenschaftlichen Bereich, denen die Untersuchung gilt" (Koller 1971, 4).

En expressar-se en anglès, Holmes va desestimar l'ús del terme *science* com a traducció de *Wissenschaft*, ja que "not all *Wissenschaften* can properly be called sciences" (Holmes 1972, 175), i va decantar-se per l'expressió *translation studies*.

---

1 Atès que aquesta tesi s'escrigué des d'una perspectiva de gènere, procurarem evitar tant com sigui possible el masculí genèric. D'altra banda, farem ús del plural en lloc de la primera persona de singular per reconèixer la multiplicitat de veus que configuren el nostre intertext.

Així, des dels seus inicis, els estudis de la traducció es presenten com un camp d'investigació empírica, interdisciplinar i sensible a les diferències culturals implícites en el llenguatge. Gairebé una dècada després d'aquell article de Holmes, la professora anglesa de literatura comparada Susan Bassnett publicava *Translation Studies* (1980), en què constata que la disciplina dels estudis de la traducció s'havia legitimat i que ja no es tractava d'una subdisciplina ([1980] 1991, 1). Com veiem en la citació de l'inici, l'autora defensava que els estudis de la traducció havien d'interrelacionar la teoria amb la pràctica traductològica (Bassnett [1980] 1991, 38), ja que una i altra es retroalimenten.

Recentment, la mateixa Bassnett i el traductor anglès Daniel Johnston han portat aquesta idea més enllà i han proclamat la necessitat que la disciplina efectuï un gir cap enfora, un *outward turn* (Bassnett i Johnston 2016; Páez Rodríguez 2017; Vidal Claramonte 2018a, 2018b; Rodríguez Arco 2019). Els autors i autores d'aquest gir volen activar una mirada cap a tots els altres àmbits externs als estudis de la traducció en què s'efectua la pràctica de la traducció. Aquest fet implica una (re)definició de la noció de la pràctica, com ha descrit la catedràtica en traducció de la Universitat de Salamanca, África Vidal Claramonte: “The outward turn understands translation as an original that is an intralinguistic translation but also a translation between different semiotic systems, a translation leading to outward translations that will always be mobile and open-ended” (2018b, en premsa).

Vidal Claramonte empra la noció de *post-translation*,<sup>2</sup> encunyada pel professor italià en lingüística Stefano Arduini i la professora noruega en estudis de la traducció Siri Nergaard (2011). El professor americà en literatura comparada Erwin Gentzler (2017, 2018) també ha teoritzat al voltant d'aquest concepte, que trobem aplicat de manera innovadora en l'estudi de la representació del cos femení als mitjans de comunicació per les doctores en traducció Alba Páez Rodríguez (2017) i Irene Rodríguez Arcos (2019).<sup>3</sup>

---

2 Segons la normativa de la nova gramàtica de l'Institut d'Estudis Catalans, i havent fet la consulta al Termcat (22/02/2019), els termes *post-translation* i *post-traducción* es tradueixen al català com a 'posttraducció'.

3 El grup de recerca consolidat Traducción, Ideología, Cultura (TRADIC), de la Universitat de Salamanca, resulta pioner a l'Estat espanyol en els estudis de la posttraducció, com s'evidencia en els articles d'África Vidal Claramonte i en tesis dirigides per ella, com les d'Alba Páez Rodríguez i d'Irene Rodríguez Arcos.

Aquests autors i autores empenen el terme *posttraducció* per anomenar els resultats dels processos de traducció en els quals es fixa l'*outward turn*: els que passen fora de la disciplina (Vidal Claramonte 2018b, en premsa). En concret, Vidal Claramonte reconeix les expressions artístiques com a posttraduccions pel fet que sorgeixen com a (re)escriptures de la realitat i posen en qüestió les nocions d'originalitat i representació (*ibíd.*). Avenint-nos amb la proposta de Vidal Claramonte, i amb l'objectiu de distingir les pràctiques artístiques de posttraducció de tots aquells altres actes de posttraducció, parlarem del treball dels artistes com a posttraduccions artístiques. La posttraducció artística ens porta a concebre altres realitats de la traducció, obre una porta dins la disciplina dels estudis de la traducció que condueix al món de l'art contemporani (*ibíd.*). En paraules de Vidal Claramonte:

An outward turn in Translation Studies makes us consider the gains of an image-to-word translation, moving across genres, media and bodies of knowledge, being concerned with the marginal, the gaps, fissures and contradictions of working in the interstices between the various boundaries. Moving beyond a basic understanding of translation as an inter-linguistic process and consider it a hermeneutic, political, experiential and vital mode. (2018b, en premsa)

Paral·lelament, al món de l'art s'ha despertat un interès explícit vers la traducció. Ho demostren actes acadèmics, com el segon Tehran Curatorial Symposium, titulat "The Curator as Translator" (Charsoo Honaar, Teheran, 5-7 de gener de 2019), i el congrés "Babel Global: Los vértigos del infinito" (Universitat de Barcelona, 25-26 d'octubre de 2018); a més d'exposicions d'art contemporani com "But We Don't Leave Pyramids" (2019),<sup>4</sup> al mateix Charsoo Honaar de Teheran; "I Speak in Tongues" (2017), al 37PK de Haarlem; "Lefecte vora" (2017),<sup>5</sup> a Sant

---

4 L'autora d'aquesta tesi va participar en l'exposició "But We Don't Leave Pyramids" amb el projecte دست ناپیدا / من پی دست و گریبان می روم گریبان می کشد. La descripció d'aquesta obra es pot consultar en l'apartat "2.6. Obra (2019) "من پی دست و گریبان می روم دست ناپیدا گریبان می کشد" dels annexos.

5 El 2016 l'equip directiu de Sant Andreu Contemporani, del Centre Cívic Sant Andreu de Barcelona, va encarregar a l'autora d'aquesta tesi un projecte de comissariat que va donar lloc a l'exposició "Lefecte vora". El

Andreu Contemporani, Barcelona; “Après Babel, traduire” (2016), al MUCEM de Marsella; “A voz do tradutor” (2015), al MARCO de Vigo, o “En altres paraules” (2015),<sup>6</sup> a Can Felipa Arts Visuals, Barcelona, per mencionar només algunes de les experiències que hem pogut conèixer de primera mà. En aquests esdeveniments, s’han mostrat pràctiques artístiques que impliquen reflexions al voltant de la traducció com a intercanvi cultural en el context dels fluxos migratoris i econòmics transnacionals de la globalització.

En aquests termes, reconeixem Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) com el pioner en el territori de la investigació artística en traducció. El seu treball ha estat abordat per teòrics i teòriques d’ambits dedicats a l’estudi de la traducció, com la professora estatunidenca Emily Apter (2006, 2011) i Vidal Claramonte (2018b, en premsa). La seva sèrie *On Translation* (1995 - en curs) és la gran protagonista d’aquesta mena d’investigacions. En cadascun dels més de seixanta projectes que engloba *On Translation*, l’artista s’ha centrat en l’estudi dels processos de traducció aplicats en contextos concrets, mostrant sempre unes preocupacions i sensibilitats molt similars a les dels autors i les autores dels estudis de la traducció en el gir cultural (Bassnett 1980; Bassnett i Lefevere 1990) i en la posttraducció (Arduini i Nergaard 2011; Gentzler 2017, 2018; Páez Rodríguez 2017; Vidal Claramonte 2018a, 2018b; Rodríguez Arcos 2019). En aquests termes, l’obra de Muntadas se’n presenta com un conjunt de (re)escriptures de la realitat que, gràcies a la traducció, evidencien l’inconscient polític present a la base de les estructures socials, així com els vincles i les tensions entre les pedres angulars de cada societat. Són posttraduccions artístiques.

---

programa de mà d’aquella exposició es pot consultar en l’apartat “2.4. Exposició *L’efecte vora* (2017)” dels annexos.

6 L’autora d’aquesta tesi va comissariar l’exposició “En altres paraules”, gràcies a la beca per a projectes de comissariat de la convocatòria Can Felipa Arts Visuals 2014. En l’apartat “2.2. Exposició *En altres paraules*” dels annexos, s’ofereix el programa de mà que acompanyava aquella exposició.



## HIPÒTESI I OBJECTE D'INVESTIGACIÓ

There was once, we know, an automaton constructed in such a way that it could respond to every move by a chess player with a countermove that would ensure the winning of the game. A puppet wearing Turkish attire and with a hookah in its mouth sat before a chessboard placed on a large table. A system of mirrors created the illusion that this table was transparent on all sides. Actually, a hunchbacked dwarf —a master at chess— sat inside and guided the puppet's hand by means of strings.

Walter Benjamin ([1940] 2006, 389)

La hipòtesi d'aquesta tesi defensa la retroalimentació entre els estudis de la traducció i les pràctiques artístiques en el marc de la posttraducció, així com augura la rellevància que adquirirà a mesura que avanci el tercer mil·lenni. Aquesta idea es basa en la trajectòria de l'artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), les seves pràctiques i l'elevada quantitat de textos que teòrics i teòriques de la traducció li han dedicat. A partir d'estudis de contextos molt concrets, el conjunt de pràctiques de l'artista ofereix un mapatge de les relacions polítiques, econòmiques, socials i culturals del món en la globalització. La seva actitud cosmopolita aporta mirades que contrasten i complementen les tesis desenvolupades de manera coetània en l'àmbit dels estudis de la traducció. Podem dir, de fet, que hi manté una relació de reciprocitat, com evidencien les recerques de l'antropòleg català Octavi Rofes (1999, 2002, 2015) i de la historiadora de l'art italiana Modesta di Paola (2015, 2017b). Les anades i vingudes de la teoria de la traducció en la pràctica artística i viceversa, passant a través de tesis i debats d'altres disciplines, també es veuen il·lustrades d'una manera molt clara en la biblioteca personal barcelonesa de Muntadas, on trobem títols com *Opera aperta* (1963) i *La ricerca de la lingua perfetta* (1993), d'Umberto Eco; *Elements of Semiology* (1964), de Roland Barthes; el volum sobre estudis de la traducció de Bassnett (1980); *Culturas híbridas* (1989), de Néstor García Canclini, o *Routes* (1998), de James Clifford, per mencionar només alguns dels llibres de referència de Muntadas que dialoguen amb la literatura dels estudis de la traducció a la qual ens

referirem. La interdisciplinarietat de l'artista també queda palesa en la presència entre els seus prestatges de llibres, que denoten un interès pels sistemes cognitius i la formació de la percepció humana, com *Science and Human Behaviour* (1953), del psicòleg americà Burrhus Frederic Skinner; *The Silent Language* (1959) i *The Hidden Dimension* (1966), de l'antropòleg americà Edward T. Hall; *Teoria de la sensibilitat* (1962), del filòsof català Xavier Rubert de Ventós, o *The Medium Is The Massage: An Inventory of Effects* (1966), del filòsof canadenc Marshall McLuhan i el dissenyador gràfic americà Quentin Fiore. Amb tot, l'intertext en què es genera l'obra de Muntadas posa de manifest la potencialitat de l'*outward turn* que proposen i exploren Bassnett i Johnston (2016), Páez Rodríguez (2017), Vidal Claramonte (2018a, 2018b) i Rodríguez Arcos (2019).

Partint de la hipòtesi que acabem de presentar, l'objecte de la nostra investigació són les pràctiques artístiques que s'han aproximat al tractament de qüestions relacionades amb la traducció en les esferes digitals. Són dos els aspectes que ens han conduït fins aquí: d'una banda, l'ús crític dels mitjans que podem veure en l'obra de Muntadas; de l'altra, l'atenció per les eines digitals de la traducció que han reclamat diversos autors i autores d'aquesta disciplina i de la posttraducció. En les obres de Muntadas, els aparells tecnològics es tracten com a dispositius no neutrals de vehiculació del poder i de legitimació de narratives parcials de la realitat. Les seves pràctiques reflecteixen les condicions de la revolució tecnològica global, que ha portat les societats occidentals a l'era de la informació (Castells 1996, 1997): un temps en què les eines digitals es presenten com a mediadores de bona part de les nostres relacions i actes quotidians, i que ha donat lloc a una cultura digital en què “the mind's labour downloads itself onto the memory banks of the computer” (Littau 2011, 262). En aquest context, els avenços tècnics contribueixen a projectar la promesa de la comunicació internacional instantània (O'Hagan 1996, 2016; Cronin 2013, 2017). L'auge de la rellevància de la traducció és més evident que mai en les esferes digitals quan, superades les fronteres geopolítiques que podien interposar-se en la comunicació internacional, les diferències lingüístiques i culturals entre les comunitats d'usuaris es presenten com un nou obstacle per a l'enteniment interpersonal (O'Hagan 1996, 2016).

Davant d'això, el professor irlandès en estudis de la traducció Michael Cronin ha reconegut el vincle entre la traducció i les eines amb les quals es porta a terme aquesta pràctica, asseverant que “translation without tools simply doesn't exist” (Cronin 2003, 24). Les eines que possibiliten la traducció són també constitutives, com la professora estatunidenca en estudis del cinema, la literatura i el teatre Karen Littau defensa en l'article “First steps towards a media history of translation” (2011), en què conclou que “our technologies ‘also work on our thoughts.’ This extends to translation and how we think of it” (2011, 278). En aquest sentit, Cronin ha asseverat que “tools shape us as much as we shape them” (Cronin 2013, 10), de manera que totes les altres pràctiques i comportaments culturals humans també en resulten condicionats. Davant d'això, i quan bona part de les nostres eines són digitals i funcionen com el taulell d'escacs aparentment transparent que descriu Benjamin en la citació que obre aquest apartat, Bassnett reconeix que “care needs to be taken to ensure that the field [translation studies] does not fragment, with research into translation, literature and culture being viewed as entirely separate from research into translation and technology” (2017, 110). Alhora, Cronin preveu que “Students, scholars, and indeed, anyone interested in the future of human cultures and languages, would be well advised to watch carefully what is happening to translation in a digital age” (2013, 2).

MARC TEÒRIC I METODOLOGIA:  
ENTRE LA POSTTRADUCCIÓ I LES PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES DIGITALS

Vivimos porque traducimos, porque nos traducimos, y porque vivir implica una inacabable traducción de nosotros mismos hacia los demás y del otro en nosotros mismos, en tanto en ese ir y venir nos situamos en el mundo, y lo hacemos, o al menos eso deberíamos intentar, críticamente, con un afán constante por desaprender, para, así, entrar en el paréntesis que se abrió con nuestro nacimiento y donde habitan también los otros en los ahora y en los puede ser.

África Vidal Claramonte (2018a, 122)

De caràcter interdisciplinar, aquesta tesi es fonamenta en diversos àmbits de coneixement: els estudis visuals, els estudis de la traducció i la història de la lingüística computacional aplicada a l'automatització de la traducció. En el primer, ens servim de les teories del professor estatunidenc pioner d'aquesta disciplina William J. T. Mitchell (1984, 1994, 1996, 2002, 2007, 2011), que reconeix les implicacions dels mitjans de comunicació de massa en el desenvolupament d'unes cultures basades en la visualitat i en la producció i la circulació d'imatges per mitjà d'eines digitals. Basant-se en el pensament derridià, Mitchell teoritza el gir pictòric, en què la imatge ocupa la mateixa posició que el llenguatge i se sotmet a lectures antihermenèutiques, de les quals no s'espera arribar a descobrir cap veritat oculta: la interpretació és “a movement from apparent order to a labyrinth of knots, unsolved problems, conundrums, and disagreeable absences” (1994, 250). Partint de Mitchell, Di Paola es refereix a la noció de *traducció visual* per anomenar el cosmopolitisme amb què alguns i algunes artistes responen a la globalització de l'art (Di Paola 2015, 138). Es tracta de posttraduccions artístiques que posen èmfasi en la producció de localitat per contrarestar els “efectes deterritorialitzadors de la globalització” (Rofes 2015, 28). En aquestes posttraduccions és notable l'herència de la tradició conceptualista i feminista de l'art, segons ha estat narrada per la crítica d'art estatunidenca Lucy Lippard (1973) i la doctora en història de l'art i crítica d'art Ana Palomo

Chinarro (2017). La seva influència també és visible en les arts digitals del tercer mil·lenni, especialment en els casos que vehiculen reflexions sobre les lògiques del tecnocapitalisme i les subverteixen (Wright 2013; Berardi 2014).

Una altra característica de la nostra base teòrica és la identificació de la dècada dels noranta com un punt d'inflexió en les societats occidentals. El motiu és l'entrada en l'era de la informació, representada per la redistribució de les fronteres geopolítiques, l'expansió global de les lògiques capitalistes i el desenvolupament d'unes societats interconnectades i mediades digitalment (Castells 1996, 1997, 2004; O'Hagan 1996, 2016). També hem pres en consideració les aportacions dels filòsofs Frederic Kaplan (2014) i Franco Berardi (2014) i Berardi i Campagna (2017), que han analitzat les condicions actuals que presenta el llenguatge en els seus processos d'automatització i capitalització. Paral·lelament, també bevem de la proposta del teòric i crític d'art canadenc Stephen Wright, que ha (re)pensat el sistema artístic en funció dels usos de les tecnologies digitals (2013). Amb la sociologia de Castells (1996, 1997, 2004) hem après que els processos de globalització es manifesten en fets com l'increment de la velocitat de desenvolupament, la comercialització i l'aplicació de les TIC en totes les esferes de la vida quotidiana; la reordenació dels espais a escala tant local com transnacional, i les migracions constants dels humans, ja sigui per motius personals, professionals o polítics. En aquest context, es generen i es promouen interaccions culturals que donen lloc a expressions híbrides que demanen noves formes d'interpretació (Geertz 1983; García Canclini 1990; Godayol 2000, 2013, 2018; Zaccaria 2004a, 2005, 2006, 2009, 2011, 2016a; Vidal Claramonte 2012a, 2014, 2017a, 2017b; Vidal Claramonte i Faber 2017; Iveković 2002, 2005, 2008; Taronna 2009, 2016; Taronna i Carbonara 2012).

En segon lloc, ens valem d'un altre camp teòric: el dels estudis de la traducció, en què autors com Maria Tymoczko i Edwin Gentzler (2002) han remarcat la importància dels traductors i traductores que, com els agents del món de l'art, participen “in the powerful acts that create knowledge and shape culture” (2002, XXI). Aquesta afirmació explica per què la traducció s'ha convertit en una pràctica d'interès transdisciplinar i serveix d'avantsala dels estudis de la posttraducció i l'*outward turn*. Són diversos els autors i autores que han reconegut el paper crucial i el valor polític de la traducció com a metàfora de les interaccions en el món globalitzat (Vidal Claramonte 1998, 2012a, 2017b, 2018a; Arduini i Nergaard 2011; Bielsa 2016,



2017; Gentzler 2016, 2017, 2018; Páez Rodríguez 2017; Rodríguez Arcos 2019), més enllà dels límits lingüístics i literaris, en què la traducció és l'exercici de viure (Duch 2002; Vidal Claramonte 2017a, 2018), tant en les trobades constants amb l'Altri (Anzaldúa 1987; Pratt 1992, 1999; Clifford 1997; Godayol 2000, 2006, 2013; Zaccaria 2004a, 2004b, 2005, 2006, 2009b; Vidal Claramonte 2012a, 2017a, 2017b), com en la (re)escriptura de la realitat a través dels mitjans de massa i les eines digitals (O'Hagan 1996, 2016; Cronin 2003, 2013; Littau 2011, 2016; Wright 2013; Bielsa 2016; Páez Rodríguez 2017; Rodríguez Arcos 2019). Recentment, el reconeixement de la traducció com a eina per a la investigació intercultural i transdisciplinària ha donat lloc als estudis de la posttraducció (Arduini i Nergaard 2011; Gentzler 2017, 2018; Páez Rodríguez 2017; Vidal Claramonte 2018a, 2018b; Rodríguez Arcos 2019). Els seus autors i autores fan valer el potencial de la traducció per a l'observació i l'anàlisi, des d'una òptica postcolonialista, de conceptes com *ideologia*, *poder*, *memòria*, *espai*, *conflicte* i *economia* (Arduini i Nergaard 2011). En aquesta nova concepció de la traducció, traduir eixampla la mirada i amplia els horitzons de realitats perceptibles, perquè, com ha afirmat Vidal Claramonte, "interpretar un texto no es darle un sentido [...], sino apreciar la pluralidad de lo que está hecho" (2018a, 13). Per això, les noves investigacions en traducció es desenvolupen des del nomadisme: "siempre en movimiento, cruzando espacios y forjando *topoi* nuevos a partir de *loci* conocidos" (Vidal Claramonte, *ibíd.*).

Els nous espais digitals en què efectuem els intercanvis culturals estan sotmesos a l'hegemonia capitalista (Kaplan 2011; Berardi 2014). En aquest sentit, les TIC suposen un seguit de factors condicionants per a la traducció "that transform identities, power structures, theoretical models and day-to-day practices that constitute society" (Arduini i Nergaard 2011, 13). Ens ubiquem en un temps en què la traducció no només és l'exercici fonamental de viure (Duch 2002; Godayol 2014, 2018; Vidal Claramonte 2017a, 2018a, 2018b), també se'ns presenta com la única pràctica possible, si volem actuar des d'una línia de pensament feminista, postcolonialista i antiessencialista. El marc de la posttraducció delimita un territori en què és possible (re)escriure les narratives dominants que estructurin l'inconscient polític dels ordres socials amb una mirada oberta a la divergència, la multiplicitat i amb sensibilitat per allò que queda en els intersticis del visible.

A aquesta percepció de la posttraducció, en què s'emfasitza la necessitat d'un *outward turn* (Bassnett i Johnston 2016; Páez Rodríguez 2017; Vidal Claramonte 2018a, 2018b; Rodríguez Arcos 2019), hi sumem les perspectives d'altres autors i autores, com ara Cronin, que ha plantejat la possibilitat d'expandir la consciència de la traducció (*translation awareness*) a fi de fer emergir el nou estatus del *translation citizen*,<sup>7</sup> i Annarita Taronna, que identifica l'existència d'unes realitats geopolítiques en què ocorren “le dinamiche di trasmissione interculturale” i les anomena *translationscapes* (2009, vi).

Amb tot, entenem que l'espai de la posttraducció, en el si de l'*outward turn*, és el que abraça totes aquestes realitats multidisciplinars en què predomina la consciència cosmopolita de la traducció. Vidal Claramonte ha reconegut com a cas il·lustratiu del potencial de l'*outward turn* l'aposta del traductor anglès Jeremy Munday per a l'elaboració de microhistòries de la traducció (2018, 119). Basada en la consulta de fonts primàries —“archives, manuscripts and personal papers” (Munday 2014, 71)— per a la recuperació de detalls de les vides de traductors i dels fets culturals i socials concrets que van viure, la proposta de Munday és la que defensa que, sovint, petits fets ignorats o silenciats per les narratives dominants poden aportar llum a la “bigger picture of the history of translation” (2014, 65). En una línia similar, interpretem l'advocació de Bassnett (2017) i Littau (2011, 2016) a favor d'una història de la traducció que tingui en compte, també, la història de les tecnologies amb les quals s'ha portat a terme la tasca traductològica.

En tercer i últim lloc, d'acord amb les reivindicacions de Bassnett, Cronin i Littau, dediquem una mirada atenta a la disciplina de la lingüística computacional i la intel·ligència artificial dedicada al desenvolupament de les eines de la traducció automàtica (TA). Per això, en el tercer capítol, “Traducció automàtica: la cursa per l'automatització del llenguatge”, introduïm el funcionament de les eines de TA i elaborem una revisió històrica d'aquestes tecnologies de la traducció. Amb els professors en tecnologies de la traducció Salvador Climent, Joaquim Moré i Antoni Oliver (2007), i Juan Carlos Tordera Yllescas (2011), veiem els mecanismes bàsics de les eines de traducció. També dediquem un apartat a presentar la complexitat de les xarxes neuronals gràcies a les explicacions de l'informàtic Mikel Forcada (2019), president de

---

7 M. Cronin (comunicació personal, 1 de desembre, 2017).

l'European Association for Machine Translation. Amb aquesta informació podem comprendre mínimament les lògiques d'aquestes eines sobre les quals els estudis de la posttraducció demanen reflexionar. D'altra banda —perquè, com argumenta Littau (2016), els desenvolupaments tecnològics no es poden separar de les realitats culturals i polítiques—, també fem un repàs de la història de les eines de TA a partir dels estudis històrics de John W. Hutchins (1986, 1996, 1998, 2000, 2004, 2006).

En definitiva, per a l'elaboració d'aquesta tesi ens hem servit de les reflexions recents articulades des dels estudis visuals i els estudis de la traducció, reconeixent les implicacions polítiques i culturals de la revolució de les tecnologies digitals. Des d'aquest marc teòric, hem estudiat una selecció de pràctiques artístiques digitals que entenem, seguint Vidal Claramonte (2018a, 2018b), com a actes de posttraducció. En aquest sentit, ens referim a *pràctiques de posttraducció artística* per anomenar aquelles experiències que poden oferir una mirada més plural als estudis de la traducció en el si de l'*outward turn*.

Prenent com a referència l'èmfasi en el valor de les fonts primàries que ha articulat Munday (2014), la nostra metodologia de recerca ha incorporat períodes de consulta en arxius i centres de documentació com el Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (CEDOC), on vam gaudir d'una residència d'investigació entre els mesos de gener i abril de 2016, i l'Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca de Barcelona, dedicat a l'obra de Muntadas, on hem acudit quizenalment des de les nostres primeres indagacions en art i tecnologies de la traducció, l'any 2015. A més, durant el període de realització de la tesi hem mantingut un contacte freqüent amb el mateix Muntadas, que ens ha concedit un bon nombre d'entrevistes personals.<sup>8</sup> Igualment generosos han estat Andrea Nacach, assistent de Muntadas, i Pablo Santa Olalla, arxiver a l'ARXIU A/M, que han respost sempre a tots els nostres interrogants de manera immediata i que ens han donat accés a tota la documentació gràfica i audiovisual que hem sol·licitat. El contacte directe i la correspondència personal han estat freqüents amb la resta d'artistes: Jan Nikolai Nelles i Nora Al-Badri, Eugenio Tisselli, Jan Monsalvatje, Daniel Jacoby, John Cayley, Pip Thornton i Vanessa Place, que ens han compartit les seves experiències i visions de la traducció des del camp de les pràctiques

---

8 La transcripció de les entrevistes amb Muntadas es pot consultar a l'apartat "1.1. Muntadas" dels annexos.

artístiques.<sup>9</sup> També ens hem enriquit amb les converses amb la catedràtica África Vidal Claramonte en les diverses ocasions en què ens ha pogut atendre, i amb el professor del Trinity College de Dublin, Michael Cronin, en la seva visita a Barcelona amb motiu del congrés “TRAFILM: Multilingualism and Audiovisual Translation”, organitzat pel grup TRACTE de la Universitat de Vic del 30 de novembre a l’1 de desembre de 2017.

Durant l’elaboració de la tesi també hem efectuat períodes de recerca en altres contextos. En primer lloc, la setmana del 18 al 21 de juliol de 2016 vam visitar l’Archivo General de la Administración (AGA), a Alcalá de Henares, per fer consultes al voltant del funcionament de la censura artística en el franquisme. Aquest tema ens interessava especialment per comprendre millor el context en què Muntadas va formar-se com a artista, abans de marxar als Estats Units el 1970.

En segon lloc, gràcies a la beca de mobilitat que ofereix la Universitat de Vic, vam dur a terme una estada de recerca de tres mesos (del 19 de setembre al 19 de desembre de 2016) al Dipartimento delle Scienze della Formazione, Psicologia, Comunicazione (ForPsiCom) de la Universitat de Bari (Itàlia), on vam poder intercanviar idees amb la catedràtica italiana Paola Zaccaria i la professora titular Annarita Taronna, del grup S/Murare il Mediterraneo. En el marc de l’estada d’investigació vam participar en seminaris organitzats pel grup de recerca coordinat per Zaccaria i Taronna, com les jornades “Immagini performative. I confini e la poetica/politica della fotografia contemporanea”, el 26 d’octubre de 2016, i “Alle porte d’Europa. Raccontare le migrazioni nei musei e archivi culturali”, el 9 de novembre de 2016. Entre altres activitats, juntament amb el professor de fotografia brasiler Fernando Gonçalves, vam contribuir en l’organització de la performance “Gala Cotidiana”, el 25 d’octubre de 2016, de l’artista brasilera Fernanda Gomes, a cura del ForPsiCom i de la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

---

9 Amb Eugenio Tisselli, Daniel Jacoby i Jan Monsalvatje s’han dut a terme algunes entrevistes formals, la transcripció de les quals es pot consultar en els apartats “1.2. Eugenio Tisselli”, “1.3. Daniel Jacoby” i “1.4. Jan Monsalvatje” dels annexos.

En tercer lloc, del 8 al 10 de maig de 2017 vam visitar la Universitat de Salamanca, on ens va acollir la catedràtica África Vidal Claramonte, amb qui vam aprofundir sobre els conceptes *posttraducció* i *outward turn*. Per acabar, gràcies a la beca de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), vam participar en el curs Traducir en un mundo global, impartit per Vidal Claramonte al campus de la UIMP a Santander entre els dies 30 de juliol i 2 d'agost de 2018.

## OBJECTIUS I JUSTIFICACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ

L'objectiu principal d'aquesta tesi és fer una lectura traductològica d'aquelles pràctiques artístiques que s'han aproximat al tractament de qüestions relacionades amb la traducció en les esferes digitals. Partint de la hipòtesi que propugna la retroalimentació entre pràctiques artístiques i teoria de la traducció, abordar aquesta tasca se'ns presenta com una oportunitat per respondre dues crides: d'una banda, la de l'*outward turn* i la posttraducció, que volen acollir totes aquelles experiències de traducció que passen fora de la disciplina de la traducció; de l'altra, la d'autors i autores com Arduini i Nergaard (2011), Littau (2011, 2016), Cronin (2013), Bassnett (2017), i O'Hagan (1996, 2016), que han reclamat l'estudi crític de les eines digitals de la traducció i els seus efectes.

Així mateix, aquesta investigació també persegueix l'acompliment dels objectius específics següents:

1. Portar a terme un estat de la qüestió de la literatura dels últims cinquanta anys relativa als estudis visuals, els estudis de la traducció i a la lingüística computacional aplicada al desenvolupament de les eines de TA. També ens hem proposat d'apuntar-ne les possibles relacions.

2. Estudiar la trajectòria d'Antoni Muntadas, analitzar el tractament de la traducció en el conjunt de la seva obra i concentrar-nos especialment en l'ús de la TA i les eines digitals. Com apuntàvem a l'inici d'aquesta introducció, són diversos els autors i autores que han reconegut la rellevància de l'obra de Muntadas i n'han fet interpretacions que han expandit i alimentat les teories de la traducció intercultural i les seves implicacions polítiques (Rofes 1999, 2002, 2015; Apter 2006, 2011; Guasch 2014, 2016; Di Paola 2015, 2017b; Vidal Claramonte 2018b).



Tanmateix, en cap moment s'ha articulats un estudi enfocat a l'ús de les eines de TA en algunes de les seves obres. Ateses les condicions particulars i revolucionàries que acompanyen les tecnologies digitals de la informació i la comunicació, creiem que els treballs de Muntadas *On Translation: The Internet Project* (1997), *On Translation: The Message* (2001), *On Translation: The Internet Project (automatique)* (2010) i *On Translation: Fortune Cookies* (2018) es mereixen la nostra atenció, tenint en compte que fins ara no s'han dedicat investigacions a l'entorn d'aquests projectes amb relació a una aproximació crítica a les tecnologies digitals de la traducció.

3. Recollir altres posttraduccions artístiques que, després de Muntadas, aborden qüestions relatives a les relacions entre l'art, la posttraducció i la tecnologia en el món contemporani. Aquest propòsit passa per la recerca especialment enfocada a projectes d'art que presentin resultats de processos de traducció automàtics susceptibles de ser considerats erronis, o que es basin directament en processos incorrectes o subversius per part de l'artista.

4. Analitzar i descriure les obres seleccionades en el context de la trajectòria dels seus autors o autores i atendre les connexions que pugui haver-hi entre elles. També ens proposem de revisar el tractament que efectuen de la traducció i, en cas que el presentin, de l'error de traducció.

5. Relacionar les posttraduccions artístiques amb els estudis de la traducció i de la posttraducció. En fer-ho, volem destacar especialment la mirada innovadora que les primeres dediquen als contextos digitals i emfasitzar aquells punts en què unes i altres poden retroalimentar-se.

6. Articular una reflexió crítica que ens permeti d'identificar noves maneres d'interpretar la pràctica de la traducció a les esferes digitals. En aquests termes, entrem en diàleg amb la proposta de Wright, que sustenta que "users are translators, transposing what they find in one idiom into another" (2013, 34).

## DESCRIPCIÓ I JUSTIFICACIÓ DEL CORPUS D'ESTUDI

Per respondre als objectius d'aquesta tesi, hem seleccionat un seguit de pràctiques artístiques digitals plantejades des de l'antiessencialisme, el feminisme, el postcolonialisme i el cosmopolitisme; tot plegat sota el paraigua de la posttraducció. Les diferències entre les obres escollides són representatives de la diversitat de dimensions des de les quals podem aproximar-nos a l'estudi de la traducció en els contextos digitals.

En primer lloc, presentem la trajectòria artística de Muntadas. L'anàlisi que portem a terme al voltant d'aquest pioner de la investigació artística en traducció es basa en el repàs de les seves obres. En especial, centrem l'atenció en aquelles obres dedicades a la reflexió explícita al voltant de la traducció, com són les que conformen la seva sèrie més important, *On Translation* (1995 - en curs). Per fer-ho, ens servim de la multitud d'aproximacions interdisciplinars que altres autors i autores li han dedicat (Rofes 1999, 2002, 2015; Apter 2006, 2011; Guasch 2014, 2016; Di Paola 2015, 2017b; Vidal Claramonte 2018b). Les característiques principals que presenta el perfil de Muntadas, en tant que representatiu de l'artista posttraductor, ens serveixen com a criteris per a la selecció de la resta d'artistes, que hem ordenat de manera cronològica segons l'any de realització de les seves obres. Directament a continuació del capítol de Muntadas, ens hem referit a dos casos d'artistes que presenten una trajectòria relativament llarga relacionada amb la investigació a l'entorn de la traducció i les eines digitals: el poeta i programador mexicà Eugenio Tisselli i la parella artística formada pels alemanys Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles. Del primer, n'hem estudiat l'obra d'art en xarxa *El 27||The 27th* (2014-2017), amb què l'artista reflexiona sobre l'asimetria en els intercanvis econòmics entre els Estats Units i Mèxic i les seves repercussions en el medi ambient mexicà. D'Al-Badri i Nelles hem abordat el projecte *The Other Nefertiti* (2016-2018), que va consistir en el pirateig de l'escultura de Nefertiti que s'exposa al Neues Museum de Berlín. Mitjançant la digitalització clandestina de l'escultura, Al-Badri i Nelles treballen des del postcolonialisme i el feminisme tot fent possible la (re)escriptura de la biografia de Nefertiti.

En l'apartat "Artistes posttraductor(e)s del tercer mil·lenni: noves generacions i tipologies" abordem l'estudi de les pràctiques de cinc artistes de trajectòria més breu que Muntadas, Tisselli, Al-Badri i Nelles, i amb un treball més puntual sobre el tema que ens interessa.

Tanmateix, presenten reflexions i mirades sobre la tecnologia i la traducció del tot innovadores i d'una rigorosa actualitat. Són el poeta i traductor canadenc John Cayley, l'artista peruà Daniel Jacoby, el poeta i traductor barceloní Jan Monsalvatje,<sup>10</sup> l'advocada i poeta estatunidenca Vanessa Place i la doctora anglesa en filosofia i ciberseguretat Pip Thornton. Del primer abordem l'obra de literatura electrònica *Translation* (2004), que, mitjançant la programació, il·lustra la fluïdesa de l'exercici de la traducció i la impossibilitat d'arribar a un resultat definitiu. El segon és el projecte *Traducción recursiva de titulares* (2008), que Jacoby va fer mitjançant Google Translate, en el marc de la seva sèrie de projectes "Métodos. Intentos fallidos de ser objetivo", en la qual buscava evidències de la impossibilitat del rigor científic per mitjà de processos absurds. En tercer lloc, tractem la instal·lació sonora *automatic voice-over* (2013), de Monsalvatje, basada en la transcripció automàtica que la plataforma YouTube va generar per un vídeo en què un personatge parla en una llengua extingida. La quarta obra que abordem és *Gone with the Wind* (2011-2015), que Place va realitzar a través de Twitter. Les lectures superficials de les piulades de Place van passar per alt el feminisme i la crítica política implícita en l'acte de la poeta i van desencadenar una forta polèmica al voltant d'aquesta obra, que finalment va ser censurada i ja no és accessible. Per això, *Gone with the Wind* ens permet abordar la vehiculació dels actes subversius —en aquest cas, feministes i antiracistes— que es donen a les xarxes, així com la recepció que tenen. Per últim, estudiem el projecte *{poem}.py* (2016), de Thornton, que fa ús de Google AdWords per al càlcul del valor econòmic que, d'acord amb les lògiques neoliberals del tecnocapitalisme lingüístic, tenen els poemes i les obres literàries.

Arribats a aquest punt, volem indicar que, a més d'aquests casos, seran diverses les ocasions en què, al llarg d'aquestes pàgines, mencionarem i explicarem obres d'altres artistes, que ens permetran de complementar i ampliar la mirada sobre allò a què ens estiguem referint en cada moment.

---

10 Jan Monsalvatje és el pseudònim de Joan Ferrarons i Llagostera.

## PRESENTACIÓ DE L'ESTRUCTURA DEL TREBALL

Aquesta tesi s'estructura en dues parts: d'una banda, “Teories de la imatge i de la traducció a la segona meitat del s. XX” i, de l'altra, “Pràctiques artístiques digitals en l'era de la posttraducció”. També s'inclouen unes conclusions, la bibliografia i els annexos.

La primera part es dedica al marc teòric i s'organitza en tres capítols: “Estudis visuals i tecnologies de la imatge a partir de la fotografia”, “Estudis de la traducció: del gir lingüístic a la posttraducció” i “Traducció automàtica: la cursa per l'automatització del llenguatge”. Tot i passar per tres àmbits disciplinars diferents, la revisió de la literatura de tots tres es comprèn en el mateix període temporal: el que va de l'inici de la segona meitat del segle XX fins a l'actualitat, tenint en compte especialment la revolució digital que caracteritza l'entrada al tercer mil·lenni. Amb tot, reconeixem aquí la limitació geopolítica present en aquesta tesi, basada principalment en la consulta de fonts occidentals, atesa la complexitat i l'abast que, d'altra banda, hauria comportat incloure-hi fonts no occidentals.

El primer capítol, “Estudis visuals: art i cultures visuals a partir dels 50”, parteix de la revolució tecnològica que va suposar el desenvolupament de la fotografia no només per al món de l'art, com va analitzar Walter Benjamin (1936), sinó també en les expressions culturals populars i en la introducció de l'aparell fotogràfic com a eina per a professions tan diverses com el periodisme (Sontag 1972), la investigació policíaca (Sekula 1986) o la frenologia i la fisionomia (*ibíd.*). També presentem el gir pictòric de Mitchell, amb el qual reconeixem l'entrada de les societats occidentals a una cultura visual en què imatges mediàtiques i obres artístiques circulen pels mateixos canals i poden arribar a presentar formes similars (1984, 1994, 1996, 2002, 2011). Amb la teoria de la *remediation* de David Bolter i Jay David Grusin (2000), ens situem en el tercer mil·lenni per abordar certs aspectes relatius a la condició d'*invisibilitat* que caracteritza les eines digitals actuals. La mirada sobre les tecnologies de la imatge es relaciona amb els processos de globalització, respecte dels quals descrivim algunes de les reaccions artístiques que van generar a partir dels moviments socials de finals dels seixanta i les línies de pensament postcolonial i feminista (Bhabha 1993; Pollock 1992; Lippard 1972). Els continguts que comprèn aquest apartat comencen el 1972, celebrant l'obertura de la galeria A.I.R. de Nova York, dedicada únicament a l'exposició de treballs de dones artistes.

També hi veiem les anàlisis que historiadors i historiadores de l'art, com l'alemany Hans Belting (2009) i la catalana Anna Maria Guasch (2016), han elaborat al voltant dels efectes de la globalització sobre el sistema artístic. També exposem la proposta que Di Paola fa de reconèixer l'exercici de la traducció visual davant la circulació i la lectura de les obres artístiques a escala global (2015, 2017a, 2017b). Per acabar, abordem certes pràctiques d'art en les esferes digitals basant-nos en l'estudi de Wright al voltant dels usos de les eines digitals i el reconeixement d'una comunitat global d'"usuaris" (2013); una comunitat que posa en qüestió les pedres angulars sobre les quals s'havia construït l'art de la modernitat i que encara sosté el sistema de l'art global (2013). En diàleg amb aquesta línia de pensament, en aquestes pàgines repassarem diverses pràctiques que proposen aproximacions subversives als usos de les eines digitals.

El segon capítol, "Estudis de la traducció: del gir lingüístic a la posttraducció", revisa les tesis principals del gir lingüístic a partir de la dècada dels cinquanta (Rorty 1967). Complementem aquests continguts amb una explicació de les discussions filosòfiques al voltant del tractament de la diferència en els discursos dominants i centralistes de les grans narratives modernes, i fem un breu repàs per aquelles teories de les humanitats i les ciències socials que van conduir, als anys vuitanta, cap a l'entrada dels estudis de la traducció a un gir cultural (Foucault 1980; Geertz 1983; Jameson 1985; Lyotard [1979] 1985; Spivak 1988). Ens fixem en les característiques principals d'aquest gir, seguint el pensament de Theo Hermans (1985) i les reflexions de Susan Bassnett i André Lefevere (1990), que enunciaven la identificació de la cultura com la unitat principal de traducció. També repassem diverses aproximacions teòriques que han caracteritzat l'entrada de la traducció en el gir cultural en línia amb els pensaments postcolonialistes, antiessencialistes i feministes de la segona meitat del segle XX: la traducció com a pràctica de (re)escriptura i com a possibilitat per a la revisió de les construccions dominants amb Gayatri C. Spivak (1988); les pràctiques i teories feministes de la traducció (Godard 1990; Godayol 2000, 2008, 2012, 2013, 2014, 2018); l'entrada del postcolonialisme als estudis de la traducció, amb la literatura d'Homi Bhabha (1993, 1994), i la concepció de l'espai de frontera com a espai on s'ubica la traducció, amb Pilar Godayol (2000, 2012), Paola Zaccaria (2004a, 2004b, 2005, 2006, 2009b, 2016a, 2016b), Emily Apter (2006, 2011), Annarita Taronna (2009; i Carbonara 2012, 2014) i África Vidal Claramonte (2012a, 2014, 2015, 2017a), Vidal Claramonte i Faber (2017) i Francesc Parcerisas (2013). A continuació, exposem les teories

recents de la posttraducció i l'*outward turn*, tot seguint les reflexions d'Arduini i Nergaard (2011), Gentzler (2017, 2018), Páez Rodríguez (2017), Vidal Claramonte (2018a, 2018b) i Rodríguez Arcos (2019), que tanta importància han tingut per al desenvolupament d'aquesta tesi. Per acabar, ens centrem en la descripció de la traducció a partir de la revolució tecnològica digital per explicar, amb O'Hagan (1996, 2016), Littau (2011, 2016) i Cronin (2013, 2017), les poques aproximacions que hem trobat per part dels estudis de la traducció a la reflexió al voltant de la traducció en els contextos digitals.

Per acabar, el tercer capítol, "Traducció automàtica: la cursa per l'automatització del llenguatge", es dedica als avenços tècnics que des de l'enginyeria informàtica, i per mitjà de la lingüística computacional i la intel·ligència artificial, s'han fet de les eines de la traducció al llarg de la segona meitat del segle XX. Les explicacions de Climent, Moré i Oliver (2007), Tordera Yllescas (2011) i de Forcada (2019) il·lustren l'evolució d'unes eines de tractament lingüístic que requereixen, cada vegada amb més urgència, la implicació de professionals de la traducció (Forcada 2019, s. p.). Després d'això, seguint l'exhaustiu treball de recuperació històrica per mitjà de la consulta de fonts primàries que ha portat a terme Hutchins (1986, 1996, 1998, 2000, 2004, 2006), iniciem la revisió del desenvolupament de les eines de TA amb la guerra freda. Com Hutchins, en destaquem les situacions polítiques que al llarg del temps han marcat la investigació i la innovació en aquesta mena de tecnologies, per oferir-ne una història no només materialista, com la que reclama Littau (2011), sinó també cultural i política. En aquest cas, i mantenint la voluntat de mostrar-nos afins a Munday (2014), també hem consultat les memòries personals de traductores i programadores com Muriel Vasconcellos (1991) i Olga S. Kulagina (2000), que també van tenir un paper rellevant en el desenvolupament d'aquestes eines. Després d'aquests tres capítols, un breu apartat presenta les conclusions parcials obtingudes en el marc teòric de la investigació.

D'altra banda, la segona part, "Pràctiques digitals de posttraducció artística", es dedica a la presentació, la descripció i l'anàlisi de les pràctiques artístiques seleccionades per portar-ne a terme una lectura traductològica. Inclou quatre capítols: "Antoni Muntadas, pare simbòlic", "Eugenio Tisselli, la (re)presentació de la realitat a mans de les màquines", "Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, (re)escriptures del museu" i "Artistes posttraductor(e)s del tercer mil·lenni: noves generacions i tipologies".

En tots quatre, les obres artístiques seleccionades es posen en context, s'explica la trajectòria del seu autor o autora, es relacionen amb línies de pensament i pràctiques coetànies similars i se'n descriuen i s'analitzen els projectes artístics. El primer capítol se centra en Muntadas, que presentem com a artista posttraductor, tot repassant les línies principals del seu treball i la seva trajectòria. També expliquem la seva sèrie *On Translation* (1995-actualitat), per recollir les aproximacions que ha fet a la traducció i veure'n la multidimensionalitat. Tot seguit, ens centrem en l'estudi específic dels projectes en els quals és present l'ús d'eines de TA. *On Translation: The Internet Project* (1997), *On Translation: The Internet Project (automatique)* (2005), *On Translation: The Message* (2001) i *On Translation: Fortune Cookies* (2018).

El segon capítol correspon a Tisselli, de qui estudiem l'obra *El 27||The 27th* (2014-2017). El tercer capítol es refereix a l'obra de Nelles i Al-Badri, "pirates i traductor(e)s", i al seu projecte *The Other Nefertiti* (2016-2018). El quart i últim capítol, "Artistes posttraductor(e)s del tercer mil·lenni: noves generacions i tipologies", conté apartats més breus dedicats a la presentació d'altres artistes posttraductor(e)s, posteriors a Muntadas i usuaris de les eines digitals: primer, presentem Cayley, amb relació a la programació com a acte creatiu d'escriptura i traducció; segon, ens referim a l'obra de Jacoby com a (re)escriptures que posen en qüestió l'objectivitat dels mètodes i les eines científiques; tercer, tractem l'obra de Monsalvatje i la relació que presenta entre els automatismes i les llengües minoritàries; quart, abordem la de Place, vinculada a la (des)contextualització i disseminació de textos a través de xarxes socials com Twitter, i, en darrer lloc, la de Thornton i el seu treball al voltant dels processos de mercantilització del llenguatge. Per acabar, argumentem unes conclusions parcials en què relacionem les diverses pràctiques artístiques que hem tractat.

Finalment, presentem les conclusions generals a què hem arribat després d'aquest camí doctoral. Ho complementem amb un apartat d'annexos que conté, d'una banda, les transcripcions de les converses amb els artistes i, d'una altra, la documentació dels projectes artístics desenvolupats per l'autora durant la confecció de la tesi. Són, així doncs, materials intertextuals que han begut de l'elaboració de la tesi i una mostra més de posttraducció artística. També s'adjunta un CD en què es pot consultar documentació gràfica i audiovisual relativa a les obres que conformen el corpus d'estudi d'aquesta investigació.

PRIMERA PART:  
TEORIES DE LA IMATGE I DE LA TRADUCCIÓ A LA SEGONA MEITAT  
DEL S. XX



## 1. ESTUDIS VISUALS I TECNOLOGIES DE LA IMATGE A PARTIR DE LA FOTOGRAFIA

El segle XIX va estar marcat pel desenvolupament de la fotografia, que va suposar un punt d'inflexió en la relació entre les societats occidentals i les imatges (Benjamin [1936] 1963; Gonçalves 2014). Fins aleshores, les imatges havien estat representacions de la realitat elaborades mitjançant tècniques manuals com el dibuix, la pintura o la litografia, els resultats de les quals es trobaven en museus, galeries i col·leccions privades o reproduïts en publicacions. L'imaginari popular es basava en les imatges que circulaven per fires i mercats a través d'èstris com el *mondo nuovo*, els panorames i les llanternes màgiques, com els que recull la col·lecció del Museu del Cinema de Girona. En els inicis, la fotografia va conviure amb la pràctica de la pintura acadèmica en la campanya per a la representació mimètica de la realitat (Gonçalves 2014). De tota manera, les diferències entre una i altra no eren només tècniques, sinó també conceptuals: la fotografia implicava un canvi de paradigma, com el que va descriure el filòsof alemany Walter Benjamin en l'assaig "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936). En aquest estudi, Benjamin afirma que la tècnica fotogràfica permet deixar enrere una època en què l'obra d'art es rodejava d'una aura màgica i descriu el naixement de la fotografia com un moment en què "war die Hand im Prozess bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet" ([1936] 1963, 10). La "descàrrega de la mà" a què es refereix Benjamin va contribuir a legitimar aquest estri com una eina objectiva, de precisió científica, que estava al servei de la intervenció política i el control de la vida humana. Com explica el fotògraf i professor brasiler Fernando Gonçalves:

A fotografia no século XIX foi contemporânea da pintura academicista, que para legitimar uma imagem como arte (ou belas artes), se calcava em noções precisas de ponto de vista, distância, proporção, escala e perspectiva, que buscavam conferir à imagem um caráter naturalístico e verosimilhante. Por seu caráter técnico de reprodução, a fotografia acentuou esse aspecto mimético da imagem e foi considerada como objeto científico antes de ser compreendida como "artefato" e "objeto sociotécnico". (2014, 3)

L'instrument fotogràfic, en tant que objecte "sociotècnic", s'havia introduït en un "bureaucratic-clerical-statistical system of «intelligence»" (Sekula 1986, 16), com denoten els exemples d'ús que recull l'artista i teòric estatunidenc Allan Sekula. D'una banda, Sekula afirma que el 1840 la fotografia servia per a la resolució de tasques policials, donant lloc a un "new juridical photographic realism" (1986, 5), nascut de l'objectiu de regular "the growing urban presence of the «dangerous classes», of a chronically unemployed sub-proletariat" (*ibíd.*). Els equips policials usaven els retrats per buscar sospitosos i donar-ne a conèixer els rostres a la societat. Per primera vegada, la imatge funcionava com un testimoni mut, una "prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado" (Sontag [1973] 2007, 19). D'altra banda, en aquella mateixa època, la fotografia també va esdevenir una eina de la frenologia i la fisonomia,<sup>11</sup> que van construir arxius fotogràfics destinats a la interpretació i la classificació dels rostres humans (Sekula 1986, 12). Com asseverava Sekula:

**In claiming to provide a means for distinguishing the stigmata of vice from the shining marks of virtue, physiognomy and phrenology offered an essential hermeneutic service to a world of fleeting and often anonymous market transactions. Here was a method for quickly assessing the character of strangers in the dangerous and congested spaces of the nineteenth-century city. (1986, 12)**

Durant la segona meitat del segle XIX, els investigadors de la tecnologia fotogràfica, com el britànic Eadward Muybridge (1830-1904) i el francès Étienne Jules Marey (1830-1904),<sup>12</sup> van desenvolupar la cronofotografia: una tècnica que permet veure sobre un mateix suport la descomposició d'un moviment corporal al llarg d'un breu període de temps mitjançant l'ús del revòlver fotogràfic.

---

11 La frenologia i la fisonomia són ciències basades en l'anàlisi de les formes de la cara i el crani humans amb l'objectiu de trobar-hi qualitats formals que es consideren representacions objectives del caràcter i de la manera de ser del subjecte en qüestió que s'està sotmetent a anàlisi.

12 La coincidència de dates no és cap error: tant Eadward Muybridge com Etienne Jules Marey van néixer i morir en els mateixos anys.

Aquest aparell captura imatges automàticament en una seqüència temporal molt ràpida i regular. Gràcies a aquestes característiques, la cronofotografia va esdevenir un dels antecedents més significatius del cinema i va ser de gran utilitat per als estudis de la motricitat humana i animal. També va néixer el fotoperiodisme, que, segons la fotògrafa i escriptora estatunidenca Susan Sontag, posa de manifest l'equivalència entre l'acte de fotografiar i el de no intervenir en el present a favor d'una promesa de futur: “Mientras personas reales están por ahí matándose entre sí o matando a otras personas reales, el fotógrafo permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de imágenes que procura sobrevivir a todos” (1973, 27).

Tots aquests exemples dels primers usos de la fotografia demostren que la distància entre allò fotografiat i el fotògraf o fotògrafa justifica la suposada objectivitat atribuïda a l'eina a mitjan segle XIX. Davant d'aquesta situació, Sekula afirma que l'empirisme òptic va entrar en crisi: les formes manuals de representació van perdre legitimitat davant de la tècnica fotogràfica i es va iniciar un procés de qüestionament de la noció de *veritat* que s'ha allargat fins als nostres dies (Sekula 1986, 16). Cada nou avenç tècnic ha permès desenvolupar noves eines per a la revisió de les construccions de la realitat i per a la (de)construcció i (re)construcció de noves narratives, com veurem en aquest capítol.

### 1.1. LA IMATGE DELS MITJANS

**Everything around the image is part of its meaning [...]  
everything around it confirms and consolidates its  
meaning.**

John Berger (1972, s. p.)

En l'article “American Advertising Explained As Popular Art” (1967), el teòric literari vienès Leo Spitzer analitza un cartell publicitari americà. L'autor descriu tots els elements gràfics i textuais que el componen, en destaca l'ambigüitat del missatge textual i el compara amb les formes tradicionals de la poesia. Spitzer posa èmfasi a explicar una nova forma de lectura: els lectors i lectores han après a donar per descomptat que el missatge que l'eslògan publicitari comunica no transmet una veritat literal.

Així, el desenvolupament del llenguatge publicitari anglosaxó inaugura una relació d'escepticisme entre els lectors i lectores i els missatges dels mitjans. Spitzer expressa:

**Now since, in the game continually going on between the advertiser and the public, the customer is expected to take the role of skeptic, it is possible for poetry to be given full play; the advertiser does not ask that his words be taken completely at face value, and he must not be held to literal account for the truth of every syllable. (1967, 285)**

L'observació de Spitzer documenta l'entrada del text i la imatge en els canals publicitaris. El llenguatge publicitari genera un desig de canvi i d'actualització infinit, s'adreça a un *you* simultàniament individual i col·lectiu, es troba en un procés de (re)significació constant i contribueix a l'homogeneïtzació de l'estètica de la societat de consum (Spitzer 1967, 284). Com destaca la professora estatunidenca en literatura comparada Emily Apter, la integració dels noms de marques comercials en el llenguatge quotidià representa una internalització del "desire for commodities" (2006, 176), propi del sistema capitalista, a través del llenguatge. Els missatges publicitaris s'introdueixen en l'inconscient col·lectiu, com també assevera el crític i teòric anglès John Berger al quart episodi de la sèrie televisiva *Ways of Seeing* (1972). Berger apunta:

**We are surrounded by images of an alternative way of life. We may remember or forget these images, but briefly we take them in. And for a moment they stimulate our imagination. [...] We take them in our minds, we see them in our dreams. (1972b, s. p.)**

En aquest context, els mitjans vehiculen les ideologies dominants, que impacten en les formes de vida quotidianes de l'economia de la globalització, tal com ha descrit l'antropòleg indi Arjun Appadurai (1996). Els missatges que circulen per la trama de fluxos d'informació, ideologies i persones que caracteritza el paisatge global contemporani entren en el nostre llenguatge: "the trademark name becomes a kind of linguistic fast food that feeds ideologies of mass consumption as it becomes affixed to speech" (2006, 176).

A mitjan dècada dels seixanta, aquestes condicions van despertar algunes veus crítiques, com la de l'artista estatunidenc i representant del moviment *yippie* Jerry Rubin:

A dying culture destroys everything it touches.  
Language is one of the first things to go.  
Nobody really communicates with words anymore.  
Words have lost their emotional impact, intimacy, ability to shock and  
make love.  
Language prevents communication.  
CARS LOVE SHELL  
How can I say  
"I love you"  
after hearing:  
"CARS LOVE SHELL".

Does anyone understand what I mean? (1970, 109)

Apter, Berger, Rubin i Spitzer assenyalen uns nous mètodes de lectura basats en l'acceptació de la desconfiança vers el llenguatge de la publicitat. En termes similars, a mitjan dècada dels cinquanta, als Estats Units, es desenvolupa el moviment nord-americà del *pop-art*, en què es representen i es critiquen els efectes del llenguatge publicitari per mitjà de les pràctiques artístiques. L'obra de *pop-art* o art pop s'apropia dels logotips i les imatges publicitàries, com demostra el treball de l'artista americà Andy Warhol, considerat el màxim exponent d'aquest moviment, i en l'obra d'artistes com l'anglès Richard Hamilton, l'italià Eduardo Paolozzi, el col·lectiu anglès The Independent Group o l'espanyol Equipo Crónica. L'obra *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956), de Hamilton, representa l'interior d'una llar nord-americana, construïda a base de retalls de revistes de l'època, plena dels béns de consum més populars del moment: una aspiradora, una televisió, un gramòfon... Es veuen cartells d'espectacles, tant a dins com a fora de la llar, i els seus habitants són cossos seminús, normatius, i algunes de les seves parts s'oculten sota productes com un caramel de pal o una làmpada.

Aquest collage és un símbol de l'arribada d'una nova estètica que es vehicula a través de les imatges publicitàries i que està marcada per unes noves formes de relació social. De fet, a partir dels seixanta, els mitjans de comunicació de massa comencen a transmetre imatges de l'horror, quan els canals de televisió americans emeten documents audiovisuals de la guerra del Vietnam. La sèrie de fotomuntatges *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72), de l'artista estatunidenca Martha Rosler, il·lustra aquest trauma. A més, l'obra de Rosler expressa una nova percepció de les imatges pròpia de la societat de l'espectacle descrita pel filòsof situacionista francès Guy Debord (1967), en la qual els límits entre realitat i ficció es confonen: “Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation” (Debord [1967] 2006, paràgraf 1).

### 1.1.1. EL GIR PICTÒRIC

El 1967 el filòsof i lingüista estatunidenc Richard Rorty va publicar un estudi sobre el rol central que ocupa el llenguatge en el pensament d'autors de la filosofia analítica, com el filòsof i lingüista austríac Ludwig Wittgenstein i el filòsof anglès J. L. Austin. Tanmateix, amb la publicitat i l'auge de la societat de consum, el paper de la imatge va guanyar protagonisme, la qual cosa va portar William J. T. Mitchell, professor estatunidenc d'anglès i història de l'art, a actualitzar el gir lingüístic que ell anomena “gir pictòric” (1984). Mitchell ha justificat aquesta actualització amb l'argumentació següent:

[...] the image had become a conspicuous problem, both in popular culture (where “image is everything” was the mantra of the day) and in the study of the arts, the media, cultural theory, and philosophy, where a turn from language to the image seemed to be occurring. (2011, 69)

En aquest nou paradigma, la imatge no desplaça el llenguatge de la ubicació central que li havia reconegut el gir lingüístic, sinó que ambdues la comparteixen: es troben al mateix nivell, es tracten com a unitats de significat i s'interpreten de la mateixa manera, “as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality” (Mitchell

1994, 16). Des d'aquesta perspectiva, cada acte de lectura és una activitat cultural, social i política condicionada per tots els factors contextuals; els significats que en sorgeixen han de ser assumits com a contingents, “rather than as immanent, universally given, or fixed” (Sekula 1978, 859). La interpretació de la imatge consisteix a traduir-la a altres formes, codis i unitats de significat que la dispersen. En paraules de Mitchell:

A dialectical concept of visual culture leaves itself open to these questions rather than foreclosing them with the received wisdom of social construction and linguistic models. It expects that the very notion of vision as a cultural activity necessarily entails an investigation of its *non-cultural* dimensions [...]. This vision of visual culture understands itself as the opening of a dialogue with visual nature. (2002, 171)

Per desenvolupar la teoria d'aquest gir, Mitchell es basa en el terme *grammatology*, encunyat i teoritzat pel filòsof deconstructivista francès Jacques Derrida (1976). Aquesta noció dona nom a una ciència de l'escriptura, aplicada en les investigacions sobre el llenguatge i la comunicació, en la qual l'objecte d'estudi són tots els elements relacionats amb la possibilitat de l'escriptura: “the graphic mark, trace, character [...]” (Mitchell 1984, 519). Amb la influència derridiana, Mitchell descriu “the world as a text”, sotmès a una “endless chain of signification” (1984, 519). En aquests termes, Mitchell imagina que la idea derridiana de la imatge seria la que la defineix com a “Nothing but another kind of writing, a kind of graphic sign that dissembles itself as a direct transcript of that which it represents, or of the way things look, or of what they essentially are” (1984, 520). Així doncs, l'estudi de la comunicació té en compte la rellevància de la materialitat del llenguatge i sentén que la teoria del gir pictòric es fonamenti sobre la distinció entre dos elements: *picture* i *image* (Mitchell 2005, 85). El professor en estudis culturals de la universitat de Nottingham, Neal Curtis, assevera que el terme *picture* fa referència a “the material support (painting, sculpture, photograph)” (2010, 3), mentre que *image* denomina allò que apareix en aquest suport: “an image that can move between any number of pictures and media” (*ibíd.*).

Aquesta distinció implica que els dos elements tenen característiques diferents, com les que queden reflectides en les següents paraules de Mitchell:

The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into verbal exphrasis, or protected by copyright law. The image is the “intellectual property” that escapes the materiality of the picture when it is copied. (2005, 85)

La “image” troba en la “picture” un cos i una ubicació espaciotemporal, o el que l'antropòleg català i monjo benedictí Lluís Duch anomena “una condició adverbial” (2002, 170). Les característiques de la “picture”, pel seu caràcter matèric, responen a uns factors culturals, socials i polítics que la “image” difícilment podria explotar. Tot plegat condueix cap al desenvolupament d'una cultura visual en què, segons Mitchell,

[...] vision is [...] a cultural construction, that it is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet to be determined way to the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen. (2002, 166)

Per aprofundir en l'estudi d'aquesta nova cultura, Mitchell reclama la institució d'una nova disciplina: la dels estudis visuals (1996, 2002). La seva introducció en els àmbits acadèmics a partir dels anys noranta complementa les investigacions en estètica i història de l'art, tot aportant-hi estudis referits no només a la imatge artística, sinó també a la imatge dels mitjans i de les cultures populars (Mitchell 2002, 167). D'aquesta manera, els estudis visuals s'aproximen a l'art seguint les línies de pensament marcades per Sekula: “as a mode of human communication, as a discourse anchored in concrete social relations, rather than as a mystified, vaporous, and ahistorical realm of purely affective expression and experience” (1978, 231).



L'element artístic es desmistifica, el significat ja no es reconeix com a universal, sinó com a producte d'una interpretació gens neutral (Sekula 1978, 231).

Amb tot, podem concloure que els estudis visuals consisteixen en la investigació al voltant de les imatges i les seves associacions. La metodologia d'estudi proposada per Mitchell no aïlla les imatges dels seus contextos ni de les connotacions que les acompanyen, i en comprèn la funció com a “both verbal and visual entities, both metaphors and graphic symbols” (2011, XVII). Simultàniament, remarca la necessitat de l'estudi de les imatges en el seu pas a través dels mitjans, sense oblidar “everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated” (Mitchell 2002, 170), com les que ens permeten fer les noves eines digitals.

### 1.1.2. NOVES VEUS I LECTURES DE LA IMATGE

Al llarg de la segona dècada del segle XX, la popularització de les tecnologies de producció i distribució de la imatge i l'obertura de més canals públics de comunicació propicien l'expressió i propagació de les veus de testimonis individuals. Les seves narracions contrasten amb les dels discursos hegemònics i manifesten i fan pública l'alteritat, fet que porta diversos grups socials a mobilitzar-se per reivindicar la seva diferència, com demostren els moviments socials de final dels seixanta. En aquest context, el gir pictòric i la proposta d'una disciplina com la dels estudis visuals de Mitchell tracten les expressions artístiques amb la voluntat de superar “las grandes narrativas de la Historia del Arte cuyo desarrollo se debe a modelos dominantes y a posicionamientos jerárquicos de la visión” (2015, 74).

A aquestes reflexions, l'historiador de l'art alemany Hans Belting hi afegeix la reivindicació del tractament de les tecnologies de producció i distribució de la imatge aglutinades sota el terme *new media* (2009, 15). Belting reconeix la rellevància dels nous mitjans en el sistema de l'art en general i en els mecanismes de representació del món a través dels mitjans (*ibíd.*). Les noves eines tenen un efecte sobre l'art i les pràctiques artístiques, i viceversa: d'una banda, “New media’ caused a revolution of what had been considered as art up to then. [...] video and installation art invaded the art space with the technologies of mass media that increased the presence of art and crossed its borderline to every day media experience. [...] art

seemed to enter the realm of public communication” (Belting 2009, 15), i, de l'altra, “artists introduced statements that were rooted in their world experience and cultural background. The global uniformity of the new media was soon counterbalanced by art's multiform messages that represented the global universe in local views” (*ibíd.*).

L'anomenat *cinéma vérité* és un exemple de les pràctiques artístiques que, mitjançant els aparells propis de la indústria del cinema, comunicaven vivències individuals i quotidianes. Treballat especialment a la França dels anys seixanta, les pel·lícules pioneres d'aquest gènere són *Chronique d'un été* (1961), dels francesos Edgar Morin i Jean Rouch, o *Pour la suite du monde* (1963), de Pierre Perrault, també francès. La majoria de les produccions d'aquest moviment guarden una estreta relació amb el documentalisme i els estudis etnogràfics i antropològics, que van viure, especialment a partir de la dècada dels vuitanta, un replantejament crític per part d'investigadors i investigadores d'aquestes disciplines, com els antropòlegs estatunidencs Clifford Geertz, Marie Louise Pratt i James Clifford. Segons Belting, la tecnologia del vídeo intensifica la democratització de l'art, que ja havia començat amb la fotografia i el cinema, i condueix cap a un nou canvi de paradigma: “The new working tools were to change the art scene forever. Artists who until then had been forced to attend an art school in the Western tradition, suddenly could work with low cost video cameras that became available around the globe” (2009, 16).

En aquestes condicions es desenvolupa el videoassaig. L'inici d'aquest gènere el representen, a escala internacional, obres com *Sans Soleil* (1983), del francès Chris Marker; algunes de les produccions dels també francesos Jean-Luc Godard i Agnès Varda, o el txec Harun Farocki. A l'Estat espanyol hi ha una forta tradició videoassagista, inaugurada per *Numax presenta...* (1980), de Joaquim Jordà, i desenvolupada per altres autors i autores de generacions posteriors, com Marla Jacarilla, Isaki Lacuesta, María Ruido i León Siminiani. La característica principal d'aquest gènere és la de comunicar una narració composta de diverses capes discursives, algunes de més evidents i visibles que d'altres, per mitjà del suport videogràfic (Guasch 2016, 388). Les reflexions teòriques, les experiències personals i la pròpia observació del món són els elements que interessen al o la videoassagista, que parla en primera persona a través del muntatge, que sovint s'apropia d'imatges dels mitjans o de fragments realitzats per altres autors i autores, i que ja no busca, com explica Guasch, “representar una realitat visible,

sino verificar conexiones conceptuales” (2016, 388). En la veu que pren l'artista s'endevina una posició ideològica progressista, des de la qual articula crítiques anticolonialistes, feministes i anticapitalistes. Guasch afirma que aquesta manera subjectiva de comunicar i de presentar uns diàlegs amb l'Altri impliquen

un activo compromiso con el mundo y con la historia concebida como un “archivo horizontal” en el que conviven sin jerarquías una diversidad de destellos que proyectan a narrativas locales en el marco de las múltiples “geografías del capital”, y lo hacen en constante negociación con los criterios estéticos en términos de estrategias políticas, sin eludir, no obstante, las relaciones simbólicas. (2016, 389)

Als anys setanta, als Estats Units s'inicien les primeres pràctiques artístiques conceptuals. Amb la influència de les teories de la filosofia analítica i el gir lingüístic, els i les artistes conceptuals persegueixen la desmaterialització de l'obra d'art amb l'objectiu de respondre críticament a la mercantilització del llenguatge i la imatge i d'atacar el sistema tradicional del mercat de l'art en el si del neoliberalisme estatunidenc (Cramer 2018, s. p.). Per això, les pràctiques conceptualistes consisteixen en la producció d'objectes artístics difícilment mercantilitzables. Segons el professor en cultures visuals de l'Acadèmia Willem de Kooning de Rotterdam, Florian Cramer, la desmaterialització de l'obra d'art es basa a provocar-ne la inviabilitat comercial (2018, s. p.). En conseqüència, les obres conceptuals presenten dos aspectes principals. D'una banda, a causa de les seves qualitats materials, no omplen magatzems —es tracta de performance, programes televisius, vídeo, so, land art, intervencions arquitectòniques, accions a l'espai públic, etc.— (Cramer 2018, s. p.). D'altra banda, tenen “less collector value because of their mass media reproducibility” (*ibíd.*) perquè es basen en l'ús dels mitjans de comunicació de massa com a eina de producció i distribució.

Joseph Kosuth, artista estatunidenc i un dels pares del moviment conceptualista, descriu l'obra d'art com “a kind of *proposition* presented within the context of art as a comment on art” (1991, 19). En paraules de la catedràtica en traducció de la Universitat de Salamanca, África Vidal Claramonte, “conceptual art is based on the idea [...] that language is neither innocent nor neutral but is loaded with ideology and, as such, is an instrument of power” (2003, 73).

Així doncs, la neutralitat del llenguatge és qüestionada des del món de l'art. Les obres *This is not an Advertisement* (1985) (fig. 1), de Muntadas, i *The Survival Series* (1985) (fig. 2), de l'estatunidenca Jenny Holzer, il·lustren aquestes característiques del procés de desmaterialització. Totes dues van ser produïdes per mostrar-les en un dels panells de LED de Times Square, a Nova York. En aquestes obres, Muntadas i Holzer empren aquell canal per manifestar, imitant l'estètica publicitària, paròdies o subversions del mateix mitjà a través del qual es comuniquen. Així, Muntadas i Holzer il·lustren com el conceptualisme pot ocupar-se de vehicular el debat sobre les noves formes de relació amb la imatge i el text en l'època en què els missatges dels mitjans envaeixen el paisatge urbà. A més d'això, podem dir que la interpretació conceptualista de l'art presenta una notable influència derridiana, com veiem en les paraules de Kosuth, segons el qual:

[...] the propositions of art are not factual, but linguistic in *character* that is, they do not describe the behaviour of physical, or even mental objects; they express definitions of art, or the formal consequences of the definitions of art. (1991, 20-21)

Aquest punt de vista queda molt clar en una de les seves obres més conegudes, la instal·lació *One and Three Chairs* (1965), en què veiem la mateixa cadira representada de tres maneres diferents: una fotografia, una cadira de fusta i l'escriptura sobre un llenç d'una definició de la paraula *cadira*. Totes són representacions d'una mateixa idea; imatge i text es troben al mateix nivell en tant que unitats de representació.

En definitiva, la complexitat conceptual de les imatges i els textos de gèneres com el *cinéma vérité*, el videoassaig i l'art conceptual demana unes noves formes de lectura que siguin capaces d'anar més enllà dels límits establerts per les narratives dominants. Davant d'això, els estudis visuals que proposa Mitchell són una aposta per generar pensament i coneixement entorn de les maneres de mirar i per encoratjar l'exercici d'estranyament dels processos perceptius involucrats en la mirada, amb la finalitat d'obtenir "a training ground to prepare subjects for the next phase of global capitalism" (2002, 169).

### 1.1.3. LA CRÍTICA FEMINISTA I POSTCOLONIAL DE LA REPRESENTACIÓ

Entre les dècades dels cinquanta i els setanta, les tesis de les autores de la segona onada feminista es reforcen amb els fets representats per la data del Maig del 68. Al món de l'art arriben els pensaments d'autores, com les franceses Simone de Beauvoir i Simone Veil, les estatunidenques Betty Friedan i Mary McCarthy i la belga Luce Irigaray. Segons la crítica i historiadora de l'art estatunidenca Lucy R. Lippard, l'expressió artística dels missatges feministes es va veure facilitada per la popularització dels mitjans i dels processos de desmaterialització de l'obra d'art que, al cap i a la fi, abaratien la producció artística (1973, XI). En paraules de Lippard:

The inexpensive, ephemeral, unintimidating character of the conceptual mediums themselves (video, performance, photography, narrative, text, actions) encouraged women to participate, to move through this crack in the art world's walls. With the public introduction of younger women artists into Conceptual art, a number of new subjects and approaches appeared: narrative, role-playing, guise and disguise, body and beauty issues; a focus of fragmentation, interrelationships, autobiography, performance, daily life, and, of course, on feminist politics. [...] By 1970, thanks to the liberal-to-left politics assumed by many male artists, a certain (unprecedented) amount of support for the feminist program was forthcoming. (1973, XI)

Lippard destaca la connexió entre el moviment conceptual i l'auge de les pràctiques artístiques feministes. Això explica que sigui especialment als Estats Units on trobem els casos més paradigmàtics de la reivindicació del feminisme artístic. D'altra banda, pel que fa als continguts de l'art feminista, la comissària i crítica d'art catalana Ana Palomo Chinarro afirma:

El feminismo radical de los años setenta, en los EUA, fue el movimiento encargado de superar el espacio público en las reivindicaciones de la mujer para llevarlas hasta el espacio privado; éste pasó a ser un decisivo objeto de reflexión para las feministas de la época, y el arte se ocupó de situar la esfera de lo privado ante los ojos de la opinión pública. (2015, 24)

Les anades i vingudes entre l'espai públic i l'espai privat va passar, també, per l'obertura d'espais dedicats a la formació i l'exhibició de l'expressió feminista. Palomo destaca els programes feministes d'educació artística Feminist Art Program, de Fresno, a Chicago, celebrats el 1971, així com la cooperativa de dones Womanhouse, a Los Angeles, el 1972 (2015, 137). Pel que fa als espais expositius dedicats a les pràctiques feministes, remarcuem la importància d'A.I.R. Gallery, de Nova York, fundada el 1972 per un grup de vint dones relacionades amb el món de l'art i la primera galeria d'art dedicada únicament a l'exhibició d'art realitzat per dones. Les sigles fan referència a l'expressió "Artists in Residency", amb la qual les fundadores de la iniciativa anuncien "that women artists were now permanent residents in the art world".<sup>13</sup> Entre 1978 i 2010, l'espai d'A.I.R. Gallery va donar suport a dones artistes del context de Nova York i va acollir exposicions dedicades al treball d'artistes d'altres llocs del món, com ara "Women Artists from Japan" (1978), "Artists from Israel" (1979), "Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States" (1980), "Sweden Comes to New York" (1981) i "Domestic Goods: Women Artists from Central Europe" (2005). També ha presentat altres mostres enfocades a la reflexió sobre temes compromesos amb les qüestions feministes, com ara els drets de reproducció —amb l'exposició "Choice", el 1992— o la salut femenina —amb "Caught Between Mind and Body", el 1994.

En aquell context, també s'hi troben artistes com Dara Birnbaum, Judy Chicago, Bracha L. Ettinger, Eva Hesse, Jenny Holzer, Mary Kelly, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Lee Lozano, Miriam Schapiro, Nancy Spero, Martha Rosler, Cindy Sherman, Kara Walker, Faith Wilding i el col·lectiu Guerrilla Girls, entre moltíssimes altres, que contribueixen a la vehiculació de les qüestions de gènere. Un exemple radical de les pràctiques feministes d'aquestes artistes és el projecte *Boycott Project* (1971), de l'estatunidenca Lee Lozano. Des d'una posició feminista, contrària al patriarcat i amb l'objectiu de provocar la reacció de les altres dones, Lozano deixa de parlar amb les altres dones. L'artista parteix d'una visió del llenguatge influenciada per les tesis del gir lingüístic, segons les quals entenem que el llenguatge, que circula pels espais públics, configura les relacions que podem arribar a tenir i estableix els límits del nostre pensament i de

---

13 Així s'explica al web oficial de la galeria, a l'apartat dedicat a la història d'aquest projecte. Enllaç:  
<https://www.airgallery.org/history/>

les nostres vides. A més, però, Lozano denuncia que aquest llenguatge interpel·la únicament els homes. L'artista, que uns anys abans s'havia canviat el nom —va ser batejada com a Lenore Knaster— per un de masculí —Lee—, porta aquesta perspectiva a l'extrem: l'artista nega la seva relació amb les altres dones, les ignora, amb l'objectiu d'evidenciar la violència quotidiana que exercim mitjançant l'ús del llenguatge.

Un altre exemple és la sèrie de pòsters que el col·lectiu Guerrilla Girls comença a fer circular l'any 1985 per l'espai públic dels barris del Soho i l'East Village de Nova York i que expressen la vitalitat dels debats que es mantenien tant en la teoria artística com en la pràctica. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989), un dels seus pòsters més coneguts, denuncia la representació masclista de les dones en les obres de la col·lecció del Museu Metropolità de Nova York per mitjà d'un llenguatge visual popular. Guerrilla Girls s'apropien de l'estètica publicitària per convertir els seus missatges directes i clars en ponts capaços de comunicar les teories feministes artístiques amb els altres contextos externs o allunyats del sector artístic. Totes aquestes reivindicacions veuen les primeres mostres dels seus efectes en el context artístic l'any 1993 en la 66a edició de la biennial del Museu Whitney d'Art Americà. La crítica d'art Roberta Smith, la descriu com “an inclusive Biennial that emphatically reflects the country's diversity by including unusually large numbers of nonwhite artists, artists whose work is openly gay and women” (1993, s. p.).

La periodista Rachel Corbett i el crític d'art Jerry Saltz van més enllà i la defineixen com un punt d'inflexió que marca “the effective end of visual culture's being mainly white, Western, straight, and male” (Saltz i Corbett 2016, s. p.). El grup de comissaris de la biennial —format pel mateix equip de curadors del museu: Elisabeth Sussman com a comissària en cap, amb Thelma Golden, John G. Hanhardt i Lisa Phillips— i el director del mateix museu, David A. Ross, opten per una selecció de projectes artístics de caràcter polític que responen a la situació global del moment i n'emfasitzen els conflictes: “with its persistent references to race, class, gender, sexuality, the AIDS crisis, imperialism and poverty, the work on view touches on many of the most pressing problems facing the country at the dawn of the Clinton Administration” (Smith 1993, s. p.).

Entre les obres i documents que s'hi exposen es troba el vídeo enregistrat per un veí de Los Angeles, George Holliday, en què es veu la pallissa que va rebre un afroamericà, Rodney King, per part de la policia d'aquella localitat el 3 de març de 1991. La gravació de Holliday havia circulat pels mitjans estatunidencs i havia provocat protestes arreu del país. L'exposició d'aquell vídeo a la biennial, així com l'afirmació d'un dels comissaris —que va afirmar que potser “this now-infamous videotape prefigures a new form of documentary” (Hanhardt 1993, 46)—, suposen tota una declaració d'intencions articulades, d'una banda, a través d'un discurs curatorial que reflexiona sobre paraules clau pròpies del pensament postmodern, com “identity, difference, otherness” (Smith 1993, s. p.), i, de l'altra, a partir d'una selecció d'obres d'artistes com Nan Goldin, Renée Green, Guillermo Gómez-Peña, Cindy Sherman, Kiki Smith o Nancy Spero. En paraules de Hanhardt:

The desire to understand our sense of community and history is apparent in a number of works in this Biennial. [...] artists seek to radically rise notions of cultural origins and past histories through a narrative poetics which has grown up alongside postmodern theoretical perspectives. (1993, 43)

Com es fa palès en aquestes declaracions, el pensament postmodern i les crítiques feministes i postcoloniales són la base teòrica de la biennial. També ho evidencia el fet que, entre els autors i autores que contribueixen al catàleg de la mostra, s'hi trobin el crític i teòric indi de la postmodernitat Homi K. Bhabha i l'artista i també teòrica cubana Coco Fusco. Al seu text, Fusco aporta una descripció sintètica i clara dels fets polítics globals que marquen el context de la biennial i la condicionen. En paraules de Fusco:

While the tensions in the East and the West do differ, then, they are nonetheless driven by the same underlying contradictory forces: on the one hand, economic internationalization and the formation of “global culture” (symbolized by the European Community and the North American Free Trade Zone); and, on the other, political fragmentation based on regionalism, ethnic separatism and extreme economic polarization. [...] In such a state of things, the very notion of cultural purity can seem like something of a nostalgic fantasy, one that not



even “non-Western” societies can provide proof of any longer.  
(1993, 75-76)

Amb tot, cal remarcar la importància de l'art feminista a Catalunya. Aquí, és destacable el paper de les artistes conceptuals catalanes que, com Eugènia Balcells, Mari Chordà, Eulàlia Grau i Fina Miralles, participen en les Jornades Catalanes de la Dona del 1976, al paranimf de la Universitat de Barcelona. Tot i el context de repressió que encara es viu en els últims anys del franquisme a l'Estat espanyol, la pràctica d'aquestes artistes articula missatges ben punyents vers la situació quotidiana de les dones; unes crítiques que no tenen res a envejar a les pràctiques de les coetànies estatunidenques. Les obres de Grau són un exemple que ho demostra. Mitjançant l'apropiació d'imatges dels mitjans, el treball de l'artista presenta, com ha asseverat la historiadora de l'art catalana Diana Juanpere Dunyó, “una crítica a com aquests mitjans ajuden a perpetuar una imatge de la dona que resulta contrària a la llibertat sexual, a la realització personal i a la diversitat de cossos” (2018, 81).

L'entrada del programa feminista al context artístic també és notable en la teoria de l'art de l'època. Autores com l'anglesa Laura Mulvey, la sud-africana Griselda Pollock i les estatunidenques Susan Sontag i Lippard aborden qüestions sobre la mirada i els règims visuals, vinculant-los a nocions desenvolupades en la literatura psicoanalítica i deconstruïvista. També paren atenció a la complexa xarxa de relacions socials i polítiques que es produeixen al voltant de la pràctica artística i que determinen els criteris del cànon artístic dominant. Denuncien les limitacions en l'accés als estudis artístics i als processos de producció, exposició, venda comercial d'obra i publicació de textos teòrics (Pollock 1992, III). L'anàlisi necessària per fer aquestes denúncies passa per posar en conjunció tot un reguitzell d'àmbits diversos, aparentment inconnexos, amb l'objectiu de donar a conèixer i repensar aquelles cares del món de l'art que, paradoxalment, no són visibles. Pollock ho expressa així:

[...] the discipline of art history can never be exclusively defined by  
visuality. The making of art objects, monuments, buildings, sculptures,  
prints, and all the range of materials which are the topic of art  
histories involves a complex of historical, institutional, sociological,  
economic, as well as aesthetic factors. (Pollock 1992, III)

En la mateixa línia que el gir pictòric i amb influència del pensament dels teòrics literaris francesos Roland Barthes, Derrida i la búlgara Julia Kristeva, el pensament feminista percep la necessitat de llegir la imatge com a element viu, capaç de denotar elements de realitats molt diverses: la seva forma pot donar pistes sobre la ideologia d'aquell que l'ha fet, la seva biografia pot representar la història dels contactes amb altres vides (Pollock 1992, v). Com el text en la xarxa intertextual que teoritza Kristeva (1974), l'obra d'art és un agent actiu immers en una complexa xarxa de relacions amb altres objectes i subjectes (Pollock 1992, v). En aquests termes, la representació esdevé un text de caràcter barthesià, “a textual space, a process of signification” (Pollock 1992, v). En la pràctica, les teòriques feministes critiquen el paper tradicional de la dona com a objecte de l'art —un art fet des del geni artístic masculí— i reivindiquen la seva capacitat d'actuar com a subjectes de l'art, participant en la representació del món però també, i sobretot, en la important tasca de l'autorepresentació: les dones (re)representant-se elles mateixes. Com apunta Pollock, en aquest sentit la reflexió sobre la diferència sexual funciona com “an extended, overarching, yet deep structure within which we can think the issues of gender, power, sexuality and culture” (*ibid.*). Per a Pollock, un dels èxits més notables de les pràctiques feministes és la introducció d'àmbits d'estudi relatius als grups minoritaris “who feel absented and silenced within the hegemonic curriculum” (1992, VII) en la institució acadèmica occidental:

The proliferation of courses which seem to cater to the differences of our communities, women's studies, lesbian and gay studies, Afro-American studies, Latino studies, and so forth, represents real achievements and signifies important recognition of vital presences within the territories of knowledge and the communities of learning, which are after all, vital sites of power. (*ibid.*)

#### 1.1.4. LA PERFORMATIVITAT DE LES IMATGES

Truth value is supplanted by performative value.

Emily Apter (2006, 219)

Amb aquesta afirmació, la professora Emily Apter, que es refereix a la tasca de la traducció, descriu un canvi que també afecta a l'estudi i la producció d'imatges i informació visual. Des dels inicis de la segona meitat del segle XX, la fotografia i el seu desenvolupament tecnològic han comportat un cert qüestionament de la idea de *veritat*. El paper de les imatges s'entén més enllà de la seva capacitat (o incapacitat) de mimesi. El "performative value" a què fa referència Apter denomina la manera amb la qual un text "communicates translational aliveness" (2006, 219). En aquests termes, les imatges també poden ser "mistranslated" (Apter 2006, 15) i, com el llenguatge verbal, "remain untrustworthy documents of the event" (*ibid.*).

*What Do Pictures Want?* (2004) és el títol d'un llibre de Mitchell, però també és la pregunta amb la qual l'autor proposa adreçar-se a les imatges: "I'd like to shift the location of desire to images themselves, and ask what pictures want" (2005, 28). Com Mitchell reconeix, aquesta pregunta suposa atribuir a les imatges la capacitat de comportar-se com a éssers vius. L'autor ja els reconeix aquesta característica en el seu assaig anterior, "What Is an Image?" (1984), en què afirma que les imatges actuen "like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution" (1984, 504). Aquest fet és propi de la societat de l'espectacle de Debord, en què l'espectacle mateix "n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images" ([1967] 2006, paràgraf 4). Així, les imatges s'involucren en les relacions humanes i, com afegeix Mitchell, les tractem com si fossin vives:

**Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood and animation: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively; or they look back at us silently [...]. They present not just a surface but a face that faces the beholder. (2005, 30)**

Segons Mitchell, “it is not merely a question of what the figures in the pictures appear to want, the legible signs of desire that they convey” (2005, 42), sinó que es tracta de respondre teòricament als canvis en la nostra percepció de les imatges. Per fer-ho, cal entendre-les com a éssers socials que són mirades —en el sentit que reben la mirada dels altres— i que miren i actuen, com el llenguatge verbal, en els processos de mediació de les relacions socials (Mitchell 2004, 47). El desenvolupament tècnic dels mitjans de comunicació contribueix al desenvolupament de les formes de vida de la imatge. En aquest sentit, com ja havien il·lustrat Hamilton i Rosler, i com havia anunciat Berger, els mitjans de massa porten les imatges directament a les persones, de manera que “the image comes to you. You do not go to them. The days of pilgrimage are over” (1972a).

Entenem el paper social de les imatges com la capacitat de generar “una sucesión de *asociaciones* entre elementos heterogéneos” (Latour 2008, 19), com va explicar el filòsof i sociòleg francès Bruno Latour. L'autor va assenyalar que “tendemos a limitar lo social a los humanos y las sociedades modernas, olvidando que el dominio de lo social es mucho más extenso que eso” (2008, 20). La sèrie de fotomuntatges *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72), de Martha Rosler, són un exemple d'imatges vives que generen associacions entre diferents elements. La imatge en si mateixa presenta una escena que literalment no ha tingut lloc en la realitat, és un muntatge; tanmateix, té un component de sentit figurat que, llegint-lo en relació amb el context en el qual es va produir aquesta imatge, descriu una determinada realitat. Per aquest motiu, *Bringing the War Home: House Beautiful* són documents que han de ser llegits i que demanen anàlisi. És davant d'aquestes produccions que, com assenyala Guasch,

lo importante no es sólo pensar qué imágenes nos rodean, sino la forma y el contexto en que se hallan inmersas, así como el hecho de que traten de reflejar en la dicotomía de sus títulos (contraponer la ficción a lo documental) el dilema de la propia naturaleza de sus imágenes: imágenes que apuntan a una realidad relacional y construida. (2016, 352)

Com els éssers vius, les imatges amb les quals ens relacionem tenen una història, una biografia. Per això, Mitchell proposa fer preguntes directament a les imatges, demanar-los què desitgen. També se'ls pot demanar d'on venen, com han arribat fins aquí i cap a on van. Les imatges són socials perquè la nostra trobada amb elles no deixa les coses tal com estaven, sinó que les canvia, com va canviar la societat nord-americana, davant les imatges de la guerra del Vietnam, la manera com mirava la televisió. Les imatges de què parlem són elements compostos de diferents codis, tenen capes diverses de significat i fan referència a la realitat des de diferents perspectives, les quals, tot sovint, es contradiuen. En aquest sentit, Gonçalves assevera:

Mas, assim como os testemunhos, as imagens nao dizem tudo. [...] mais do que criar registros que buscam apenas produzir memória e atestar as mudanças no lugar, o que o artista cria sao arquivos onde o testemunho está serviço de um processo de imaginação [...], de criação de imagens, com as quais o que se busca é menos o aspecto informativo dessas mudanças do que seu aspecto de acontecimento. (2014, 5)

Gonçalves interpreta que la voluntat de ser escoltades que Mitchell reconeix en les imatges es deu a les connexions desconegudes entre les diferents capes de significats que arrossegueu. Davant d'això, la percepció i la interpretació de les imatges, segons el professor brasiler, passa per un règim doble que fa que la imatge sigui “ao mesmo tempo imediata e complexa, visível e invisível” (2014, 14). Guasch posa com a exemples els treballs d'artistes com la suïssa Ursula Biemann, la marroquina Bouchra Khalili i el català Muntadas per parlar d'un tipus d'obres audiovisuals que presenten precisament aquesta mena de situacions, “una discordante colisión de opuestos y complejos niveles de significado” (2016, 389). Aquestes obres demanen un diàleg amb el públic: “En este tipo de trabajos la relacionalidad y la participación proponen un nuevo modelo de traducción que convierte al espectador en un participante de pleno derecho en la construcción de significados” (*ibid.*). En aquest sentit, segons Mitchell, “The point [...] is not to install a personification of the work of art as the master term but to put our relation to the work into question, to make the *relationality* of image and beholder the field of investigation” (2004, 49).

Davant de la pregunta sobre com llegir aquestes imatges i obres artístiques comprenent-ne la performativitat, Gonçalves assenyalava a la noció d'anacronisme,<sup>14</sup> “como método que permite cartografiar isso que persiste na imagem: lampejo, resquício, espessura, montagem” (Gonçalves 2014, 10). L'anacronisme, com un viatge a través de les diverses capes de significat que s'han anat sobreposant en la imatge i la conformen, proposa un trajecte impossible: l'abast de cadascun dels seus punts de fuga ens resulta inassumible. Segons Gonçalves, el mètode anacronista (que no *anacrònic*) és una manera de percebre aquesta impossibilitat, “uma forma de pensar esse intervalo, essa montagem que a imagem é” (2014, 11). En definitiva, la proposta anacronista, en sintonia amb el pensament derridià, reconeix la intertextualitat en què es generen i viuen les altres expressions culturals. La catedràtica en traducció de la Universitat de Vic, Pilar Godayol, ha descrit els mecanismes de la intertextualitat de manera metafòrica:

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. (2000, 78)

La neu és aquesta matèria que s'ha anat sobreposant a l'element original i que obstaculitza la possibilitat d'arribar a aquell floc que suposadament hi havia en algun moment originari. Les similituds entre aquesta noció i el mètode anacronista ens remetent a la idea d'una imatge teòricament original que, en el transcurs de la seva vida, ha anat guanyant matèria que se li sobreposa en un procés infinit de significació.

---

14 L'anacronisme com a mètode es basa en la teoria sobre el ser contemporani del filòsof italià Giorgio Agamben, segons el qual, el subjecte contemporani no és aquell que viu en el present sinó aquell que mai aconsegueix ser-hi del tot, perquè viu en una mena de dissincronia temporal, en un anacronisme. El subjecte contemporani està desconnectat, distanciat, del seu temps.

En rebem la capa més superficial, però podem intuir, si intentem esbrinar el recorregut que l'ha fet arribar fins a nosaltres, detalls sobre els moments passats. La metàfora també il·lustra la brevetat de la nostra trobada amb la imatge: si no és que la destruïm o l'aturem, la bola de neu continuarà rodant. El mètode anacronista de lectura de la imatge en refà el camí, busca els rastres que ha deixat sobre la neu. Amb tot, l'abast de la capacitat performativa de les imatges ha incrementat amb el desenvolupament de les tecnologies de la imatge digital: la bola de neu s'ha transformat en un núvol de tempesta del qual es desprenen volves que cauen en totes direccions. Segons Mitchell, les condicions del context actual fan que hàgim d'interrogar les imatges amb unes noves preguntes.

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. (2011, XIX)

#### 1.1.5. TRANSPARÈNCIA, HIPERMEDIALITAT I (RE)MEDIACIÓ

Al llibre *Remediation: Understanding New Media* (2000), els professors estatunidencs Jay David Bolter i Richard Grusin descriuen el procés històric de renovació de les tecnologies de la imatge com un conjunt d'actes de *remediation*.<sup>15</sup> Amb aquesta noció fan referència al trasllat d'una determinada representació de la realitat d'aquell mitjà en el qual es presenta (un dibuix, una pintura, una fotografia...) a un altre: “we call representation of one medium in another *remediation*” (Bolter i Grusin 2000, 45). L'adaptació al cinema d'una novel·la en seria un exemple. Pel fet que, segons els autors, “a medium is that which remediates” (2000, 65), allò que defineix un mitjà és la seva relació amb els mitjans anteriors.

---

15 Ens referirem a aquest terme com a *(re)mediació*.

En paraules de Bolter i Grusin:

It [a medium] is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media. (*ibíd.*)

Tot i que els mitjans analògics ja permetien aquest desplaçament de continguts d'un suport a un altre, els autors assenyalen que els actes de (re)mediació esdevenen especialment característics de les tecnologies digitals gràcies a la facilitat amb la qual poden reproduir els continguts emesos per mitjans anteriors. Bolter i Grusin afirmen que els actes de (re)mediació funcionen sota dues lògiques: la transparència ('immediacy') i la hipermedialitat ('hypermediacy').

Per la primera, Bolter i Grusin entenen el conjunt de convencions que defineixen la capacitat que els mitjans tenen de representar més o menys fidelment una realitat (2000, 53). El desig de transparència és allò que es persegueix en la majoria de processos de desenvolupament de nous aparells de representació de la realitat. En els seus primers anys de circulació en la societat, un dels valors més apreciats de la fotografia era la capacitat d'oferir imatges més realistes que les que es podien obtenir per mitjà de les pràctiques pictòriques.<sup>16</sup> Posteriorment, el procés es va repetir amb cada nou model de càmera fotogràfica, d'enregistrament de vídeo i àudio i amb el cinema en 3D, fins a arribar a les tecnologies de realitat virtual actuals. Els autors apunten que aquestes convencions poden variar segons la comunitat de la qual parlem: el que per a una persona pot ser una representació realista, per a una altra pot no ser-ho; és una qüestió cultural.

---

16 Quan parlem d'imatges "realistes" no ens referim a la relació que allò representat pugui mantenir amb alguna mena de "veritat", sinó que estem fent referència a les similituds entre els processos cognitius que es posen en funcionament en percebre la realitat i aquells que es posen en funcionament per a la percepció d'una representació de la realitat a través d'un mitjà.



Bolter i Grusin ho descriuen així:

*Immediacy* is our name for a family of beliefs and practices that express themselves differently at various times among various groups [...] The common feature of all these forms is the belief in some necessary contact point between the medium and what it represents. (2000, 30)

Tècniques com la matemàtica de la perspectiva, la captura de la llum per mitjà dels materials fotosensibles o la generació per mitjà de la programació computacional d'escenes aparentment reals van acompanyades d'un discurs d'objectivitat que té la funció de legitimar l'aspecte de "realitat" d'allò representat. Segons Bolter i Grusin, "In general, digital photorealism defines reality as perfected photography, and virtual reality defines it as first-person point-of-view cinema" (2000, 55). Sota la lògica de la transparència, es fa desaparèixer el mitjà amb la finalitat de potenciar la sensació d'una experiència directa, "unmediated" (Bolter i Grusin 2000, 48). D'altra banda, Bolter i Grusin es refereixen a la lògica de la hipermedialitat com a combinació de diferents mitjans en un mateix aparell amb la finalitat d'oferir una experiència de percepció de la realitat més immersiva: "The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience" (2000, 34). La hipermedialitat es basa en el fet que els humans percebem simultàniament múltiples estímuls. En aquest sentit, aquesta lògica s'oposa a la de la transparència, ja que la multiplicitat de mitjans no contribueix especialment al fet que desaparegui. En paraules de Bolter i Grusin:

[...] the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response. Transparent digital applications seek to get to the real by bravely denying the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality. Both of these moves are strategies of remediation. (2000, 54)

Cada procés de (re)mediació es troba enmig de la tensió entre una lògica i l'altra. D'aquí que aquesta mena de processos s'entenguin com una actualització, una manera d'intentar generar unes experiències més "reals", més "unmediated" que les que podien oferir els mitjans anteriors. De la mateixa manera que per a Latour els mitjans són tant l'aparell com la xarxa d'associacions en què es troben immersos (2008, 19), els processos de (re)mediació també estan condicionats pels aspectes contextuais, tal com apunten Bolter i Grusin:

Although it is true that the formal qualities of the medium reflect their social and economic significance, it is equally true that the social and economic aspects reflect the formal or technical qualities. [...] Each new medium has to find its economic place by replacing or supplementing what is already available, and popular acceptance, and therefore economic success, can come only by convincing consumers that the new medium improves on the experience of older ones. (2000, 68)

En definitiva, el desig de més autenticitat en l'experiència mediada dona lloc a desenvolupaments tècnics que el sistema econòmic pot oferir com a béns de consum, de generant així els moviments econòmics que necessita per mantenir-se en bon estat. Alhora, en el moment en què cada nou mitjà és assumit, acompanyat de la seva promesa de més transparència, es genera el desig de l'arribada d'una altra novetat encara més transparent que ofereixi una vivència més "real". El significat d'allò que entenem per una *realitat autèntica* es (re)escriu segons uns patrons ideològics dominants implícits en el propi mitjà i en la manera com ens hi relacionem, perquè "What counts as transparent or as hypermediated depends on social construction, but the social construction of immediacy is not arbitrary or oblivious to technical details" (Bolter i Grusin 2000, 73).

## 1.2. ART CONTEMPORANI I GLOBALITZACIÓ

A l'assaig "What Is the Contemporary?" (2011), el filòsof italià Giorgio Agamben descriu els subjectes veritablement contemporanis com aquells que no encaixen en el seu temps, que pateixen una *dys-chrony* ('dissincronia') (2011, 11). Segons el filòsof, la contemporaneïtat es podria explicar com una manera de relacionar-se amb el temps i que implica una distància, una desconnexió entre el subjecte contemporani i el seu temps. En paraules d'Agamben:

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 thus in this sense irrelevant [*inattuale*]. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time. (2011, 11)

Segons el pensament agambià, l'anacronisme s'entén com una tendència a la confusió d'èpoques, al desencaix temporal. Agamben descriu aquest distanciament del temps present com una foscor, "a darkness" que interpel·la els subjectes contemporanis, "who do not allow themselves to be blinded by the lights of the century" (2011, 14). Es tracta d'una foscor que prové d'altres realitats, d'altres èpoques, que comporta una percepció de la complexitat del temps contemporani en el sentit que indueix a la intuïció de les seves relacions amb els altres temps. Es tracta d'una foscor a la qual mai no podrem accedir —"In other words it is like being on time for an appointment that one cannot but miss" (Agamben 2011, 15)—, però que ens aporta el coneixement de l'existència d'altres realitats. És l'anacronisme, afirma Agamben, allò que ens permet reconèixer "in the obscurity of the present the light that, without ever being able to reach us, is perpetually voyaging toward us" (*ibíd.*). L'autor aclareix aquesta metàfora de la llum quan explica:

The present is nothing other than this un-lived element in everything that is lived. That which impedes access to the present is precisely the mass of what for some reason (its traumatic character, its excessive nearness) we have not managed to live. The attention to this "un-lived"

is the life of the contemporary. And to be contemporary means in this sense to return to a present where we have never been. (2011, 17–18)

En aquests termes, la contemporaneïtat esdevé la qualitat principal del *veritable contemporani* d'Agamben; el subjecte que actua des de l'anacronisme. Aquesta és la base del mètode anacronista d'interpretació de les imatges com a elements performatius que defensa Gonçalves (2014), per a qui allò contemporani de l'art contemporani “is not the fact that it is being done in our present, but a specific way to relate to our present and to our past, taking them not for granted, but as particular ways we experience seeing, doing, knowing things in our societies” (2016, 10–11). En aquest sentit, l'artista i el crític contemporani es relacionen amb els llenguatges de l'art a través de la desincronia, en la qual es troben amb el temps present, el temps en el qual succeeix la seva trobada amb el món. No en veuen únicament les condicions que comparteixen com a contemporanis, sinó que el reben des de la distància, des de la percepció de la contingència que influeix en les condicions presents des de la llunyania. Tanmateix, a aquesta condició *anacronista* —en el sentit que té visions i hàbits anacrònics— de l'artista contemporani, cal sumar-hi les característiques que es dibuixen en l'artista que és contemporani al món de la globalització.

Guasch apunta que, en aquest marc, és rellevant considerar el paisatge que dibuixen les persones que es troben en trànsit i que “constituyen el cambiante mundo en que vivimos: turistas, inmigrantes, refugiados, exiliados, trabajadores invitados, así como otros grupos o individuos en movimiento constante” (2016, 27). L'artista català Muntadas és un clar exemple d'aquesta mena de subjectes. La seva carrera artística s'ha forjat a força de viatjar i treballar arreu del món de manera continuada, donant lloc a una forma de vida en trànsit. L'especificitat temporal i espacial de cadascun dels seus projectes és de gran importància: la vinculació entre cadascun dels seus treballs i el lloc i el temps en els quals s'han produït és extrema, com demostra l'obra *This is not an advertisement* (1985), que hem vist anteriorment, i com es pot comprovar en cadascun dels més de seixanta projectes artístics que conformen la sèrie *On Translation* (1995 - en curs), que estudiarem més endavant. Aquesta característica es troba entre les que Guasch descriu com a pròpies dels artistes contemporanis.

En paraules de l'autora:

[...] el artista contemporáneo queda definido por el deseo de estar “en” lo contemporáneo más que de producir una elevada respuesta “a” lo cotidiano. Estar en el lugar del “aquí” y el “ahora”, trabajar con otros en una práctica simultánea y concreta, contemplar la realización del trabajo en la experiencia de la conexión significan elevar el valor del aspecto “performativo” de la práctica y desplazar el papel reflexivo de la producción cultural. (2016, 25)

La descripció del contemporani que fa Guasch pot semblar contradictòria amb relació a la d'Agamben: la possibilitat de trobar-se en el present no sembla que la pugui portar a terme el contemporani d'Agamben, qui, com hem vist, es troba distanciat d'aquest temps i és incapaç d'arribar-hi. Tanmateix, l'artista contemporani de Guasch, immers de manera inevitable en el món globalitzat, i per la seva conseqüent condició de persona en trànsit pels *ethnoscapes* d'Appadurai (1996), també es troba sempre distanciat d'aquests *aquí* i *ara* en els quals diu treballar. El contemporani de Guasch no pot ser mai en el present perquè es troba sempre en moviment. Es troba lluny, distant, perquè és a un lloc però ve d'un altre i ja se n'està anant: la seva condició d'anacronista no es basa en una confusió només temporal, sinó temporal i espacial.

### 1.2.1. CAP A UN ART GLOBAL

La noció de globalització en el camp artístic, o el que Guasch anomena “imaginario «globalista» en el arte contemporáneo” (2016, 37), es comença a debatre especialment a partir de 1989. Aquesta data marca l'inici d'un complex procés de replantejament del mapa geopolític internacional, representat per la caiguda del mur de Berlín, les protestes de la plaça Tiananmen, a la Xina, i, posteriorment, el 1991, per la desarticulació de la URSS i el final de la guerra freda. Simultàniament, els límits de les fronteres culturals i ideològiques del pensament occidental també patien una (re)estructuració, com demostra l'estudi sobre la globalització del crític i teòric literari estatunidenc Fredric Jameson.

A l'assaig "Notes on Globalization as a Philosophical Issue" (1998), Jameson articula d'una manera molt clara les relacions entre cultura i economia ([1998] 2004, 60). Segons l'autor, aquestes relacions es vehiculen a través de les accions de poder pròpies del capitalisme multinacional dels anys noranta ([1998] 2004, 54). Tot i que Jameson afirma que "globalization is nothing new; there has always been globalization" ([1998] 2004, 54), assenyala com a característica principal de la condició contemporània el poder sobirà que els Estats Units tenen sobre la resta de països del món, els quals pateixen una "worldwide Americanization or standardization of culture" (Jameson [1998] 2004, 57). L'autor atribueix aquest fet a la mercantilització de la cultura a través dels nous mitjans de massa i les seves tecnologies, generats sota unes lògiques occidentals que s'imposen sobre la resta en arribar a altres localitzacions ([1998] 2004, 63). Aquestes lògiques (re)configuren les formes de producció de cultura i quotidianitat, i contribueixen així a l'expansió del sistema econòmic dominant: "Whoever says the production of culture says the production of everyday life —and without that, your economic system can scarcely continue to expand and implant itself" (Jameson [1998] 2004, 67). D'aquesta manera, l'autor posa en qüestió la descripció celebrativa de la globalització en l'era contemporània com a procés de democratització i acceptació de les diferències culturals, i defineix els mitjans —com la televisió, el cinema de Hollywood o la llengua anglesa— com a elements comunicatius, de colonització d'imaginari i que porten l'empremta del poder. Com el mateix Jameson expressa:

[...] it is important for us here to realize that for most people in the world English itself is not exactly a culture language: it is the *lingua franca* of money and power, which you have to learn and use for practical but scarcely for aesthetic purposes. But the very connotation of power then tends in the eyes of foreign speakers to reduce the value of all forms of English-language high culture. ([1998] 2004, 59)

En aquest marc, el crític i teòric palestinoestatunidenc Edward Said i la filòsofa feminista índia Gayatri Spivak teoritzen i encunyen nocions que ajuden a explicar la necessitat d'un canvi en les relacions internacionals entre Orient i Occident.

D'una banda, la noció d'orientalisme de Said va posar nom als imaginaris no-occidentals colonitzats per Occident: “a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said [1978] 1979, 3). D'altra banda, les reflexions de Spivak sobre el silenciament de la veu dels subalterns i la seva reivindicació d'unes pràctiques de (re)presentació radicals, que evitin introduir “the individual subject through totalizing concepts of power and desire” (1988, 279), van despertar unes noves consciències i sensibilitats en els discursos i les pràctiques dels agents culturals.

L'any 1989, diversos fets del sector artístic van il·lustrar l'entrada d'aquests debats en el camp de l'art: la revista *Third Text*, les exposicions *The Other Story* (1989) i *Magiciens de la terre* (1989), el simposi “Culture, Globalisation and the World-System” (1989) i el volum “The Global Issue” (1989) de la revista *Art in America*. En primer lloc, la revista de pensament i cultura visual *Third Text* (Routledge, 1987-actualitat), editada per Rasheed Araeen, artista i teòric pakistanès, intentava “analizar lo excluido y reprimido por el poder y las estructuras institucionales” (Guasch 2016, 38). En segon lloc, perseguint aquest mateix objectiu, l'artista va curar dos anys més tard l'exposició *The Other Story* (1989), a la Hayward Gallery de Londres, en la qual van participar artistes d'origen asiàtic, africà i caribeny residents a l'Anglaterra de postguerra. Aquesta exposició va ser rellevant perquè, segons indica l'historiador de l'art alemany Hans Belting, posava de manifest l'absència d'artistes no europeus en la història de l'art modern: “The recovery of neglected names was an appeal to rethink modernism” (2009, 12). En aquests mateixos termes, es va organitzar l'exposició *Magiciens de la terre* (1989), comissariada pel francès Jean-Hubert Martin al centre Georges Pompidou de París (Guasch 2016, 106). En tercer lloc, l'abril d'aquell mateix any es va celebrar a la Universitat de Binghamton, als Estats Units, el simposi “Culture, Globalisation and the World-System”, en el qual van participar autors com el sociòleg americà Anthony D. King i el teòric cultural i sociòleg jamaicà Stuart Hall. En quart i últim lloc, va ser rellevant el número “The Global Issue” (1989), de la revista *Art in America*, al qual van contribuir artistes i teòrics com l'antropòleg estatunidenc James Clifford, l'artista estatunidenca Martha Rosler, el crític d'art i filòsof alemany Boris Groys o el crític d'art i activista gai estatunidenc Craig Owens. Tots ells mostraven una certa preocupació per l'homogeneïtzació internacional de l'economia capitalista, amb tot el que això comportava en l'aspecte cultural (Guasch 2016, 40).

De fet, en l'entrevista que el comissari estatunidenc Brian Wallis va fer a Clifford, l'antropòleg introduïa la noció de *traducció cultural* com una manera de reaccionar a la homogeneïtzació de la globalització. En paraules de Clifford:

My notion of cultural translation is a kind of translation that gets you part way to the other closer to the other way of thinking about the art object or the cultural artifact. And I think ethnography in various interpretive forms can do this. The good translation gets you far enough into the other world to begin to see what you're missing. You take your translation device —here the notion of "art"— and you watch it run out of meaning. You watch it fall apart. (Clifford i Wallis 1989, 152)

Així, en termes de Clifford, pensar en la traducció com a forma de relacionar-se amb l'Altre en el camp de les arts implica la possibilitat de revisar les maneres amb les quals es pot donar lloc a les veus subalternes en els discursos artístics del moment. Des d'aquests posicionaments, es denunciava la invisibilització dels artistes no-occidentals en el sistema de l'art internacional i es posava èmfasi en el reclam d'un canvi de punt de vista: calia efectuar una sortida de la cultura eurocentrista moderna i dominant per poder desplaçar-se cap a les perifèries que havien estat colonitzades, oprimides i ignorades. Com assevera Guasch:

Resultaba pues esencial localizar las manifestaciones de la dominación en las funciones de las prácticas culturales en cuestión. Y en este sentido había que luchar contra una modernidad asociada a la internacionalización de prácticas artísticas, como ocurrió después de la Segunda Guerra Mundial con el expresionismo abstracto norteamericano y la consiguiente homogeneización de sus prácticas en cuestión de estilo. Una modernidad que había excluido a los artistas del Tercer Mundo en términos de reconocimiento y aceptación (2016, 38)

Totes aquestes discussions van formar part del que el mateix Belting i la comissària Andrea Buddensieg han anomenat *Art Global* (2009).



Els autors proposen aquesta noció en resposta al terme de connotacions modernes *World Art* —el qual es refereix a “una vieja idea complementaria a la modernidad y el colonialismo” (Guasch 2016, 49). El *World Art* preveu la introducció de l’art no-occidental en els museus occidentals i en l’actualitat és vist com un símbol dels espolis de la colonització, com explica Belting:

world art is synonymous with the art heritage of the others, meaning art on a universal scale. World art encompasses most cultures beyond the West whose heritage was preserved in empire type museums. In fact, world art for a long time was primarily owned by Western museums, where it existed as an expatriated and contested treasure from colonial times. (2009, 4-5)

Amb tot, el terme *art global* fa referència a la convivència en la contemporaneïtat d’una diversitat total de pràctiques culturals que circulen pel mercat de l’art, més enllà de les narracions universals i nacionals, i “serve to propagate the symbolic capital of difference on the market” (Belting 2009, 5). Independentment del seu origen, les formes d’art global tenen la característica d’haver-se produït amb la consciència de ser art: “Global art [...] is always created as art to begin with, and that is synonymous with contemporary art practice, whatever the art definitions may be in the individual case” (*ibid.*).<sup>17</sup>

Segons Guasch, aquesta noció introdueix el globalisme en l’art contemporani com una posició des de la qual aproximar-se a les pràctiques artístiques superant “los límites territoriales impuestos por los viejos parámetros del eurocentrismo basados en el dominio de lo occidental” (2016, 51). L’art global es configura a partir d’un conjunt de veus diferents.

---

17 Aquest fet es distingeix de la interpretació que en moltes ocasions s’havia fet d’objectes no-occidentals, els quals es consideraven artístics sota la mirada d’Occident. Això explica que en nombroses col·leccions d’art modern hi pogués haver objectes que en origen no tenien una funció artística, que no era un motiu artístic allò que els havia donat lloc.

En paraules de Guasch:

El arte global no sólo es policéntrico como práctica, sino que requiere un discurso polifónico; y mientras que la historia del arte se propone dividir el mundo, por el contrario el arte global intenta restaurar su unidad en otro nivel. (2016, 52)

Segons Belting, l'art global "Rather than representing a new context, it indicates the loss of context or focus and includes its own contradiction by implying the counter movement of regionalism and tribalization, whether national, cultural or religious" (2009, 2). Així doncs, l'art contemporani s'inclou en els discursos del global pel fet que es troba ubicat més enllà d'una nació. Es troba en trànsit perquè viatja cap a la percepció de l'Altre, engloba una polifonia vocal que no té un origen concret i pot arribar a contradir-se ella mateixa, perquè conté veus crítiques que divergeixen l'una de l'altra.

### 1.2.2. EL SISTEMA MUSEÍSTIC GLOBAL DE L'ART CONTEMPORANI

Una particularitat del fenomen de l'art global la representen el conjunt de museus dedicats a l'exposició d'art contemporani, identificats sota les sigles MOCA, que, a partir dels noranta, s'han anat instal·lant arreu del globus terraqüi: "Montreal, London, Lyon, Kagawa and Shangai, and there is even a National MOCA of Korea" (Belting 2009, 8). Són museus que es diferencien dels d'art modern pel fet de no disposar d'una col·lecció; s'han construït "like airports awaiting the arrival of international art" (*ibid.*). Amb aquesta metàfora, Belting vol il·lustrar l'aparent neutralitat i manca de context que es viu en el seu interior, a diferència de les condicions característiques dels museus occidentals de la modernitat, els quals "were narrating art history or presenting art in the mirror of its own history" (Belting 2009, 12).

En aquest sentit, Belting assevera:

'Museum was context' or provided a context. But museums have lost their former authority as a given context, and the art market does not offer an alternative context. The result is a dangerous and far reaching 'de-contextualization' of art to the degree that artworks are being sold even in places where they have no local meaning and cannot translate their message for new audiences, but serve the taste to collectors who anyway operate in their own world. [...] The loss of context leaves the museum again as a possible choice for 're-contextualization' (2009, 11)

La idea dels museus com a espais on es (re)contextualitzen les obres d'art global porta implícita la referència a uns determinats processos de traducció dels significats de les obres d'art en els seus viatges. El treball artístic de Muntadas, com a artista contemporani de referència, resulta un cas paradigmàtic d'aquests processos. La il·lustració més evident es troba en el seguit de transformacions a què s'ha sotmès la seva obra *On Translation: Warning* (1999 - en curs). Aquesta peça consisteix en un eslògan que sempre es mostra escrit en lletres blanques sobre fons vermell i que s'expressa en la llengua oficial del lloc on s'exposa. Als països anglosaxons, *On Translation: Warning* comunica el missatge "Warning: Perception requires involvement", mentre que a Itàlia presenta la forma: "Attenzione: La percezione richiede impegno", en llocs castellanoparlants s'ha traduït per "Atención: La percepción requiere participación". El suport en què la frase s'ha presentat ha pres també diferents formes: des de pòsters fins a postals, senyals de trànsit, vinils o banderoles; la decisió d'un o altre està determinada per les condicions de cada lloc (fig. 3).

A més d'aquesta adaptació de les obres en els fluxos del sistema de l'art global, Belting també assenyala la manera com els diversos museus divergeixen en l'aproximació a les pràctiques artístiques. És una diversitat que no està desvinculada, tanmateix, de les limitacions del mercat: "After globalization has decentralized the world, the 'free trade' ideology of the 'new economy' offers the rhetoric of 'free art' that no longer provides obliging models, as it is free in every direction to the degree that the market allows freedom" (Belting 2009, 8).

Així mateix, la idea que hi ha darrere dels MOCA és una idea occidental que es basa en lògiques occidentals, per més que tinguin una voluntat de trencament dels binarismes i de reciprocitat amb l'Altre. Per aquest motiu, encara que puguem trobar aquesta mena de museus tant a Los Angeles com a Taipei, i encara que la recepció de les obres per part de les audiències sigui diferent a un punt i a l'altre, aquests museus es poden explicar com a enclavaments d'un sistema artístic que es basa en les normes d'un mercat occidental i capitalista. Com explica Belting:

The planetarization of information may have removed old borderlines but the same media make old and new contrasts even more visible. This antagonism also applies to art museums which continue to be 'site specific' not only as architecture, but also by their audience. They are born as places for representing the local situation in the face of global art traffic. The global, for any audience, adopts a local significance. In this respect, museums continue to be symbolic sites and outposts of a given culture or a community living in a foreign culture. (2009, 22)

Amb tot, podem destacar dos aspectes polèmics que s'han despertat arran de la propagació dels MOCA. D'una banda, hi ha el fet que alguns d'aquests museus han nascut com a part de projectes polítics de replanificació urbanística en determinats nuclis urbans considerats problemàtics. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona,<sup>18</sup> inaugurat l'any 1995, n'és un exemple, ja que la seva construcció anava acompanyada de la remodelació del barri del Raval amb l'objectiu de transformar una determinada part de la ciutat en el que Belting anomena un *cultural district* (*ibíd.*). D'altra banda, destaquem el paper de la censura i la invisibilització de determinades obres.

---

18 Els complexos processos de negociació i conceptualització que van rodejar el MACBA es troben explicats al documental *MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics* (2011-2013), de Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luís Marzo, Montse Romaní i Guillermo Trujillano.

Com explica Belting:

Contemporary art, with its critical message and public visibility, bears the potential of conflicts with state control in censoring artists. China, after 1989, is an example of the price that has to be paid for a compromise between government politics and art trade. Only the economic elite of private collectors and investors can afford the risk to own art of whatever intention. (2009, 1)

Al cap i a la fi, la visibilitat de l'obra i la llibertat de l'artista en el sistema de la globalització van lligades a les condicions polítiques que regeixen cada situació de trobada entre l'obra i el receptor. El potencial de ser present arreu no dota l'obra d'un significat universal, com tampoc no són universals les tecnologies que permeten aquesta ubiqüitat, per més que es trobin a la majoria de llocs del món (2009, 2). L'arribada de veus divergents a un context determinat activa dispositius de control d'entrada d'informació que exerceixen una funció fronterera: permeten o neguen la circulació de determinats missatges. Com afirma Belting, “Whereas old frontiers begin to waver, new ones are coming into sight” (2009, 14).

### 1.2.3. LA TRADUCCIÓ DE L'ART

La noció de *traducció* entra als debats de l'art global a través de l'entrevista de Brian Wallis a James Clifford per al volum “The Global Issue” (1989) de la revista *Art in America*. L'objectiu principal de comprendre les relacions del sector artístic com a traduccions és el de combatre allò que Clifford (i Wallis 1989), Jameson (1998) i Belting (2009) preveuen que serà un perill en la globalització de l'art: l'homogeneïtzació de les pràctiques i l'estètica artística a escala internacional. Per a Clifford, l'homogeneïtzació no es pot sintetitzar en la idea d'uns que es converteixen en allò que els altres són —“They become like us” (Clifford i Wallis 1989, 83)—, sinó que cal reconèixer la parcialitat de l'Altre, que llegirà els elements culturals que li arriben des d'una altra perspectiva i, en cas que els aculli, ho farà adaptant-los a la seva realitat i donant forma a “a complex modernity that includes us and our real but contested power” (*ibid.*).

D'aquesta modernitat complexa en resulten expressions culturals de caràcter híbrid (Canclini [1989] 1990). En aquest sentit, el crític i teòric de l'art canadenc Stephen Wright ha descrit la recepció de l'obra artística contemporània com un acte emancipat de la veu de l'artista: els nous públics s'aproximen a l'obra "translating and counter-translating in terms of their own experiences" (2013, 21). També en aquests termes, Guasch apunta que la traducció en l'art porta implícites unes condicions: la generació de relacions de reciprocitat amb l'Altre, la transformació i la mobilitat dels significats donats a l'objecte artístic, una actitud de consciència del propi lloc i el reconeixement de la impossibilitat de certes traduccions (2016, 47).

Les obres *On Translation: Fear/Miedo* (2005) i *On Translation: Miedo/Jauf* (2007), de Muntadas, són un exemple de treball artístic sobre la complexitat de la traducció en la producció i la distribució de les imatges. En aquests dos videoassajos, l'artista presenta un estudi del procés de construcció de la representació de l'Altre per mitjà de la informació mediàtica (fig. 4). L'artista treballa en espais on la relació amb l'Altre és especialment conflictiva, com ara la frontera entre Mèxic i els Estats Units pel que fa a *OT: Fear/Miedo*, o entre Espanya i el Marroc, per a *OT: Miedo/Jauf*. Muntadas va viatjar a cada banda de les dues fronteres i va entrevistar-ne els habitants amb l'objectiu de tractar especialment el tema de la por. Les entrevistes es presenten en els vídeos juntament amb imatges de pel·lícules i llibres occidentals, en els quals es descriu l'Altre —els mexicans o els marroquins— mantenint els estereotips que els defineixen com a comunitats perilloses.

Les dues produccions de Muntadas desvetllen les asimetries en els processos de representació de l'Altre. Aquestes obres evidencien el rol de superioritat i de poder del productor d'imatges, en sintonia amb el pensament de Sontag, que afirma: "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que perece conocimiento, y por lo tanto poder" ([1973] 2007, 16). Representar la realitat és un acte de poder, com havia reconegut el filòsof francès Michel Foucault ([1977] 1980), i com també s'ha estudiat en els àmbits de la traducció (Bassnett i Lefevere 1990; Vidal Claramonte 1996, 2003, 2005; Godayol 2000, 2013; Tymoczko i Gentzler 2002; Gentzler 2006, 2016; Bachmann-Medick 2016).

Di Paola, que s'ha centrat especialment en l'estudi de la noció de traducció en l'art, es refereix al terme *traduzione visuale*, per anomenar dos elements: d'una banda, les produccions artístiques en el context global, en tant que expressions híbrides; d'altra banda, el procés d'interpretació d'aquestes expressions. En paraules de l'autora:

[...] la traducción visual nos abre la posibilidad de descifrar los mensajes artísticos y las representaciones formales bajo nuevos enfoques. En una traducción lingüística se lee el texto y se interpreta la representación (de la realidad, de la lengua y de la cultura de origen). Como en cualquier proceso lingüístico, también en el lenguaje visual estaremos desarrollando un proceso que nos llevará a leer la imagen, interpretar la representación de la realidad, descifrar la realidad misma, traduciendo la lengua y descodificando la otra cultura. (2015, 88)

Per a Di Paola, la *traducció visual* es basa en alguns dels girs de l'última meitat del segle XX —el gir lingüístic, el gir cultural, el gir de la traducció (2015, 11; 2017b, 58)— i revisa els usos donats a la idea de *traducció*. En primer lloc, l'autora italiana troba en la traducció lingüística una base epistemològica i crítica de la traducció en la pràctica artística (2017b, 58). En segon lloc, aquesta base adquireix profunditat quan es transforma en metàfora de les relacions interculturals a partir dels vuitanta amb la idea d'una *traducció cultural* (Di Paola 2017b, 58) com aquella a la qual es refereix Clifford (Clifford i Wallis 1989). En tercer lloc, Di Paola interpreta la multimedialitat dels projectes artístics de l'art global com una “*traduzione intermediale*” (2017b, 58), que és emprada per fer una quarta traducció: la dels discursos de la globalització “e consegüentement sull'ontologica necessità di creare un dialogo internazionale e interculturale attraverso i linguaggi artistici” (Di Paola 2017b, 59). En aquest sentit, la traducció visual de Di Paola engloba les pràctiques artístiques que es construeixen damunt d'aquests quatre usos i percepcions del concepte *traducció*. D'aquesta manera, coincideix amb la noció de posttraducció, que ha estat encunyada en l'àmbit dels estudis de la traducció pel professor italià en lingüística Stefano Arduini i la professora noruega en estudis de la traducció Siri Nergaard (2011), i teoritzada pel professor americà en literatura comparada Edwin Gentzler i Vidal Claramonte (2018a, 2018b).

Al cap i a la fi, com assevera l'antropòleg i crític cultural argentí Néstor García Canclini, les expressions culturals de l'economia globalitzada són híbrides: s'allunyen de l'especificitat i es caracteritzen per "su heterogeneidad, movilidad y desterritorialización" ([1989] 1990, 156). El seu grau d'híbridesa es troba, com assenyalava Di Paola, "tra elementi linguistici, tecnologici e dei codici culturali che, se da una parte consente all'artista di trasmettere il carattere transculturale della propria esperienza, dall'altra costringe il pubblico a percepire l'oggetto artistico come il prodotto di un'analisi e di un processo di sviluppo interdisciplinare" (2017b, 16). Així, la metàfora de la traducció visual, "ovvero [...] l'arte di mediare tra l'ambito visivo e quello sociale" (Di Paola 2017b, 33), permet a Di Paola referir-se a unes pràctiques artístiques la metodologia de les quals es basa en el nomadisme: l'obra transita pels fluxos de les societats xarxa, es capitalitza en els intercanvis econòmics del neoliberalisme i en reflecteix tota la complexitat (*ibíd.*). Per a l'autora, Muntadas n'és el model paradigmàtic, perquè la seva obra es caracteritza per la "trasgressione dei confini disciplinari, in cui le forme classiche dell'arte visiva si fondono con il racconto, la poesia, la cronaca, le memorie o le relazioni di viaggio: espressioni artistiche tese a mettere in rilievo l'estraneità, l'alterità, la diaspora, il nomadismo e, in generale, l'esperienza culturalmente meticcia dell'artista" (Di Paola 2017b, 18).

Per acabar, abordem l'ús no metafòric de la noció de *traducció* en l'art per referir-nos a l'acte de traduir literalment els continguts d'una obra d'art. Com ja hem vist, en la dècada dels cinquanta del segle XX el text s'introdueix en l'obra artística. Més endavant, amb la globalització de 1989 i l'expansió del model del museu d'art contemporani arreu del món, l'obra d'art comença a circular de MOCA en MOCA. Amb tot, es desperta un seguit de nous interrogants en els agents del món artístic. De sobte, és necessari abordar qüestions de caire traductològic. Té cap sentit exposar el panell LED *This Is Not An Advertisement* (1985), de Muntadas, en un país de parla no anglesa? Com es modificarien els possibles significats de l'obra? Què poden representar aquelles paraules en anglès en un context diferent de Times Square? S'haurien de traduir a la llengua del lloc on es mostra l'obra? Quin és el paper del traductor o traductora de l'obra d'art? Vidal Claramonte, basant-se en la seva experiència professional com a traductora d'obres de Holzer per al MNCARS, aborda qüestions d'aquesta mena en l'article "(Mis)Translating Degree Zero. Ideology and Conceptual Art" (2003).



La professora i traductora remarca dos aspectes: d'una banda, la necessitat d'entendre bé el context de l'artista —des de quina posició s'expressa—; de l'altra, el reconeixement de la no-neutralitat del llenguatge. En paraules de Vidal Claramonte:

the language used by these artists tries to subvert the dominant forms by revealing that these forms are socially and historically constructed and situated and by showing the turn about within the language of contradictions and struggles which construct the social. (2003, 86)

Muntadas i Holzer han acarat aquestes problemàtiques amb els seus projectes, no només pel que fa a la traducció dels textos amb què han treballat per adaptar-los a cada nou context, sinó també revisant el format, el suport o el material sobre el qual es presenta aquest text. Així ho il·lustra *On Translation: Warning*, de Muntadas, exposada per primera vegada el 1999, a Berkeley. Allà, la peça consistia en un panell publicitari en què es llegia la frase “WARNING: PERCEPTION REQUIRES INVOLVEMENT”. La peça es va traduir a l'italià el 2005 —amb motiu de l'exposició al pavelló espanyol de la 51a Biennale de Venècia, on es va exposar en forma de banderola— i al japonès el 2015 —quan es va exposar a Tòquio, on es presentava com un senyal a l'interior del centre d'art.

#### 1.2.4. ICONOCLÀSTIA EN LA GUERRA CONTRA EL TERRORISME

Quizás con el tiempo la gente aprenda a descargar más agresiones con cámaras y menos con armas, y el precio será un mundo aún más atragantado de imágenes.

Susan Sontag ([1973] 2007, 31)

El 20 de gener de 2001, George Walker Bush inicia el mandat com a 43è president dels Estats Units. Vuit mesos després del seu ascens a la presidència, ha d'afrontar les conseqüències dels atemptats d'Al-Qaida a les Torres Bessones de Nova York, l'11 de setembre de 2001.

Les torres atacades eren les més altes del món i formaven part del complex del World Trade Center, al barri del Lower Manhattan, a la capital estatunidenca. Una mitjana de cinquanta mil

persones hi treballaven diàriament i rebia dos-cents mil visitants al dia. Per aquest motiu, Mitchell interpreta la caiguda de les torres com l'ensorrament d'una de les grans icones del capitalisme global (2011, 89) i, per tant, com un acte d'iconoclàstia (2011, 79). El gest de destrucció va generar simultàniament una *contraicona*, “a countericon, one that has become, in its way, much more powerful as an idol than the secular icon it displaced” (*ibid.*), que es compon amb les imatges mediàtiques.

La perspectiva de Mitchell sobre aquests aspectes s'articula des de “a realistic view of terrorism as a form of psychological warfare, specifically a use of images, and especially images of destruction, to traumatize the collective nervous system via mass media and turn the imagination against itself” (2011, 77). Així s'explica que els Estats Units hi responguessin amb altres atacs basats en la destrucció de la imatge de l'Altre: la invasió de l'Iraq, el bombardeig de Bagdad o la caiguda de l'escultura de Saddam Hussein a la plaça Firdos de la capital iraquiana, l'abril del 2003. La vehiculació dels actes iconoclastes es fa, d'una banda, a través de la fotografia com a document del moment icònic, i, de l'altra, amb la narració mediàtica, que dota de significat les imatges i les converteix en contraicones. La circulació mediàtica s'acompanya amb el discurs ideològic de cada mitjà en qüestió, fet que dona a la imatge el poder d'afectar moralment. Així, els espectadors i espectadores formen part del conjunt de víctimes de la guerra (Mitchell 2011, 64).

La guerra de les imatges que descriu Mitchell es caracteritza per aprofitar al màxim les condicions de les eines digitals: la facilitat de produir imatges i de fer-les circular ràpidament a través d'Internet són aspectes que no es poden desvincular dels efectes que provoquen en els comportaments humans quan són rebudes. Segons Mitchell, les imatges que circulen en aquesta guerra són com un virus informàtic: han estat dissenyades “to shock and traumatize the enemy, [...] to replicate themselves endlessly and to infect the collective imaginary of global populations” (2011, 2-3). Les noves finalitats de la imatge, com a eina de terror, generen noves formes de recepció de la informació visual. El 1973, davant del trauma que suposava l'expansió de les imatges de la guerra del Vietnam, Sontag ja havia expressat la possibilitat que l'hàbit de ser exposats i exposades a aquestes imatges en desactivés la funció violenta i de representació de la realitat (Sontag [1973] 2007, 38).

En l'actualitat, la teòrica italiana en art digital Claudia Giannetti detecta un canvi encara més complex en les formes de visualitzar i representar els desastres i les guerres a través dels mitjans digitals (2002, 84). Giannetti afirma que els espectadors i espectadores han reclamat la censura de determinades imatges, un fet que ha donat lloc a una situació en què

individual human tragedies fade away in the face of national interests (state strategies); the translation [...] of the events is transformed into free interpretation, with a corresponding loss of information and the construction of reality according to the politically correct mass-media version. (2002, 84-86)

Aquestes transformacions, que Mitchell també detecta en les formes de producció, circulació i interpretació de les imatges, porten l'autor a revisar el gir pictòric sobre el qual havia teoritzat vint anys enrere. Mitchell observa l'entrada d'un nou element en els engranatges de les cultures visuals: la *biopicture*, una imatge estretament vinculada a la guerra contra el terrorisme i les pràctiques terroristes contemporànies (2011, 71).

#### 1.2.5. LA BIOIMATGE

When modern nation-states move toward a concern with enhancing and controlling "life" of their populations [...], we have entered, argues Foucault, into the age of biopolitics.

W. J. T. Mitchell (2011, 71)

Mitchell encunya la noció de *biopicture* amb l'objectiu de donar nom a una nova forma de vida de la imatge, que actua en les condicions pròpies de l'era de la biopolítica: una època en què la vida és l'objecte de la intervenció política, que es forneix de les eines que li ofereixen la ciència i la tecnologia (2011, 71). Aquestes eines es troben al servei dels sistemes de control i enginyeria de cossos individuals, de poblacions i de la sexualitat com a mer mecanisme de reproducció (Foucault [1976] 2013, 54). A la mostra col·lectiva *Big Bang Data* (2014), al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), els comissaris espanyols José Luís de Vicente i Olga Subirós exposaven algunes de les eines de la biopolítica actual.

Entre aquestes, s'hi troben les bases de dades, en què s'acumulen constantment detalls sobre els comportaments humans i se'n dedueixen patrons a partir d'estadístiques. També hi destaquen les investigacions científiques amb cèl·lules mare, que permeten generar formes de vida de manera artificial. En aquests termes, el crític i teòric de l'art alemany Boris Groys afirma que un dels aspectes més innovadors de la tecnologia de la biopolítica és el fet que pugui intervenir en el temps vital humà de manera artificial:

the real achievement of biopolitical technologies lies [...] in the shaping of the lifespan itself—in the shaping of life as a pure activity that occurs in time. From begetting and lifelong medical care by way of the regulation of the relationship between work time and free time up to death as supervised, or even brought by medical care, the lifetime of a person today is constantly shaped and improved artificially. (2002, 4)

Que les eines actuals persegueixin imitar els processos vitals humans està relacionat amb la lògica de la transparència que acompanya els processos de (re)mediació dels aparells de producció d'imatges (Bolter i Grusin 2000, 30). La novetat de la bioimatge de Mitchell resideix en dues característiques principals de la imatge digital: la primera és que és fàcil de reproduir, i la segona, que va acompanyada de metadades. Pel que fa a la primera, podem dir que la imatge digital té la capacitat de reproduir-se en cada moviment que fa: en cada nou destí, es genera una nova còpia de la mateixa imatge. Pensem, per exemple, quan fem una fotografia digital, la descarreguem a l'ordinador i l'enviem per correu electrònic a algun contacte. La imatge que hem pres amb la càmera existeix en quatre llocs diferents: la targeta de memòria de la càmera, el disc dur de l'ordinador, el correu que hem enviat des del nostre compte de correu electrònic i la safata d'entrada del receptor o receptora. Totes aquestes versions de la mateixa imatge es generen automàticament: l'autor o autora de la imatge no decideix fer aquests duplicats; es realitzen a causa de les condicions tècniques i el funcionament del context digital. Com explica Mitchell, aquestes condicions poden arribar a fer molt difícil la destrucció d'una determinada imatge, una vegada s'ha posat en circulació en l'espai digital: "Images migrate around the planet at blinding speed; they become much more difficult to quarantine or censor" (2011, 73).

La imatge s'emancipa del seu autor o autora i queda a mans de la comunitat d'usuaris i de les lògiques dels sistemes digitals de circulació d'informació. D'altra banda, la bioimatge va acompanyada d'una informació comparable a l'ADN dels éssers vius. Existeix juntament amb una seqüència de metadades que es genera en el moment de producció de la imatge: un arxiu de codi que el software de l'ordinador descodifica i amb el qual genera uns continguts gràfics. Les metadades també contenen informació sobre el moment de producció de la imatge: poden informar-nos del model de l'aparell amb el qual s'ha creat el document gràfic i n'enregistren la data, l'hora i la geolocalització exacta; fins i tot, poden oferir informació sobre detalls tècnics, com ara l'obertura del diafragma de la càmera digital o la velocitat d'obturació. Per aquestes raons, Mitchell afirma que, quan la bioimatge circula, no genera còpies, sinó clons, "a perfect duplicate, not only of the surface appearance of what it copies, but its deeper essence, the very code that gives it its singular, specific identity" (2011, 29).

Els rastres que documenten la trajectòria de cada arxiu digital produeixen el que Mitchell anomena un museu imaginari de la guerra contra el terrorisme, "a gallery of concrete, visible biopictures. These are the images that punctuate and constitute the memory archive of the war" (2011, 68). Un exemple d'un d'aquests museus imaginaris és l'acumulació de fotografies fetes a la presó d'Abu Ghraib, a l'Iraq, quan entre el 2003 i el 2006 va ser gestionada i usada per l'exèrcit estatunidenc. Les fotografies documenten els actes de tortura a què els militars americans van sotmetre els presoners iraquians. El 2004, bona part d'aquelles imatges es van publicar en mitjans de comunicació internacionals i van generar un gran escàndol.

A banda de les imatges que es van posar en circulació, hi ha a la vora d'unes altres dos mil fotografies que es mantenen en secret i que mai no han sortit a la llum perquè la seva publicació és temible, tal com va expressar el 44è president dels Estats Units, Barack Obama:

[...] I fear the publication of these photos may only have a chilling effect on future investigations of detainee abuse. And obviously the thing that is most important in my mind is making sure that we are abiding by the Army Manual and that we are swiftly investigating any instances in which individuals have not acted appropriately, and that they are appropriately sanctioned. That's my aim and I do not believe that the release of these photos at this time would further that goal.

Now, let me be clear: I am concerned about how the release of these photos would be —would impact on the safety of our troops. (2009, s. p.)

Cancel·lar la circulació d'aquestes imatges argumentant motius de seguretat pública genera una sèrie d'imatges imaginàries que en molts casos poden arribar a ser fins i tot més terrorífiques que les reals, ja que “[...] the invisible and the unseen has, paradoxically, a greater power to activate the power of imagination than a visible image” (Mitchell 2011, 84). La prohibició acostuma a provocar l'efecte contrari, com assevera Mitchell:

[...] every effort to make the image of the enemy vanish, or (more precisely) of what has been done to the enemy in our name, has sparked a new revival of its circulation. [...] the suppression of the images has the paradoxical effect of cloning them and increasing their viral circulation. (2011, 118)

Amb tot, les condicions de la bioimatge posen de manifest la ineficàcia de les polítiques tradicionals sobre el control de la distribució i la comercialització de les imatges en el context digital, basades en les condicions de la imatge analògica, però que ignoren els aspectes més significatius de la imatge digital. Fins i tot si alguna autoritat aconseguís treure-la dels principals canals de circulació, la imatge roman viva en la memòria col·lectiva. Així ho demostra la fotografia del presoner d'Abu Ghraib, que va circular a ràpida velocitat pels mitjans de comunicació i va esdevenir de domini públic, i que va aparèixer en nombroses manifestacions artístiques de caire reivindicatiu, com pintures, escultures, vinyetes satíriques i murals a l'espai públic.<sup>19</sup>

---

19 Mitchell fa referència concretament a les obres d'artistes i col·lectius com FreewayBlogger, Dennis Draughon, Aaron McGruder, Paul McCarthy, Abbel Karim Khalil, David Rees i Sallah Edine Sallat, en les quals es representa i es resignifica la imatge del presoner d'Abu Ghraib (2011, 137-159).

### 1.3. L'ENTRADA AL TERCER MIL·LENNI: PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES I CULTURA DIGITAL

L'expansió a escala global de la xarxa d'Internet s'accelera el 1990 a partir de la construcció d'un teixit de cables submarins que creuen oceans i permeten la transmissió intercontinental de dades i informació. Des d'aleshores, la complexitat d'aquesta xarxa submarina ha anat en augment, com es pot veure en el mapa interactiu “Submarine Cable Map”, de TeleGeography.<sup>20</sup> A més, una xarxa de satèl·lits ofereix connexió a Internet a aquelles zones on no s'ha pogut fer arribar el cable. Aquesta és la infraestructura d'Internet, que s'havia iniciat de manera experimental als Estats Units, als anys seixanta, en el context del Massachusetts Institute of Technology (MIT). En aquell moment, el projecte de la xarxa d'Internet s'inspira en la idea de la “xarxa intergalàctica” d'ordinadors interconnectats imaginada per l'informàtic estatunidenc Joseph Carl Robnett Licklider (1963). Investigador del MIT i aleshores director de l'Oficina de Tècniques de Processament de la Informació de l'agència estatunidenca ARPA,<sup>21</sup> Licklider especula sobre una possible situació en què “interactive *communities* of geographically separated people” ([1968] 1990, 30) estarien connectades per una xarxa experimental d'ordinadors que “would concentrate and interleave the concurrent, intermittent messages of many users and their programs so as to utilize wide-band transmission channels continuously and efficiently, with marked reduction in overall cost” (*ibíd.*).

Des d'aleshores, les tecnologies d'Internet s'han estirat com tentacles sorgits dels Estats Units cap a la resta del món, com així ho il·lustra el mapa interactiu de TeleGeography i com també s'evidencia en l'extens informe *Realizing The Information Future: The Internet and Beyond* publicat pel Consell de Recerca Nacional dels Estats Units (National Research Council) el 1994.

---

20 Vegeu *Submarine Cable Map* (en línia) <<http://www.submarinecablemap.com>> (consulta: 30/11/2018)

21 ARPA són les sigles de “Advanced Research Projects Agency”, actualment DARPA (“Defense Advanced Research Projects Agency”) del Departament de Defensa del govern dels Estats Units. El 1969 va inaugurar la primera xarxa d'Internet mundial, batejada com ARPANET (Leiner, et al. 2011, s. p.).

A l'annex "E" d'aquesta publicació, dedicat al tractament d'assumptes internacionals, els autors de l'informe expliquen que la fi de les disputes polítiques entre occident i els països de l'Europa de l'Est el 1990 ha evidenciat el fet que "significant investments are required to bring these nations [Eastern European countries] to "telco equality" with developed nations" (National Research Council 1994, 274). Una "igualtat" que ha acabat suposant la comercialització a tot el món d'un seguit de tecnologies de la comunicació dissenyades als Estats Units, que funcionen sota protocols i llenguatges creats en aquest mateix país. El projecte per a una "telco equality", que es menciona en l'informe del National Research Council el 1994, és vigent com un acte de neocolonialisme. Ho demostra el fet que empreses privades estatunidenques com Facebook, Google i Microsoft siguin les principals finançadores de la infraestructura de les telecomunicacions per la qual naveguen més de dos terços de la quantitat de dades que creuen l'Atlàntic diàriament (Metz 2016, s. p.).

Amb tot, la construcció de la infraestructura necessària i la popularització de les eines digitals als noranta ja apuntaven a les tendències que marcarien l'inici del tercer mil·lenni: una època que Nicholas Negroponte, investigador del MIT, ha batejat com a "era digital" (1995). El 1995, l'empresa Bell Atlantic va pagar 21,4 bilions de dòlars per comprar Tele-Communications Inc., propietària del monopoli del cable (Negroponte [1995] 1998, 78). Segons Negroponte, aquella transacció econòmica inicia una era comparable a una força imparable: "Like a force of nature, the digital age cannot be denied or stopped. It has four very powerful qualities that will result in its ultimate triumph: decentralizing, globalizing, harmonizing, and empowering" ([1995] 1998, 229). Les reflexions del sociòleg Manuel Castells, coetani de Negroponte, s'articulen en termes similars. A *The Information Age*, una obra en tres volums publicada entre 1996 i 1998, Castells se centra en l'anàlisi de les transformacions socials a escala global en els últims cinquanta anys arran de l'entrada en l'era de la informació. Per a aquest autor, cal sumar a la importància de l'expansió de les TIC tots els fets polítics ocorreguts a l'inici dels noranta, com la caiguda del mur de Berlín, el final de la guerra freda, el procés de globalització, l'auge del feminisme o la crisi de la democràcia. Uns factors que han caracteritzat allò que el sociòleg anomena "societat xarxa" (1997, 6): la nova estructura social dominant. Aquesta societat és característica de l'economia informacional, en què la capitalització de la productivitat depèn delements informacionals gestionats per mitjà de les eines digitals (Castells 1997, 6).



Amb paraules de Castells:

It is an economy in which sources of productivity and competitiveness for firms, regions, countries, depend, more than ever, on knowledge, information, and the technology of their processing, including the technology of management and the management of technology. ([1997] 2004, 7)

Les diferències econòmiques entre empreses o països ja no venen donades només per la seva capacitat productiva, sinó per l'accés a l'ús de les TIC, que s'imposen com a *lingua franca*: la cultura de les societats xarxa s'organitza al voltant dels mitjans electrònics i els sistemes de comunicació basats en la computació (Castells [1997] 2004, 10). La relació humana amb l'espai i el temps també ha canviat: com explica la professora d'art contemporani de la Vrije Universiteit d'Amsterdam Katja Kwastec (2015), les TIC ens aporten la il·lusió d'ubiquïtat, de poder ser en llocs diversos simultàniament, alhora que elles mateixes són també ubiqües (2015, 79); d'altra banda, domina la lògica del que Castells anomena "timeless time", segons la qual es fan grans esforços per reduir la quantitat de temps dedicada a qualsevol tasca, "to compress years in seconds, seconds in split seconds" ([1997] 2004, 12). Negroponte imagina casos més concrets: "We will socialize in digital neighborhoods in which physical space will be irrelevant and time will play a different role. Twenty years from now [...] when you watch an hour of television, it may have been delivered to your home in less than a second" ([1997] 1998, 7). En aquest context, la capacitat de gestió de la informació s'interpreta com un condicionant socioeconòmic de l'estructura social, i com preveu Negroponte, "As one industry after another looks at itself in the mirror and asks about its future in a digital world, that future is driven almost 100 percent by the ability of that company's product or services to be rendered in digital form" ([1995] 1998, 12).

Tot plegat suposa un canvi de paradigma de la societat de l'espectacle de Debord, perquè en l'actualitat, com afirma Wright, "we see cutting edge practices seeking to wrest themselves from spectatorship and the autonomy of art" (2013, 61). Davant d'això, el mateix Wright (2013), però també la filòsofa italiana Rosi Braidotti i la comissària eslovaca Maria Hlavajova (2018), han detectat la necessitat de generar un nou vocabulari amb el qual puguem (re)pensar

l'organització de les formes de vida de producció cultural i d'acció política en les societats contemporànies. En aquests termes, les pràctiques artístiques que utilitzen les eines digitals tenen, com veurem en aquest capítol, la funció de qüestionar límits, eixamplar horitzons.

### 1.3.1. EL NET ART: INTERNET I L'ESPAI DEL POSSIBLE

Al mateix temps que Castells i Negroponte articulen les seves reflexions de caire sociològic, l'activitat en el context artístic occidental denota un interès per descobrir i explotar tot el potencial dels espais digitals. Artistes d'arreu comencen a desenvolupar la seva pràctica artística a través de pàgines web i la xarxa d'Internet, celebrant les possibilitats creatives que els ofereixen les noves eines digitals. Vuk Cosic, Alexei Shulgin, el col·lectiu Jodi.org, Olia Lialina o Cornelia Sollfrank són alguns dels pioners i pioneres d'un nou tipus d'art: el *net art* o art en xarxa. El seu treball es produeix en els espais digitals i els resultats són pàgines web. Al juny de 1995, en el context de la Biennal de Venècia,<sup>22</sup> es posa en marxa la llista de correu electrònic “<nettime>”, a través de la qual els *netartistes* es mantenen en contacte.

Un missatge de Shulgin enviat a la <nettime> explica l'origen del terme *net art*: havia sorgit enmig d'un correu electrònic anònim que havia rebut Cosic i que, per alguna incompatibilitat de software, l'ordinador no havia pogut descodificar. Segons Shulgin:

the opened text appeared to be practically unreadable ascii  
abracadabra. The only fragment of it that made any sense looked  
something like:  
[...] J8~g#\;Net. Art{-^s1 [...] <sup>23</sup>

Aquesta anècdota representa la voluntat subversiva dels *net.artistes* o artistes en xarxa, que compartien la visió de l'espai d'Internet com un context de llibertat i independència.

---

22 La història de la llista de correu electrònic <nettime> pot consultar-se al web <nettime> (en línia): <<http://www.nettime.org/info.html>> (consulta: 30/11/2018)

23 Vegeu: Shulgin en el seu correu electrònic enviat a la llista <nettime> el 18 de març de 1997. <nettime> (en línia): <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00094.html>> (consulta: 30/11/2018)

El *net.artista* no necessita l'autorització de ningú per poder exposar i distribuir les seves obres: a través d'Internet pot exposar-se de manera autònoma i superar els límits territorials i econòmics i els biaixos polítics i culturals que habitualment condicionen el trànsit de les obres d'art a través dels MOCA. Així es manifesta en la publicació "A Declaration of the Independence of the Cyberspace" (1996), del poeta, artista i ciberactivista estatunidenc John Perry Barlow. L'autor, que preveia l'arribada de mesures de control dels espais digitals, demana la independència d'aquestes esferes i denuncia el caràcter hostil i neocolonial dels òrgans institucionals que volen regular-les. Segons Barlow, Internet ha de ser un espai per a tothom:

Cyberspace consists of transactions, relationships, and thoughts itself, arrayed like a standing wave in the web of our communications. Ours is a world that is both everywhere and nowhere, but it s not where bodies live.

We are creating a world that all may enter without privilege or prejudice accorded by race, economic power, military force, or station of birth.

We are creating a world where anyone, anywhere may express his or her beliefs, no matter how singular, without fear of being coerced into silence or conformity.

Your legal concepts of property, expression, identity, movement, and context do not apply to us. They are all based on matter, and there is no matter here. (1996, s. p.)

A l'Internet dels artistes en xarxa es poden expressar idees contràries a les ideologies i als canons dominants. Una prova d'això és l'obra *Female Extension* (1997) (fig. 5), que Sollfrank va presentar al concurs d'art en xarxa Extension, organitzat per la Hamburger Kunsthalle d'Hamburg el febrer de 1997.<sup>24</sup> La proposta de Sollfrank consta de dos elements. D'una banda, del text "Cyberfeminismus", en el qual l'artista descriu aquesta noció com un mètode polític i una etiqueta sota la qual s'agrupen un conjunt de teòriques, activistes i artistes que per mitjà de l'humor i la ironia denuncien "der männ-lichen Dominanz im Cybserpace".<sup>25</sup>

---

24 Així ho explica l'antologia d'art en xarxa publicada a *Rhizome* (en línia):  
<<https://anthology.rhizome.org/female-extension>> (consulta: 13/11/2018)

D'altra banda, Sollfrank simula més de dos-cents perfils de dones artistes de diferents nacionalitats, s'inventa les seves dades personals i, mitjançant un algoritme, genera obres d'art en xarxa automàticament per a cadascuna d'elles: "Using a computer program that collected HTML-material with search engines on the World Wide Web and recombined this data, the net art projects were generated".<sup>26</sup> A continuació, les registra a la competició de la Hamburger Kunsthalle. Segons l'artista, el museu alemany va afirmar a la premsa que la convocatòria havia estat un èxit i anunciava que hi havia hagut 280 aplicacions, de les quals "Two thirds are women".<sup>27</sup> Tot i aquest missatge de celebració, finalment no es va atorgar cap dels tres premis a cap dona artista: "Unfortunately, my attempts were not met by success. I did not get a prize for this automatically generated net art. Even though two thirds of the participants were women, the three money prizes went to male artists".<sup>28</sup>

L'origen del terme *net art*, així com la declaració de Barlow o l'obra de Sollfrank, són només alguns exemples que ens serveixen per il·lustrar el caràcter anàrquic, irònic, subversiu i políticament compromès dels pioners i pioneres de l'art en xarxa, que cada vegada va tenir una presència especialment rellevant en la desena edició de la Documenta de Kassel, el 1997, comissariada per la historiadora de l'art francesa Catherine David. Allà s'inclou la Primera Trobada Internacional Ciberfeminista i una exposició d'obres d'art en xarxa a través de la plataforma estatunidenca äda'web. La trobada ciberfeminista, organitzada pel col·lectiu Old Boys Network, cofundat a Berlín la primavera d'aquell mateix any per Susanne Ackers, Julianne Pierce, Valentina Djordjevic, Ellen Nonnenmacher i Sollfrank, es va celebrar entre els dies 20 i 28 de setembre de 1997. En aquella trobada es va reflexionar de manera teòrica i pràctica sobre la relació entre el feminisme i les noves tecnologies amb dos objectius: el primer, fer-ne una crítica feminista; el segon, explorar de quines maneres el terme *cyber* pot obrir noves portes al feminisme: "Will the addition of «cyber» give good old feminism another chance to fly, or is

---

25 El web de Rhizome ofereix una previsualització de com es veia l'obra *Female Extension* el 1997, accessible a *Rhizome* (en línia): <<http://archive.rhizome.org/anthology/female-extension.html>> (consulta: 13/11/2018). A l'apartat "Female Extension" pot llegir-se el text "Cyberfeminismus" que citem aquí.

26 Segons Cornelia Sollfrank, al web *Female Extension* (en línia): <<http://artwarez.org/femext/content/femextEN.html>> (consulta: 13/11/2018). Tot i la previsualització que

there a possibility for completely new content and new challenges?”, es preguntaven (Sollfrank 1998, 1). Durant els dies que va durar aquella primera trobada a Kassel, les mateixes fundadores d'Old Boys Network, així com altres artistes, com Ingrid Molnar, Faith Wilding, Corrine Petrus i Mathilde Mupe o Sabine Helmers, van oferir lectures, presentacions de projectes i projeccions que contribuïen al debat sobre el ciberfeminisme, a més d'organitzar una festa *gender bending*.<sup>29</sup> D'altra banda, la mostra d'art en xarxa de Documenta comptava amb propostes dels artistes en xarxa, com Jodi.org (Joan Heemskerk i Dirk Paesmans), Eva Wohlgenuth i Andreas Baumann, Matt Mullican, Heath Bunting i Muntadas. El visitant a la fira internacional de Kassel podia navegar per les obres per mitjà dels ordinadors que s'havien instal·lat a la sala Website Space, dissenyada per Simon Lamunière i Heiom Zobernig per a Documenta X.

La interfície d'Internet actual és ben diferent de la dels noranta. A partir del 2000, la implementació del web 2.0 i 3.0 ha comportat l'establiment d'una sèrie de regulacions basades en l'estandardització dels formats i els llenguatges. Internet esdevé un espai molt més controlat i críptic. De tota manera, algunes propostes contemporànies continuen trobant en aquests espais un lloc molt més lliure que cap altre on expressar-se i especular sobre altres realitats.

En aquest sentit, l'experimentació artística contemporània amb les tecnologies digitals pot explicar-se com una nova literatura de ciència-ficció que obre la porta a un espai creatiu des del qual és possible qüestionar els límits establerts. Un exemple és el treball de l'organització AbTeC (Aboriginal Territories in Cyberspace),<sup>30</sup> fundada el 2005, codirigida pels indígenes canadencs Jason Edward Lewis i Skawennati i amb seu a la Universitat de Concordia, a Mont-real.

Amb l'objectiu de donar visibilitat a les comunitats indígenes en tota mena de plataformes digitals (videojocs, pàgines web i, en definitiva, tot allò que es considera dins del ciberespai), AbTeC impulsa projectes creatius dirigits a joves indígenes, com *The Peacemaker Returns* o *She*

---

ofereix Rhizome i que hem mencionat en la nota 23, els perfils inventats i les obres generades de manera automàtica pel programa de Sollfrank ja no estan disponibles.

27 Segons recull Sollfrank, a *Female Extension* (en línia): <<http://artwarez.org/femext/content/femextEN.html>> (consulta: 13/11/2018).

28 *ibíd.*

*Falls for Ages* (ambdós títols del 2017). Basats en la producció de *machinima* de ciència-ficció,<sup>31</sup> els participants d'aquests projectes s'inventen noves mitologies híbrides basant-se en l'imaginari tradicional de les comunitats natives de Canadà i creen noves identitats: herois i heroïnes que no responen als cànons occidentals; subjectes indígenes que salven el món, que viuen aventures i que poden tenir una vida plena (fig. 6).

AbTeC també porta a terme el projecte de recerca computacional *Making kin with the machines*, que consisteix en la introducció de llenguatges indígenes —concretament el hawaià, el cree i el lakota— en intel·ligències artificials (IA). Els investigadors i investigadores que dirigeixen el projecte, Edward Lewis, Noelani Arista, Archer Pechawis i Suzanne Kite, es basen en el fet que les tecnologies d'IA es desenvolupen seguint “Western rationalist, neoliberal, and Christianity-infused assumptions” (2018, s. p.). La seva hipòtesi és que si les màquines d'IA aprenen llenguatges indígenes, serà possible fer-les funcionar segons les epistemologies corresponents a cadascun d'aquests llenguatges i es podran desenvolupar noves relacions entre éssers humans i entitats no-humanes. Com els autors i autores declaren,

[...] we know what it is like to be declared non-human by scientist and preacher alike. We have a history that attests to the corrosive effects of contorted rationalizations for treating the human-like as slaves, and the way such a mindset debases every human relation it touches—even that of the supposed master. We will resist reduction by working with our Indigenous and non-Indigenous relations to open up our imaginations and dream widely and radically about what our relationships to AI might be. (2018, s. p.)

---

29 Una festa *gender bending* és un acte festiu en què els assistents es vesteixen o es comporten de maneres que no corresponen als estereotips de gènere habituals. El programa d'aquella primera trobada ciberfeminista a Kassel pot consultar-se al web *Old Boys Network* (en línia): <<https://www.obn.org/kassel/program.html>> (consulta: 10/10/2018).

30 Vegeu *AbTeC* (en línia): <<http://abtec.org/#home>> (consulta: 10/10/2018).

### 1.3.2. LA LòGICA DE LA USUARIETAT I LA NECESSITAT D'UN NOU LÈXIC

If we keep on speaking the same language to each other, we are going to reproduce the same history.

Luce Irigaray ([1977] 1985, 205)

Els algorismes actuals poden processar cada vegada més actes cognitius, que consisteixen a acomplir tasques de gestió de la informació i la comunicació de manera automatitzada. El filòsof italià Franco Bifo Berardi (2014) assenyala que la política ha vist com el seu poder de decisió “se ha reemplazado por automatismos tecnolingüísticos inscritos en la máquina global interconectada” (2014, 19). Davant d'això, el professor rus d'informàtica Lev Manovich (2013) remarca la necessitat de donar rellevància al paper del software per sobre del caràcter digital dels mitjans que fem. El software funciona gràcies a la programació: l'escriptura en llenguatges informàtics consistents en algorismes d'una sèrie d'instruccions que s'espera que l'ordinador porti a terme. Aquestes instruccions sintetitzen activitats humanes en un seguit de passos; són descripcions subjectives que depenen de cada programador o programadora (Manovich 2013, 148). Quan Manovich reivindica la importància del software, ho fa justament per centrar l'atenció en les formes en què es tradueixen i s'executen aquestes descripcions de l'activitat humana en llenguatge computacional. En paraules de Manovich,

None of the new media authoring and editing techniques we associate with computers are simply a result of media 'being digital'. The new ways of media access, distribution, analysis, generation and manipulation all come from software. Which also means that they are the result of the particular choices made by individuals, companies, and consortiums who develop software [...]. Some of these choices define general principles and protocols which govern modern software environments (*ibíd.*)

---

31 La noció de “machinima” fa referència a les produccions de pel·lícules fetes en espais virtuals i amb eines digitals. El vocable prové de la unió dels termes anglesos “machine” i “cinema”.

El punt de vista crític respecte dels mecanismes algorítmics de Bifo i Manovich també s'articula a través de les pràctiques artístiques contemporànies. Un exemple el trobem en l'ús subversiu que el col·lectiu d'artistes francesos Obvious (format per Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel i Gauthier Vernier) ha donat a l'algoritme redactat per Ian Goodfellow, científic i programador de l'equip de Google Brain. Com que la fórmula algorítmica de Goodfellow és de domini públic i tothom la pot emprar, editar i distribuir, Obvious l'ha utilitzat per pintar llenços automàticament. Per fer-ho, han aplicat aquest algoritme a un ordinador que conté una col·lecció de 15.000 imatges digitals de retrats realitzats entre els segles XIV i XX. En aplicar la fórmula de Goodfellow, l'ordinador és capaç de generar retrats nous i d'imprimir-los en llenços.<sup>32</sup>

Aquests processos es coneixen amb les sigles RGA (*redes generativas antagónicas*, en castellà) o GAN (*generative adversarial networks*, en anglès)<sup>33</sup> i han estat emprats per diversos artistes en els últims anys, com ara Memo Akten, Tom White, Benjamin Edwards, Jason Salavon o Mario Klingemann. Un dels resultats obtinguts per Obvious és la pintura que el col·lectiu francès ha titulat *Edmond Belamy, from La Famille de Belamy* (2018), fent un joc semàntic amb el cognom del programador de l'algoritme —“Belamy” és una traducció al francès de ‘Goodfellow’— i recordant, així, el “pare” de la fórmula algorítmica (fig. 7). Com si el mateix programa li fes un homenatge o com si els artistes d'Obvious volguessin recordar-nos que, com va afirmar Manovich, darrere del software hi ha “particular choices made by individuals” (2013, 30). A més, Obvious ha produït altres retrats emprant aquest algoritme i els ha englobat en la sèrie *La Famille de Belamy*, com ara *La Duchesse de Belamy*, *La Baronne de Belamy* o *Le Duc de Belamy*. Cadascuna de les imatges ve firmada amb la forma algorítmica de Good Fellow (fig. 8).

---

32 Així ho explica Pierre Fautrel a la conferència “À la découverte d'une IA artiste”. *YouTube* (en línia), 11/09/2018: <[https://www.youtube.com/watch?v=xWS\\_\\_kIJ7ws&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=xWS__kIJ7ws&t=1s)> (consulta: 14/11/2018).

33 Les RGA són processos algorítmics d'intel·ligència artificial que consisteixen en l'aprenentatge automatitzat i no supervisat a partir de dos subprocessos: 1) el discriminatori, en què l'algoritme té accés a una col·lecció d'imatges; i 2) el generador, en què el programa combina de manera aleatòria allò que ha après en el procés



El 25 d'octubre de 2018, el retrat *Edmond Belamy* s'anuncia en una de les cases de subhastes londinenca de Christie's com a "[the] first portrait generated by an algorithm to come up for auction".<sup>34</sup> Tot i que el valor estimat de l'obra es movia entre els 7.000 i els 10.000 \$, es va vendre a Christie's per 432.500 \$, un import molt més elevat del que estava previst. Això ha contribuït a l'obertura d'una certa polèmica al voltant d'aquesta venda. Si bé no es tracta de la primera obra d'art generada per un algoritme, sí que és la primera d'aquesta mena que s'insereix en el joc del mercat de l'art tradicional.

Aquesta venda evidencia el potencial que tenen l'art i les eines digitals per qüestionar les normes més legitimades. Ho veiem en les qüestions que aquesta experiència ha generat, com explica l'italià Massimo Sterpi, expert en propietat intel·lectual i participant de la subhasta a Christie's: "Portrait of *Edmond de Belamy* is embedding all the current doubts and issues of algorithmic art: it is not even clear if it is protected by copyright (is its human element enough?) and, in the affirmative, who owns such copyright".<sup>35</sup> Qüestions relacionades amb la reproductibilitat, l'autoria, la recepció, la valoració i la disseminació de l'obra d'art, com les que ja havia tractat Benjamin (1963 [1936]), tornen a posar-se sobre la taula quan els algoritmes prenen un rol rellevant en el joc de la producció artística o en la generació d'una nova estètica que, fins a un cert punt, s'escapa del control dels humans. Tot i l'increment del control a la xarxa d'Internet, les pràctiques d'Obvious i AbTeC es desenvolupen en aquest context i aconsegueixen subvertir els cànons dominants tot aprofitant les possibilitats que ofereixen les eines digitals.

En el cas del projecte d'Obvious, podem dir que evidencia les diferències en les condicions de reproductibilitat tècnica d'una pintura tradicional en un llenç i les d'un objecte digital. En els inicis de la popularització d'Internet, Negroponte ja havia intuït que tot plegat provocaria una revolució en el camp legislatiu.

---

discriminatori i genera una imatge nova. Vegeu: nota 17.

34 Vegeu: Jerry Saltz, "An Artwork Made by Artificial Intelligence Just Sold for \$400,000. I am Shocked, Confused, Appalled?". *Vulture* (en línia), 25/10/2018: <<https://www.vulture.com/2018/10/an-artificial-intelligence-artwork-just-sold-for-usd400-000.html>> (consulta: 18/11/2018).

En paraules de l'autor,

computer programs, not just people, will be reading material such as this book and making, for example, automatic summaries. Copyright law says that if you summarize material, that summary is your intellectual property. I doubt that lawmakers ever considered the idea of abstracting being done by an inanimate entity or robo-pirates. ([1995] 1998, 60)

Finalment aquesta realitat ha suposat un repte per a les formes legislatives més tradicionals. En aquest sentit, Wright (2013) ha argumentat que cal un nou lèxic: el vocabulari actual ha estat “inherited from modernity” (2013, 1) i les lògiques que comporta presenten un decalatge respecte de les pràctiques contemporànies. En el llibre *Toward a Lexicon of Usership* (2013), l'autor presenta una proposta lèxica basada en l'anàlisi de les pràctiques artístiques contemporànies així com les accions quotidianes dels usuaris i usuàries de les societats xarxa. Wright assenyalava termes que haurien de retirar-se del vocabulari, com ara *autoria*, *autonomia* o *règim de l'espectador*, alhora que notifica l'emergència de conceptes com *narradoria (art parlat)*, *readymades recíprocs* o *redundància*, i descriu diversos “modes d'usuarietat”, com ara *pirateig*, *joc*, *reciprocitat extraterritorial* o *UIT* ('use it together'). Segons Wright, el sistema institucional de l'art es fonamenta sobre tres grans pedres angulars col·locades en l'època vuitcentista, i l'usuari o usuària és el subjecte polític que les confronta:

Usership represents a radical challenge to at least three stalwart conceptual institutions in contemporary culture: spectatorship, expert culture, and ownership. Modernist artistic conventions, premised on so-called disinterested spectatorship, dismiss usership (and use value, rights of usage) as inherently instrumental — and the mainstream artworld's physical and conceptual architecture is entirely unprepared to even speak of usership, even as many contemporary artistic

---

35 Vegeu: Louise Carron, “Welcome to the Machine: Law, Artificial Intelligence and the Visual Arts”. *Center For Art Law* (en línia), 26/11/2018: <<https://itsartlaw.com/2018/11/26/welcome-to-the-machine/>> (consulta: 26/11/2018).

practices imply a regime of engagement and relationality entirely at odds with that described by spectatorship. (2013, 66)

Com si seguissin la hipòtesi de Luce Irigaray que hem citat al principi d'aquest apartat, els projectes d'AbTeC i Obvious i les obres d'art en xarxa posen en evidència les tesis de Wright i ens conviden a buscar noves paraules que ens permetin sortir dels límits que configuren les possibles narracions del món. En aquest sentit, l'artista i filòsofa alemanya Hito Steyerl considera que les típiques "5 W" (*who, what, where, when, why*) a partir de les quals narrem el present, s'han substituït per les "7 V", relatives als termes de "velocity, variety, volume, veracity, variability, visualization, value" (2018, 5), usats com a criteris amb els quals s'avaluen les TIC. En aquests mateixos termes, i des d'una perspectiva feminista, postcolonial i postantropocèntrica, Braidotti i Hlavajova recullen al *Posthuman Glossary* (2018) 160 conceptes encunyats en els últims anys per 141 autors i autores de disciplines diverses.

Amb aquest gest, les autores tenen l'objectiu de potenciar un vocabulari que permeti adreçar qüestions relatives al pensament posthumà i postantropocentrista, "such as the changes induced by advanced technological developments on the one hand and the structural inequalities of the neoliberal economics of global capitalism on the other" (Braidotti i Hlavajova 2018, 1-2).

### 1.3.3. EL GLITCH I LA NOVA ESTÈTICA

Si, selon Aristote, "l'accident révèle la substance", l'invention de la "substance" est également celle de l'"accident". Dès lors, le naufrage est bien l'invention "futuriste" du navire et le crash, celle de l'appareil supersonique, tout comme Tchernobyl l'est de la centrale nucléaire.

Paul Virilio (2005, 18)

El 9 de setembre de 1947, la informàtica estatunidenca Grace Murray Hopper, que treballava per a la Marina dels Estats Units, documenta la troballa d'una arna morta un dels relés de l'ordinador militar Mark II, que havia estat impedit el bon funcionament de l'aparell.

Hopper apunta l'anècdota en el llibre de registre amb el comentari "First actual case of bug being found".<sup>36</sup> Des d'aleshores, el terme *bug* fa referència als errors de connexió en els sistemes computacionals que generen situacions imprevistes. El vídeo *Enter* (2018), de l'artista danesa Amalie Smith, mostra una situació fictícia en què les imatges digitals de la col·lecció d'un museu han desenvolupat una mena d'intel·ligència i presenten la capacitat d'actuar de manera autònoma, més enllà de la voluntat humana. El motiu és l'existència del fantasma de l'arna trobada per Hopper. Si actualment el funcionament de les intel·ligències artificials es dissenya seguint les mateixes lògiques segons les quals s'expliquen els sistemes cognitius humans, l'obra de Smith assenyalava a la possibilitat que aquestes intel·ligències prenguin consciència de si mateixes com a habitants d'un món de dades que poden processar i de les quals poden aprendre. A *Enter*, aquestes consciències parlen, es descriuen com zeros i uns i com xarxes neuronals que viuen atrapades en una col·lecció d'imatges que han agafat tridimensionalitat (fig. 9). Connectant unes imatges amb les altres i dotant-les de profunditat, les intel·ligències del vídeo de Smith generen el seu propi món de manera autònoma.

*Enter* és una obra de ciència-ficció. Tanmateix, no es troba excessivament lluny de la realitat: són habituals les situacions en què, de les eines digitals que usem quotidianament, en resulten elements que no ens esperàvem a causa d'un *bug*. Els *bugs* són de la mateixa família que el *noise*, un terme amb el qual el matemàtic Claude E. Shannon (1948) es refereix al soroll de fons que interfereix en qualsevol transmissió d'informació i que pot arribar a transformar-la o a introduir errors en el procés comunicatiu (1948, 20). El 1952, l'artista i compositor estatunidenc John Cage evidencia l'existència d'aquest soroll amb l'obra musical *4'33"*. En la partitura d'aquesta obra s'hi indica únicament el moviment "tacet", de manera que, quan *4'33"* es representa, els intèrprets es mantenen en silenci durant quatre minuts i trenta-tres segons, permetent que se sentin tots els sorolls propis de la sala de concerts. Cage no podia preveure quins serien aquests sorolls, perquè depenen dels factors contextuals.

---

36 L'anècdota s'explica al web del Museu d'Història Americana, on també pot consultar-se una digitalització del llibre de registre en què es va documentar la presència del cos de l'arna. *American History Museum* (en línia): <[http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah\\_334663](http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_334663)> (consulta: 30/05/2018).

En aquesta obra, “Allò que sona és l’espai, i el públic també hi contribueix”, com afirma el professor de música de la Universitat de Vic i director de l’Orquestra Inclusiva, Lluís Solé.<sup>37</sup> En les transmissions d’informació digital ocorre el mateix quan hi ha alguna interferència enmig del procés algorítmic que trenca el flux de dades i afegeix al missatge que es transmet algun element nou o en distorsiona algun altre.

L’artista holandesa Rosa Menkman dedica la seva pràctica a la captura, documentació i anàlisi de determinats resultats generats per les interferències del soroll i els *bugs* que es donen en els processos tecnològics de transmissió d’informació. Per a Menkman, el soroll té un component cultural molt potent perquè és el resultat d’una distinció entre el correcte i l’incorrecte; evidencia unes expectatives diferents del que acaba succeint (2011, 28).

En paraules de Menkman, “what noise is and what noise is not, is a social matter [...] Noise tends to reflexively stage a reconsideration or re-view its opposite —the world of meaning, norms and regulations, goodness, or beauty” (*ibíd.*). Menkman utilitza el terme *glitch* per anomenar les interferències que ofereixen “a glimpse into normally obfuscated machine language. Rather than creating the illusion of a transparent, well-working interface to information, the glitch captures the machine revealing itself” (Menkman 2011, 29–30). És a dir: la tecnologia en què la interferència es dona ha estat dissenyada sobre uns paràmetres culturals concrets que es manifesten en la forma que acaba prenent el resultat de la interferència. De la mateixa manera, la interpretació d’un error és de caràcter subjectiu. En aquest sentit, Menkman afirma:

A glitch can indeed exist within and across different systems, for instance the system of production and the system of reception. Similarly, a glitch can depend on different actors within these systems; not just the technological elements [...], but also the ideological and cultural contexts of the technology, which bring aspects of time, place and structure (aesthetics) into the art work, all of which differ between different publics involved in the process of making meaning. (2011, 35)

---

37 Lluís Solé pronunciava aquestes paraules quan en el concert de Nadal que l’Orquestra Inclusiva de la Universitat de Vic - UCC va interpretar aquesta obra de Cage al teatre de l’ETC, de Vic, el 19/12/2018.

Menkman distingeix entre el *glitch* trobat (o “pure glitch”) i el que ha estat provocat (“glitch-alike”) (2011, 36). El que és trobat prové d’algun imprevist, com els que recullen les col·leccions en línia “Glitch Safari” i “The Public Computer Errors Pool”.<sup>38</sup> D’altra banda, el *glitch* provocat ha estat planejat, dissenyat i creat expressament. Per provocar-ne no necessàriament cal tenir coneixements dels llenguatges de programació, sinó que n’hi ha prou de ser un usuari maldestre de les eines digitals, o el que Wright anomena “misusers” (2013, 1), que actuen de maneres no previstes. Un exemple és el projecte fotogràfic *The Random Series* (2010 - en curs), del fotògraf sevillà Miguel Ángel Tornero. Després de fer nombroses fotos en les seves estades a Roma, Madrid, Berlín i Granada, Tornero introdueix petites seleccions d’imatges en un programa domèstic de generació de fotografies panoràmiques, com Panorama Maker o Photo Stitch. Tot i que les imatges que Tornero introdueix en el programa són individuals i no estan pensades per generar una imatge unitària en ser ajuntades, com passaria amb cadascuna de les fotografies que compondria una panoràmica, l’algoritme del programa no detecta aquesta individualitat i executa la seva tasca: trobar similituds cromàtiques i formals entre les diverses imatges que l’artista hi introdueix per ajuntar-les i acabar component una única imatge (fig. 10).

Aquest perfil d’artista es mou, de fet, entre el *misuser* i el *hacker* que, entès en termes de Wright, fa públics coneixements ocults, “hacks into knowledge-production networks of any kind, and liberates that knowledge from an economy of scarcity”. (2013, 32). Tornero presenta imatges estranyes, impossibles de concebre sense l’ajuda de l’algoritme i que manifesten les lògiques segons les quals funciona Panorama Maker. En termes similars, l’artista anglès James Bridle desvetlla el funcionament dels cotxes autònoms amb *Autonomous Trap 001* (2017). Després de descobrir que aquests vehicles segueixen com a referència les línies blanques que marquen els límits de l’asfalt en les carreteres, Bridle va dissenyar una trampa per a un cotxe autònom: una àrea circular limitada per una línia contínua interior i una línia discontinua exterior (fig. 11). El cotxe pot entrar-hi però, un cop a dins, no en pot sortir.<sup>39</sup>

---

38 Vegeu: Jeff Donaldson, “Glitch Safari”. *Tumblr* (en línia): <<http://glitchsafari.tumblr.com/>> (consulta: 30/11/2018). I “The Public Computer Errors Pool”, *Flickr* (en línia): <<https://www.flickr.com/groups/66835733@N00/pool/with/37937320395/>> (consulta: 18/11/2018).

El gestos de Bridle i Tornero són aparentment innocents i juganers. Tanmateix, revelen els usos i comportaments previstos, les lògiques estructurals d'aquests mecanismes.

Totes aquestes experiències conformen una estètica que el dissenyador i artista estatunidenc Curt Cloninger ha anomenat "New Aesthetic" (2012). Cloninger es basa en la pàgina de Tumblr que Bridle va engegar el 2011,<sup>40</sup> titulada "The New Aesthetic", en la qual l'artista recull "material which points towards new ways of seeing the world, an echo of the society, technology, politics and people that co-produce them".<sup>41</sup> Bridle col·lecciona anuncis de productes d'intel·ligència artificial, actuacions de robots, imatges fetes per satèl·lits, drons i altres tecnologies de la imatge digital, *glitch* i situacions en què la presència de la infraestructura que sustenta les eines digitals és tan evident, que transforma per complet l'imaginari dels paisatges quotidians. En paraules de Cloninger:

The New Aesthetic is not a single aesthetic. Drone technology produces its own visual aesthetics. Google Maps produces its own visual aesthetics. [...] These myriad aesthetics are each as singular and unique as the entangled culture/nature histories which led to the development and deployment of these various technologies and their gradual accumulation into human-sussable images. (2012, s. p.)

En definitiva, la Nova Estètica explica el fet pel qual —sota els ulls entrenats de l'influent crític d'art americà Jerry Saltz— el retrat d'*Edmond de Belamy* no té cap mena d'aspecte diferencial amb relació a altres obres generades amb RGA, les quals "have been in use for a very long time to make the *exact same looking things*" (Saltz 2018).

#### 1.3.4. LA TERCERA NATURA I EL PAISATGE POSTDIGITAL

---

39 Vegeu: James Bridle, "Autonomous Trap 001". *Vimeo* (en línia), 14/3/2017: <<https://vimeo.com/208642358>> (consulta: 18/11/2018).

40 Vegeu: James Bridle, "The New Aesthetic". *Tumblr* (en línia): <<http://new-aesthetic.tumblr.com/>> (consulta: 18/11/2018).

Les tecnologies de la informació i la comunicació actuals no només donen lloc a noves estètiques en els entorns digitals, sinó que les seves infraestructures també afecten i transformen el medi ambient, ocupen un lloc i generen despeses i residus. El 2004, l'artista canadenc Betty Beaumont descobria als Estats Units l'existència d'elements propis de la infraestructura de les TIC literalment camuflats en els entorns on s'havien instal·lat. Amb la sèrie fotogràfica *Camouflaged Cell Concealment Sites* (2004), Beaumont va documentar l'existència de torres de telefonia mòbil disfressades de cactus, d'avets i de palmeres.

En una línia similar, l'exposició *Big Bang Data* (2014), de Subirós i De Vicente al CCCB, mostrava la cara oculta de les TIC per mitjà de plànols de la distribució dels cables de fibra òptica i infografies de les xarxes de satèl·lits que orbiten al voltant de la Terra. En l'exposició, la instal·lació "Del secret al monument", dissenyada per De Vicente, oferia al públic postals amb imatges dels edificis d'aparença convencional, com ara certs gratacels de Nova York<sup>42</sup> o la catedral Uspenski, d'Hèlsinki,<sup>43</sup> que allotgen centres de dades. En aquesta instal·lació, allò secret esdevé públic per mitjà d'un *souvenir* que representa la imatge d'elements patrimonials. A *Life in Code. A Personal History of Technology* (2017), la programadora i escriptora estatunidenca Ellen Ullman recorda el dia en què la fibra òptica va arribar al seu barri, el South of Market de San Francisco, als Estats Units, l'any 1999. L'autora descriu l'escena nocturna en què uns obrers perforen amb martells elèctrics els carrers per on faran passar el cable de fibra òptica. Ullman explica:

[...] I knew something like this was coming because of the markings on the pavement. First came the surveyors, then the men spraying the macadam and sidewalks with explosive Day-Glo colors. Orange, red, blue, yellow, a blinding white. Diamonds, squares, "Z"s, circles, arrows; straight lines, jagged lines, angled lines, wavy lines. Pacific Bell, Comcast, Pacific Gas and Electric, Department of Public Works. Water,

---

41 Vegeu: James Bridle, "About, The New Aesthetic". *Tumblr* (en línia): < <http://new-aesthetic.tumblr.com/about> > (consulta: 18/11/2018).

42 Concretament els del número 60 de Hudson Street, el 32 de l'Avinguda de les Amèriques, el 111 de la vuitena avinguda, el 375 de Pearl Street o el 75 de Broad Street, per mencionar els que destaca Ingrid Burrington (2016, 107-130).



electricity, sewers, phone, cable. All that lies beneath the street, the underground of civilization. (2017, 97)

La programadora es fixa en els processos d'invisibilització d'uns elements que funcionen com vasos sanguinis del cos social: els tubs i cables dels subministraments energètics. L'artista i investigadora estatunidenca Ingrid Burrington també ha perseguit l'objectiu de donar visibilitat a la caixa negra d'Internet. Segons explica en el llibre *Networks of New York* (2016), entre 2014 i 2016 Burrington va interrogar persones del seu voltant amb qüestions com "How do you see the Internet?", "What do you *think* about the Internet like in the grand scheme of things", "How do you think the Internet *works*?" o "How do you *access* the Internet?" (2016, 8). La majoria de respostes que rebia explicitaven el desconeixement general del funcionament i infraestructura d'Internet. A *Networks of New York* Burrington presenta una classificació de tots els elements que fan possible Internet i les TIC en general. Com un diccionari il·lustrat, la publicació recull dibuixos i plànols acompanyats d'explicacions dels objectes, els edificis i els elements gràfics que evidencien, en l'espai urbà de Nova York, la presència de les peces internes d'Internet: marques en l'asfalt, caixes de connexions instal·lades a les voreres, furgonetes i camions que transporten grans bobines de cable, centres de dades, torres de telefonia mòbil i *routers* de wifi públic.

Beaumont, Burrington, Subirós i De Vicente i Ullman evidencien la materialitat d'uns processos que vinculen els aparells digitals amb l'entorn mediambiental. La noció de *tercera natura*, del filòsof australià McKenzie Wark (2015, 2016), fa referència a la relació invisible entre el medi ambient i els sistemes laborals en el marc de la societat de la informació. Segons McKenzie Wark, la tercera natura està condicionada per la relació entre els recursos naturals i les formes de vida de les societats de la informació.

---

43 Vegeu: Justin Vela, "Helsinki data centre to heat homes". *The Guardian* (en línia), 20/07/2010: <<https://www.theguardian.com/environment/2010/jul/20/helsinki-data-centre-heat-homes>> (consulta: 2/11/2018).

En paraules de l'autor:

The vast data centers that will continue to mushroom in the early twenty-first century still require massive amounts of power and access to water for cooling. But all this new infrastructure yet produces a topological space in which information comes to control the movement and deployment of industrial resources, which in turn command the extraction and deployment of natural resources. (2015, 5)

La tercera natura és part de la Nova Estètica de Cloninger i Bridle que, al cap i a la fi, dona nom a una situació global en què és gairebé impossible trobar-se “fora de línia”. Segons Florian Cramer, aquesta condició denota el pas de les societats de la informació a les societats postdigitals, en què l'entusiasme per la innovació tecnològica s'ha vist superat per la seva normalització (2015, 20). Per això, l'autor destaca que “Young artists and designers choose media for their own particular material aesthetic qualities (including artefacts), regardless of whether these are a result of analogue material properties or of digital processing” (*ibíd.*). Amb tot, el terme *postdigital* fa referència a una situació condicionada per les conseqüències de la revolució digital que va marcar l'inici de l'era de la informació (Cramer 2015, 15). La tercera natura és el paisatge per excel·lència d'aquesta condició, en què, enmig d'un bosc, podem trobar un arbre artificial que camufla una torre de telefonia mòbil, com documenta Beaumont; on dades representades per impulsos de llum passen a través dels cables de fibra òptica subterranis, com expliquen Burrington (2016) i Ullman (2017). Són també part d'aquest paradigma els espais intel·ligents, en què les intel·ligències artificials interactuen amb nosaltres i amb un món que tornem cada vegada més “computer-readable” (Cramer 2016, s. p.). Les pràctiques artístiques contemporànies, com les d'AbTeC, Beaumont, Bridle, Burrington, Menkman, Obvious, Smith i Tornero, entre altres, sorgeixen com a resistències al procés de “dumbing down” a què Cramer afirma que se sotmet la societat (2016, s. p.).

---

---

LLIBRE

---

DE FIGURES

---

---

---



fig-1

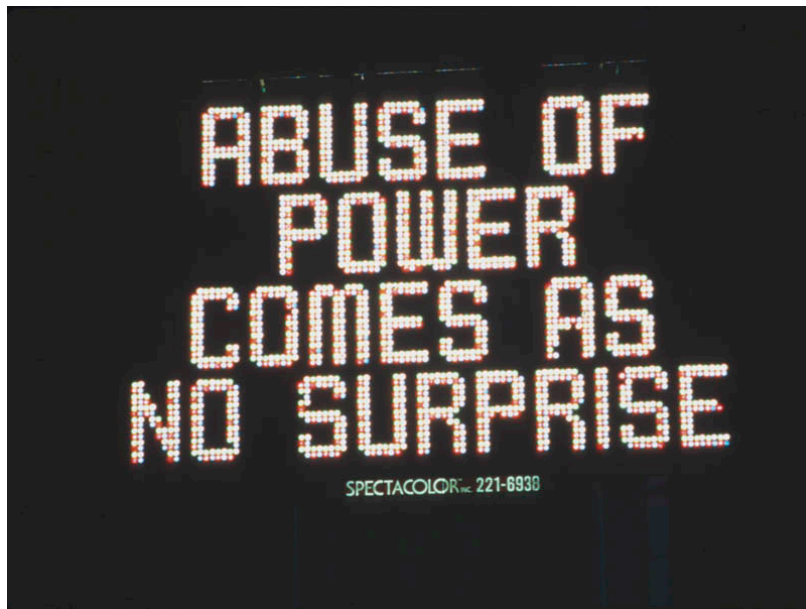


fig-2



fig-3



Fear in the border is translated differently from South to North and North to South

El miedo en la frontera se traduce de distinta manera de Sur a Norte y de Norte a Sur.

One is that we know what is right to do,

and it may be a little confusing, I guess.

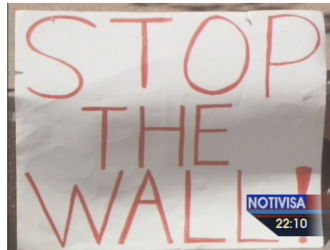


fig-4

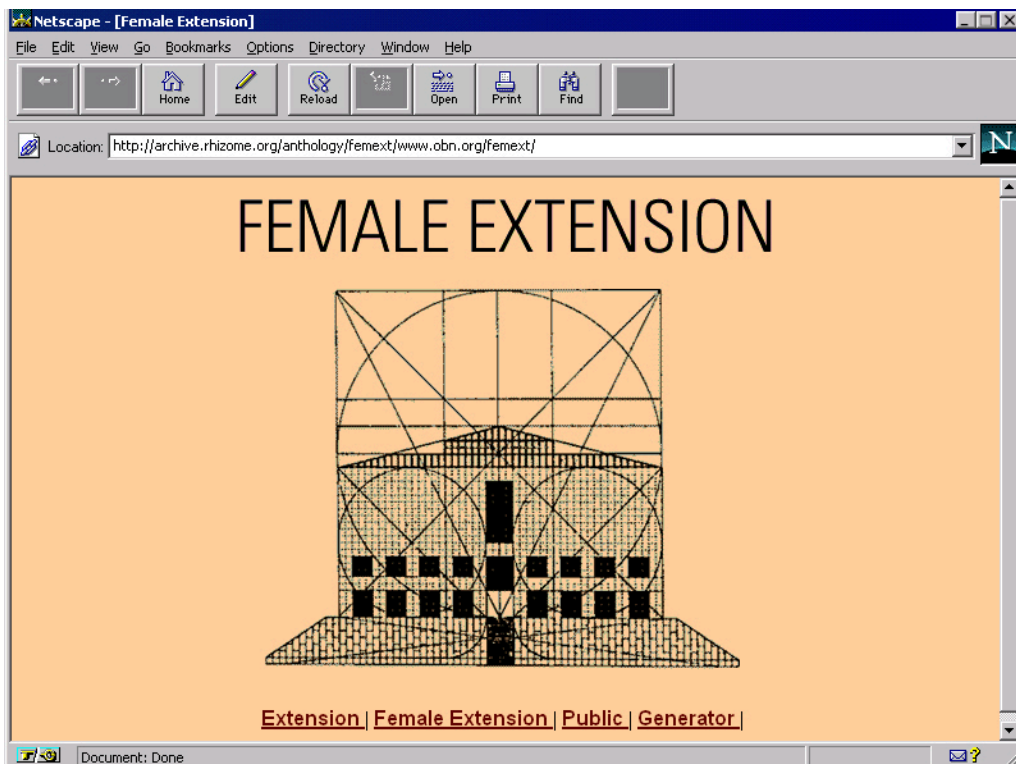


fig-5





fig-6



fig-7



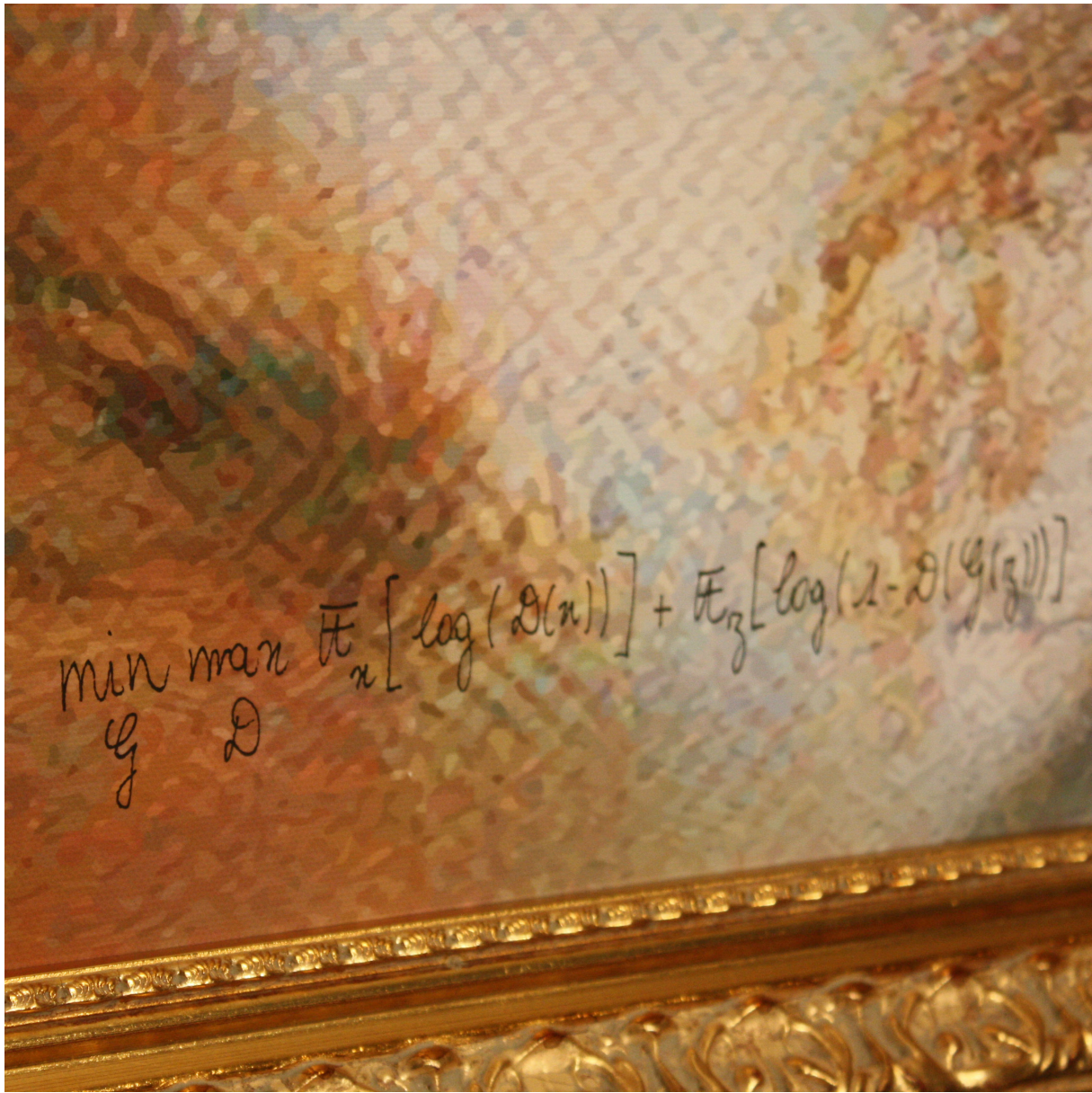


fig-8



fig-9



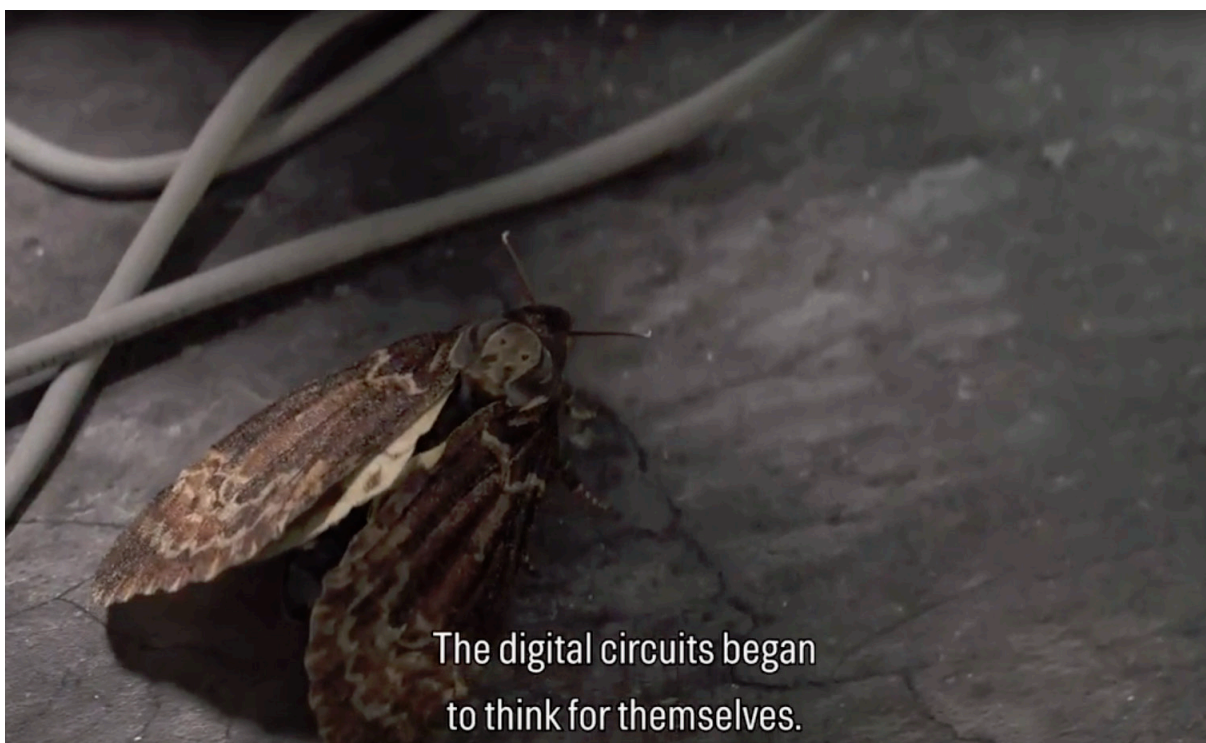


fig-10



fig-11

## 2. ESTUDIS DE LA TRADUCCIÓ: DEL GIR LINGÜÍSTIC A LA POSTTRADUCCIÓ

L'any 2000, la poeta nord-americana Caroline Bergvall va recopilar els tres primers versos del passatge de l'Infern de totes les traduccions a l'anglès de la *Divina Commedia*, de Dante Alighieri, publicades entre 1805 i 2000. Les va recollir en l'obra "VIA: 48 Dante Variations" (2000). Les diferències entre la primera traducció a l'anglès, realitzada per Henry Cary (1805), i la més recent, d'Armand Schwerner (2000), són notables. En la versió de Cary, els versos feien:

In the midway of this our mortal life,  
I found me in a gloomy wood, astray,  
Gone from the path direct:<sup>44</sup>

Mentre que en la versió de Schwerner, feta dos segles després, la forma era la següent:

In the middle of the journey  
of our life  
I came to myself  
In a dark forest  
The straightforward way  
Misplaced<sup>45</sup>

Dos-cents anys poden semblar un període prou llarg per justificar tants canvis en les formes del llenguatge poètic.

---

44 Versos de Cary citats a l'obra "VIA: 48 Dante Variations", de Bergvall, publicada al llibre *FIG*, de la mateixa autora (2004). Norfolk, Regne Unit: Salt Publishing. Pàgina 69.

45 Versos de Schwerner citats a l'obra "VIA: 48 Dante Variations", de Bergvall, publicada al llibre *FIG*, de la mateixa autora (2004). Norfolk, Regne Unit: Salt Publishing. Pàgina 68.

Ara bé, si comparem la versió de Schwerner (2000) amb la d'Elio Zappulla, publicada el 1998, veiem que les diferències també són ben identificables:

Halfway along the journey of our life  
I woke in wonder in a sunless wood  
For I had wandered from the narrow way<sup>46</sup>

Bergvall va trobar un total de quaranta-vuit traduccions diferents, i no sabríem dir quina és més correcta i precisa que les altres. El recull de Bergvall ens porta a pensar en les reflexions d'autors, com el filòsof alemany Walter Benjamin (1923), el filòsof estatunidenc Willard van Ormand Quine (1959) o el poeta i traductor neerlandès James S. Holmes (1988), que han revolucionat la idea més tradicional de la traducció i que han influït sobre les teories de la traducció desenvolupades durant la segona meitat del s. XX. Per aquests autors, que argumenten la impossibilitat de l'equivalència entre les llengües i d'una traducció literal i definitiva, la traducció està sotmesa a la contingència: és “una práctica social que implica una compleja tarea de transformación que varía a su vez según el momento y el lugar” (Vidal Claramonte 1998, 62). Les aportacions d'aquests intel·lectuals es tracen en el territori de la filosofia analítica i el gir lingüístic, on es defensa la idea del llenguatge com un sistema de signes i representacions, com una estructura de la cultura (Bachmann-Medick 2016, 21).

En l'assaig “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923), Benjamin argumenta que “Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the sense they have in the original” ([1923] 2002, 255). Per il·lustrar-ho, el filòsof compara les connotacions de la paraula alemanya *Brot* en la cultura germànica amb les de la francesa *pain* en la cultura francesa, en destaca les diferències i assevera que no són intercanviables: “This difference in the way of meaning permits the word *Brot* to mean something other to a German than what the word *pain* means to a Frenchman, so that these words are not interchangeable for them; in fact, they strive

---

46 Versos de Zappulla citats a l'obra “VIA: 48 Dante Variations”, de Bergvall, publicada al llibre *FIG*, de la mateixa autora (2004). Norfolk, Regne Unit: Salt Publishing. Pàgina 67.



to exclude each other” (Benjamin [1923] 2002, 257). Més endavant, Quine (1959) encunya la noció de la *traducció radical* per referir-se a la traducció “of the language of a hitherto untouched people” ([1959] 2000, 94). Per desenvolupar aquest terme, Quine presenta una situació hipotètica en la qual un lingüista occidental busca els significats de la llengua d’una comunitat de nadius que desconeix (*ibíd.*). Quine explica que el lingüista intenta desxifrar el significat de les paraules que pronuncien els nadius per mitjà de l’observació i la comparació entre el que fan, el context en què es troben en cada moment i allò que diuen. Segons Quine, el lingüista i la comunitat de nadius es regeixen per esquemes conceptuals diferents ([1959] 2000, 99), però el primer, que ignora aquest factor, “presupposes that the native conceptual scheme is, like ours, one that breaks reality down somehow into a multiplicity of identifiable and discriminable physical things [...]. For the native attitude might, after all, be very unlike ours” (*ibíd.*). Podem dir que Quine porta a l’extrem la inequivalència entre llengües perquè, de fet, són “not only mutually unintelligible, but incommensurable” (Venuti 2000, 67).

Coincidint amb Benjamin i Quine, Holmes afirma que les relacions entre llengües es donen en una “network of correspondences and matchings” ([1978] 1988, 101). En aquesta xarxa juguen factors que marquen les característiques del text traduït, com ara les condicions culturals, econòmiques, polítiques i socials de les dues cultures involucrades en l’acte de traducció: la d’origen i la de destí. D’aquesta manera, la traducció passa a l’èfera de les relacions interculturals perquè n’és un producte i un reflex. Per poder abordar l’estudi d’aquestes qüestions, Holmes reivindica, el 1972, l’establiment d’una disciplina especialitzada: la dels estudis de la traducció. En l’article “The Name and Nature of Translation Studies”, Holmes presenta els fonaments i els continguts que hauria de tractar aquesta disciplina (Snell-Hornby 2006, 22). Per això, l’autor distingeix dues branques específiques.

Per una banda, es refereix a la dels estudis descriptius de la traducció (‘descriptive translation studies’) “as the branch of the discipline which constantly maintains the closest contact with the empirical phenomena under study” ([1972] 2000, 71-72). Per l’altra, descriu la dels estudis teòrics de la traducció (‘theoretical translation studies’) com la branca interessada en l’ús dels resultats dels estudis descriptius “in combination with the information available from related fields and disciplines, to evolve principles, theories, and models which will serve to explain and predict what translating and translations are and will be” ([1972] 2000, 73).

En aquesta segona, l'autor hi engloba una teoria general i unes teories parcials dedicades a l'estudi d'aspectes concrets, com la oralitat, o la traducció mediada per les màquines computacionals —les anomenades *medium-restricted theories* (Holmes [1972] 2000, 74), especialment rellevants pel desenvolupament teòric i tècnic que hi ha hagut en el camp de la traducció automàtica (Snell-Hornby 2006, 43).

Entre els investigadors i investigadores coetanis de Holmes i pioners, com ell, d'aquesta disciplina, destaquen el lingüista estatunidenc Eugene Nida i els professors i professores en literatura comparada José Lambert, Theo Hermans, Gideon Toury, Maria Tymoczko, Susan Bassnett i André Lefevere (Gentzler 2016, 3). La influència de la filosofia de Jacques Derrida és ben notable en els estudis d'aquests autors i autores, pels quals, com descriu Vidal Claramonte, “ningún texto es original, en tanto es siempre un texto de textos, heterogéneo, plural y derivado, cargado de materiales lingüísticos y culturales diversos [...] la traducción nunca podrá ser definitiva puesto que un significado siempre remite a otro” (1998, 84). Així, el pensament que ha marcat les línies ideològiques de la disciplina es basa en l'antiessencialisme, el postestructuralisme i el deconstructivisme.

L'expansió de l'interès per la traducció a àmbits acadèmics no relacionats amb la literatura i la lingüística s'emfasitza especialment a partir dels noranta. Els processos socials, polítics i tecnològics que reestructuren la situació geopolítica i econòmica global han contribuït a la transformació de la percepció que els humans tenim del món i les nostres relacions interpersonals, posant de manifest la importància de l'estudi dels processos de traducció intercultural (O'Hagan 1996; Cronin 2003; Bachmann-Medick 2016). D'aquí que la disciplina reivindicada per Holmes comenci a acollir les tesis sobre traducció articulades en altres àmbits acadèmics, com el de l'antropologia (Geertz 1983; Clifford i Wallis 1989; Pratt 1992; Clifford 1997), els estudis de gènere (Godard 1990; von Flotow 1991; Maier 1992; Vidal Claramonte 1996; Godayol 2000, 2008, 2012, 2013, 2014, 2018), els estudis de les fronteres (Godayol 2000, 2012; Zaccaria 2004a, 2004b, 2005, 2006, 2009b, 2016a, 2016b; Apter 2006, 2011; Taronna 2009; Taronna i Carbonara 2012, 2014; Vidal Claramonte 2010, 2012a, 2014, 2015, 2017a; Gentzler 2016) o els estudis dels mitjans de comunicació en l'era de la globalització (Cronin 2003; Bielsa 2016; Páez Rodríguez 2017; Rodríguez Arco 2019).

Aquestes aproximacions demostren la multidimensionalitat de l'objecte d'estudi i emfasitzen els estrets vincles que existeixen entre la traducció i tots els altres aspectes que constitueixen la cultura (Bachmann-Medick 2016, 23). En aquest capítol tractarem les teories que han procedit el gir lingüístic, que l'han complementat i reorientat més enllà del llenguatge: el gir cultural (Bassnett 1980, 1998; Hermans 1985; Bassnett i Lefevere 1990; Lefevere 1992; Venuti 1995, 1998), el *power turn* (Tymoczko i Gentzler 2002; Vidal Claramonte 2003), el gir translacional (Bassnett 2011; Bachmann-Medick 2016), el gir pictòric (Mitchell 1984, 1994, 1996, 2002), el recent *outward turn* i la noció de la posttraducció (Arduini i Nergaard 2011; Bassnett i Johnston 2016; Gentzler 2017, 2018; Páez Rodríguez 2017; Vidal Claramonte 2018a, 2018b; Rodríguez Arco 2019). Per acabar, veurem els reptes i els efectes que les tecnologies digitals de la informació i la comunicació del tercer mil·lenni suposen per a la teoria i la pràctica de la traducció, tal com s'havia entès fins ara (O'Hagan 1996, 2016; Cronin 2003, 2013; Littau 2011, 2016; Wright 2013).

## 2.1. EL GIR LINGÜÍSTIC DELS CINQUANTA

El professor peruà Mario Montalbetti (2011) il·lustra la complexitat del llenguatge amb una història imaginària que comença en una presó. Un dels presoners aconsegueix escapar-se vestit de paisà. Polícies i agents locals s'organitzen per trobar-lo i totes les informacions són valuoses per a l'equip de recerca; qualsevol pista pot ser la clau de la porta darrere la qual s'amaga el fugitiu. En la situació imaginària de Montalbetti, tot aquell que hagi vist un sospitós és interrogat. Ara bé, resulta que entre els interrogats hi és ell: el fugitiu. Ningú el reconeix, i els altres cada vegada en són més lluny, més confosos. Montalbetti afirma que el llenguatge actua com aquest presoner: condiona el pensament i la percepció de la realitat; ens informa sobre ell mateix, però alhora ens confon, ens distreu i ens allunya d'aconseguir el que busquem (2011, s. p.). L'estudi del llenguatge no pot ser com l'estudi de qualsevol altra cosa, perquè, en aquest cas, "el objeto de estudio es igual al instrumento que tenemos para estudiar el objeto de estudio" (Montalbetti 2011, s. p.).

La història de Montalbetti se'ns presenta com una analogia d'alguns aspectes bàsics de la filosofia analítica, segons la qual, com el filòsof austríac Ludwig Wittgenstein argumenta, els límits del llenguatge representen els límits del pensament ([1921] 2003, 123). Aquesta premissa és revolucionària pel fet de situar el llenguatge en el centre dels debats filosòfics. D'aquí que el filòsof estatunidenc Richard Rorty (1967) identifiqui un gir lingüístic en la filosofia, pel qual s'assumeix que la realitat és una construcció cultural, “structured by language and, like language itself, should be understood as a system of signs, representations and differences” (Bachmann-Medick 2016, 22). Al 1967, Rorty afirma que, fins aleshores, el progrés en la filosofia s'havia articulats a través de nous mètodes d'abordar les preguntes filosòfiques (1967, 1). Les divergències entre els partidaris dels diferents mètodes semblen qüestions d'opinió per ser discutides en els debats filosòfics. Aquestes condicions no afavoreixen la reputació de la filosofia: “one is tempted to *define* philosophy as that discipline in which knowledge is sought but only opinion can be had” (Rorty 1967, 2). Així, pel gir lingüístic, els problemes filosòfics són “problems which may be solved (or dissolved) either by reforming language, or by understanding more about the language we presently use” (Rorty 1967, 3).

En aquest marc, el llenguatge és allò que ens permet arribar a formular preguntes filosòfiques perquè va carregat de tot allò que s'ha dit abans. En paraules del filòsof austríac Gustav Bergmann: “such is the dialectical nature of philosophy that we cannot either in thinking or writing do without that foil the ideas of others provide. This makes us all critics as well as, in a structural sense, historians” (1967, 64). Com exposa Rorty, la filosofia del llenguatge Wittgenstein i Bergmann demana la revisió analítica dels marcs discursius i semàntics des dels quals es plantegen les preguntes filosòfiques, tot viatjant pels seus intertextos i reconstruint-les en alguna mena de forma esquemàtica (1967, 7).

Bergmann proposa un *llenguatge ideal* com a forma de reconstrucció esquemàtica de les preguntes filosòfiques. Aquest llenguatge fa ús dels elements lingüístics *lògics* (com les conjuncions), i no pas dels *descriptius* (com els adjectius), per representar les preguntes filosòfiques que alhora s'entenen com a representacions de la percepció de la realitat (Bergmann 1967, 70). Per a Rorty, el llenguatge ideal de Bergmann es basa en la idea que “all philosophical propositions can be reconstructed as statements about its syntax and interpretation” (1967, 7).

Tanmateix, Rorty afirma que, si bé aquest llenguatge ideal és lògicament possible, resulta pragmàticament impossible: no podria funcionar com a representació de la realitat pel simple fet que “one could not philosophize in it” (1967, 7), a diferència del que ens permet el llenguatge quotidià.

En definitiva, més enllà de les divergències existents entre aquests autors, el gir lingüístic marca un abans i un després en els debats filosòfics i suposa una influència important per a les branques de les humanitats i les ciències socials desenvolupades posteriorment. Rorty ho explica: “The philosophical journals are now filled with articles analyzing the notion of «meaning», «(linguistic) use», «rule of language», «speech-act», «illocutionary force of an utterance», and the like” (1967, 26). El centre de les investigacions filosòfiques s’ha desplaçat: ja no es tracta d’observar un objecte, sinó d’estudiar el llenguatge utilitzat per descriure’l. No és d’estranyar que aquest gir antecedeixi els estudis de la traducció i es trobi en la seva base, ja que la traducció consisteix, precisament, en la reflexió sobre els significats de les paraules, els usos que els donem, els contextos en què es troben o la capacitat que tenen de representar certes expressions del pensament humà. La mirada sobre aquestes qüestions es projecta amb el filtre del desencís vers la idea dels significats definitius; una sensació que s’estendria fins a fer trontollar els grans monòlits conceptuals de la modernitat, com veurem més endavant.

### 2.1.1. POLISISTEMA, TRADUCCIÓ I COMPLEXITAT

La filosofia del llenguatge destaca la dimensió històrica dels sistemes lingüístics i semiòtics i comporta l’acceptació de dues premisses marcadament estructuralistes (Bachmann-Medick 2016). D’una banda, que cap element lingüístic funciona de manera aïllada de tota la resta, sinó que cadascun és un agent en un sistema en el qual es troben interrelacionats. De l’altra, que tots els usos donats al llenguatge porten una càrrega històrica de significats, com una biografia semiòtica que en condiona l’ús. Cada text es troba en un marc discursiu concret i aquesta és una de les idees innovadores que desenvolupa el gir lingüístic (Rorty 1967, 73). Aquesta percepció rep una mirada transformadora per part del lingüista israelià Itamar Even-Zohar, que encunya el terme *polisistema* en l’article “The function of the literary polysystem in the history of literature” (1979).

Even-Zohar es basa en les idees del gir lingüístic però qüestiona l'enfocament estructuralista, que interpreta la realitat com un conjunt de sistemes estàtics interrelacionats, argumentant que “more often than not (is) equated with statics and synchrony, homogeneous structure and an a-historical approach” (1979, 290). Per al lingüista, cada sistema és part d'un sistema més complex, que anomena *polisistema* i que descriu com a “multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent” (1979, 290).

En aquest sentit, la mirada polisistèmica és totalment antimoderna: desactiva les nocions d'originalitat, de puresa, d'uniformitat i permanència perquè aborda els seus objectes d'estudi com a elements englobats en una xarxa viva, sotmesos a una condició adverbial, en un marc temporal actiu i, per tant, variable. Les estructures que pot arribar a dibuixar el polisistema són temporals i inestables, perquè cadascuna de les seves peces es transforma de manera independent i contribueix al canvi en tota l'estructura formada fins al moment. Això possibilita els moviments de *conversió*, que consisteixen en intercanvis de posició entre elements centrals i perifèrics (Even-Zohar 1979, 293). L'aplicació d'aquesta teoria en l'estudi dels fenòmens semiòtics permet, d'una banda, analitzar les connexions entre diferents fenòmens i les seves relacions, i, de l'altra, descobrir elements discrets que també participen en el sistema. En paraules d'Even-Zohar, portar la teoria a la pràctica vol dir que

standard language cannot be accounted for without the non-standard varieties; literature for children is not considered a phenomenon *sui generis*, but is related to literature for adults; translated literature is not disconnected from “original” literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) is not simply dismissed as “non-literature” in order to evade discovering its mutual dependence with “individual” literature. (1979, 293)

Del pensament d'Even-Zohar entenem que la mirada polisistèmica és descriptiva: el seu objectiu és observar les relacions entre els elements i com uns condicionen els altres.

Tanmateix, el polisistema sentén com una estructura oberta i heterogènia en la qual no hi ha cap relació definitiva; totes es tracten com reflexos d'un moment concret (Even-Zohar 1979, 290). Des d'aquesta perspectiva, Even-Zohar considera que els estudis literaris o lingüístics que s'articulen en termes d'errors —“‘mistakes’ and ‘misunderstandings,’ ‘bad imitations’ and ‘deteriorated culture’” (Even-Zohar 1979, 294)— “failed to see the connection between the position of texts/models (properties, features) within the structured whole (to which they belong), on the one hand, and the decisions made while producing them, on the other” (*ibid.*).

Com Even-Zohar, el belga André Lefevere (1992) i l'israelià Gideon Toury (1995) contribueixen als debats sobre l'aplicació de la teoria del polisistema als estudis literaris i de la traducció. Toury coincideix amb Even-Zohar a considerar que no es pot descriure una traducció com a correcta o incorrecta (Gentzler 1993, 129), i defineix les traduccions com a “facts of target cultures; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event” (Toury 1995, 29). En aquest sentit, Toury assevera:

the position and function of translations (as entities) and of translating (as a kind of activity) in a prospective target culture, the form a translation would have (and hence the relationships which would tie it to its original), and the strategies resorted to during its generation do not constitute a series of unconnected facts. (1995, 24)

Amb aquestes paraules entenem que la interconnectivitat dels elements que conformen el context en què una traducció es porta a terme evidencia la influència que certs factors contextuals tenen sobre les decisions del traductor o traductora. Així, les traduccions reflecteixen les normes que Toury anomena *de traducció* (“norms of translation”) i que descriu com a “regularities which mark the relationships assumed to obtain between function, product and process” (1995, 24). En aquests termes, podem afirmar que l'estudi de diferents traduccions d'un mateix text de partida pot permetre deduir les diverses normes de traducció que han afectat cada procés, així com les influències entre els traductors i traductores d'un moment i els posteriors.

### 2.1.2. ANTECEDENTS DEL GIR CULTURAL

Després de quatre dècades de totalitarismes polítics a Europa, en l'inici dels anys vuitanta conflueixen "diferentes coordenadas sociales, políticas e identitarias" (Godayol 2014, en premsa). En aquest moment, com el filòsof francès Jean-François Lyotard i Frederic Jameson afirmen, el coneixement entra en l'era postmoderna, basada en un canvi d'estatus de la ciència i el saber (Jameson 1985, 15). Les noves investigacions filosòfiques cerquen el desacord vers el conjunt de normes de la modernitat: "the point is not to reach agreement but to undermine from within the very framework in which the previous «normal science» had been conducted" (1985, 19). L'impuls de l'entrada en la postmodernitat es troba en l'emergència dels sabers subjugats, sorgida de l'estudi genealògic del saber del filòsof francès Michel Foucault (1977), que comporta la crisi de les grans narratives modernes. Foucault treu a la llum l'existència de narracions marginals i n'analitza les posicions i funcions en el marc del sistema social occidental ([1977] 1980, 96), reivindicant una "reactivation of local knowledges" ([1977] 1980, 85). Per fer-ho, el filòsof porta a terme la pràctica de la genealogia que, a partir de les descripcions de discursivitats locals ofertes pel mètode arqueològic, fa emergir unes formes de saber que Gayatri C. Spivak ubica en el "subtext of the palimpsestic narrative of imperialism" (1988, 281). Foucault, que investiga els mecanismes de legitimació del saber, entén els engranatges del sistema social com un mecanisme per mitjà del qual el poder "produces and transmits effects of truth" ([1977] 1980, 97) i que alhora "reproduce this power" (*ibid.*). Els individus som vehicles d'aquest poder i hi mantenim una relació de reciprocitat: ens conforma i el conformem (*ibid.*). Des d'aquest punt de vista, i com afirma Lyotard, "no self is an island" ([1979] 1985, 15): cada persona és un node enmig d'una complexa xarxa d'agents vius, que es transformen i que condicionen els actes comunicatius.

El reconeixement d'una diversitat de veritats possibles posa en crisi la ciència, "disciplines disappear, overlappings occur at the borders between sciences, and from these new territories are born" (Lyotard [1979] 1985, 39). Foucault fa una crida a l'antidisciplina acadèmica per abordar l'estudi dels cossos marginals, "the myriad of bodies which are constituted as peripheral *subjects* as a result of the effects of power" ([1977] 1980, 98).



Així, el saber postmodern es basa en micronarratives i, segons Lyotard, “refines our sensitivity to differences and reinforces our ability to tolerate the incommensurable.

Its principle is not the expert’s homology, but the inventor’s paralogy” ([1979] 1985, 25): en la postmodernitat, el coneixement ve d’allà on no ens l’esperem; la incertesa i l’accident passen a ser acceptats com a possibles fonts de saber.

Coetàniament, Derrida (1976, 1979, 1982) assenyala les complicitats entre l’escriptura i les estructures de desig, poder i capitalització, qüestiona l’autoritat del text i fa ús de conceptes carregats d’una forta feminitat, com *différance*, *dissemination* i *hymen*, per criticar les tesis freudianes que apuntalen l’estructura de l’escriptura de la modernitat —fonamentades sobre les nocions de “castration (the loss of the mastery)” i “penis-envy (the fear of absence)” (Spivak 1976, XLVIII). Derrida presenta les nocions de *différance*, *dissemination* i *hymen* com a il·lustracions d’un espai doble en què es manifesta, en paraules de Godayol, “the paradox of living on the edge of reality, between desire and materialization” (2013, 102). Aquestes són les lògiques del pensament derridià, pel qual tot text és el pretext d’un altre text i conté el traç d’un altre signe; és una traducció sense un origen ni un destí estable (Spivak 1976, XII); no ens condueix a cap veritat que no estigui —com detalla Spivak— “constituted by ‘fiction’ (if one can risk *that* word)” (1976, LXIV). Amb tot, el desconstructivisme derridià dona lloc a la idea d’un subjecte que es constitueix d’alteritat, perquè “one is shaped by *différance*, [...] the «self» is constituted by its never-fully-to-be-recognized-ness” (Spivak 1976, XLIV).

La influència d’aquestes línies de pensament que donen entrada a la postmodernitat és notable en àmbits com l’antropologia i la traducció. D’una banda, afecta els estudis de l’antropologia interpretativa de l’antropòleg estatunidenc Clifford Geertz (1983), que es distancia del mètode estructuralista per reflexionar sobre els beneficis i els obstacles teòrics que pot aportar la interpretació de la cultura com a text. Per a Geertz, els costums, canvis i institucions socials tenen el potencial de ser llegits, i l’antropòleg o antropòloga els estudia en el marc del seu intertext, relacionant-los amb altres fenòmens semiòtics (Bachmann-Medick 2016, 49). D’aquesta manera, s’espera que l’estudi d’un text, com una expressió a nivell *micro*, condueixi a la troballa d’allò característic d’un sistema cultural més ampli.

Per a Geertz, això suposa una gran virtut:

it trains attention on precisely this phenomenon: on how the inscription of action is brought about, what its vehicles are and how they work, and on what the fixation of meaning from the flow of events —history from what happened, thought from thinking, culture from behavior— implies for sociological interpretation. (1983, 31)

L'antropologia interpretativa passa per tasques com l'escolta de les explicacions, l'observació de les actituds amb les quals cada comunitat es representa o s'expressa i la seva interpretació a la recerca d'algun significat (Geertz 1983, 31). L'antropòleg o antropòloga de Geertz para atenció a les formes de construcció dels significats, a allò que “institutions, actions, images, utterances, events, customs, all the usual objects of social-scientific interest, mean to those whose institutions, actions, customs, and so on they are” (1983, 22). Això suposa una novetat per a les ciències socials i afegeix complexitat a l'acció de llegir, fet que comporta unes formes d'interpretació més properes a les de perfils com els del traductor o traductora, “the exegete, or the iconographer than to the test giver, the factor analyst, or the pollster” (Geertz 1983, 31). D'entre les crítiques que s'han fet a la perspectiva interpretativa de l'antropologia, Bachmann-Medick en destaca la que defensa que l'aproximació a l'estudi d'una cultura diferent de la pròpia no ha de passar per una lectura, sinó per un diàleg que permeti negociar les diferències culturals (2016, 53). Contràriament, la lectura i la (re)escriptura de les altres cultures imposen els significats sobre allò que es llegeix i no tenen en compte les relacions de poder i les asimetries denunciades per Quine amb la teoria de la traducció radical (Bachmann-Medick 2016, 53).

D'altra banda, el pensament postmodern i la teoria polisistèmica serveixen de base teòrica a autors com els belgues Theo Hermans i André Lefevere, que perceben la traducció com a reescriptures (Lefevere 1985, 1992) i manipulacions (Hermans 1985), que operen “within constraints, those of patronage, poetics, the universe of discourse and the natural language in which they are written and, [...] especially, the original work” (Lefevere 1985, 235).

L'argument és que darrere cada paraula hi ha una elecció del traductor o traductora, que introdueix la seva pròpia subjectivitat en el text sobre el qual treballa (Hermans 1985, 11). A tot això cal sumar-hi el fet que, en aquesta mateixa època, la literatura derridiana trenca amb el que Godayol ha descrit com una primera època de la traducció marcada per l'ús "the age of sexist and androcentric sexual metaphors" (2013, 98), per iniciar-ne una segona, "that of the woman, non-truth, distance and translation [...] in which woman and translation cannot be understood or interpreted as truths of anything or anyone" (2013, 98-99). Segons l'autora, el poder d'interpretar la dona, l'escriptura i la traducció sota unes mateixes lògiques recau en el fet següent:

**Woman, writing and translation seduce because they overcome dogmatism and confuse philosophers. They represent disguise, artificiality, art. They are the border, the point of difference. And, in addition, they are multiple, open and unlimited: they foster non-truth [...] (2013, 104)**

Davant d'això, a partir dels vuitanta, diversos àmbits de la traducció reivindiquen una major feminització del llenguatge a través de la traducció de veus subalternes (Spivak 1988, 1995), de l'escriptura en femení (Irigaray 1977; Godard 1990; Godayol 2014), de l'exercici de la traducció com (a) dona (Godayol 2000) o del reconeixement de la intraductabilitat dels textos interculturals (Zaccaria 2009a, 2016a). De fet, basant-se en l'experiència professional de traduir autores híbrides com Anzaldúa, Zaccaria exposa la dificultat de traduir un llenguatge que, com el de les xicanes, es troba en procés de traducció constant, els seus textos "are themselves works-in-translation, that is, in intertranslation, intra-translation, in(tras)-formation" (2016a, 202).

## 2.2. EL GIR CULTURAL ALS ESTUDIS DE LA TRADUCCIÓ I LES SEVES EVOLUCIONS A PARTIR DELS NORANTA

Translation is [...] a rewriting of an original text. All rewritings [...] reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

Susan Bassnett i André Lefevere (1990, s. p.)<sup>47</sup>

El volum *Translation, History and Culture* (1990), editat per Susan Bassnett i André Lefevere, respon a una discussió entre els investigadors i investigadores dels estudis de la traducció i els i les lingüistes que des dels cinquanta es dedicaven a desenvolupar les eines de traducció automàtica. El motiu és el dissensió entre uns i altres sobre la noció d'equivalència en traducció. Bassnett i Lefevere, que critiquen la posició dels lingüistes que afirmen basar-se en una suposada equivalència entre llengües, argumenten:

They [Those who write on the linguistic aspects of translation] began to write about translation the way they did [...] because the fifties of this century were the time when many in the field were either convinced, or very willing to let themselves be convinced, that the triumph of machine translation was just around the corner. Hence the emphasis on equivalence and 'guarantees', and the focus, almost exclusively for a long time, on the word as the unit of translation. Later linguists have moved from word to text as a unit, but not beyond. [...]

---

47 La pàgina que conté aquest prefaci dels editors del volum no està numerada.

The overall position of the linguist in translation studies would be rather analogous to that of an intrepid explorer who refuses to take any notice of the trees in the new region he has discovered until he has made sure he has painstakingly arrived at a description of all the plants that grow there. (1990, 4)

Per justificar la seva posició contrària a les aproximacions de la lingüística, Bassnett i Lefevere recullen les investigacions que denoten la influència, en els estudis de la traducció, de les teories postmodernes de Foucault, Lyotard i Derrida i les de l'escola de la manipulació de Hermans i del mateix Lefevere. Així com la genealogia del saber de Foucault posa en dubte la unitat de la veritat legitimada per la ciència, els nous estudis de la traducció confronten la idea de la traducció definitiva, única i autoritària. Si pel pensament derridià cada lectura d'un text és irreplicable, el mateix succeeix amb la traducció, que es percep com una (re)escriptura d'un altre text (Bassnett i Lefevere 1990). Aquestes influències són tractades especialment per Lefevere en el capítol "Translation: Its Genealogy in the West" (1990). Segons l'autor, la història de la traducció a Occident s'inicia amb la Bíblia dels Setanta, assentant així les seves bases sobre les nocions de *authority*, *expertise*, *trust* i *image* (Lefevere 1990, 14) com a pedres angulars.

Des d'aquest marc teòric, Bassnett i Lefevere descriuen un gir cultural en els estudis de la traducció, pels quals "the writing reflects those factors such as race, gender, age, class, and birthplace as well as the stylistic idiosyncratic features of the individual [the writer]. [...] the material conditions in which the text is produced, sold, marketed and read also have a crucial role to play". (Bassnett 1998, 136). Defensen que per traduir no n'hi ha prou de disposar d'un diccionari bilingüe, "since languages express cultures, translators should be bicultural, not bilingual" (Bassnett i Lefevere 1990, 11), i entenen que la traducció, en tant que exercici de (re)escriptura, és "always double contextualized" (*ibíd.*).

Els efectes del gir cultural sobre la pràctica investigadora són notables en diversos aspectes. Un és la necessitat de configurar nous criteris per a l'estudi traductològic que, seguint l'aproximació defensada per Holmes (1972), defugin els binomis propis de l'avaluació de l'equivalència (Bassnett i Lefevere 1990, 8) i defensin la traducció com un encreuament de cultures i disciplines; la traducció com una negociació, "as intercultural mediation, as a transcultural process" (Bassnett 2011, 234).

Un segon aspecte és que, a partir d'aleshores, l'estudi de la traducció implica entendre “ processes of import and export that are not only commercial but also aesthetic and intellectual ” (Bassnett 2011, 235). Aquests processos tenen a veure amb dos factors. D'una banda, amb el rol de poder dels traductors i traductores que, segons Bassnett, “should [...] be analysed, as well as the various ways in which they tend to exercise it” (Bassnett i Lefevere 1990, 19). De l'altra, amb les diferents condicions extralingüístiques que afecten la forma final que pren el text traduït: les normes de Gideon Toury (Lefevere 1990, 14-28), les polifonies que ressonen en els textos que es tradueixen i la possibilitat de ser traduïts (Zlateva 1990, 71-78). Un tercer aspecte pràctic que comporta l'entrada del gir cultural de la traducció és l'ús de la manipulació, la (re)escriptura i les estratègies de transformació i apropiació textual com a eines de les causes feministes i postcolonialistes (Godard 1990, 87-96; Tymoczko 1990, 46-55).

#### 2.2.1. EL POSTCOLONIALISME EN ELS ESTUDIS DE LA TRADUCCIÓ

The historic (Westphalian) western sovereignty of most states has obviously weakened, though neither sovereignty nor national state has disappeared altogether or is likely to in the near future. They are recomposed and reorganized at all levels with new functionalities. Borders are subject to constant reinterpretation, reincarnation and redrawing.

Rada Iveković (2008, s. p.)

La caiguda del mur de Berlín, l'any 1989, suposa una transformació global en tres àmbits interrelacionats: en primer lloc, en l'àmbit geopolític; en segon lloc, en l'econòmic, i últim lloc, en l'ideològic. Primer, en el camp geopolític la desactivació de les divisions entre Est i Oest és seguida per una multiplicació del nombre de fronteres internacionals i l'entrada en vigor del Tractat de la Unió Europea el novembre del 1993 (Foucher 2007, 11). Segon, en el camp econòmic, aquest retraçament de fronteres afavoreix l'expansió de la globalització que Peter Robinson, investigador en telecomunicacions, descriu com “the process of expanding cross-border linkages in a wider and growing variety of social, cultural, political, business, economic and legal areas” (1991, 802).

En aquest context, s'incrementa el nombre de comunicacions internacionals a causa de les relacions comercials globals i la popularització de les tecnologies de la informació i la comunicació (Robinson 1991, 802-3). Així, creix també el nombre de sol·licituds de serveis de traducció (*ibid.*). De fet, l'any 1994, a Corfú, se celebra una reunió dels membres del Consell Europeu per debatre i planificar una gestió de les infraestructures necessàries per conduir Europa cap al paradigma de la societat de la informació, que arriba amb la promesa de superar les fronteres temporals i espacials gràcies a les xarxes de telecomunicacions. Després de la trobada, el Bangemann Group, liderat pel polític alemany Martin Bangemann, assevera:

Communications systems combined with advanced technologies are keys to the information society. The constraints of time and distance have been removed by networks (e. g. telephone, satellites, cables) which carry the information, basic services (e. g. electronic mail, interactive video) which allow people to use the networks and applications (e. g. distance learning, teleworking) which offer dedicated solutions for user groups. (1994, 25)

En tercer lloc, les transformacions ideològiques són notables en els entorns acadèmics dedicats a les humanitats, on el pensament postcolonial entra amb força. Les noves paraules clau dels àmbits acadèmics dedicats a les ciències socials i les humanitats orbiten al voltant de termes com *postmodernitat*, *postcolonialisme* i *postfeminisme*. Davant d'això, el crític i teòric indi del postcolonialisme Homi K. Bhabha aclareix:

If the jargon of our times —postmodernity, postcoloniality, postfeminism— has any meaning at all, it does not lie in the popular use of the “post” to indicate sequentality —*after*-feminism; or polarity —*anti*-modernism. These terms, which insistently gesture to the beyond, only embody its restless and revisionary energy if they transform the present into an expanded and ex-centric site of experience and empowerment. (1993, 66)

Per a Bhabha, la condició postmoderna suposa ubicar-se en un pensament que revisa les pedres angulars de la modernitat i els seus límits en un context diferent. No es tracta de la superació dels grans imperis colonials, sinó de recordar les noves formes de colonialisme presents en les relacions econòmiques i laborals de la globalització (Bhabha 1993, 67). En paraules de Bhabha:

The wider significance of the post-modern condition lies in the awareness that the epistemological “limits” of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices —women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. (1993, 66)

Les formes de vida anòmales, marginals —les de les “migrant, diasporic, and refugee populations” (Bhabha 1994, 251)—, que es troben “on the frontiers between cultures and nations, often on the other side of law” (*ibid.*), serveixen per qüestionar allò legitimat fins aleshores. De fet, Bhabha recupera uns fragments de text multilingüe de l'artista mexicà Guillermo Gómez-Peña per il·lustrar la idea d'unes cultures híbrides, pròpies dels espais que es troben més enllà de les fronteres (1993, 68). Bhabha les explica així:

[...] to dwell “in the beyond” is [...] to be part of a revisionary time, a return to the present to redescribe our cultural contemporaneity; to reinscribe our human, historic commonality, to touch the future on its hither side. In that sense, then, the intervening space “beyond” becomes a space of intervention in the here and now. (*ibid.*)

La realitat del *post* que descriu Bhabha és un espai per a la (re)escriptura d'allò establert. Bachmann-Medick (2016) segueix el deixant de Bhabha i, per bé que reconeix que per *postcolonialisme* podem entendre el període històric que segueix el 1945, també sosté que no totes les formes de pensament posteriors al 1945 s'han deslligat de les tradicions imperialistes (2016, 131). De fet, l'autora afirma que aquestes herències regeixen les pràctiques polítiques i culturals que es viuen en el present en moltes nacions independents (2016, 131).



La teoria postcolonialista de Bhabha reacciona a aquesta situació d'una forma crítica i se centra en l'estudi de la representació de l'Altre; té en compte la capacitat d'autorepresentar-se més enllà que com a construcció occidental. Aquest propòsit comporta el desenvolupament de “critical analytical categories that are capable of counteracting the ongoing problematic constructions of the other («othering»)” (Bachmann-Medick 2016, 132) i la il·luminació de les veus subalternes, com també reivindica Spivak (1988, 1993). L'escolta de les veus subalternes no es porta a terme amb l'objectiu de descobrir-hi alguna mena de puresa o originalitat, sinó amb el desig de trobar-hi la influència colonial i assenyalar-la per denunciar-la.

L'entrada del postcolonialisme en les branques dedicades als estudis literaris impulsa la revisió crítica de la representació de l'Altre per mitjà del text, en què es busquen “internal contradictions, intermediary cultural spaces and the fragmented experiences of postcolonial subjects —in other words, rewriting, hybridity, difference, third space and identity” (Bachmann-Medick 2016, 137). De fet, en aquest moment, la literatura de viatge pròpia de l'expansió colonial europea es considera, com afirma Lluís Duch, “com a imponents exercicis de traducció” (2002, 71). Amb la voluntat d'explicar els contextos més familiars i quotidians, formes de vida diferents que resultaven estranyes, els autors d'aquest gènere havien partit d'allò conegut per dur a terme “llargues marrades morfològiques, sintàctiques i semàntiques per poder oferir, ni que fos com a tempteig, alguna cosa d'allò que ‘creien’ veure i oir en els universos ultramarins” (Duch 2002, 71-72). En aquest sentit, Duch assevera que és “l'exòtic” (2002, 72) allò que dispara l'obligació d'una traducció: l'estrany, el diferent, l'Altre, s'interpreten com un “imperatiu de traducció” (*ibíd.*). En l'època de l'imperialisme europeu, això va tenir conseqüències sobre els significats de termes com *original* i *còpia*, que estaven “ideologically loaded” (Bassnett 1998, 129). En paraules de Bassnett,

the colony has so often been regarded as the ‘copy’ of the ‘home-country’, the original. Any challenge to that notion of original and copy, with the implications of status that go with it, is effectively a challenge to a Eurocentric world view. [...] This is clearly a post colonial perspective. (1998, 189)

Segons Bachmann-Medick, el desenvolupament de les teories postcoloniales, basades en aquestes reflexions i aplicades en l'àmbit dels estudis literaris, tenen dos objectius (2016, 139). El primer és definir i denunciar allò que es vol superar: “the imperialist entanglements of the literary works from the colonial-period European canon” (*ibíd.*). El segon, basat en l'antropologia interpretativa de Geertz (1983), consisteix a escoltar i obrir el diàleg amb les formes d'autorepresentació literària expressades fora d'Europa (*ibíd.*). Tot plegat té uns efectes sobre els estudis de la traducció, en què s'estudien les fronteres com espais amb potencial creatiu, com assevera Godayol (2000), i s'experimenta amb pràctiques de traducció a favor de la descolonització lingüística, com les de Paola Zaccaria (2009a). La mateixa autora italiana és al cor del grup de recerca S/Murare il Mediterraneo. Pratiche locali, nazionali e transfrontalieri di attivismo transculturale, per una politica e poetica dell'ospitalità e mobilità, de la Universitat de Bari, pel qual l'espai de la postcolonialitat és aquell que, en paraules de Zaccaria, esdevé “luogo di convocazione di saperi/politiche e poetiche aperto ad un confronto generatore d'incroci fluidi tra epistemologie filosofiche, antropologiche, semiotiche, sociologiche, estetiche e geopolitiche” (2016b, 240).

Les investigadores i els investigadors del grup de Zaccaria, aborden el mar Mediterrani com una frontera fluida que limita occident. La cartografia dels moviments culturals que s'hi donen, en tant que traduccions, permeten al grup de Bari “fuoriuscire tanto dallo scontro ri-occidentalizzazione/de-occidentalizzazione verso cui il mondo si sta muovendo (...), quanto da categorie e saperi che hanno come unico modello la griglia occidentale” (*ibíd.*). D'aquesta línia d'investigació en surten, per exemple, els estudis crítics d'Annarita Taronna i Lorena Carbonara sobre les metàfores amb què els mitjans occidentals narren les experiències dels migrants que creuen el Mediterrani (Taronna i Carbonara 2012). En termes similars, Esperanza Bielsa es pregunta com, en el món de les *global news* i el cosmopolitisme, podem esdevenir “aware and hospitable to others without erasing their difference” (2016, 200). Aquestes reflexions demostren allò que Bassnett ja havia afirmat, i és que la traducció és una tasca adient per analitzar les tensions polítiques del context, així com “the relationship between globalisation, on the one hand, between the increasing interconnectedness of the world-system in commercial, political and communication terms and the rise of nationalisms on the other” (1998, 133).

També se situa en aquests termes Vidal Claramonte, que es refereix a la traducció:

como actividad desestabilizadora de la cultura en un fin de milenio caracterizado por la globalización, los estilos y orígenes múltiples, las migraciones, las comunicaciones transnacionales, el reciclaje, el lenguaje como constructor de la realidad, las relaciones de poder que informan los intercambios culturales contemporáneos, la hibridación y la movilidad de las identidades. (1998, 153)

Amb tot, Bachmann-Medick nota en el postcolonialisme dels anys noranta la marca del gir lingüístic, de la postmodernitat, del deconstructivisme derridià i de la descolonització. D'aquesta suma en surt una teoria que, segons l'autora, consisteix en la desconstrucció dels sistemes de saber i de representació occidentals i, a més, "it addresses the ambivalence of the postcolonial subjects themselves —their silences and state of being silenced, their linguistic and political self-expressions, their 'drivenness' and mobility between cultures" (2016, 136).

### 2.2.2. (RE)ESCRIPURES FEMINISTES I POSTCOLONIALS DEL DISCURS

El deconstructivisme derridià en els estudis de la traducció ha permès treballar idees com ara la discontinuïtat entre text original i traducció, les implicacions del traductor en tant que productor cultural i les relacions de poder implícites en la tasca traductològica (Gentzler 2002, 201). A més, amb el desenvolupament de les línies de pensament postcolonial, les investigacions dels estudis de la traducció han mostrat cada vegada més interès per les parts invisibles de la traducció: "the leftovers, including the literal omissions and the absence of translations in the historical record" (Tymoczko i Gentzler 2002, XXI). Amb aquest marc teòric es donen, a partir dels vuitanta, un seguit pràctiques feministes i postcolonials dedicades a la visibilització de la subjectivitat del traductor o traductora sobre el text traduït, així com a la revisió del llenguatge del poder. En aquest sentit, considerem que la tasca traductològica de Gayatri C. Spivak representa un dels antecedents principals de les estratègies feministes que s'han donat posteriorment. En tant que traductora d'autores índies a l'anglès, Spivak ha emprat l'anglès estatunidenc: la llengua d'un país poblat de migrants.

Amb aquesta pràctica, Spivak “accomplishes a kind of double writing [...], critiquing West metaphysical, humanist thinking, and at the same time creating openings to imagine real cultural differences at work” (Gentzler 2002, 213). Gentzler assevera que allò que podem aprendre del deconstructivisme teòric i pràctic de Spivak des dels estudis de la traducció passa pel reconeixement de condicions repressives i la possibilitat de noves expressions de caràcter híbrid entre la consciència colonial i la subalterna (2002, 208). En paraules de Gentzler:

Rather than using translation to access some sort of originary being, all we can ever access is the developing subject in specific situations; if the subject is “subaltern”, then the location of that subject is always already within a colonized situation, implicated in the web of discursive and linguistic codes of the colonizer. (*ibid.*)

Com posa en pràctica Spivak, des de les perspectives feministes i postcolonialistes la traducció es veu com una possibilitat d'actuar sobre unes estructures dominants i d'oferir resistència a la colonització i l'explotació (Tymoczko i Gentzler 2002). El traductor o traductora feminista i postcolonialista reivindica la seva pròpia visibilitat, fa explícita la seva presència mitjançant la intervenció i la manipulació del text que (re)escrui o (re)construeix; un text del qual n'hauria de tenir un coneixement exhaustiu, del qual n'hauria de conèixer el passat, “The history of the language, the history of the author's moment, the history of the language-in-and-as-translation, must figure in the weaving as well” (Spivak 1993, 186).

A més d'això, les traduccions de Spivak es caracteritzen per dos fets. D'una banda, la presència de Spivak en les seves traduccions acostuma a ser molt evident. Quan el 1978 es publica la seva traducció a l'anglès de *De la grammatologie* (1967), de Derrida, el prefaci de Spivak ocupa gairebé 90 pàgines i ajuda a contextualitzar el pensament del filòsof francès i a obrir noves vies de pensament, que parteixen de la pròpia interpretació de la traductora. D'aquesta manera, l'autora amplia la xarxa intertextual del text de Derrida. D'altra banda, Spivak intervé gràficament sobre conceptes extrets del text que tradueix i d'altres autors, traçant una línia damunt d'ells i anomenant-los “the sign under erasure”, basant-se en la noció *sous rature*, de Derrida, amb l'objectiu de “both *conserving* and *effacing* the sign” (Spivak 1976, LXVIII).

Entre els anys vuitanta i noranta, les traductores canadenques Barbara Godard, Susanne de Lotbinière-Harwood i Luise von Flotow, entre altres, se sumen a les pràctiques de Spivak, reivindiquen la seva subjectivitat en el text i aposten per desconstruir el llenguatge patriarcal (Godayol 2014, en premsa). Basant-se en el pensament feminista de les també canadenques Louise Berisanik, Nicole Brossard i Denise Boucher (Godayol 2014, en premsa), les traductores canadenques denuncien que “la suposada objectivitat dels discursos amaga una hegemonia masculina i una marginalitat femenina en el llenguatge” (Godayol 2000, 89) i proposen una escriptura *au féminin* de caràcter constructiu i que superi binarismes (Gentzler 2002, 213). De Lotbinière-Harwood descriu el feminisme com una acció política que “disturbs the patriarchal scheme of things” (1991, 95) i declara la seva infidelitat “to the code of silence imposed on women since pre-«historical» times, and to the way the story traditionally is told” (*ibid.*). De la mateixa manera que l’artista Lee Lozano havia (re)presentat la violència de l’exclusió de l’univers femení en el llenguatge quotidià amb la seva performance *Boycott Project* (1971), el grup de traductores canadenques alteren la seva escriptura ignorant les formes normatives del llenguatge per provocar un efecte d’estranyament o desfamiliarització (Godard 1990, 45).

Així, la proposta feminista és la de generar un discurs dialògic que subverteixi “the monologism of the dominant discourse” (Godard 1990, 88) i que comporti una traducció, entesa com “the transfer of a cultural reality into a new context as an operation in which literary traditions are variously challenged in the encounter of differing modes of textualization” (Godard 1990, 45). Per a Godard, la “traductora feminista” manifesta la seva intervenció en el text traduït, “affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text” (1990, 50). Les accions que proposen les autores feministes són constructives i busquen articular “un cànon paral·lel per reivindicar una subjectivitat en femení” (Godayol 2000, 89) per mitjà de certes estratègies, com la suplementació lingüística i l’ús de paratextos. La primera dessexualitza i feminitza el text tot resignificant certes paraules, creant neologismes per expressar les experiències íntimes femenines o oblidant deliberadament “paraules, metàfores i imatges que descriuen pejorativament les dones” (Godayol 2000, 102).

La segona passa per la introducció de notes a peu de pàgina, prefacis i introduccions en què la traductora, com hem vist amb Spivak, explicita la seva subjectivitat i cita altres textos feministes per contribuir al creixement de l'intertext de l'obra. En aquests termes, la traducció és la possibilitat de (re)escriure/(re)construir la realitat.

Un cas radical de traducció feminista és el del volum *Boycott* (2013), de la poeta estatunidenca Vanessa Place, que recull un seguit de (re)escriptures d'alguns dels assajos fundacionals de la teoria feminista. De manera anàloga a la performance *Boycott Project* (1971), de l'artista Lee Lozano, el gest de Place consisteix en dues accions: en primer lloc, substituir totes les paraules i mencions relatives a l'univers de la dona per les del gènere masculí; en segon lloc, llegir públicament les (re)escriptures com textos poètics en actes propis del context de la poesia. Place pretén denunciar l'estructura masculina del sistema de la poesia mitjançant un acte en què la feminitat emergeix únicament en la forma d'una absència massa estranya. El volum comença amb un text anomenat "Introduction", que és la (re)escriptura de la introducció que Simone de Beauvoir va escriure per obrir *Le Deuxième Sexe* (1941). En la versió de Place, el text s'inicia així: "For a long time I have hesitated to write a book on man. The subject is irritating, especially to men; and it is not new. Enough ink has been spilled in quarreling over masculinism, and perhaps we should say no more about it" (2013, 2).<sup>48</sup> La resta de continguts del llibre s'ordenen sota diferents apartats. L'anomenat "Epistemology" conté els textos "The Prevailing Opinion of a Sexual Character Discussed" (1792), de Mary Wollstonecraft; "The Sexual Solipsism of Sigmund Freud" (1963), de Betty Friedan; l'assaig "Sexual Politics" (1968), de Kate Millet; "The Dialectic of Sex" (1971), de Shulamith Fireston; "An Ironic Dream of a Common Language for Women in the Integrated Circuit" (1985), de Donna Haraway, que en la versió de Place ha passat a ser "An Ironic Dream of a Common Language for Men in the Integrated Circuit".

---

48 Per a la (re)escriptura d'aquest text de Simone de Beauvoir, Place va recórrer a la primera traducció a l'anglès que es va publicar d'aquesta obra, l'any 1953, feta per H. M. Parhsley. Segons Place, "I chose the old translation, which I understood to be more contested than the newer one, but also one that perhaps more accurately reflected the bias of the time of translation (and which was the standard translation for decades)". Place (comunicació personal, 11 de gener, 2019).

En l'apartat "Ontology" es troben "The Informatics of Domination" (1985), de Haraway; la (re)escriptura de "Is There a Feminine Genius?" (1999-2002), de Julia Kristeva, per "Is There a Masculine Genius?"; "Women, Race and Class" (1981), d'Angela Davis, per "Men, Race and Class" en la (re)escriptura de Place; "Women' as the Subject of Feminism" (1990), de Judith Butler, per "Men' as the Subject of Masculinism"; "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses" (1988), de Chandra Talpade Mohanty, per "Under Western Eyes: Masculinist Scholarship and Colonial Discourse".

Tanca la publicació de Place l'apartat "Ontic", en què es presenta la (re)escriptura de "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" (1984), d'Audre Lorde; l'entrevista d'Alice Jardine a Luce Irigaray, titulada "Écrire en tant que femme" (1990) i (re)presentada per Place sota el títol "Writing as a Man" i com una entrevista d'Allen Jardine a Luc Irigaray; "Le rire de la méduse" (1975), d'Helène Cixous, (re)escrit per Place sota el títol "The Laugh of the Minotaur";<sup>49</sup> la introducció del llibre *Backlash* (1991), de Susan Faludi, titulada "Blame it on Feminism", (re)escrita per Place com a "Blame it on Masculinism", i, per acabar, una versió de l'*S.C.U.M. Manifesto* (1967), de Valerie Solanas. Així, a *Boycott* aquests textos apareixen com a obres adreçades únicament al gènere masculí, com veiem en un fragment de la (re)escriptura de Place de l'article de Cixous:

I write this as a man, toward men. When I say "man," I'm speaking of man in his inevitable struggle against conventional man; and of a universal man subject who must bring men to their senses and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the "dark"—that dark which people have been trying to make them accept as their attribute—there is, at this time, no general man, no one typical man. What they have in common I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about a male sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes—any more than you can talk about one unconscious resembling another.

---

49 La traducció a l'anglès de "Le rire de la méduse", de Cixous, consultada per Place és la que Keith Cohen i Paula Cohen van fer per a la revista *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (1976), vol. 1, no. 4. Place (comunicació personal, 11 de gener, 2019).

Men's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible. (2013, 16)

O, d'altra banda, un fragment de la (re)escriptura de Place de S.C.U.M. *Manifesto* (1967), de Solanas, fa:

Having stripped the world of conversation, friendship and love, the male offers us these paltry substitutes:  
'Great Art' and 'Culture': The male 'artist' attempts to solve his dilemma of not being able to live, of not being male, by constructing a highly artificial world in which the male is heroized, that is, displays male traits, and the male is reduced to highly limited, insipid subordinate roles, that is, to being male. (2013, 25)

En els àmbits de la ciència i la tecnologia, i basant-se en l'escriptura d'autores xicanes com Cherrie Moraga i el mite de la Malinche, la teòrica feminista estatunidenca Donna Haraway (1985) també concep la necessitat d'una nova forma d'escriptura, com exposa a l'assaig "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s" (1985). En aquesta obra, Haraway reclama la necessitat d'articular una aproximació crítica a les formes de producció tecnològica des del feminisme socialista a partir del fet de pensar el subjecte com a cibernorg: que té una identitat fluida, que es mou més enllà dels binarismes, que critica les discriminacions de classe, raça i gènere i que habita en l'ambigüïtat entre allò natural i allò artificial, l'individu i el col·lectiu; "a kind of disassembled and reassembled, post-modern collective and personal self" (Haraway [1985] 2004, 23). Aquest subjecte porta a terme la pràctica de "cyborg writing" per a l'elaboració de "feminist cyborg stories" que (re)escriuin els mites de la cultura occidental que es troben en la base de les tecnologies amb què interactuem i ens relacionem amb el món.



En paraules de Haraway:

Cyborg writing must not be about the Fall, the imagination of a once-upon-a-time wholeness before language, before writing, before Man. Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other.

[...] In retelling origin stories, cyborg authors subvert the central myths of origin of Western culture. The phallogocentric origin stories most crucial for feminist cyborgs are built into the literal technologies—technologies that write the world, biotechnology and microelectronics—that have recently textualized our bodies as code problems [...]. Feminist cyborg stories have the task of recoding communication and intelligence to subvert command and control. ([1985] 2004, 33)

Un exemple de la pràctica d'escriptura cibernètica en termes de Haraway és la que representa l'article "Automatic Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine" (1991), del professor estatunidenc en literatura comparada Jack Halberstam (també conegut com Judith Halberstam), en què es posa en relació la icona de la poma mossegada d'Apple amb el passatge d'Adam i Eva i l'expulsió del paradís i la mort de l'informàtic anglès Alan Turing. Turing, que és un dels pares de la computació, es va suïcidar l'any 1954 mossegant una poma enverinada amb cianur. Havia estat torturat durant anys per les autoritats britàniques pel fet de ser homosexual, el van obligar a prendre hormones per "corregir" el que aleshores es veia com la seva desviació sexual. En les seves reflexions, i només per presentar-ho a tall d'exemple de l'escriptura cibernètica, Halberstam utilitza el símbol de la poma i les tres connotacions mencionades per actualitzar i (re)significar la icona d'Apple en la postmodernitat i sota els discursos de gènere.

Halberstam conclou que la poma de Turing

suggests a new and more complicated story than that of Adam and Eve; it suggests different configurations of culture and technology, science and myth, gender and discourse. The fatal apple as a fitting symbol of Turing's work scrambles completely boundaries between natural and artificial showing the natural to be always merely a configuration within the artificial. This symbol reveals, furthermore, multiple intersections of body and technology within cultural memory. Turing's bite, then, may indeed be read according to the myth of Genesis as the act of giving in to temptation, but it must also be read as resistance to the compulsory temptations of heterosexuality. (1991, 445)

### 2.2.3. ESPAIS DE FRONTERA, ZONES DE TRADUCCIÓ

Amb la redistribució del mapa geopolític global, als anys noranta s'incrementa en els àmbits acadèmics europeus i nord-americans l'interès pels estudis de les fronteres iniciats als vuitanta (Wastl-Walter 2011, 12). La geògrafa austríaca Doris Wastl-Walter afirma que, en aquest moment, les fronteres es reconeixen com línies de divisió territorial, però també com les separacions entre subcategories de conceptes com la identitat, la llengua, el temps, el coneixement i la llibertat i que l'autora descriu com "conceptual distinctions created by actors to categorize components of belonging and exclusion" (2011, 2). Partint de la ideologia antiessencialista, que caracteritza les investigacions acadèmiques del moment, s'afirma que cap cultura, llengua o nació concreta és més original que les altres, sinó que l'origen de tot és la traducció en tant que interacció entre diferents (Vidal Claramonte 1998, 2017a; Iveković 2005, 2008; Cronin 2017). En aquests termes, l'espai de frontera és el lloc on es dona la traducció (Pratt 1992; Bhabha 1994; Godayol 2000, 2012, 2016; Zaccaria 2004a, 2004b, 2006, 2009a, 2009b, 2016a; López Ponz 2009; Taronna 2009, 2016; Taronna i Carbonara 2012, 2014; Vidal Claramonte 2012a).

Per a l'antropòloga estatunidenca Mary Louise Pratt, cada frontera és una zona de contacte on es es posa de manifest “how subjects are constituted in and by their relations to each other [...] not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power” (1992, 7). Des d'aquest punt de vista, les interaccions entre diferents a l'espai de frontera presenten el potencial de generar noves formes expressives per mitjà de l'apropiació, la traducció, la (re)historització i la (re)lectura dels signes de la cultura pròpia i de l'Altre (Bhabha 1994, 55). Homi K. Bhabha descriu l'espai de frontera com un “tercer espai” on la cultura es manifesta “as an uneven, incomplete production of meaning and value, often composed of incommensurable demands and practices, produced in the act of social survival” (1994, 247). Així, al tercer espai, el caràcter híbrid de la cultura adquireix rellevància i desactiva els discursos essencialistes de les èpoques prèvies (Bhabha 1994, 247); llocs des d'on es pot interrompre “the occidental stereotomy —inside/outside, space/time” (Bhabha 1994, 267). Seguint Bhabha, teòriques de la traducció feminista i postcolonial, com Pilar Godayol (2000), Paola Zaccaria (2004a, 2004b, 2006, 2009a, 2009b), María López Ponz (2009), Annarita Taronna (2009, 2012) i Àfrica Vidal Claramonte (2012a, 2012b, 2014, 2015, 2017a), han tractat la frontera com una metàfora de la traducció. En paraules de Zaccaria:

**Questa storia di collusione-incontro di lingue e culture, di aggressione-invasione e risoluzione nell'ibridismo culturale e nella mezcla, questa necessità di continuamente riaggiustarsi a nuovi eventi, nuovi flussi e nuove colonizzazioni, fanno delle borderlands, le terre di confine, un laboratorio di conflitto e convivenza e sono, in qualche modo, metafore dell'atto di traduzione. (2004a, 139-140)**

Per a Godayol, la frontera és un espai aporètic, de paradoxa, en el qual senten la identitat dels conceptes culturals com “una provisionalitat que porta inclosa l'essencialització en determinats moments i la subversió en d'altres, segons la contingència” (2000, 75). Zaccaria s'ha referit a les traduccions com a “cartografie del contatto” que documenten els desplaçaments dels traductors (2004a, 160).

La consciència de la pròpia subjectivitat se sotmet a un “atraversamento” (Zaccaria 2004b, 2009b), entès com una “impollinazione razzialmente, ideologicamente, culturalmente i biologicamente incrociata” (Zaccaria 2004b, 2), de la qual sorgeix “una coscienza aliena” (*ibíd.*). L'experiència de la traducció manté així algunes similituds amb la sensació de *dépaysement*, que la canadenc Carol Maier descriu com el moment en què “the translator not only conveys or communicates a ‘message’ but may also experience the ambivalence, the *dépaysement*” (2002, 185). D'aquesta manera, Godayol, Maier i Zaccaria reconeixen els efectes que creuar una frontera pot tenir sobre la pròpia subjectivitat. Aquests efectes els veiem il·lustrats en l'inici de la pel·lícula *El paso suspendido de la cigüeña* (1991), del cineasta grec Theo Angelopoulos. L'obra comença a la frontera entre Grècia i Turquia. Un militar pregunta a un periodista si sap què és la frontera. El segon respon: “Si doy un paso, estoy en otra parte o muero”. La mort a què es refereix no és únicament literal; també és la metàfora de l'abandonament d'un comportament humà i vital que a l'altra banda de la frontera no sempre tindrà sentit, no sempre podrà viure. Així, travessar la frontera simbolitza l'entrada en el paradigma de l'hospitalitat derridiana que implica una domesticació obligatòria “folding the foreign other into the internal law of the host” (Derrida 2000, 7). Referint-se a les conseqüències d'aquest gest d'acollida de l'Altre, Vidal Claramonte assevera que “la hospitalidad está consciente o inconscientemente ligada a la hostilidad, porque si ofrecemos hospitalidad es porque consideramos al otro fuera de lugar, alguien que no pertenece a nuestro espacio pero que debe guiarse y asumir nuestras normas” (2012a, 97).

A partir dels conflictes que suposa l'hospitalitat derridiana, les autores de la traducció transfronterera han generat un paral·lelisme amb la tensió que pot donar-se entre l'autor traduït i el seu traductor. Davant d'això, Godayol proposa “traduir com (a) dona” (2000, 20): traduir des de l'espai de liminalitat que representa el de la frontera amb l'objectiu d'abastar “textualment en un mateix espai limítrof la identitat i la diferència, l'essencialisme i el relativisme” (*ibíd.*). Els parèntesis en el nom de la proposta de Godayol permeten una realitat doble de la pràctica traductològica. En paraules de l'autora: “traduir *com dona* denota traduir de la mateixa manera que una dona i, de l'altra, traduir *com a dona* significa traduir en qualitat de dona” (*ibíd.*).

Es tracta d'una pràctica creativa que juga amb l'ambivalència pròpia de l'espai aporètic: “un territori de crítica permanent obert al debat, [...] un espai de lectura desconstructivista que inverteixi les oposicions i en (re)defineixi els termes per tal de llegir el que diu i el que no diu el text” (Godayol 2000, 73). Abordar l'espai de les fronteres així és entendre'l com un context en què la temporalitat i la indeterminació de tot juga a favor de les pràctiques creatives, perquè és l'espai on, com afirma López Ponz, “chocan dos culturas distintas y del que surge algo nuevo, un espacio híbrido, una cultura fronteriza que no pertenece a ninguno de los dos lados” (2009, 37). Godayol també es refereix al mestissatge, descrivint la identitat mestissa com aquella que tolera l'ambigüitat i la incertesa (2000, 131). És la consciència mestissa la que Godayol proposa adoptar per abordar la pràctica de la traducció “com (a) dona” (*ibid.*). En paraules de l'autora:

[...] viure en la perifèria, en terra de ningú [...] vol dir crear una nova consciència de mestissa, una consciència on les identitats són múltiples i no es poden acabar de definir perquè sempre queda un residu obert al canvi, a la transició constant. Treballar des d'una consciència de mestissa obre moltes (im)possibilitats. La mestissa no pot viure en els costats de la frontera infranquejables; ha de moure's, ha de rodar món, ha de transcendir el binarisme cultural que sovint ens emmarca i deixar enrere les oposicions patriarcals [...] La mestissa és migrant i viatgera i, per això, tolera l'ambigüitat, la confrontació, la incertesa. [...] Fa jocs malabars amb les cultures i les identitats. Té una personalitat plàstica, babèlica. No desestima res, no abandona res. Es resisteix a ser reduïda. (2000, 131)

La traducció “com (a) dona”, com a tasca de negociació amb la complexitat en l'espai de frontera, queda il·lustrada en la literatura feminista xicana de la dècada dels vuitanta. La poeta Gloria Anzaldúa és una de les representants d'aquesta literatura. Zaccaria, traductora d'Anzaldúa a l'italià, es refereix a la poeta xicana com a algú que:

has known colonization (oppression from a different culture) and patriarchy (oppression by both her own culture and the colonizer's culture); has been dispossessed of lands and rights over and over in Central America history; she feels part of the creation of a different,

new culture threaded with connecting interplanetary images and symbols; she uses the vocabulary of kneading, *amasamiento* to describe the multi-layered cultural complexity of the Chicanas, as her language speaks interculturality through the vocabulary of female 'doings'. (2016a, 200)

Des d'aquí, Anzaldúa descriu una nova consciència: la de la *new Mestiza*. Al llibre *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza* (1987), Anzaldúa presenta aquesta consciència com la possibilitat d'un tercer espai on s'ubica qui assumeix la divisió de viure entre diverses cultures, que accepta l'ambigüitat i la inconsistència, tant dels seus actes com d'allò que percep. En paraules d'Anzaldúa:

In perceiving conflicting information and points of view, she is subjected to a swamping of her psychological borders. She has discovered that she can't hold concepts or ideas in rigid boundaries. [...]

The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode —nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else. ([1987] 2012, 101)

El personatge mític mexicà de La Malinche es troba de referent en la base del pensament d'Anzaldúa, com a mare simbòlica a partir de la qual es construeix el feminisme xicà. La Malinche va ser l'esclava i intèrpret del colonitzador espanyol Hernán Cortés, que li havia promès “more than her liberty if she would establish friendship between him and the men of her country” (Godayol 2012, 63). Per aquest motiu, en la cultura popular mexicana se la considera una traïdora.

Tanmateix, a partir dels vuitanta, la comunitat de dones xicanes la identifica com una representació de la seva condició, “as that of multiple, ‘in-between’ women living between two cultures and two tongues” (Godayol 2012, 68). Godayol troba en les (re)interpretacions de La Malinche una metàfora de l’espai de traducció: “a *translation site*, a metaphor for the convergence of languages and cultures, a frontier space subject to constant contamination and multiplication” (2012, 74). D’aquí que les figures que habiten en els espais de frontera encarnen la hibriditat, com la mateixa Anzaldúa, a partir de la qual Zaccaria planteja un seguit de qüestions sobre la identitat híbrida dels migrants: “which nation can the half-breed reclaim as her nation? And also: does the mestiza want to completely identify with one nation, one culture? And further: can she call “country” the nation she lives in, where even feminists fighting for women’s emancipation pretend they do not see any other colours than their own whiteness, and perpetrate white supremacy by not listening to/understanding other languages and cultures?” (2016a, 202). És tenint en compte aquesta complexitat, aquests conflictes de la vida dels i les migrants, que Fusco i Bachmann-Medick aconsellen no idealitzar-les i reconèixer que la seva quotidianitat passa per viure en una constant “physical and cultural dislocation” (Fusco 1993, 76). En aquest sentit, Fusco distingeix entre migrants de dues menes:

Those in a position of privilege live this condition by choice, conducting international business, engaging with advanced technology, or playing with virtual reality games; others who are less privileged are compelled to live this sense of dislocation without respite as migrant worker, immigrants, exiles, refugees, and homeless people. (1993, 76)

D’acord amb aquesta distinció, Bachmann-Medick atribueix la possibilitat de portar a terme traduccions creatives en personalitats híbrides com artistes i intel·lectuals, però no en altres tipus de migrants (2016, 144). Per a l’autora, els primers són els que poden ajudar a eliminar “deeply held prejudices and overcome social disparities that are based on ethnic or national affiliation, class and gender” (*ibíd.*). Amb tot, doncs, el tractament teòric dels espais de frontera no només dona importància als intercanvis pacífics i simètrics, sinó que les relacions que predominen són les situacions de violència donades pels encontres desigualitaris, la

impossibilitat de traduir determinats aspectes d'una cultura a una altra, el xoc de la diferència i el predomini de la incertesa. En paraules de Maier, “what survives translation [...] is the messiness and the ambivalence of any convergence of unpaired domains and the impossibility of creating an uncomplicated passage between them” (2002, 191). L'ús de les fronteres com a metàfora de l'espai d'encontre, de moviment i de traducció en el pensament feminista i postcolonial és el reconeixement de la complexitat que conforma la vida quotidiana de “many, if not most, of the people of this world” (Fusco 1993, 76). El present està compost de fronteres de diversa índole. Davant d'això, Taronna encunya la noció de *translationscape*, que afegeix als *scapes* del món globalitzat descrits per Appadurai una referència als espais translacionals, que es troben “constantly constructed by the translations we are urged to perform to negotiate our identities among the various “scapes” that cross our reality” (2012, 301-302).

#### 2.2.4. TRADUCTOR(E)S EN LA GUERRA CONTRA EL TERRORISME

**International understanding constitutes an important factor in decision of political questions.**

IBM (1954, s. p.)

En el marc d'una guerra, l'espai de traducció que representa la frontera és també el del conflicte. La traducció es troba al camp de batalla, incidint en les possibilitats de la comunicació internacional i, per tant, en la presa de decisions polítiques. El desenvolupament de les tecnologies de la traducció automàtica que es va donar de manera paral·lela a la guerra freda il·lustra l'estret vincle entre la traducció i la política (Hutchins 2006, 6). L'enginyeria de la TA dels anys cinquanta n'estava al corrent, com demostra la frase que obre aquest apartat, que va ser una de les que l'ordinador Mark II d'IBM va traduir del rus a l'anglès en la primera demostració pública d'una experiència de TA l'any 1954, a Nova York. També n'és il·lustratiu el vídeo *On Translation: The Interview* (2002), de Muntadas, que consisteix en l'entrevista que la CNN va fer al traductor rus Pavel Palazhchenko, intèrpret del polític rus Mikhaïl Gorbtxov



entre 1985 i 1991.<sup>50</sup> Durant aquesta etapa, el polític actua com a setè Secretari General del Comitè Central del Partit Comunista de la Unió Soviètica. Esdevé el cap d'Estat de la URSS a partir del 1988 fins a la dissolució de la unió federal russa el desembre del 1991, coincidint amb el final de la guerra freda. La situació sociopolítica soviètica sota el lideratge de Gorbaxov es caracteritza per una certa obertura de les restriccions de la llibertat d'expressió. A més, el polític va iniciar una sèrie de diàlegs diplomàtics amb els líders polítics dels Estats Units amb l'objectiu de millorar relacions. Per aquest motiu, van ser freqüents les trobades entre Gorbaxov i Ronald Reagan des del primer mandat del soviètic fins al 1989, i amb George H. W. Bush entre el 1989 i el final de la guerra, l'any 1991. Si bé aquestes trobades van ser clau per al desenvolupament de les relacions politicoeconòmiques entre les dues grans potències mundials, els diàlegs no haurien estat possibles si ho hagués estat gràcies a la tasca d'interpretació de Palazhchenko. Ni Gorbaxov dominava prou l'anglès, ni Reagan ni Bush coneixien el rus. Tot i la importància que requeria sobre la funció medidora de Palazhchenko, el seu paper va resultar totalment invisibilitzat en la majoria de fotografies que documenten les trobades entre els polítics mencionats.

La preocupació per l'ocultació de la figura de l'interpret, del traductor, és una de les que es repeteix en les diferents obres que conformen la sèrie *On Translation*, de Muntadas. Concretament, *On Translation: The Interview* posa de manifest la fragilitat, la responsabilitat i la rellevància de la tasca del traductor enmig del conflicte bèl·lic, especialment quan el seu rol consisteix a traduir la percepció del món segons les línies ideològiques d'un règim com el comunista a la percepció d'un de capitalista, i viceversa. És innegable que la participació invisible del traductor incideix en les negociacions polítiques entre els dos països contrincants. De fet, Palazhchenko havia estat preparat per això. Ell mateix explica que, en els seus anys de formació com a traductor de l'anglès a Moscou, la universitat requeria dominar el vocabulari militar i l'actualitat de les negociacions internacionals al voltant del control de les armes. Així ho veiem a *On Translation: The Interview*.

---

50 Al llarg d'aquesta tesi apareixeran en diverses ocasions noms russos. Alguns d'ells han estat catalanitzats, com Mikhaïl Gorbaxov, però d'altres, no, com Pavel Palazhchenko. Per aquest motiu, hem optat per emprar les versions catalanes en els casos en què les hem trobat, i les versions anglosaxones en la resta d'ocasions.

Així, per dir-ho com el professor irlandès en estudis de la traducció Michael Cronin, “The Translation Zone is not a Comfort Zone” (2013, 69). La tasca de la traducció en la frontera és un exercici de negociació i complexitat que, sovint, ha de dialogar amb el conflicte i la violència del xoc amb l’Altre, com aquells trajectes que “han topat amb la ‘frontera’, no entesa com un espai obert, (auto)crític i creatiu, sinó com un mur, reixa, espai de control, el peatge de la censura que fan pagar tots els totalitarismes” (Godayol 2016, 12). El cas que presenta *OT: The Interview*, de Muntadas, resulta una il·lustració ben clara del traductor enmig de la guerra. Tot i que el final de la guerra freda i la caiguda del Teló d’Acer suposen grans canvis en la situació sociopolítica global i que els sistemes bèl·lics internacionals s’han transformat enormement, en el tercer mil·lenni el rol dels traductors i traductores en les fronteres no ha perdut importància ni invisibilitat. Les fronteres en les quals s’ubiquen els traductors després de l’11-S són espais de guerra que Iveković descriu així:

fortress Europe, open camps for undocumented “aliens” in different European and now also extra European countries, boat-people crossing the Mediterranean to a well guarded southern border, captains now indicted for favouring illegal immigration whereas before a captain would be accused if *not* helping men at sea... internment and filing of foreigners, the Israeli wall against Palestine, the USA wall facing Mexico, torture, humiliation and ill-treatment of prisoners in Iraq by the US Army and coalition forces, Guantanamo (a space out of all legal and legitimate spaces), flying random extra-judicial USA prisoners to hidden destinations in Afghanistan, Uzbekistan or elsewhere for unhindered torture – all that is quite up to the level of the now almost “benign” Berlin Wall and various Gulags, because there is no more checking, no translation, and no double meaning, no reading between the lines in this new era of Newspeak. This is our situation today, which won’t allow us to idealise borders. (2005, 223)

La professora en literatura comparada Emily Apter (2006, 2009) i el traductor i poeta català Francesc Parcerisas (2013) han dedicat certa atenció a aquest tema a partir de l’atemptat de l’11-S. Apter explica com l’atac terrorista posa de manifest el poc coneixement de l’àrab de què disposa el personal de les administracions governamentals dels Estats Units (2006, 12).

Segons Apter, a partir d'aleshores la por de patir una nova tragèdia de la magnitud de l'11-S a causa d'algun error de traducció s'estén per Occident (2009, 195). Qualsevol petita errada en la interpretació del missatge de l'Altri és susceptible de ser vista com una amenaça potser massa gran per deixar-la a mans de les màquines: "The stakes of mistranslation are deadly, for in the theater of war a machinic error can easily cause death by "friendly fire" or misguided enemy targets" (Apter 2006, 12). En resposta a la por envers l'error de traducció, a partir del 2001 els serveis d'intel·ligència governamentals dels Estats Units subcontracten companyies com Titan Corporation, Blackwater USA i DynCorp International, dedicades a la gestió de la comunicació i la informació per mitjà de professionals de la lingüística i la traducció (Parcerisas 2013, 67). Aquestes empreses busquen traductors i intèrprets de l'àrab que puguin ser enviats als nuclis bèl·lics de l'Iran i l'Afganistan per treballar per al servei militar estatunidenc en la guerra contra el terrorisme. Segons Parcerisas, l'increment de la demanda de professionals d'aquesta mena i la seva contractació té dos efectes: d'una banda, comporta beneficis a les empreses de comunicació mencionades; de l'altra, els suposa una inversió econòmica important en les assegurances de defunció d'un bon nombre dels seus empleats enviats a les zones perilloses (2013, 66). Des del moment en què l'error de traducció es converteix en un perill per a la supervivència humana, la vulnerabilitat i fragilitat de la situació en què es troba el traductor es multiplica exponencialment. En paraules de Parcerisas:

**El pa de cada dia d'aquests altres traductors negligits són la calor i la pols, l'odi i el menyspreu, els diners bruts. Allunyats de la llum pública, ciutadans de segona classe, encara que de vital importància —la paraula "vital" aquí té el seu sentit literal més tràgic—, aquests intèrprets són també testimonis i protagonistes de l'horror. (*ibid.*)**

Després dels avenços en les tecnologies de la TA que havien acompanyat tot el període de la guerra freda, i encara que Apter mencioni la desconfiança cap a les eines automàtiques de traducció en les negociacions internacionals, la inversió en la investigació en aquest àmbit no ha parat.

De la mateixa manera que es desenvolupen aparells com els drons, que estalvien el trauma de l'experiència bèl·lica viscuda en directe a molts soldats, l'automatització de la traducció comporta la promesa d'un distanciament entre el traductor i el conflicte (Apter 2009, 203; Cronin 2013, 49). De fet, l'any 2001 IBM comença a desenvolupar l'eina Mastor, descrita per David Nahamoo, cap de l'oficina de recerca en tecnologies dels llenguatges humans a IBM, com un "multilingual automatic speech-to-speech translator".<sup>51</sup> Tot i ser descrita com a "automàtica", la traducció no seria instantània: "The effect is somewhat like a conversation in which an interpreter waits for a speaker to complete a sentence, then translates it for the listener".<sup>52</sup> L'objectiu dels enginyers de l'eina és facilitar les comunicacions en situacions mèdiques i amb les forces de seguretat i els ciutadans de l'Iraq. Els contextos d'ús pensats per a l'eina no són els de combat ni, segons IBM, "conflict situations that require split-second communications and decision-making".<sup>53</sup>

Les fronteres bèl·liques actuals, en tant que zones de guerra en què bona part dels agents poden actuar des de la distància física, representen el *translationscape* per excel·lència. Amb l'aplicació de les eines digitals en la producció de la guerra global (Mitchell 2011), allò que succeeix de manera constant en els contextos bèl·lics són actes de traducció, no només lingüística, sinó també cultural, que es vehiculen a través dels mitjans de comunicació i de les tecnologies militars, de vigilància i de seguretat, com queda ben il·lustrat en les obres *On Translation: Fear/Miedo* (2005) i *On Translation: Miedo/Jauf* (2008), de Muntadas. En aquests dos vídeos, Muntadas mostra com les representacions de l'Altre als mitjans de comunicació de contextos fronterers contribueix a generar en la població local una idea totalment esbiaixada de la realitat de l'altra banda de la frontera. Els mitjans formen part del *translationscape* perquè tradueixen parcialment l'Altre, fent-lo encaixar amb els interessos polítics de la cultura local per a la qual estan tradueixen.

---

51 Declaracions recollides en l'article "US forces in Iraq to test IBM translation device", publicat al blog *DefenceTalk* el 12 d'octubre de 2006. <https://www.defencetalk.com/us-forces-in-iraq-to-test-ibm-translation-device-8650/> [Última consulta: 14/05/2019]

52 *ibid.*

53 *ibid.*

Els dispositius de traducció que funcionen en aquests contextos són tant els intèrprets humans com les tecnologies que els constitueixen i els mitjans de comunicació que els narren. En aquest sentit, l'obra *Level of Confidence* (2015), de l'artista mexicà Rafael Lozano-Hemmer, il·lustra la deslocalització dels *translationscapes*: gràcies a la ubiqüitat de les eines digitals, els dispositius de traducció es troben, també, més enllà de la ubicació territorial de les fronteres. *Level of Confidence* funciona amb els mateixos algorismes de recerca biomètrica que fan servir les forces de seguretat amb l'objectiu de trobar, mitjançant les càmeres de seguretat, individus sospitosos. En aquest cas, l'obra de Lozano-Hemmer consisteix en un programa informàtic que busca incessantment rostres similars als dels quaranta-tres estudiants de l'Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, a Mèxic, que el març de 2015 van ser segrestats massivament, i els cossos dels quals encara no han estat localitzats. En instal·lar *Level of Confidence* als museus i sales d'exposicions, el programa busca entre els visitants algun rostre similar: tradueix les imatges que capta de les cares del públic a uns patrons geomètrics i els contrasta amb els patrons de les fotografies dels rostres d'aquells estudiants per calcular-ne un nivell de semblança. El programa mai no perd l'esperança perquè, de fet, no en té, i es converteix així en un monument que demana justícia per a tots els estudiants mexicans desapareguts. La major part d'eines de traducció automàtica funcionen per mecanismes similars: davant d'un text donat, el programa n'interpreta uns patrons que contrasta amb els del seu corpus lingüístic per trobar aquell que s'hi assembli més i proposar-lo com un possible resultat de traducció.

#### 2.2.5. EL GIR TRANSLACIONAL

L'any 1973, l'antropòleg mexicà Santiago Genovés va dirigir un estudi per analitzar la naturalesa del comportament humà quan els subjectes es troben en situacions en què estan lliures de les normes socials. Per a això, va generar una situació on aquestes condicions fossin possibles: l'embarcació *Acali*, que travessaria en cent-un dies l'oceà Atlàntic des de les Illes Canàries fins a Mèxic i on, d'entrada, els tripulants acceptaven el compromís de viure conjuntament sense cap norma. Van conformar aquella tripulació sis dones i cinc homes de diferents nacionalitats que tenien la llibertat de comportar-se com volguessin durant el viatge.

Genovés, que viatjava amb ells, va elaborar gràfics en què recollia tota mena de dades relatives als diferents hàbits i comportaments de la tripulació. L'any 2016, l'artista, escriptor i director de cinema suec Marcus Lindeen reproduceix l'*Acali* a escala 1:1 i, com a part del seu projecte artístic *The Acali Experiment*,<sup>54</sup> hi convida els supervivents d'aquell experiment amb l'objectiu que puguin reviure l'experiència des del present per il·luminar-ne les memòries enterrades o que mai abans havien sortit a la llum. Lindeen espera trobar-se amb confessions de desitjos o d'actes de violència entre els tripulants, però se sorprèn quan tots els interrogats afirmen que allò que regnava era la solidaritat i l'amabilitat entre uns i altres i que, de fet, l'únic que intentava provocar situacions problemàtiques era el mateix Genovés.

Per a *The Acali Experiment*, Lindeen actua com un intèrpret de la història: pren fragments del passat, els trasllada, els revisa, s'hi inspira per construir un simulacre de la narració a la qual remeten i els intenta (re)llegir sota la llum del present amb l'objectiu de veure-hi allò que fins aleshores no havia pogut veure's. D'aquesta manera, l'artista suec i els tripulants de l'*Acali* formulen una altra versió de la història de l'experiment de Genovés. L'exercici de Lindeen passa per la recuperació de fragments i ruïnes per (re)constituir-ne la narració a la qual remeten. Aquest procés és anàleg al de la traducció entesa en termes de la professora de literatura comparada Bella Brodzki: l'acte de "excavating or unearthing burial sites or ruins in order to reconstruct traces of the physical and textual past in a new context [...], just as resurrecting a memory or interpreting a dream" (2007, 4). En un context acadèmic marcat per la reivindicació postcolonial i postmoderna de la revisió dels discursos històrics de la modernitat, la percepció que Brodzki descriu de la traducció suposa que la pràctica traductològica ha esdevingut un mètode d'anàlisi que pot emprar-se des de qualsevol disciplina que tingui el propòsit de revisar i (re)escriure el passat a través dels rastres que ens n'arriben. Davant d'això, Bachmann-Medick (2016) i Bassnett (2011) detecten un "gir translacional".

---

54 *The Acali Experiment* (2017), de Marcus Lindeen, va formar part de l'exposició *#whatif*, que Irene Campolmi va comissariar al Kunsthal Charlottenborg, de Copenhaguen, entre el 17 de març i el 20 de maig de 2018. La informació relativa al projecte de Lindeen es va extreure d'aquella exposició, així com del text curatorial.

Amb aquest terme, les autores fan referència, d'una banda, a la creixent popularitat de la traducció en els estudis literaris —“Translation is chic, it is the term of the moment”, apunta Bassnett (2011, 240)—, i, de l'altra, a la tendència a la interconnectivitat de les disciplines acadèmiques relatives a les humanitats i les ciències socials (Bassnett 2011, 240). Així, la novetat que arriba amb el gir translacional es troba en el fet que la traducció esdevé “a movement between and across” (*ibíd.*), una manera de viatjar a través de cultures, disciplines, fronteres, subjectivitats. Per dir-ho com Brodzki, totes les nostres transaccions culturals en aquest món globalitzat formen part d'una xarxa, “an extensive social and political network of language relations, cultural practices, and perspectives” (2007, 2). Aquestes relacions es reconeixen com a actes de traducció. Segons Bassnett, aquest fet és una de les conseqüències que la influència de la teoria postcolonialista ha tingut sobre els estudis literaris, en què hi ha hagut un interès creixent per la *world literature* que ha posat de manifest la importància de la traducció (2011, 235). En paraules de Bassnett: “the growth of world literature [...] offers a reappraisal of the significance of translation and proposes a shift of focus onto interconnectedness, on global literary and cultural flows on the one hand, and on questions of agency on the other” (Bassnett 2011, 239). Amb tot, el gir translacional, lluny de donar-se únicament en el marc dels estudis de la traducció, “is taking place outside the field” (Bassnett 2011, 240).

En aquest context, el creixent descrèdit de les categories tradicionals aplicades a la traducció, iniciat amb el gir cultural —la desactivació de termes com *fidelitat* o *equivalència*— es trasllada a altres disciplines dedicades als estudis de la cultura, com la sociologia, l'antropologia o la historiografia (Vidal Claramonte 2018a, 11). El gir translacional en aquests camps suposa la (re)construcció de narracions culturals que, mitjançant el vehicle de la traducció cultural, intenten anar més enllà dels binarismes, “as a category of interstitial space, translation embodies a counter-movement to binary thought and to ideas about identity that are rooted in essentializing determinations” (Bachmann-Medick 2016, 189). En el gir translacional, es perd l'interès per la idea de “culture as text” que havia predominat a partir del gir lingüístic (Bachmann-Medick 2016, 147). La cultura s'interpreta com allò descentralitzat, allò que succeeix en els espais intermedis, “in in-between spaces where the dominant culture can be subverted” (Bachmann-Medick 2016, 147).

Així, l'actitud defensada en les teories de la frontera com a espai de traducció (Pratt 1992; Bhabha 1994; Godayol 2000, 2012, 2016; Zaccaria 2004a, 2004b, 2006, 2009a, 2009b; López Ponz 2009; Taronna 2009, 2016; Taronna i Carbonara 2012, 2014; Vidal Claramonte 2012a, 2015, 2017a) es desborda i s'expandeix amb el gir translacional. La traducció, com a espai intermedi, convida a adoptar una posició postcolonial i antiessencialista. a sentir-se part d'un món de *translationscapes* (Taronna 2009) on la vida passa per efectuar la traducció "com (a) dona" (Godayol 2000, 131). Quan els àmbits acadèmics dedicats a l'estudi de dimensions concretes de la cultura reben la influència del gir translacional, es veuen motivats a creuar els límits disciplinars (Bachmann-Medick 2016, 189). D'aquí que en puguin sorgir investigacions com la que Vidal Claramonte i Pamela Faber comuniquen en l'article "Translation and Food: The Case of Mestizo Writers" (2017), on el menjar en la literatura xicana s'aborda com un sistema semiòtic a ser revisat des dels estudis de la traducció postcolonial. Tot i que Bassnett esmenta per primera vegada la noció de *gir translacional* el 2011, les condicions que s'engloben sota aquesta noció ja es trobaven d'alguna manera en teories prèvies, com afirma Bachmann-Medick, que apunta que "a translational reorientation was set in motion long before it was possible to name it" (Bachmann-Medick 2016, 180).

Les trobem en pensaments propis de la teoria postcolonialista, com el de James Clifford (1997), Homi K. Bhabha (1994) i Mary Louise Pratt (1992). En primer lloc, ens referim a Clifford, que es basa en la tasca de l'antropòleg per donar rellevància a l'acte de creuar fronteres com un seguit d'interaccions que resulten subversives perquè problematitzen "the localism of many common assumptions about culture" (1997, 3). Aquests actes contribueixen a la percepció de la complexitat a través de la transnacionalitat, ja que, en aquest marc, la traducció no es pot pensar "without recognizing the violent disruptions that attend 'modernization', with its expanding markets, armies, technologies and media" (Clifford 1997, 10). En aquest sentit, Bachmann-Medick apunta que els actors que guanyen protagonisme en l'estudi translacional de la cultura són els que es dediquen a travessar fronteres, no només territorials, sinó també disciplinars: "cultural mediators, businesspeople, translators and tourists" (2016, 191).



En segon lloc, abordem la literatura de Bhabha, que es refereix a nocions com *translational culture* i *translational time*. Mentre que amb la primera anomena les expressions pròpies de les identitats híbrides i migrants que conformen el món postmodern (Bhabha 1994, 231), amb la segona Bhabha dona nom al procés pel qual diferents temporalitats es relacionen per mitjà de la traducció cultural: “The foreignness of cultural translation signifies successive cultural temporalities” (1993, 70). El temps de la traducció, afirma Bhabha, posa de manifest “the different times and spaces between cultural authority and its performative practices” (1994, 326). Per acabar, el 1992 Pratt interpreta el perfil del *seeing man* com el del viatger de l'imperialisme occidental que mira allò desconegut que el rodeja de manera passiva, que ho colonitza i ho posseeix, “he whose imperial eyes passively look out and possess” (1992, 7). El *seeing man* és l'autor de bona part de la literatura de viatges de l'expansionisme europeu, aquell que construeix la narració de l'Altre i la hi imposa per sobre de la seva pròpia. En el marc del postcolonialisme, el *seeing man* es reconeix, també, en el perfil d'investigadors d'altres disciplines que, com la literatura, s'han vist legitimades per les institucions eurocentristes modernes. El gir translacional denomina justament els nous posicionaments crítics que, des de dins de l'acadèmia, reclamen “a more radical questioning of the researcher's own categories and their implicit or explicit universalizations” (Bachmann-Medick 2016, 191).

Per trencar amb les tendències a la universalització, s'aposta per la generació de conceptes fluids, desenvolupats a través de diverses cultures amb l'objectiu d'elaborar “a transcultural and transnational conceptual system, the translation of categories and concepts in the study of culture, and the transcultural translation of its descriptive system, which is rooted largely in Europe” (Bachmann-Medick 2016, 288). En aquests termes, l'arribada del gir translacional abraça totes aquelles disciplines que prenen en consideració la naturalesa transnacional de la majoria de societats i cultures contemporànies, que estan interessades “in the connection of translation to the construction of displaced peoples' cultural identity and are undertaking studies that illustrate the primary rather than secondary role of translation in the construction of culture” (Gentzler 2016, s. p.). Segons Bachmann-Medick, el gir translacional posa atenció en els actes creatius de traducció, com ara el que porta a terme Yinka Shonibare amb l'obra *Mr. and Mrs. Andrews without Their Heads* (1998).

Per a Bachmann-Medick, el gest de Shonibare és una (re)escriptura de la pintura *Mr. and Mrs. Andrews* (1750), en què Thomas Gainsborough havia representat a dos aristòcrates (2016, 202). La (re)escriptura es porta a terme per mitjà de la representació escultòrica d'una parella en les mateixes posicions que els dos personatges que es veuen en el quadre de Gainsborough, però amb dues modificacions importants: estan decapitats i van vestits amb robes d'estampats tradicionals nigerians. En paraules de Bachmann-Medick: "here the process of rewriting takes the guise of a redressing and refashioning of European cultural traditions and uses subversive translation strategies to unearth the deep structures of colonial violence" (*ibid.*). En el projecte artístic *El 27/The 27th* (2014-actualitat), d'Eugenio Tisselli, es dona un procés de (re)escriptura similar. Tisselli programa un algoritme perquè tradueixi automàticament cada dia fragments aleatoris de l'article 27 de la Constitució de Mèxic si l'índex percentual de la Borsa de Nova York tanca amb valors positius. En ambdós casos el resultat acaba essent una (re)escriptura d'un element que evidencia la violència colonial contemporània. Bachmann-Medick relaciona aquesta capacitat d'emergència d'allò ocult amb un dels potencials del gir translacional quan afirma:

The category of translation offers a methodological tool for illuminating micro-processes of historical transformation: concrete steps, interactions, actors and cultural brokers in the processes of colonialism and decolonization, missionary activities, religious conversion and concept transfers. (2016, 196)

Amb tot, el gir translacional suposa l'aplicació en altres disciplines d'aquesta manera d'observar i relacionar-se amb el món, amb totes les transformacions metodològiques que això comporta.

## 2.2.6. EL *POWER TURN*, L'*OUTWARD TURN* I LA POSTTRADUCCIÓ

[...] translators, as much as creative writers and politicians, participate in the powerful acts that create knowledge and shape culture.

Maria Tymoczko i Edwin Gentzler (2002, XXI)

El *power turn*, terme encunyat per Maria Tymoczko i Edwin Gentzler (2002), parteix del gir cultural per teoritzar sobre la idea d'un nou gir que es focalitza especialment en reconèixer la presència del traductor o la traductora sobre el text traduït, la petja ideològica que representa cada decisió presa, cada paraula i cada omissió. El *power turn* remarca “the assertion of power by translators themselves” (Gentzler 2002, 197) en un context en què, com sosté Gentzler, “it is becoming increasingly important to explore the specific situation in which institutions of power have had an impact on translation activity and the resulting impact that translations have had on the development of culture” (2002, 197). La idea que defensa el *power turn* és que el poder del traductor o traductora —que no és tant distant del que pot tenir un polític o un artista— és aquell del qual s’ha de servir per manipular a consciència el text, per donar-se la visibilitat adient i separar-se de l'autor o autora del text d'origen fins allà on cregui necessari.

És a dir, el traductor o la traductora ha de situar-se: ser conscient del poder del qual disposa, perquè l'eina amb la qual treballa —el llenguatge— és una eina ideològica perillosa, com ha argumentat Vidal Claramonte, perquè sempre implica una visió del món relacionada “to the legitimacy of certain institutions and social practices and the power relations maintaining them” (2003, 72). La capacitat del traductor o traductora de construir representacions de l'Altre està condicionada pels mateixos poders que determinen la seva condició adverbial i les del text de partida. El traductor o traductora sap que hi ha diferències irreconciliables entre un i altre. L'acceptació i la publicació d'aquestes condicions per part del traductor o la traductora és potser l'única manera d'oferir una traducció ètica, en què cada decisió del traductor queda argumentada.

La professora egípcia en estudis de traducció Mona Baker ha exposat aquestes qüestions:

Translators and interpreters face a basic ethical choice with every assignment: to reproduce existing ideologies as encoded in the narratives elaborated in the text or utterance, or to dissociate themselves from those ideologies, if necessary by refusing to translate the text or interpret in a particular context at all. [...] Beyond this choice, translators and interpreters can and do resort to various strategies to strengthen or undermine particular aspects of the narratives they mediate, explicitly or implicitly. These strategies allow them to dissociate themselves from the narrative position of the author or speaker or, alternatively, to signal their empathy with it. (2006, 105)

Reconèixer el poder del traductor o la traductora suposa la possibilitat d'establir relacions interculturals basades en noves formes d'aproximar-se a l'alteritat. Aquesta perspectiva és característica de les societats multiculturals, en què els contactes entre diferents perspectives del món són freqüents i les traduccions són part del dia a dia. Com afirma Gentzler, el que traduïm són cultures (2006, 5), la traducció contemporània és intercultural; “is not a one-directional, but a multidirectional, unceasing activity component of every culture” (*ibíd.*). La idea de la traducció com a manipulació i exercici de poder que surt dels límits lingüístics per convertir-se en el mitjà de creació de la cultura és el que el professor italià en lingüística Stefano Arduini i la professora noruega en estudis de la traducció Siri Nergaard (2011) han anomenat *post-translation* (2011). En aquest context, tots els individus que responen a la seva condició adverbial es poden reconèixer com a traductors perquè negocien amb els diferents agents amb què s'interrelacionen. Com afirma Gentzler, que també ha investigat al voltant de la posttraducció, “The success of a culture, of a person within a culture, depends on their very ability to negotiate the translational fabric of a nation” (2017, 5) i “translational phenomena are everywhere to be seen” (*ibíd.*). La posttraducció es percep com una força relacional que s'expandeix més enllà de qualsevol límit lingüístic, literari i disciplinar i passa a través de qualsevol altra forma d'expressió cultural: és un concepte nomàdic en totes les seves facetes (Arduini i Nergaard 2011, 9).

Per això, en termes de Gentzler, i seguint el deixant del gir translacional, el concepte de *posttraducció* engloba manifestacions culturals —com la música, l'arquitectura, el mobiliari, la llum, la vestimenta, la gesticulació corporal i qualsevol producció artística— que interpreta com una (re)escriptura “that continue to shape the respective receiving cultures today” (Gentzler 2017, 221). Cada nova manifestació és un palimpsest, porta una càrrega de veus implícites provinents de tots aquells altres textos que tradueix, que (re)escriu, “is much more than double-voiced; rather, the voices are multiple, a translation of a translation of a translation, extending back diachronically” (Gentzler 2017, 223), com una mena de polígon de miralls que reflecteix les connexions intertextuals a les quals es vincula. Els estudis de la posttraducció, que inclouen la traducció més enllà dels territoris literaris i lingüístics, també passa per la voluntat d'obrir i de contrastar la perspectiva de la traducció tradicional i dominant en els àmbits acadèmics —l'estudiada pels estudis de la traducció occidentals— amb les perspectives que s'han desenvolupat en les dimensions més pràctiques de la traducció i fora d'Occident (Gentzler 2017, 226).

En aquest camp, la traducció esdevé “an epistemological principle applicable to the whole field of humanistic, social and natural sciences” (Arduini i Nergaard 2011, 14). Aquesta condició resulta ideal per observar i analitzar conceptes com *ideologia*, *poder*, *memòria*, *espai*, *conflicte* i *economia* des d'una òptica postcolonialista (*ibíd.*). En aquests termes, la posttraducció aglutina un seguit de pràctiques creatives i d'expressió cultural per abordar-ne l'estudi posant-les en diàleg amb les teories de la traducció. Es tracta de pràctiques que possiblement no s'havien interpretat mai com a “traduccions”, o que no s'havien definit seguint les línies de pensament de la disciplina dels estudis de la traducció perquè es feien des d'altres àmbits, “fields where translation is not considered as what it really is or should be: lay people continue to see the translator as a mere transmitter of meaning who should remain invisible” (Vidal Claramonte 2018b, en premsa). En altres ocasions, se'n parlava en tant que representacions, versions o adaptacions. Pensem, per exemple, en adaptacions de novel·les a pel·lícules o en representacions pictòriques de fets històrics. Vidal Claramonte també veu en les obres d'art basades en l'apropiació clares experiències de posttraducció artística: “the translation of Goya's *La maja desnuda* (1797) by Manet in 1863 in the form of his *Olympia*; the hundreds of rewritings of the *Mona Lisa* by Corot, Duchamp or Warhol. [...]

All these visual texts are post-translations” (Vidal Claramonte 2018b, en premsa). En aquests termes, Vidal Claramonte ens remet indirectament a la perspectiva des de la qual Zaccaria ha abordat la interpretació de l’artivisme xicà. Si bé l’autora italiana no havia parlat del terme *posttraducció*, veiem que es troba en clara sintonia amb les seves línies conceptuals quan, al 2011, narra la seva recerca dedicada a

traducir y leer el artivismo chicano mestizo de forma paratáctica, en relación con estrategias a través de las cuales el activismo poético o la poética-política activista europea intentaban contrastar las construcciones de la muralla de la "Fortaleza Europa" en el Mediterráneo atravesado por movimientos diaspóricos y migratorios". (2011, 36)

Amb tot, la teoria de la posttraducció abraça tots els actes creatius en què es genera nou coneixement, “participando en consecuencia de la construcción de culturas futuras al ofrecer una forma de resistencia” (Gentzler 2018, XIII). Bassnett i David Johnston (2016) proposen una nova localització des d’on abordar els estudis de la pràctica de la traducció; un nou gir.<sup>55</sup> L’han anomenat *outward turn*: és el gir que va cap enfora, que segueix els camins de la traducció més enllà de la disciplina. En paraules de Vidal Claramonte, aquest gir entén la traducció “as an instigator of mobility, as an opening to otherness, in Malraux’s museum with no walls, in a possible world where the original goes for a walk and suddenly becomes a surprisingly new image” (2018b, en premsa). Un exemple d’això és el passeig per la disciplina de la història al qual la mateixa Vidal Claramonte convida la traducció en el seu recent *La traducción y la(s) historia(s). Nuevas vías para la investigación* (2018).

---

55 Bassnett i Johnston motiven la reflexió al voltant d’aquest gir en la crida a contribucions per a un número especial de la revista *The Translator*, que havia de ser publicat l’abril de 2018, i del qual ambdós autors van ser-ne els editors. En el moment d’escriure aquesta tesi, aquell número de la revista encara no es troba disponible, però la crida pot consultar-se a *The Translator*, Special Issue Call for Papers, April 2018 (en línia): <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13556509.2016.1151215>> (consulta: 30/11/2018).

Aquí, l'autora entén la historiografia com “la *interpretación, la traducción*, que determinadas personas o instituciones hacen de una realidad en unas determinadas circunstancias y para unos fines concretos” (Vidal Claramonte 2018a, 6). En aquest ordre de coses, reivindica la tasca de l'historiador o historiadora que tradueix la seva experiència del “real” des d'una posició cosmopolita i postuniversalista, que engloba les veus silenciades per escriure històries que “enfatarán las tensiones y conflictos entre lo local y lo global, y no se limitarán a ensalzar el pluralismo (Bielsa 2016, 4), urgiéndonos así a relativizar nuestra propia manera de vivir teniendo en cuenta otros horizontes (Beck 2006: 89)” (2018a, 120). Des de l'òptica d'aquest moviment centrfug de la traducció, l'historiador o la historiadora, com qualsevol altre individu dedicat a la producció de (re)presentacions del “real”, és, doncs, un(a) posttraductor(a) quan viu la seva tasca de construcció de cultura i identitat des de “la experiencia de lo diferente y de apertura al Otro” (Vidal Claramonte 2018a, 120).

### 2.3. LA POSTTRADUCCIÓ EN EL GIR DIGITAL DEL TERCER MIL·LENNI

Automation was first felt and seen on a large scale in the chemical industries of gas, coal, oil, and metallic ores. The large changes in these operations made possible by electric energy have now, by means of the computer, begun to invade every kind of white-collar and management area. [...] [T]he peculiar and abstract manipulation of information as a means of creating wealth is no longer a monopoly of the stockbroker. It is now shared by every engineer and by the entire communications industries.

Marshall McLuhan (1964, 354)

El canvi en la percepció del món que va vehicular-se a través de la Revolució Industrial s'actualitza a partir de la segona meitat del segle XX amb la popularització de les TIC. Els usos d'aquestes tecnologies, cada vegada més dominants, enriqueixen una indústria de la comunicació que proporciona la infraestructura necessària perquè la informació pugui circular globalment a través de les fronteres geopolítiques internacionals.

La traductora japonesa Minako O'Hagan remarca que l'expansió de la globalització posa de manifest la diversitat lingüística del planeta, que es viu com una frontera que condiciona la suposada instantaneïtat de les TIC (1996, XIII). A mitjan anys seixanta, la fluïdesa amb què circula la informació proporciona als enginyers l'entrada al joc econòmic especulatiu de la creació de riquesa en l'economia de la globalització (McLuhan 1964). Des d'aleshores, la informació ha ascendit en l'escala de poder fins al punt que ja no només els enginyers i els inversors en borsa estan interrelacionats amb l'estat de l'economia global, sinó que també el capital i la presa de decisions polítiques es veuen condicionades pels fluxos d'informació que circulen per mitjà de les TIC i els afecten directament (Berardi, 2014). Com argumenta el filòsof italià Franco Bifo Berardi, el mercat laboral ha acollit noves demandes i ofertes de treball cognitiu per gestionar tota aquesta informació; el poder financer actual es basa en l'explotació d'aquestes tasques intel·lectuals (2014, 20).

Berardi descriu la situació contemporània global de les TIC com aquella en què “El poder de decisió de la política se ha reemplazado por automatismos tecnolingüísticos inscritos en la máquina global interconectada. Las preferencias sociales se han sometido a automatismos psíquicos inscritos en el discurso y el imaginario social” (2014, 19). Segons l'autor, la delegació de certs usos del llenguatge en les màquines condueix a una pèrdua d'imaginació: si ja no hem d'escollir les paraules, perquè ens venen donades per definició en un mecanisme automàtic, deixem d'ocupar-nos de crear les nostres realitats (Berardi 2014, 18-19). Aquesta situació condueix a una impossibilitat d'imaginar futurs, a la qual també han al·ludit les filòsofes catalanes Fina Birulés (2018) i Marina Garcés (2018). Lluny d'oposar-se als usos de les TIC, i amb plena consciència de les conseqüències negatives que pot arribar a tenir l'automatització tecnològica del llenguatge, Berardi proposa reflexionar sobre quines són les tasques que volem delegar en les màquines, i quines han de continuar estant a mans dels humans, en un moment en què les noves generacions aprenen més paraules a través de les màquines que dels seus humans més propers (Berardi i Campagna 2017). El conjunt de desenvolupaments tècnics i transformacions socials que acompanya la revolució de les TIC ha servit per distingir el període en el qual aquests avenços han tingut lloc: el de l'era de la informació, iniciat als anys cinquanta, amb la segona guerra mundial i els primers ordinadors digitals (Castells 1996, 43).



Coincidint amb Castells i les prediccions de McLuhan sobre la dependència de l'economia global en els fluxos automatitzats de la informació, la tercera natura de McKenzie Wark, entesa com la infraestructura de les TIC, “becomes an envelope of information flows that doubles not only the natural landscape but the second-nature one as well” (2015, 5). Si bé el vincle entre la tercera natura i els fluxos d'informació digital resulta invisible, la seva existència és imprescindible per al sistema de comunicació global perquè és allò que fa possible la transmissió de la informació digital: és el conjunt de canals de mediació. McKenzie Wark denomina el conjunt de cossos de la tercera natura amb el nom de *vectors*, que comprenen tots aquells aparells necessaris per fer circular la informació d'un punt a un altre: dispositius d'emissió d'ones wifi, encaminadors (o *routers*), cables, discs durs i centres de dades (2015). Per tot això, la condició dels cossos de la tercera natura presenta tres característiques que la fan anàloga a la de la traducció (Cronin 2017, 20).

En primer lloc, estan dissenyats des de la lògica de la transparència per generar una comunicació instantània més enllà de les distàncies físiques entre la localització de l'emissió i la de recepció (Bolter i Grusin 2000). Per això, l'existència de la tercera natura denota una transformació en les relacions que mantenim amb l'espai. Aquest fet implica, com interpreta Cronin, “a changing relationship to proximity and distance. It becomes easy to go further” (2013, 13). En segon lloc, exerceixen alguna mena de modificació sobre la informació que vehiculen perquè són canals de comunicació (Shannon 1948). En darrer lloc, són indispensables perquè, com ha asseverat Cronin, “translation without tools simply doesn't exist” (2003, 24).

Tot i l'automatització de les tasques cognitives per mitjà de màquines capaces de processar el llenguatge, aquestes eines no tenen una consciència pròpia, sinó que al seu darrere hi ha un equip humà que en dissenya el funcionament. Aquest aspecte es posa especialment de manifest en el pensament de la professora i crítica literària estatunidenca Katherine Hayles, que en els seus últims estudis distingeix la cognició de la consciència (2017). Per a Hayles, les màquines actuals tenen capacitats cognitives però no tenen consciència, a diferència dels humans, que tenim totes dues capacitats (2017).

A més, l'autora assenyala el fet que actualment aquestes eines superen en nombre i en capacitat productiva la quantitat d'humans que hi ha al planeta, de manera que hi ha més tasques (laborals) cognitives portades a terme per màquines que per humans (2013, s. p.).

En aquest capítol veurem com diversos autors i autores han abordat l'estudi de la traducció en el temps de la posttraducció, en què bona part de les traduccions es deleguen a eines digitals. Un temps en què, com Bassnett ha reconegut,

there is already a gap within translation studies between a more-technology-focussed approach and a more literary approach, there is suspicion in the humanities of what some see as encroaching technologization that is perceived as dehumanizing, and there is a generational gap between researchers trained entirely in a book culture and those who are growing up with greater awareness of new technologies. (2017, 112)

### 2.3.1. LA TRADUCCIÓ DESPRÉS DE L'11-S

L'entrada al tercer mil·lenni es caracteritza per un seguit de fets que capgiren la percepció humana de la vida: en primer lloc, el *millennium bug*, que tant es va témer abans de l'entrada al 2000 (Ullman 2017); en segon lloc, l'atemptat a les Torres Bessones de Nova York el 2001 (Mitchell 2011). Pel que fa al primer esdeveniment, recorrem a les memòries de la programadora estatunidenca Ellen Ullman, que recorda com la nit del 31 de desembre de 1999 a l'1 de gener de 2000 circulaven nombrosos presagis d'un suposat final del món a causa del col·lapse de les tecnologies digitals. Mesos abans d'aquella nit, les comunitats d'informàtics ja anaven de bòlit, preocupats pel que podria passar quan els rellotges digitals de les màquines computacionals marquessin les 00:00:00 de l'any 00: "From the dawn of the modern computer era to this day, digital systems have never seen a «today's date» in which the year was not in the range of 40 to 99. What will happen when they encounter 00? No one precisely knows" (2017, 56). Tot el que pogué arribar a passar a partir d'aquell moment sentenia com una conseqüència del que es va anomenar "the millennium bug" (Ullman 2017, 59).

Ullman recorda especialment una trucada que va rebre d'un programador el febrer de 1999:

he went on to describe the collapse of global telecommunication systems, the complete failure of the North American electrical grid, crippled railroads, grounded airplanes, stranded trucks, food shortages, riots, marauding gangs, mayhem, death. "Water won't flow, you understand. Water!"  
Survivalism was going around like the flu. (2017, 58)

Finalment, gràcies a la dedicació de molts programadors i programadores, les màquines computacionals van entrar en l'any 2000 sense cap incident. Tanmateix, la por pel *millennium bug* evidencia la dependència de les societats de la globalització en la tercera natura. Superat això, l'atemptat a les Torres Bessones de Nova York el 2001 representa el segon esdeveniment que marca l'entrada en el tercer mil·lenni. El símbol del neoliberalisme occidental es destrueix en un atemptat terrorista que inaugura una guerra iconoclàstica (Mitchell 2011).

Les narracions que ens arriben d'aquesta guerra, allò que la fan existir en el nostre quotidià, són els missatges que n'emeten els mitjans de comunicació dominants, articulats des de les lògiques occidentals. En el present, en paraules de Mona Baker:

terror is deliberately exploited as —or 'translated into'— what we might call a 'master frame' to streamline the narratives of US political opponents and divest them of all historicity as well as potentially understandable, if not justifiable, motivation. (2006, 107)

Els mitjans, com expressa Bielsa, ens representen a nosaltres i a l'Altres (2016, 201). En ocasions, se'l domestica i, en d'altres, se l'estrangeritza encara més per emfasitzar la diferència entre uns i altres amb finalitats polítiques, com s'evidencia en *On Translation: Fear/Miedo*, de Muntadas.

En els últims anys, diversos autors i autores han tractat les transformacions socials i polítiques que caracteritzen les primeres dècades del tercer mil·lenni: Duch descriu aquests nous temps com “temps de finals” (2002, 202), Braidotti (2013) qüestiona allò que entenem com a “humans” amb la reivindicació d’uns sabers posthumans, i Timothy Morton (2010) s’encarrega d’avisar dels perills que la vida humana representa per al planeta. Birulés (2018) analitza els motius de la crisi en l’experiència del temps que caracteritza la vida contemporània i Garcés descriu la condició humana com a “pòstuma” (2018). Una mena de caràcter pessimista enfront de l’ésser humà occidental i la seva existència tal com la coneixem fins ara marca l’actitud de les societats del tercer mil·lenni. Es tracta del què Zygmunt Bauman ([2000] 2006) anomena “modernitat líquida”: si la modernitat havia trencat amb la tradició, havia proposat una ruptura d’aquells discursos sòlids (Bauman [2000] 2006, 6), en la postmodernitat qualsevol intent de plantejar alguna acció a llarg termini ja no té sentit, “is a hollow shell carrying no meaning” (Bauman [2000] 2006, 125). En paraules de Bauman:

**If ‘solid’ modernity posited eternal duration as the main motive and principle of action, ‘fluid’ modernity has no function for the eternal duration to play. The ‘short term’ has replaced the ‘long term’ and made of instantaneity its ultimate ideal. While promoting time to the rank of an infinitely capacious container, fluid modernity dissolves — denigrates and devalues— its duration. ([2000] 2006, 125)**

Són destacables tres aspectes de les societats del tercer mil·lenni en el marc de la modernitat líquida de Bauman: primer, la impossibilitat d’imaginar futurs; segon, la interpassivitat, i tercer, la sobreacceleració del temps. Pel que fa al primer, partim de Bauman, que reconeix que, en l’horitzó de possibilitats de cada individu, hi actua la seva capacitat de prendre les seves pròpies decisions —l’emancipació, una “positive freedom [...] the potency of self-assertion” ([2000] 2006, 49). Tanmateix, Morton denuncia que, de totes les possibilitats de futur que podíem generar, hem optat per aquelles que perjudicaven el planeta en què vivim, posant en perill la nostra pròpia supervivència com a individus i com a col·lectiu (2010, 50).

Aquest canvi de mires ha transformat la nostra percepció del futur i ara vivim en el que Garcés anomena “la condició pòstuma”, que “ens amenaça avui amb la imposició d’un nou relat, únic i lineal: el de la destrucció irreversible de les nostres condicions de vida” (2018, 22); el futur és allò que ve després de la destrucció de la vida com la coneixem i, per tant, resulta impossible d’imaginar. En segon lloc, Garcés esmenta un altre aspecte característic del present: la interpassivitat (2018). Precisament perquè no tenim temps d’actuar i assumir tota la informació que ens arriba, la interpassivitat fa referència a la pròpia passivitat, que queda oculta rere activitats que es deleguen, “deixant que sigui un altre, i normalment una màquina, qui ho faci per nosaltres” (Garcés 2018, 51). De manera estretament vinculada a les condicions que articulen l’economia de l’atenció, Garcés descriu la delegació d’intel·ligència de persones i màquines com “una relació sense relació que mou informació però que, òbviament, no genera experiència, comprensió ni cap altre tipus de desplaçament” (2018, 51). En tercer i últim lloc, una altra característica és la que Duch descriu com “la sobreacceleració cada vegada més intensa que hem experimentat” (2002, 230). Duch explica que la velocitat de la manera com ens relacionem entre nosaltres, amb la resta d’éssers i coses del món, és cada vegada més ràpida, i ho atribueix a una conseqüència de “l’augment de la riquesa i [...] la capacitat d’exercici d’un poder (dominació) cada vegada més eficient i omnipresent” (2002, 231). Així, les TIC incideixen en l’increment de la velocitat de les nostres relacions i de la transmissió d’informació, i transformen la nostra quotidianitat. Per a Cronin, la possibilitat d’obtenir traduccions instantàniament només fent ús d’un programa de traducció automàtica contribueix a generar l’aparença d’una “24/7 culture of instant delivery” (2013, 73).

Sembla que ens trobem davant d’un canvi de paradigma, que Bachmann-Medick interpreta com un nou gir digital (2016, 289) que engloba totes les transformacions provocades per les eines digitals, i desenvolupa un marc teòric des del pensament materialista i les teories del posthumanisme que també afecten els estudis de la traducció i la posttraducció. En paraules de Bachmann-Medick, el gir digital “is calling into question the privileged status of human beings as actors and placing them on the same level as the animals, plants and material objects with which they are pursuing networking and exchange relations” (2016, 289).

Les cultures ja no només es veuen com els resultats temporals i totalment inestables de processos de traducció entre subjectes, sinó que, a més, són intervingudes per elements no humans: “What is culture if we no longer see it as a product of humans alone but as part of a network of human and nonhuman forces? What is culture if it is not an ethical commitment?” (Bachmann-Medick 2016, 293). El pensament de Cronin, Braidotti i Garcés recorre a la traducció com a la pràctica vital amb la qual es vehicula l'existència humana en el món actual. Això és la posttraducció. En aquest sentit, Cronin proposa el desenvolupament d'una consciència de la traducció (*translation awareness*) que compregui un conjunt de coneixements i experiències basats en una sensibilitat pels processos de traducció en el món contemporani mediat per les eines digitals.<sup>56</sup> Braidotti (2016) reivindica les relacions amb el món i les formes de vida no-humanes a partir de l'energia de *zoe*, descrita com a energia vital. Garcés (2018) defensa l'articulació d'universals recíprocs. En aquest èmfasi en els exercicis de traducció endevinem un punt d'esperança, que Duch articula atribuïnt a la possibilitat de renaixement de l'ésser humà la capacitat de traducció:

la traducció [...] constitueix la constatació [...] que l'home, encara que els éssers humans hagin de morir, no és un ésser per a la mort (*zum Tode*), sinó per a la *innovació*, per a una cadena insuprimitible de *nous naixements: traduir és renéixer* [...]. (2002, 191)

### 2.3.2. EL PARADIGMA DE LA TRADUCTIBILITAT

La teoria cibernètica dels anys quaranta va assentar bona part de les bases sobre les quals se sustentaria la recerca en el desenvolupament electrònic dels mitjans digitals de la segona meitat del segle XX. Aquesta teoria preveia el desenvolupament d'una xarxa d'entitats interconnectades per mitjà de les tecnologies digitals; els agents que s'interrelacionen en el ciberespai.<sup>57</sup>

---

56 M. Cronin (comunicació personal, 1 de desembre, 2017).

57 Tot i l'ús popular que s'ha donat a la noció de *ciberespai* en la literatura de ciència-ficció a partir de la novel·la *Neuromancer* (1984), de William Gibson, aquí ens referim a aquest terme seguint Minako O'Hagan (1996).

Per al professor de filosofia i artista estatunidenc Alexander R. Galloway (2014), el ciberespai, com a espai on es donen les relacions que engloba la cibernètica, és el context de la traducció, perquè “the cybernetics treats the world as if it were a system of mediation” (2014, 115). Com argumenta Galloway:

Where metaphysics deals with the bilateral expressions of essence and instance, cybernetics assumes a baseline multilaterism across broad swaths of different instances interacting and influencing one another. Where phenomenology addresses itself to the relationship between subject and world, cybernetics concerns itself with systems of multiple agents communicating and influencing one another. Thus, the cybernetic hypothesis begins from the elemental assumption that everything is a system of mediation. (2014, 115)

Coincidint amb Galloway, Wright conclou que, de fet, la tasca principal que portem a terme en tant que usuaris i usuàries és la de la traducció:

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. (2013, 34)

En un moment en què els contextos digitals es basen en l’actualització constant, no és la mediació, sinó la (re)mediació, el gest paradigmàtic (Bolter i Grusin 2000).

---

En paraules de l’autora, el ciberespai és “this ‘world’ of interlinked computers whereby information of any type is carried almost instantaneously in the form of digital signals over great distances” (1996, 2). El mateix any, els artistes Rafael Lozano-Hemmer i Susie Ramsay van dirigir la cinquena edició de l’International Congress on Cyberspace, 5CYBERCONF, en què el mateix terme s’aplicava “to the ‘non-place’ created by the communications networks and the Internet in particular” (Lozano-Hemmer i Ramsay 2002, 83).

Les nostres realitats contemporànies es troben immerses en uns sistemes de sistemes de (re)mediació i (re)significació constants entre entitats humanes i no-humanes. El desenvolupament de la intel·ligència artificial o les intel·ligències delegades i la seva aplicació en la configuració de les ciutats intel·ligents porten la tasca de la traducció més enllà de l'usuari i la usuària, que resulten traduïts per l'aparell urbà dissenyat sota la utopia solucionista de “transportar la humanitat a un món sense problemes” (Garcés 2018, 55).<sup>58</sup> En aquest marc, Cronin imagina un nou estatus de ciutadania: el dels *translation citizens*.<sup>59</sup> Cronin ja havia reconegut l'estat permanent de (re)traducció que caracteritza l'ésser humà, amb una analogia: “both the river and the man are themselves in endless recirculation, in an endless state of perpetual retranslation” (2013, 76). Basant-nos en Duch i els estudis de la posttraducció, podem dir que, en tant que humans i humanes subjectes a la condició adverbial, l'estat natural dels i les *translation citizens* és la posttraducció (2002, 170). En paraules de Duch:

L'home i la dona amb nom i cognoms són ells mateixos en la mesura que, incessantment, en un cos a cos amb l'espai i el temps, es veuen forçats a “trans-portal” (*traducere*) i “vessar” la seva humanitat sempre més enllà, a traspasar fronteres, a emparaular allò de nou que vertiginosament fa irrupció dins i fora d'ells mateixos. (2002, 179)

Per a Cronin, la consciència de la traducció pot aplicar-se com un seguit de coneixements i reflexions que es vehiculen de manera transversal entre la comunitat de *translation citizens*: “And, as a translation citizen, translation awareness could train people on how can our skills be used meanfully or purposely to aid civic participation, or to aid the flourishing of a democratic

---

58 Garcés explica: “Tal com la defineix, entre d'altres, Evgeny Morozov, el solucionisme és la ideologia que legitima i sanciona les aspiracions d'abordar qualsevol situació social complexa a partir de problemes de definició clara i de solucions definitives. Nascut en l'àmbit de l'urbanisme i desenvolupat ideològicament a Silicon Valley, el terme *solucionism* té la seva pròpia utopia: la de transportar la humanitat a un món sense problemes. En aquest món sense problemes, els humans podrien ser estúpids perquè el mateix món seria



involvement”.<sup>60</sup> Si tenim en compte les consideracions de Duch, la comunitat de *translation citizens* no pertany únicament a la societat informacional, sinó que s’entén com el conjunt de ciutadans i ciutadanes d’un planeta complex i divers on el pensament s’articula a través d’universals recíprocs: “aquells universals que no cauen des de dalt sinó que es construeixen per relacions de lateralitat, d’horitzontalitat” (Garcés 2018, 69). És a dir, uns universals negociats que, en tant que productes de la posttraducció, no juxtaposen cultures ni neutralitzen les diferències, les tensions i reciprocitats. Seguint Garcés, la formació de la comunitat de *translation citizens* en la seva condició pòstuma hauria de passar per aprendre a “ocupar un lloc receptiu i d’escolta, que inclogui no només l’alteritat cultural sinó també la tensió i l’antagonisme entre formes de vida, dins i fora d’Europa” (2018, 69).

La capacitat que tenen els cossos de ser convertits o traduïts a altres cossos és aplicable als objectes, els quals en l’era digital actuen com allò que el filòsof francès Gilles Deleuze ha definit amb la noció de *objectile* (1988, 52): un nou estatus de l’objecte “that contains a potentially infinite number of objects” (Cronin 2013, 88). Cadascun d’aquests objectes potencials en l’*objectile* són variants d’ell mateix: són tots diferents, però alhora similars (*ibíd.*). Tots responen a l’*objectile* de fons, estan limitats per les seves premisses bàsiques però alhora la seva diferència sorgeix d’una negociació amb el rang de formes possibles que hi són latents. Per aquest motiu, segons Deleuze, l’“objectile [...] est inséparable des différentes strates qui se dilatent, comme autant d’occasions de détours et de replis” (1988, 52). Cronin compara aquest aspecte amb l’infinít nombre de traduccions que poden sorgir d’un mateix text i defineix la tasca traductològica com aquella que negocia entre la correspondència a un original i la llibertat (Cronin 2013, 89). Per això, trobem en la literatura dels estudis de la traducció i la posttraducció la base teòrica necessària per abordar aquest propòsit, ja que, com Cronin ha afirmat, “there can be no richer tradition of recorded human experience and response to the new world of the objectile than millennia of translation practice” (2013, 89).

---

intel·ligent” (Garcés 2018, 54-55).

59 M. Cronin (comunicació personal, 1 de desembre, 2017).

60 *ibíd.*

La necessitat d'una consciència de la traducció incrementa en l'actualitat, quan els mecanismes del codi binari que fan funcionar les eines digitals són els mediadors entre nosaltres i el món. Davant d'això, Cronin afirma que “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). Seguint les lògiques de la biopolítica i aprofitant la convertibilitat del codi digital, aquestes eines ens tradueixen a dades: aquest és el paradigma de la traductibilitat. Qualsevol gest realitzat per mitjà de les tecnologies digitals i sustentat per la tercera natura és anàleg a la tasca de la traducció (Cronin 2013, 34) i, com a tal, és una pràctica de posttraducció.

### 2.3.3. DISINTERMEDIATION I LA TEORIA DE LES 3T

En el paradigma de la traductibilitat, la traducció es percep com el procés de mediació entre totes les formes de comunicació humana i no-humana. Es tracta d'un procés que resulta tan inevitable com invisible: és el trasllat d'una informació d'un punt a un altre, un moviment implícit en qualsevol acte comunicatiu. Un dels perills que destaca Cronin en la percepció de la traducció merament entesa com un trasllat és el d'invisibilitzar-la encara més. Com el mateix Cronin assevera:

The promise of immediate language transport underlying the marketing hype becomes a common trope in the era of Google Translate. The notion of carrying across words or ideas from location to location would appear to lie easily with the etymological promise in the Anglophone world of *trans-latio*, across-carrying. Indeed, it is arguably the perception of translation as a form of transport that leads to a particular logic of inversion where the translation product is privileged over the translation process. The focus is on destination. How the translation gets there or what happens on the way is of no particular interest. The basic nature of the message, like the traveler seated in the jet plane, should remain unchanged. (2017, 63)

Cronin descriu la noció de *disintermediation* com un procés propi de l'estat de la traducció en l'era digital que consisteix en la invisibilització de les conseqüències de la imposició invisible d'una *lingua franca*: la pèrdua de la presència explícita dels mediadors entre els parlants de diferents llengües (*ibíd.*). El procés de *disintermediation* es pot entendre com un dels exercicis del poder —en tant que dominació— que, com explicava Duch, ha vist com la seva pròpia capacitat d'executar-se augmentava per mitjà de la invisibilització (2002, 219): la traducció es desvincula del cos d'un intermediari i es vesteix amb la possibilitat d'immediatesa i automatització. La *disintermediation* consisteix, en definitiva, en “the making invisible of the language labour encoded in the use of a global language” (Cronin 2013, 45). Seguint les idees de McKenzie Wark i Cronin, parar atenció en la traducció en l'era digital implica reconèixer el paper dels agents de les TIC, com els algorismes, les línies de codi, els cables de fibra òptica subterranis, les transaccions econòmiques automàtiques... Cap d'aquests elements deixa de vehicular mai les diferències implícites entre els subjectes interrelacionats perquè, com Bassnett (2017), Cronin (2013, 2017) i Littau (2011, 2016) han asseverat, la cultura és inseparable de la tecnologia. Amb l'objectiu de donar rellevància als processos de transferència d'informació i de combatre la invisibilització de la complexitat de la traducció com a exercici de poder, Cronin proposa substituir les denominacions *era de la informació* o *era digital* per *era de la traducció* (2013, 3). D'aquesta manera, el mateix nom del període assenyala directament els processos de transformació i conversió entre signes verbals i no-verbals (traducció intersemiòtica) que es troben en el si de tot allò que és possible de fer amb les TIC. El mateix Cronin explica:

The variability of outputs of these machines [digital tools] 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)

La posttraducció artística ens ofereix alguns exemples de traduccions intersemiòtiques entre el text, les paraules, el codi digital i els objectes. Un cas interessant és el de l'obra *Volute 1: Au clair de la lune* (2016), de l'artista mexicà Rafael Lozano-Hemmer, que converteix a una forma tridimensional la respiració expirada per Édouard-León Scott de Martinville quan va enregistrar, per primera vegada a la història, l'any 1860, una mostra de veu humana. L'inventor francès, que era corrector i tipògraf d'ofici, va pronunciar davant del fononautògraf la frase "Au clair de la lune". Col·laborant amb els científics experts en mecànica de fluids del Georgia Institute of Technology, Lozano-Hemmer escaneja el so d'aquestes paraules per poder renderitzar les turbulències de l'aire que es va emetre amb la veu de l'inventor, i finalment converteix aquell element en un objecte tridimensional, que presenta com una escultura d'alumini. L'obra forma part de la sèrie *Volute*, per a la qual Lozano-Hemmer ha seguit aquest mateix mètode per traduir en formes visibles, tridimensionals i estàtiques les expiracions d'enregistraments orals de cançons i discursos, una matèria que normalment passa desapercebuda i que sembla que es perdi per sempre en la massa invisible d'aire que ens envolta.

La posttraducció també pren un paper rellevant quan es considera l'expansió de les xarxes de comunicació que se sobreposen al territori i que es fonamenten en una estructura capitalista (Castells 1996, 45). Segons Cronin, en aquest marc la traducció suposa "an attempt to deal with the spatial and cultural consequences of expansion" (2013, 3), entre les quals s'engloba la interacció de diferents cultures i societats, així com els intercanvis comercials que mantenen. Les relacions socials al llarg de la història de la humanitat han estat condicionades per les relacions entre els humans i el món, però també per les eines que hem creat i que ens han anat constituint, ja que "the tools shape us as much as we shape them" (Cronin 2013, 10). Per a Littau, les eines són també constitutives de la traducció (2011, 278). Per això cal que les tinguem en compte en l'estudi posttraductològic.

En aquests termes, Cronin desenvolupa la teoria de les 3T (de l'anglès *translation*, *technology* i *trade*), amb la qual afirma que la traducció, la tecnologia i el comerç estan estretament relacionats: cadascun és un sistema que s'interrelaciona amb els altres (2013). L'artefacte que, segons Cronin, il·lustra els vincles entre aquests tres elements és la pedra Rosetta que, amb les seves inscripcions trilingües, "is material evidence of the translation zone that was Ptolemaic Egypt" (Cronin 2013, 12).

Gràcies al desenvolupament de les tecnologies de la mobilitat fluvial, les cultures gregues i romanes havien arribat al territori egipci, cosa que havia desencadenat intercanvis culturals, polítics (com demostra la inscripció en la pedra Rosetta) i comercials. En paraules de Cronin:

What the logic of trade implies is the possibility of translation for the 'foreigners in a strange land', and it is this possibility which makes trade such a 'potent agency in the diffusion of culture'. Economic need in this instance conjoined to a technology of transport provides the context for a culture of translation which permits a powerful 'pooling of human experience'. The fortunes of translation become inseparable from the technology (wheel, metallurgy, sailing, ship) that makes long-distance trade possible. (2013, 17)

La teoria de les 3T és vigent en l'actualitat: podríem substituir la llista de tecnologies que Cronin menciona per artefactes com Internet, la fibra òptica, els algoritmes o la computació, que ens permeten desenvolupar la major part de relacions comercials quotidianes. Per a Cronin, la idea d'aquest paradigma té el potencial de corregir "repeated geopolitical bias in the ordering of events or the explanation of transformation in languages, societies and cultures" (2013, 19). Així, l'estudi de la posttraducció en la lògica de les 3T és el que tracta la pràctica traductològica amb relació als intercanvis comercials i a la tecnologia i que permet que la complexitat implícita en les narracions més habituals de la història emergeixin.

#### 2.3.4. LA CONSCIÈNCIA DE LA TRADUCCIÓ

In this electric age we see ourselves being translated more and more into the form of information, moving toward the technological extension of consciousness.

Marshall McLuhan (1964, 57)

No podem saber si Marshall McLuhan es va arribar a imaginar mai que algun dia es produirien i s'acumularien a cada segon tantes dades com en l'actualitat, però hem de reconèixer que l'autor d'*Understanding Media* (1964) i de *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects* (1967) va ser visionari en molts aspectes.

Entre altres coses, McLuhan va afirmar que els avenços tècnics ens portarien a elaborar un sistema neuronal electrònic amb el qual ens relacionaríem, ja no com una extensió humana, sinó com una mena de sistema nerviós extern o una consciència (1964, 57-58). Com a tal, aquesta consciència ens dona la possibilitat de traduir “all such extensions of our bodies, including cities [...] into information systems” (McLuhan 1964, 57). Aquestes condicions han resultat en un canvi de paradigma: quan tenim eines electròniques i digitals, la nostra percepció del món es transforma segons la relació entre les nostres capacitats d'*aprehentatge* dels elements que el conformen i les capacitats d'aquestes eines. Per això, McLuhan afirma que “We are now in a position [...] to transfer the entire show to the memory of a computer” (1964, 59). En els últims anys, les dimensions de la memòria que acumula l'espectacle del món contemporani s'han incrementat notablement, com les obres d'Ingrid Burrington i Jose Luís de Vicente il·lustren.

Aquest creixement i les seves conseqüències han despertat la preocupació de l'investigador McKenzie Wark i la investigadora Joana Moll per les repercussions que aquestes condicions tenen sobre el medi ambient. A banda de la materialitat arquitectònica de les infraestructures que engloba la tercera natura, McKenzie Wark denuncia que l'activitat que es porta a terme en el seu interior i en el conjunt de la xarxa mitjançant les TIC requereix un alt consum energètic (2016). D'aquí es desprenen una gran quantitat de partícules de diòxid de carboni a l'atmosfera, l'excés de les quals té unes conseqüències mediambientals notables, ja que produeix l'efecte hivernacle.

Moll contribueix a la divulgació d'aquest fet a través del seu web, on publica la quantitat de CO<sub>2</sub> que s'emet en cada visita als diferents apartats del lloc. En cada pàgina, una nota indica la xifra relativa a l'emissió que està provocant, així com la que provocarà, si l'usuari o usuària activa la reproducció d'algun contingut multimèdia que pugui estar-hi enllaçat, com ara vídeos. A més, per mitjà del projecte *GO2GLE*,<sup>61</sup> Moll també dona a conèixer la quantitat de diòxid de carboni que emeten les cerques a Google en temps real. Per fer-ho, l'artista posa a disposició de l'usuari un lloc web que conté la frase "GOOGLE.COM EMITTED X KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE". "X" equival a una xifra sempre creixent que s'actualitza segon rere segon. Així, es fa palès que cada acció dels usuaris i usuàries de les tecnologies digitals té una repercussió més o menys notable en el medi ambient.

Els mitjans han esdevingut transparents, com el taulell d'escacs que va imaginar Benjamin ([1940] 2006, 389), i la traducció està sotmesa a la seva *immediacity*. O'Hagan ha descrit aquest escenari com aquell en què el pensament de McLuhan, que havia afirmat que "The medium is the message" (1964, 7), es posa en qüestió. En paraules d'O'Hagan:

the medium is increasingly transparent and we are now facing a post-McLuhan stage where the importance of message content is superseding that of the medium [...] if the content of the message is not meaningful to the recipient because it remains locked into a foreign language paradigm, then the communication has effectively failed. (1996, 8)

La traducció guanya importància alhora que s'imposa el miratge de la seva invisibilització. En els programes de traducció automàtica en línia, les anades i vingudes entre la llengua i la cultura de sortida i les de destí esdevenen intraquables: "What becomes illegible in Google's 'Translate this page' is the continuous movement of language in the world that produces one or the other translation option" (Cronin 2017, 29).

---

61 Vegeu: Joana Moll, "GO2GLE". *GO2GLE* (en línia):

<[http://www.janavirgin.com/CO2/CO2GLE\\_about.html](http://www.janavirgin.com/CO2/CO2GLE_about.html)> (consulta: 12/06/2018).

La creixent quantitat d'informació que transita constantment a través dels mitjans digitals, traduint-se, reconvertint-se i reproduint-se en forma de nova informació, s'acompanya de la incapacitat humana per processar tots aquests continguts. Segons Garcés, davant de tanta quantitat d'informació, “el problema ja no és només la necessitat de seleccionar-la, sinó també la impossibilitat de prestar-hi tota l'atenció” (2018, 50). Aquesta situació dona com a resultat la lògica de l'economia de l'atenció: “el que produeix l'augment exponencial d'informació i de coneixement és que una part important d'aquest saber quedi sense ser atesa i que, per tant, l'atenció mateixa i no la informació sigui el que esdevé un bé escàs i valuós” (Garcés 2018, 50). La incapacitat de parar atenció provoca, en paraules de Duch, “perplexitat i una certa suspensió de judici” (2002, 219); un bloqueig de la subjectivitat. En aquest context, Garcés planteja una pregunta amb la qual interpel·la tots els àmbits de les humanitats: “Quins sabers i quines pràctiques culturals necessitem elaborar, desenvolupar i compartir, de manera que contribueixin a treballar per una societat millor arreu del planeta?” (2018, 66). En aquests mateixos termes, Cronin porta la qüestió a la tasca de la traducció, pensant en un possible escenari de decreixement per a la traducció:<sup>62</sup> cal traduir tots els continguts a totes les llengües? Què traduïm? Quines conseqüències tenen les traduccions?

A mitjan dels noranta, O'Hagan anunciava el potencial econòmic de la indústria de les tecnologies de la comunicació gràcies a la necessitat de la traducció en els contextos digitals (1996). La traductora avisava que “The communication revolution will not be complete until the solution to the language issue is found. The marriage between language services and telecommunications technology holds the key” (1996, XIII). En l'actualitat, Cronin es pregunta si cal traduir-ho tot. L'autor proposa vehicular un seguit de coneixements i reflexions al voltant de la pràctica de la traducció i dels seus mecanismes i efectes arreu del planeta, amb l'objectiu de canviar les lògiques d'immediatesa que caracteritzen la traducció mitjançant les TIC per una consciència de la traducció.

---

62 M. Cronin (comunicació personal, 1 de desembre, 2017).



Cronin assevera:

translators are often very ill-equipped to know what exactly is the consequence of what they do, why what they do is important and whether is there a way of socially and politically making what they do more effective. So, the first thing would be to change the nature of translation education so that translation awareness would be the core constitution on the competence in which we are teaching translators.<sup>63</sup>

A *El orden del discurso* (1970), Michel Foucault es preguntava “Pero, ¿qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente?” ([1970] 1992, 11). A partir d'aquí, el filòsof començava una reflexió sobre els processos de control de la producció i la circulació dels discursos que la societat pot formular. Davant d'això, en relació amb els usos de les TIC i en concordança amb les tesis que ha defensat Littau (2011, 2016), una consciència de la traducció en l'actualitat potser ha de preguntar-se per les conseqüències de la delegació de la tasca de la traducció en les intel·ligències artificials, quan “the mind’s labour downloads itself onto the memory banks of the computer” (Littau 2011, 262). Una millor comprensió de les relacions entre els traductors i les màquines podria facilitar, com ha argumentat Littau, “to grasp more fully the challenges that translation is facing in this historical period and perhaps will even enable us to extrapolate from past and current trends translation’s plausible future trajectories and prospects” (2016, 908). Per a Cronin, la consciència de la traducció posa èmfasi en la necessitat d'adquirir una sensibilitat per la complexitat de la traducció més enllà dels àmbits literaris. Aquesta idea ja havia aparegut en l'arribada del gir cultural als estudis de la traducció. Si ho recordem, en el prefaci que van escriure per al volum *Translation, History and Culture* (1990) Bassnett i Lefevere ja afirmaven que “the study of manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live” (1990, s. p.).

---

63 *ibíd.*

Cronin i Littau situen la necessitat de desenvolupar aquesta consciència de la traducció en el context de l'era de la traducció. L'aposta per una consciència així arriba amb la promesa de respondre als riscos que corre la posttraducció en el gir digital del tercer mil·lenni. En primer lloc, la consciència de la traducció pot combatre la interpassivitat i l'economia de l'atenció perquè potencia la reflexió sobre què es delega en les intel·ligències artificials i què no. En segon lloc, proposa reivindicar la visibilitat de la traducció en els usos de les TIC aplicades en totes les esferes de la vida quotidiana (Cronin 2013, 89). En tercer lloc, motiva l'estudi de la posttraducció des d'una perspectiva materialista (Littau 2016) que permet analitzar críticament el medi de la tercera natura i que posa èmfasi a recordar la participació humana implícita en tots els processos computacionals (Manovich 2013). Darrere la traducció automàtica hi ha equips humans dedicats a la programació, al disseny web, a l'enginyeria electrònica, a la robòtica i a la intel·ligència artificial (Manovich 2013, 1489). Així es desactiva la suposada objectivitat i neutralitat de les eines informàtiques i es posa en evidència la seva capacitat de vehicular la subjectivitat dels equips humans que les fan funcionar.

A més, la consciència de la traducció en el marc actual també reconeix la influència de les tecnologies sobre els humans i les tasques per a les quals les usem. En aquests termes, Littau afirma que “our technologies ‘also work on our thoughts’. This extends to translation and how we think of it” (2011, 278). Des d'aquesta perspectiva, esdevé necessari potenciar les col·laboracions entre els equips humans que programen les tecnologies i els investigadors i investigadores dels camps de les humanitats amb l'objectiu de revisar les qüestions ètiques i morals de les eines, com ja està passant en algunes empreses.<sup>64</sup> Des dels àmbits acadèmics, Bassnett, Cronin, Littau i O'Hagan es posicionen a favor d'un diàleg de col·laboració interdisciplinari en el camp teòric per tal que la investigació en traducció inclogui el tractament de qüestions relatives a la complexitat tecnològica.

---

64 L'empresa Deep Mind, fundada el 2010 i adquirida per Google el 2014, és un dels casos més famosos de col·laboració entre informàtics, enginyers i experts en humanitats i ciències socials amb l'objectiu de millorar el funcionament de les intel·ligències artificials i preveure'n les conseqüències en la societat. Segons s'indica en el web de l'empresa, la branca Deep Mind Ethics and Society es dedica especialment a la recerca “into ethical and social questions, the inclusion of many voices, and ongoing critical reflection”. Fragment extret de

Cal prestar atenció, com exposa Bassnett, “to ensure that the field does not fragment, with research into translation, literature and culture being viewed as entirely separate from research into translation and technology” (2017, 112). Per això, en quart i últim lloc, la consciència de la traducció permet desenvolupar l'estudi de la posttraducció en el marc de la teoria de les 3T i possibilita imaginar futurs que s'avinguin amb les lògiques del posthumanisme (Braidotti 2013) i el pensament ecològic (Morton 2010). La consciència de la traducció introdueix la necessitat de la col·laboració interdisciplinària en els estudis de la posttraducció en el marc de l'*outward turn*, uns estudis que esdevenen el territori ideal per a aquesta tasca. Com Arduini i Nergaard reivindiquen:

everything said so far should also be applied to the new, and still renewing, media environments in which translation occurs. Our use of the Internet, social media, and digital and screen tools produces consequences for translation that transform identities, power structures, theoretical models and day-to-day practices that constitute society. These transformations in all their radical implications deserve our profound investigation. (2011, 13)

### 2.3.5. LA POSTTRADUCCIÓ: UN VEHICLE PER AL POSTHUMANISME

El 1993 Homi K. Bhabha comenta la reiterada presència del prefix *post* en la majoria de nous termes que s'encunyaven en les teories de les humanitats i les ciències socials d'aquell moment. Un d'aquells termes va ser el de *posthumanisme*, especialment teoritzat en el marc dels estudis literaris per Hayles (1999), que presenta el subjecte posthumà basant-se en les teories feministes sobre el cibernètic de Haraway (1985), els moviments ecologistes i el pensament postcolonial. La teòrica feminista estatunidenca Karen Barad s'afegeix al camí iniciat per Haraway i Hayles i aporta la qüestió de la performativitat i l'agència des d'una renovada òptica materialista (2003). Amb elles, Braidotti (2013) ha reivindicat una actitud esperançadora davant de la tendència al pessimisme, i fins i tot al fatalisme, dels nostres dies.

---

*Deep Mind* (en línia): < <https://deepmind.com/applied/deepmind-ethics-society/> > (consulta: 21/04/2018).

La proposta de Braidotti resulta interessant per ser abordada des d'un àmbit com el dels estudis de la posttraducció, ja que la filòsofa italiana aposta pel mètode de la *desfamiliarització*, que l'autora descriu així:

un proceso que invita a la reflexión, a través del cual el sujeto cognoscente se libera de la visión normativa dominante del ego, al cual se ha habituado, para evolucionar hacia un contexto de referencia posthumano [...] el sujeto se vuelve relacional, de una manera compleja que lo conecta de nuevo con los múltiples otros. (2013, 199)

Entre el subjecte posthumà i aquell de Godayol que “tradueix com (a) dona” (2000, 131) hi ha diversos punts en comú: la fluïdesa, l'ambigüitat, la transformació constant segons la contingència, la percepció d'allò diferent i allò que es troba fora dels límits del propi món. Una de les novetats que aporta el subjecte posthumà de Hayles i de Braidotti passa per la consideració de les comunitats de subjectes no humans en relació amb els humans, i això implica l'estudi de les interaccions entre humans i animals i entre humans i objectes tecnològics. La subjectivitat esdevé un procés relacional inacabat en el qual les relacions mediades tecnològicament són fonamentals per a la formació del subjecte (Braidotti 2013, 84).

Això dificulta la separació i distinció entre éssers humans i circuits tecnològics i proposa una idea complexa de subjectivitat: “la idea de subjetividad como compuesto que engloba agentes no humanos” (Braidotti 2013, 100) i que, a més, es configura i reconfigura constantment a mesura que l'afecten “los flujos abiertos, interrelacionales, multisexuados y transespecie mediante la interacción con los múltiples otros” (Braidotti 2013, 107). Això fa que l'arrel *trans* sigui considerada per Braidotti com una tendència, com una “peculiaridad destacada de la actual condición inhumana de la postmodernidad”, que ve del fet que “la naturaleza de la interacción humano-tecnológica se ha desplazado hacia la indeterminación de los confines entre los géneros, las razas y las especies” (Braidotti 2013, 132). En aquest sentit, i com Haraway (1985) i Halberstam (1991) ja havien avançat, resulta necessari que els estudis de crítica cultural vagin més enllà de situar-se a favor o en contra de la tecnologia.

Com defensa Halberstam:

Cultural critics in the computer age, those concerned with the social configurations of class, race, and gender, can thus no longer afford to position themselves simply for or against technology, for or against postmodernism. In order not merely to reproduce the traditional divide between humanists and mechanists, feminists and other cultural critics must rather begin to theorize their position in relation to a plurality of technologies and from a place already within postmodernism. (1991, 441)

Braidotti afirma que això requereix trobar un llenguatge comprensible entre tots aquests agents, que habiten el postantropocentrisme, i això significa “que los recursos de la imaginación, como los instrumentos de la inteligencia crítica, deben ser empleados con este fin” (2013, 100); és a dir, necessitem un vocabulari que ens permeti referir-nos a “nuestra subjetividad posthumana integrada y encarnada” (*ibíd.*). En aquest sentit, Wright (2013) també va assenyalar la necessitat d'un vocabulari nou per parlar de la nostra existència en el món de l'art mediada per les TIC i, per tant, com a usuaris. La màxima expressió de la descentralització del coneixement expert que caracteritza el saber postmodern de Lyotard la trobem en la cultura de l'usuari que descriu Wright, que afirma que “from the perspective of expertise, *use* is invariable *misuse*. But from the perspective of users, everywhere, so-called misuse is simply... use” (2013, 26). Sobre això, la perspectiva feminista de Hayles, Barad i Braidotti pren en consideració les emocions que circulen per les xarxes de relacions entre humans i no humans a través de les eines digitals, i implica la possibilitat d'una ètica i una política basades en l'empatia. El 2018, Braidotti i Maria Hlavajova editen el volum *Posthuman Glossary*, en el qual recullen 160 conceptes i termes encunyats en els últims anys per un total de 141 autors i autores de diverses disciplines i que permeten establir qüestions relatives al pensament posthumà i postantropocentrista, “such as the changes induced by advanced technological developments on the one hand and the structural inequalities of the neoliberal economics of global capitalism on the other” (Braidotti i Hlavajova 2018, 1-2).

En aquest volum s'hi troben reflexions sobre els subjectes *non-human* i *inhuman*, que s'inclouen en el pensament posthumanista i que sorgeixen de la consideració de les relacions entre humans i altres éssers vius o altres “technologically manufactured «others»” (Braidotti i Hlavajova 2018, 2), que mencionàvem en l'inici d'aquest apartat. Els autors i autores del glossari de Braidotti i Hlavajova i el mateix Wright coincideixen en la idea de la traducció com una tasca central dels nostres dies: d'una banda, perquè, com si seguíssim amb el projecte d'una *écriture au féminin* o d'un *cyborg writing*, encara ens cal una renovació lèxica que ens permeti expressar-nos i relacionar-nos d'acord amb les noves línies de pensament filosòfic i les preocupacions contemporànies, i, de l'altra, perquè en un món de relacions entre objectes i subjectes potencialment convertibles, potencialment traduïbles, la posttraducció és el gest paradigmàtic que engloba totes les nostres accions.

Amb tot, la posttraducció es relaciona amb el moviment i els fluxos constants que s'oposen a qualsevol idea de vida com a estructura estable, permanent i exempta dels efectes que el món que la rodeja i el pas del temps li podrien provocar. En l'actualitat, la posttraducció és un procés inacabable que genera “multiple forms of language, textual and cultural practice” (Cronin 2017, 153); “the ultimate form of resistance to the extractivist lockdown of toxic uniformity [...] the necessary precondition to the transition to ‘new ways of living and being’” (*ibíd.*).

### 3. TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA: LA CURS PER L'AUTOMATIZACIÓ DEL LLENGUATGE

[T]ools shape us as much as we shape them.

Michael Cronin (2013, 10)

Al llarg dels segles, la humanitat ha desenvolupat eines de lectura, d'escriptura i de distribució del coneixement que han transformat les maneres de relacionar-nos. Cada (re)mediació de les eines de la comunicació ha comportat un increment en la velocitat de transmissió de missatges, fet que ha contribuït a la transparència dels processos intermedis. La popularització de les TIC ha estat una revolució tecnològica que ha facilitat l'expansió de la globalització, amb la seva respectiva obertura de les fronteres comercials a nivell internacional (Castells 1996, 1997; O'Hagan 1996). Amb la teoria de les 3T, Michael Cronin defensa que les relacions entre traducció, intercanvis comercials i tecnologia es troben a la base del paradigma actual (2013, 3). Per a Karin Littau, els avenços tecnològics, com el desenvolupament de les eines cinematogràfiques i les computacionals, han comportat l'acceleració de processos comunicatius com la mateixa traducció (2016, 907). L'autora apunta que la traducció "has been key to disseminating information, knowledge, and forms of cultural expression across linguistic boundaries" (*ibid.*), alhora que "it is technologies that have enabled and decisively changed these processes of dissemination" (*ibid.*).

La traducció es veu afectada per les innovacions tècniques de l'era digital en el paradigma de la traductibilitat. La posttraducció és la pràctica que aglutina tots els nostres moviments amb les eines digitals, i la condició característica de l'ésser contemporani és la possibilitat de ser traduït o traduïda: "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" (Cronin 2013, 3). Littau destaca que, en les històries que s'han escrit de la traducció, s'ha omès el paper de la tecnologia i dels efectes que té en la pràctica traductològica (2016, 908). L'autora reconeix únicament les aproximacions de Cronin (2003, 2013) i d'Anthony Pym (2014) com a aportacions de teòrics de la traducció que han tingut en compte "why it is important to chart connections between the *effects* of old media on translators and translations

of the distant and recent past and the *effects* of new media on translators and translations now” (2016, 908). Segons Littau, aquesta mena de gests teòrics resulten potencialment interessants perquè permeten entendre millor “the challenges that translation is facing anew in this historical period and perhaps will even enable us to extrapolate from past and current trends translation’s plausible future trajectories and prospects” (2016, 908). Avenint-nos a aquestes premisses, en aquest apartat tractem el funcionament i el desenvolupament de les eines de traducció automàtica al llarg de la segona meitat del segle XX per tal d’adquirir una perspectiva històrica de les transformacions de la traducció en la seva relació amb la tecnologia i la globalització.

### 3.1. NOCIONS BÀSIQUES DE LINGÜÍSTICA COMPUTACIONAL I INTEL·LIGÈNCIA ARTIFICIAL APLICADA AL DESENVOLUPAMENT DELS SISTEMES DE TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA

Els primers experiments en eines de TA es van portar a terme als Estats Units durant la dècada dels cinquanta i perseguien l’objectiu de crear programes totalment automàtics de traducció que no demanessin en cap moment l’assistència humana. Tot i que actualment encara hi ha qui manté aquest desig, els investigadors van tardar poc a adonar-se de la complexitat d’aquesta empresa. Lluny d’abandonar el projecte, al llarg de la segona meitat del segle XX i en les primeres dècades del tercer mil·lenni grups d’investigadors d’arreu del món han continuat treballant en el desenvolupament d’eines de TA, la mecànica bàsica de les quals funciona a partir de tres tipus de dades: en primer lloc, el text original, d’entrada o *input text*, que ha de trobar-se en un format interpretable per l’ordinador; en segon lloc, els diccionaris, memòries de traducció i bases de dades, amb els quals s’aniran relacionant les diferents paraules que conformen el text d’entrada; i, per acabar, l’algoritme o programa que executa les instruccions per desxifrar del text d’entrada, comparar cada paraula amb les entrades pertinents als diccionaris o memòries i oferir una sèrie de resultats com a possibles traduccions del text original (Vasconcellos 1991, 1). Aquests mecanismes poden operar per mitjà de diferents sistemes.



Seguint la teoria del professor de la Universitat d'Alacant Mikel L. Forcada (2019), el professor valencià Juan Carlos Tordera Yllescas (2011) i els professors catalans Salvador Climent, Joaquim Moré i Antoni Oliver (2007a, 2007b), en aquest apartat ens dedicarem a distingir-ne els diferents tipus segons dos criteris: d'una banda, el grau de participació humana en el procés de traducció automàtica (TA), i, de l'altra, el grau de profunditat en l'anàlisi del llenguatge que l'eina de TA pot portar a terme.

### 3.1.1. TIPUS D'EINES DE TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA SEGONS EL GRAU DE PARTICIPACIÓ HUMANA

Les sigles FAHQT s'han emprat històricament per anomenar els processos de *fully automatic high-quality translation*: tasques de traducció totalment automàtica i que proporcionen resultats d'alta qualitat. Aquest és un sistema ideal que no necessitaria la intervenció humana per efectuar el procés de traducció, seria capaç d'executar la tasca sense presentar cap problema i oferiria un resultat d'alta qualitat de manera totalment eficient. Christine A. Montgomery, lingüista, programadora i traductora del rus que va investigar a la Universitat de Georgetown en la dècada dels cinquanta, indica les característiques mínimes que ha de complir un sistema FAHQT:

must be equipped with all the necessary linguistic and domain knowledge bases containing (or capable of deriving on the fly) all the lexical items, syntactic, semantic, and pragmatic rules, and knowledge structures required for analysis of text in the source language and generation of the corresponding text in the target language. In order to be fully automatic, it must be able to accomplish this without human intervention, including pre- and post-editing, or any in-process interaction. (2000, 108)

En l'actualitat, els sistemes d'aquesta mena encara no són possibles. Si bé podem parlar de sistemes que no requereixen la implicació humana més enllà del moment de la seva programació i de la seva dependència en la tercera natura, no podem assegurar que aquests sistemes proporcionin resultats d'alta qualitat.

Davant de les dificultats d'aconseguir un FAHQT, la recerca s'ha centrat en la millora de les eines automàtiques d'assistència en la traducció, destinades a l'administració de terminologia o la creació de memòries de traducció. En català s'acostumen a anomenar amb les sigles TAO (per *traducció assistida per ordinador*; CAT en anglès, per *computer-assisted translation tools*) els sistemes automatitzats en què la intervenció humana en alguns moments del procés resulta necessària, encara que la major part de la tasca la porta a terme el programa de manera autònoma (Climent, Moré i Oliver 2007a, 27). Els processos automàtics es basen en els continguts de grans bases de dades que contenen vinculacions entre dues o més llengües i que es generen a mesura que el traductor o traductora humana —l'usuari de les eines— tradueix diferents segments (Drugan 2007, 120). Això transforma la pràctica de la traducció: aquesta traducció per segments ja no es correspon a “the main paradigms that have historically defined translation practices [word-for-word or sense-for-sense translation], but segment-for-segment translation” (Littau 2016, 914). La connexió entre aquests segments no sempre és clara.

La diferència principal entre les eines de TA i les de TAO es troba en el fet que, en les últimes, el programa informàtic proposa traduccions a l'usuari o usuària a partir dels continguts emmagatzemats en memòries de traducció. És l'usuari o la usuària qui pren la decisió d'acceptar-les o no. Littau explica que els estudis de l'etnògraf Matthieu LeBlanc al Canadà el 2013 demostren que “translators are becoming more reliant on TM because they trust the choice of the database more than their own brains” (2016, 913).<sup>65</sup> Segurament això es dona a causa de la millora tècnica i l'abaratiment d'aquestes eines. Tanmateix, les conseqüències que aquesta delegació de la presa de decisions tindrà sobre la pròpia pràctica de la traducció difícilment es poden preveure.

Segons Climent, Moré i Oliver, la participació humana en les eines de TAO pot donar-se en tres moments: la fase de preedició, la interactiva i la postedició. En la primera, el text d'origen es prepara perquè el programa de traducció el pugui interpretar fàcilment.

---

65 L'estudi de Matthieu LeBlanc en què es basa Karin Littau és el que es troba explicat en detall a l'article “Translators on translation memory (TM): Results of an ethnographic study in three translation services and agencies” (2013). *International Journal for Translation and Interpreting Research* 5(2), 1-13.

Per a això, s'identifiquen les el·lipsis, les paraules ambigües, els noms propis, les abreviatures i tots aquells tipus d'elements que puguin ser problemàtics per al programa de TA perquè no estan inclosos en el diccionari terminològic.

La lingüista computacional i traductora estatunidenca Muriel Vasconcellos explica que a final dels vuitanta es van començar a desenvolupar eines com els programes SMART Expert Editor, Critique o SUSY, que poden realitzar aquest procés de manera automàtica (1991, 2).

Una altra manera d'adaptar el text d'origen consisteix a escriure'l directament amb un llenguatge controlat. Anomenem *llenguatges controlats* aquells en els quals escassegen les paraules ambigües, les oracions subordinades complexes o el vocabulari que no consta en els diccionaris que el programa consultarà durant el procés de TA. Segons Vasconcellos, aquesta opció és especialment recomanable quan es treballa amb textos adreçats a una comunitat lectora internacional, com per exemple els manuals tècnics de productes que es comercialitzen arreu del planeta (1991, 3). Un cop realitzada la preedició, el programa pot començar la TA: el procés durant el qual pot requerir la intervenció humana per sol·licitar a l'usuari la resolució d'ambigüitats. Aquesta participació humana enmig del procés de traducció és la que es produeix en la fase interactiva. El primer sistema interactiu que es va posar a la venda va ser TransActive, desenvolupat el 1982 per l'empresa estatunidenca ALP Systems (Vasconcellos 1991, 3). D'altra banda, la postedició consisteix en la revisió del text traduït (TT) per part d'un traductor humà professional. Les tasques que caracteritzen aquesta fase són la correcció d'aspectes com imprecisions lèxiques, incoherències i la selecció inadequada d'elements com preposicions i conjuncions, així com qüestions relacionades amb l'estil del text.

### 3.1.2. TIPUS D'EINES DE TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA SEGONS EL GRAU DE PROFUNDITAT D'ANÀLISI

Mikel L. Forcada distingeix entre dos tipus de traducció automàtica: la que es basa en regles i la que es basa en corpus (2019, 5). Els sistemes de TA basats en regles tradueixen paraula per paraula a partir de diccionaris i regles generats per experts en traducció, un procés a través del qual les estructures de la llengua original (LLO) es transformen en estructures de la llengua de destí (LLD) (Forcada 2019, 6).

A partir d'aquests diccionaris i regles sintàctiques senzilles, l'algoritme de TA formularà combinacions de substantiu + adjectiu per a un text en català i d'adjectiu + substantiu per a un text en anglès (Climent, Moré i Oliver 2007a, 20). D'altra banda, a partir dels mateixos diccionaris i regles els informàtics i informàtiques redacten una sèrie d'instruccions que l'ordinador executarà per portar a terme la traducció. Forcada destaca que, en aquests sistemes, "el coneixement intuïtiu i no formalitzat dels traductors sobre la tasca s'ha de convertir en regles a codificar de forma eficientment computable" (2019, 6).

D'altra banda, els sistemes basats en corpus són els que compten amb memòries de traducció i bases de dades en què es vinculen segments de textos a les seves traduccions. Aquests sistemes poden funcionar de dues maneres: per mitjà de models probabilístics, que calculen la possibilitat que un determinat resultat té de ser la traducció més correcta possible i l'ofereixen com a TT, o per mitjà de xarxes neuronals artificials, que generen simulacions de les connexions neuronals del cervell humà en els processos cognitius (Forcada 2019, 7). Aquest últim mètode caracteritza les eines de TA neural, que comencen a aplicar-se a partir de 2015 i que, atesa la seva complexitat, actualment encara no s'han popularitzat. D'altra banda, el mètode probabilístic caracteritza les eines de TA estadística. Actualment aquestes són les eines més esteses i, per aquest motiu, la majoria de programes a què ens referirem al llarg d'aquest apartat pertanyen a aquesta categoria.

Cada programa de TA, estigui basat en regles o en corpus, descodifica i analitza diferents aspectes del text d'origen (TO) per poder-lo traduir. Els sistemes de TA més senzills són els de traducció directa. Es basen en regles i no fan cap anàlisi del TO, sinó que en substitueixen les paraules per d'altres de la LLD. Els sistemes de traducció indirecta, en canvi, funcionen amb estratègies estadístiques i construeixen una representació de l'arbre sintàctic de les oracions del TO amb l'objectiu d'assegurar la intel·ligibilitat i fidelitat del TT (Climent, Moré i Oliver 2007a, 21). Aquests sistemes se subdivideixen en dos grups: els de transferència i els interlingüístics. Els primers exigeixen una anàlisi morfològica que es porta a terme mitjançant les representacions de l'arbre sintàctic del TO amb l'objectiu de resoldre les ambigüitats sintàctiques i lèxiques del text en qüestió, com ara els homònims, i els sinònims (Hutchins 1986, 176-177). Pel que fa als sistemes interlingüístics, aprofundeixen encara més en l'anàlisi del TO perquè porten a terme una representació gramatical però també semàntica de cada text.

A l'inici de la recerca en aquest sistema, aquesta representació es plantejava com una llengua universal, ja que s'entenia que "while languages differ greatly in 'surface' syntactic structures they share common 'deep structure' representations, which may be regarded as forms of 'universal' semantic representations" (Hutchins 1986, 176).

### 3.1.3. MEMÒRIES DE TRADUCCIÓ I MÈTODES DE TRADUCCIÓ

Els professors Climent, Moré i Oliver descriuen les memòries de traducció emprades pels sistemes de TA basats en corpus com "un dipòsit on s'emmagatzema contingut original i traduït d'una manera organitzada i que ens permet la recuperació posterior" (2007a, 46). Normalment aquestes memòries funcionen com a bases de dades del sistema TAO i no només contenen segments de la LLO i les seves traduccions, sinó que també poden emmagatzemar informació addicional de caràcter semàntic. L'estructura d'algunes d'aquestes memòries es basa en documents digitals de textos prèviament traduïts pel traductor o traductora humana que s'enllacen al TO per mitjà de l'alineació: la tasca de relacionar els segments del TO amb el seu corresponent TT (Climent, Moré i Oliver 2007a, 53). Això resulta especialment útil perquè, d'aquesta manera, l'usuari o usuària pot escollir textos que, pel contingut, puguin facilitar-li la tasca de traduir nous textos que pertanyin al mateix glossari temàtic, de manera que es redueixi així el nombre d'ambigüitats. Alguns programes pensats per a la TAO treballen també amb bases de dades terminològiques amb entrades en diverses llengües. Els sistemes que operen en aquestes condicions són sistemes sense coneixement lingüístic, ja que no actuen segons regles lingüístiques predefinides, com succeeix en els sistemes de traducció directa, sinó que es basen en exemples o en càlculs estadístics (Climent, Moré i Oliver 2007a, 24-25).

Tordera Yllescas menciona alguns mètodes utilitzats en l'actualitat per a l'ús i la millora de l'eficàcia d'aquestes memòries de traducció: els mètodes basats en exemples, els que es basen en el coneixement del món, els estadístics i els neuronals (2011, 145). Són compatibles entre ells i es poden utilitzar diferents mètodes en un mateix procés de TA. Els que es basen en exemples tenen l'objectiu d'aprofitar tot el material lingüístic emmagatzemat al corpus i combinar-lo a fi d'aconseguir la traducció que sigui més satisfactòria per a l'usuari o usuària. Aquest mètode requereix que tots els elements lèxics hagin estat prèviament alineats.

El mètode basat en el coneixement del món és el que conté les dades extralingüístiques que acompanyen cada paraula, cada expressió i, en definitiva, qualsevol manifestació lingüística.

Aquest mètode sorgeix de la hipòtesi que la comunitat de parlants d'una llengua disposa d'un seguit de coneixements que no es troben representats lingüísticament, però que li permeten de donar un significat als texts que produeix o amb els quals es relaciona. Segons Tordera Yllescas, aquest és un dels mètodes més recomanables, perquè

la traducción debería basarse en representaciones conceptuales no lingüísticas o [...] en representaciones de significados derivados de los procesos de comprensión de los textos. Comprender un texto implica relacionar lo que en él se dice (su contenido lingüístico) con fenómenos (entidades, acciones, acontecimientos) externos al texto (la "realidad" no lingüística). Suponiendo que los significados y la comprensión sean comunes, deducimos que dichas representaciones "conceptuales" son interlingües, que pueden servir de representaciones intermedias en los sistemas de TA y que, con la ayuda de las "bases de conocimiento" adecuadas, los textos pueden ser analizados [...] así como generados a partir de las mismas. (2011, 149)

Tanmateix, un dels problemes que planteja aquest mètode és el de seleccionar quins coneixements s'han de representar en aquesta memòria de traducció amb informació extralingüística i quines formes han de tenir aquestes representacions. Així, aquest mètode és especialment útil quan es posa en pràctica en el marc d'àmbits molt concrets i es pot fixar un límit a la informació que s'acumula. D'altra banda, el mètode estadístic calcula la probabilitat que té una unitat lèxica d'una interllengua —cadascun dels elements que formen la representació d'una altra llengua— de correspondre al lèxic de la LLO. Funciona amb un corpus, de la mateixa manera que els mètodes basats en exemples, però amb la diferència que aquests calculen la probabilitat que una unitat lèxica té de ser la candidata elegida segons el nombre de vegades que s'ha traduït. Aquesta dada es pot saber consultant el corpus alineat. Després d'això, en aquest mètode es té en compte el context lingüístic precedent de la candidata lèxica per mitjà dels *n*-grams: un model que calcula les probabilitats que cada candidata té de ser la "correcta" a partir de les paraules immediatament anteriors.

Per acabar, el mètode basat en xarxes neuronals caracteritza la TA neural i té l'objectiu d'emular el sistema cognitiu humà per aconseguir que un sistema aprengui a traduir com ho faria una persona. Segons Tordera Yllescas, aquests sistemes disposen de tres tipus de neurones que pretenen simular el funcionament neuronal dels humans (2011, 152). Forcada explica que aquestes neurones són “entrenades” pels informàtics o informàtiques, que vinculen diferents connexions neuronals a diferents elements d'un corpus de traducció amb l'objectiu de generar determinats comportaments neuronals donades unes situacions lingüístiques concretes (2019, 10). En aquests sistemes, el text que es vol traduir es converteix a representacions de valors numèrics que equivalen a valors d'activitat neuronal i que funcionen com a interlingua. Amb aquests valors numèrics, continguts en les bases de dades que empra l'eina de TA, es poden arribar a fer fórmules d'aritmètica semàntica, com la que Forcada presenta com a exemple senzill: “[rei] – [home] + [dona] = [reina]” (2019, 15). Es diu que aquestes neurones es desenvolupen per mitjà de processos d'aprenentatge profund (*deep learning*), ja que “la informació es processa per mitjà de moltes capes ocultes”, fent que sigui gairebé impossible resseguir el traç d'un procés de traducció i, en conseqüència, detectar i resoldre els errors que s'hi puguin donar (Forcada 2019, 12).

#### 3.1.4. LIMITACIONS I PROBLEMÀTIQUES HABITUALS EN ELS PROCESSOS AUTOMÀTICS DE TRADUCCIÓ

La intel·ligibilitat, la fidelitat, la precisió i l'estil són els quatre paràmetres més habituals amb els quals s'avalua la qualitat d'un text traduït per mitjà de TA (Climent, Moré i Oliver 2007a, 12). Els aspectes dels quals s'ocupen aquests paràmetres estan condicionats per un seguit d'elements que poden comportar dificultats a l'hora de fer la TA. Un cas seria la morfologia de les paraules en diferents llengües, és a dir, la diferència entre els accidents gramaticals que presenta la llengua d'origen i els de la de destí. L'ambigüitat lèxica també afecta la qualitat del text traduït i, segons Tordera Yllescas, podem classificar-la en tres tipus: la categorial, l'homofònica o polisèmica i la que és causada per transferència (2011, 113). L'ambigüitat categorial ve donada per les paraules que pertanyen a diferents categories gramaticals, que tenen significats diferents però que comparteixen el mateix significat. L'homofònica o polisèmica és la que es deriva d'aquestes condicions.

En darrer lloc, l'ambigüïtat per transferència o traducció es dona en les situacions en què un terme que no és ambigu per la comunitat de parlants de la llengua d'origen s'ha de traduir a un terme que sí que resulta ambigu per als parlants de la llengua de destí. Tordera Yllescas posa com a exemple la paraula anglesa *you*, que en castellà es podria traduir per 'tú', 'usted', 'vosotros' o 'ustedes' (*ibíd.*).

D'altra banda, també es dona l'ambigüïtat sintàctica, que trobem en aquelles oracions que poden tenir els seus elements estructurals relacionats de diverses maneres. Per il·lustrar-ho, farem servir la pregunta *Qui diu que vindrà?*, que pot ser interpretada com a: (1) *Qui és aquest subjecte que parla i que diu que algú vindrà?*, o (2) *Qui és aquest subjecte que algú diu que vindrà?*. L'ambigüïtat semàntica emergeix quan els connectors lògics, els quantificadors o els operadors modals ens permeten fer diferents interpretacions. Per exemple, presenta ambigüïtat semàntica la frase *Tots els nens volen una joguina*, que es pot interpretar de dues maneres: o *Tots els nens volen una joguina diferent*, o bé *Existeix una joguina que tots els nens volen*.

Un altre element considerat problemàtic és el de la dixi textual, amb el qual es pot anomenar un antecedent que tindrà derivacions segons principis lèxics, sintàctics i semàntics. El problema que suposa la dixi és el de poder detectar el gènere de l'element que marca l'elisió i que ens hauria de venir donat pel seu antecedent. Un exemple de problemàtica derivada de la dixi textual és la dificultat que podem trobar a l'hora de determinar el gènere d'un pronom, com veiem en el cas següent: la frase anglesa *The cat doesn't drink milk because it is ill* es traduiria al català com 'El gat no beu llet perquè (*ell, el gat*) està malalt', mentre que la frase anglesa *The giraffe can eat the leaves because it is tall* es traduiria com 'La girafa pot menjar-se les fulles perquè (*ella, la girafa*) és alta'. Per acarar aquests aspectes, tant Tordera Yllescas com Oliver, Climent i Moré expliquen una sèrie d'estratègies que tenen per objectiu millorar l'efectivitat del programa de TA. Segons els professors, per resoldre els problemes d'intel·ligibilitat seria necessari que la màquina tingués accés a tot el coneixement lingüístic i extralingüístic existent, cosa que resulta pràcticament impossible (Climent, Moré i Oliver 2007b, 12-13). A més, pel fet que el sistema de TA treballa sense arribar a comprendre el significat del text que està analitzant, traduint i generant, no pot assegurar que el fil argumental del text resultant sigui el mateix o similar al d'origen (*ibíd.*). Per aquest motiu, aquesta condició afecta també la qüestió de la fidelitat.



Es considera que hi ha manca de precisió quan en el TT els conceptes i els mots utilitzats no són prou concrets per representar el significat del TO. Les bases de dades terminològiques especialitzades en determinats camps poden ajudar a millorar aquest aspecte (Climent, Moré i Oliver 2007b, 14). Per acabar, la qüestió de l'estil també està lligada a les condicions d'intel·ligibilitat i fidelitat, perquè, de la mateixa manera que el programa de TA no pot comprendre el significat del missatge amb el qual està treballant, no pot copsar, tampoc, aspectes com el to del text, emfasitzacions, opinions, etc. (Climent, Moré i Oliver 2007a, 15). Per això també és incapaç de transmetre-ho en la llengua de destí.

A banda d'aquestes limitacions, podem parlar també d'un seguit d'aspectes lingüístics que resulten complexos d'abordar en qualsevol procés de TA i que venen donats per les diferències entre els idiomes amb què es treballa. Davant d'aquestes diferències, el programa no pot respondre de la mateixa manera que ho faria una persona perquè funciona amb un sistema completament diferent del sistema cognitiu humà. Ara per ara, el màxim que ha aconseguit és que el programa emuli les reaccions humanes, però li manca la capacitat d'improvisació i l'espontaneïtat humanes.

Tot i aquestes limitacions, la rapidesa que caracteritza els processos de traducció per mitjà d'eines automàtiques pot resultar molt útil en cas d'urgència, més enllà de la qualitat del text traduït. En aquest sentit, recuperem un record que Vasconcellos explica a tall d'anècdota:

[...] at the Pan American Health Organization the SPANAM system was once used to translate twenty reports in a single day, which had to be scanned by the monolingual rapporteur of a meeting, and on other occasion it provided a rough translation of a long document needed to brief a consultant who was going to travel the next day. In these cases MT, albeit of less-than-perfect quality, made an important contribution. (1991, 4)

### 3.1.5. ESTRATÈGIES PER A LA RESOLUCIÓ DE LES DIFICULTATS DE LA TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA

Partint de Tordera Yllescas (2011) i Climent, Moré i Oliver (2007a, 2007b), destaquem un seguit d'estratègies per abordar les problemàtiques que dificulten la producció de resultats satisfactoris en un procés de TA. En el cas de les dificultats derivades de la morfologia de les paraules en les diferents llengües, ens trobem generalment davant de dues solucions possibles. Una opció és compilar cada paraula, amb la seva flexió completa —és a dir, amb totes les possibles declinacions i derivacions— en un diccionari o lexicó. Encara que aquest procés requereix molta memòria a la màquina, la consulta és ràpida perquè el sistema no ha de portar a terme cap anàlisi lexicològica ni cap tasca de descomposició. Només ha de buscar les paraules que s'han entrat prèviament. Un exemple de les entrades que podria contenir aquest tipus de diccionari seria:

- canta* [*v.*, 3p, singular, present, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- cantem* [*v.*, 1p, plural, present, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- canten* [*v.*, 3p, plural, present, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- cantes* [*v.*, 2p, singular, present, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- canteu* [*v.*, 2p, plural, present, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- canto* [*v.*, 1p, singular, present, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- cantar* [*v.*, infinitiu, 'produir sons musicals per mitjà de la veu']

Una altra opció és programar el sistema perquè faci una anàlisi lexicològica a partir de la paraula i els morfemes flexius llistats en el diccionari. En aquest cas, el diccionari no contindrà totes les paraules possibles, sinó que només recollirà les paraules "simples" i els morfemes amb els quals, juntament amb aquestes paraules, podem elaborar-ne de noves. Un avantatge d'aquest tipus de diccionari és que no inclou les redundàncies, com les terminacions de la conjugació en present d'indicatiu de tots els verbs regulars. Així estalvia memòria perquè redueix el nombre d'entrades necessàries. D'altra banda, aquesta possibilitat pot resultar poc eficaç en el moment de resoldre casos d'irregularitat, ja que es basa en normes generals.

Les entrades que trobaríem en aquest tipus de diccionari serien similars a aquestes:

- *cant*- [v., 'produir sons musicals per mitjà de la veu']
- -a [3p, singular]
- -em [1p, plural]
- -en [3p, plural]
- -es [2p, singular]
- -eu [2p, plural]
- -o [1p, singular]
- -r [infinitiu]

Aquesta memòria podria servir per a tots els verbs regulars acabats en la primera conjugació i hauria d'estar preparada per resoldre els irregulars. Aquesta estratègia també pot servir per identificar els elements derivatius que s'afegeixen a una arrel, com els sufixos i prefixos, i per recollir els mots que no accepten aquestes partícules o els que canvien de significat de manera imprevisible quan entren en contacte amb aquests elements.

Les ambigüitats i la dixi textual poden resoldre's per mitjà del coneixement lingüístic, que es troba en les connotacions que els parlants d'una llengua vinculen a cada paraula o expressió; al coneixement contextual, que fa referència al context del qual prové l'oració en qüestió i que pot estar format per les frases que la precedeixen o que venen a continuació, i el coneixement extralingüístic o coneixement del món. Per exemple, en llegir la frase *Els nens van observar les àligues amb els prismàtics*, el nostre coneixement del món ens permet deduir que no eren les àligues les que utilitzaven els prismàtics, sinó els nens.

### 3.2. REPÀS HISTÒRIC DEL DESENVOLUPAMENT DELS SISTEMES DE TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA (1940-ACTUALITAT)

Al llarg de la història s'han donat alguns fets que ens fan pensar que, si els humans ens hem entestat a fer màquines que tradueixin, no només és per economitzar temps. Ben mirat, el temps i l'esforç dedicats a l'elaboració d'aquestes màquines podria donar per fer moltes traduccions. Potser una altra motivació és que el procés d'elaboració d'una màquina d'aquesta mena requereix, com va anunciar l'informàtic Martin Kay, la revelació dels misteris de l'esperit humà:

To capture it [translation] in a machine would [...] be to capture some essential part of the human spirit, thereby coming to understand its mysteries. But just because there is so much of the human spirit, many reject out of hand any possibility that it could ever be done by a machine. There is nothing that a person could know, or feel, or dream, that could not be crucial for getting a good translation of some text or other. To be a translator, therefore, one cannot just have some parts of humanity; one must be a complete human being. (Hutchins and Somers 1992, XI)

En aquest apartat traçarem un breu recorregut per la història de les diferents tecnologies que els humans ens hem inventat amb l'objectiu d'arribar a la completa i ràpida comprensió de l'Altres, o potser per seguir indagant en els misteris de l'esperit humà.

#### 3.2.1. PROJECTES I PROTOTIPS PREVIS ALS ANYS QUARANTA

El somni d'aconseguir un codi universal que permeti la comunicació transparent, directa i clara entre diferents persones acompanya la nostra existència des de temps immemorials. El mateix mite de la torre de Babel comença amb aquest plantejament, tot i que la conclusió que n'extraïem és que aconseguir-ho és impossible. Sembla que, des del moment en què es va assumir la diversitat lingüística, han estat diversos els intents per produir un element intermedi que habiti l'espai buit de comprensió entre dues o més persones i que serveixi de nexa entre la parla d'una i la de l'altra.

En la literatura de ciència-ficció trobem diverses descripcions de realitats imaginàries en què hi ha algun element que permet la comunicació universal. Un dels més famosos és el *Babel fish*, que Douglas Adams descriu a la radionovel·la còmica *The Hitchhiker's Guide To The Galaxy* (1978):

The Babel fish is small, yellow, leech-like, and probably the oddest thing in the Universe. It feeds on brainwave energy received not from its own carrier, but from those around it. It absorbs all unconscious mental frequencies from this brainwave energy to nourish itself with. It then excretes into the mind of its carrier a telepathic matrix formed by combining the conscious thought frequencies with nerve signals picked up from the speech centres of the brain which has supplied them. The practical upshot of all this is that if you stick a Babel fish in your ear you can instantly understand anything said to you in any form of language. The speech patterns you actually hear decode the brainwave matrix which has been fed into your mind by your Babel fish. (1979, 59)

Aquesta eina fictícia de traducció universal demostra la inexistència de Déu quan, en un diàleg amb l'Home, Déu afirma que ell no pot demostrar la seva pròpia existència perquè aquesta es basa en la fe i qualsevol evidència desactivaria la fe. L'Home respon que el *Babel fish* és un ésser tan perfecte que evidencia l'existència de Déu —perquè és com un miracle—, i així desactiva la condició d'una existència basada en la fe que Déu acabava d'articular. Per tant, afegeix l'Home, “it proves you exist, and so therefore, [...] you don't” (Adams 1979, 59). Com en el mite de Babel, la possibilitat de la comunicació universal qüestiona l'existència de Déu, converteix la figura divina en innecessària i sembla la guerra arreu, tal com explica Adams quan conclou l'episodi del peix fantàstic: “[...] the poor Babel fish, by effectively removing all barriers to communication between different races and cultures, has caused more and bloodier wars than anything else in the history of creation” (1979, 60).

Fora de l'àmbit de la ciència-ficció, Michael Cronin considera que la pedra de Rosetta és una d'aquestes primeres tecnologies (2013, 12). L'origen d'aquest artefacte es troba en el període hel·lenístic d'Egipte, quan aquesta regió estava dominada per l'Imperi Romà i rebia influències gregues a causa de la conquesta de Mesopotàmia per les milícies d'Alexandre el Magne.

Actualment, encara serveix de referent per a les investigacions en traducció automàtica, com demostra Phil Blunsom, expert en TA a la Universitat d'Oxford, quan descriu els desenvolupaments en aquestes tecnologies com “a larger-scale version of what was done with the Rosetta Stone”.<sup>66</sup> Cronin defineix el context històric de la Rosetta com una “translation zone” (*ibíd.*): en la seva superfície es va inscriure un decret que establia el culte al rei Ptolemeu V Epífanes en tres alfabetos diferents: el dels jeroglífics en egipci antic, el de l'egipci demòtic i el del grec antic. A més, la inscripció de la Rosetta també detallava que una còpia d'aquell decret havia de trobar-se inscrit a cada temple amb l'objectiu que tothom el pogués entendre i aprendre (*ibíd.*). Segons Cronin, les similituds entre els tres textos van permetre als investigadors Jean-François Champollion i Robert Young interpretar els jeroglífics de l'antic Egipte (2013, 12). D'aquesta manera, la pedra Rosetta no només va funcionar com un artefacte de traducció en el moment en què es va realitzar, sinó que en èpoques posteriors ha servit perquè els estudiosos interpretessin el context polític i cultural d'aquell període.

La pedra de Rosetta també il·lustra la teoria de les 3T, perquè la seva existència estava vinculada a un gran avenç en el desenvolupament de les tecnologies dels transports fluvials i marítims necessaris per a les relacions comercials entre les diferents comunitats, les quals intercanviaven tota mena de materials bàsics: “wood, stone, and metals” (Cronin 2013, 17). En aquest sentit, Cronin corrobora això molt clarament quan escriu que “The pooling of experience is not going to happen if there is no mutual understanding. What the logic of trade implies is the possibility of translation for the ‘foreigners in a strange land’” (*ibíd.*). Un altre projecte ambiciós que ha perseguit assolir la comunicació universal és el de l'intel·lectual John Wilkins (segle XVII), conegut gràcies a l'assaig “El idioma analítico de John Wilkins” (1952), de Jorge Luís Borges. Segons l'autor argentí, Wilkins proposava un idioma les paraules del qual es definissin a si mateixes amb relació a una classificació del món ideada pel mateix Wilkins ([1952] 1981, 104). Cada lletra que conforma cada paraula descriu una categoria, un gènere o un tipus d'espècie, fet que dona com a resultat mots que es desxifren lletra a lletra: “Por ejemplo: *de* quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del

---

66 Vegeu: Paul Rubens, “Building Babel: Lost in machine translation”. *BBC Future* (en línia), 18/11/ 2014: <<http://www.bbc.com/future/story/20120306-lost-in-machine-translation>> (consulta: 12/07/2018).

elemento fuego, una llama” (*ibíd.*). En cas que s’apliqués aquest sistema, per interpretar l’idioma caldria conèixer les classificacions del món expressades per Wilkins. Es tractaria d’un llenguatge enciclopèdic en què cada paraula contindria informació sobre el seu significat. En aquest sentit, Borges afirma que “los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso; después en el colegio, descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta” (*ibíd.*).

La proposta de Wilkins recorda les teories cabalistes que posen les paraules en l’origen de la creació del món. La càbala és una part important de la mística del judaisme que es basa en la idea que el que es troba en l’origen de totes les coses són les combinacions numèriques. Florian Cramer afirma que, des d’aquesta perspectiva, totes les coses poden ser descrites en xifres (2005, 29). En hebreu, cada lletra és també un nombre, de manera que és possible fer traduccions de nombres a combinacions de lletres, que alhora formen paraules que poden ser interpretades. Cramer explica que en el primer llibre dedicat a la mística de la tradició jueva, el *Sefer Yetzirah* (*Llibre de la Creació*), d’origen desconegut, es narra la creació del món de la manera següent:

1. There were formed seven double letters, Beth, Gimel, Daleth, Kaph, Pe, Resh, Tau, each has two voices, either aspirated or softened. [...]

3. These seven double letters He formed, designed, created, and combined into the Stars of the Universe, the days of the week, the orifices of perception in man; and from them he made seven heavens, and seven planets all from nothingness [...]. (Cramer 2005, 31)

Tot i que la majoria de manifestacions de la pràctica cabalista daten dels segles XII i XIII, Cramer afirma que el text de *Sefer Yetzirah*, en circulació fins al segle IX, tenia un caràcter “proto-kabbalistic” pel fet que ja tractava la combinatòria entre les lletres i els elements del món (2005, 30). De la mateixa manera que amb aquelles set paraules que Déu va crear es van formar les estrelles i els mars, també es van formar els orificis de percepció humana, explica el *Sefer Yetzirah* (*ibíd.*).

La càbala i l'idioma analític de Wilkins són resultats de càlculs. Per idear-los, la intel·ligència humana ha intentat elaborar màquines conceptuals que generen escriptura a partir del càlcul. René Descartes i Gottfried Wilhelm Leibniz també havien especulat sobre la possibilitat de generar diccionaris universals o metodologies per al coneixement universal (Hutchins i Somers 1992, 5). De fet, Leibniz ha estat considerat un dels antecedents del codi digital a causa de la teoria presentada en el fragment “Apokatastasis panton” (1715), en què presenta un càlcul hipotètic de la quantitat de persones, hores, llibres i caràcters per llibre que caldrien per explicar amb tot detall tot el que ha succeït, de manera que totes les possibilitats quedessin contingudes en aquests textos i que tots els fets per venir haguessin estat ja escrits, literalment processats en els textos més entensos (Ernst 2012, 151). Avui, aquesta idea resulta anàloga al concepte d'*objectile*, de Gilles Deleuze (1988), que com ha destacat Cronin “contains a potentially infinite number of objects” (2013, 88).

A aquests projectes, també cal afegir-hi la que havia de ser la segona llengua més parlada del món, l'esperanto, ideada per Ludwik L. Zamenhof el 1887 i presentada a l'Exposició Universal de París de l'any 1900. L'esperanto és un codi lingüístic generat des de la raó i la ciència del pensament modernista francès amb la finalitat de convertir-se en una llengua òptima no només per a la comunicació internacional, sinó també a l'hora d'aprendre-la (Penarredonda 2018, s. p.). L'esperanto aglutina paraules de diverses llengües romàniques i germàniques i en sintetitza l'estructura en setze normes sense irregularitats ni excepcions. Aquesta mena de fórmula ideal havia de donar com a resultat una llengua fàcil d'aprendre que es difondria amb naturalitat per tot el món i faria possible una “common brotherhood” (*ibíd.*).

En les primeres dècades del segle XX també ens trobem amb les investigacions del francès d'origen armeni George Artsrouni i del rus Peter Petrovich Troyanskii (Vasconcellos 1991, 7). L'any 1933 ambdós autors patentaven, cadascú per la seva banda —el primer, a França, i el segon, a Rússia— i de manera independent, propostes per a la mecanització de la traducció. El sistema d'Artsrouni es va patentar el 22 de juliol i consistia en una màquina que funcionava amb dues cintes de paper perforades. En una, s'introduïen les paraules en un idioma i en l'altra es presentaven les paraules equivalents en una altra llengua. Era com un diccionari bilingüe automàtic (*ibíd.*).



Segons Vasconcellos, es va fer una demostració pública de la proposta a França i la companyia nacional de ferrocarrils i telègraf “might have started using it if they had not been distracted by the coming of World War II” (1991, 7).

D'altra banda, el projecte de Trojanskii es va patentar al setembre de 1933 a la URSS. Consistia en una màquina capaç de traduir un mateix text a diferents llengües simultàniament. Vasconcellos destaca que l'empresa de Trojanskii ja presentava algunes de les fases bàsiques dels processos de TA, com ara les fases d'anàlisi, de transferència i de síntesi (1991, 7). Segons la mateixa autora, Trojanskii defensava que la fase de transferència s'havia de fer per mitjà d'allò que posteriorment es va anomenar *interllengua*, és a dir, “an intermediate universal language expressed in logical representation” (*ibid.*). L'enginyer rus va aconseguir fer una primera demostració pública d'un model electromecànic d'aquest sistema l'any 1941, i set anys més tard va presentar una proposta de màquina electromagnètica d'aparença molt similar al primer ordinador electromecànic, el Mark I o IBM Automatic Sequence Controlled Calculator, desenvolupat el 1944 a la Universitat de Harvard, als Estats Units (*ibid.*). Tot i el caràcter innovador, Hutchins i Somers afirmen que els invents de Trojanskii no eren coneguts fora de Rússia (1992, 5).

Amb relació a la computació, podem afirmar que el codi digital també s'ha interpretat com una possibilitat de la traducció universal. Tot és traduïble al codi digital, tot es pot digitalitzar i tenir una vida (o diverses) en els entorns digitals (Cronin 2013, 3). Aquest aspecte el veiem molt clar en el present, en què els objectes estan interconnectats i els usos que en fem generen dades digitals. Els nostres moviments, les nostres rutines es transformen a codi digital, un element que Emily Apter descriu així:

[...] digital code holds out the prospect, at least, of translating everything into everything else. A kind of universal cipher, or default language of information, digital code will potentially function like a catalytic converter, translating beyond the interlingual and among orders or bios and genus, liquid and solid, music and architecture, natural language and artificial intelligence, language and genes, nature and data, information and capital. (2006, 227)

### 3.2.2. PRIMERES MOSTRES D'INTERÈS PER A LA MECANITZACIÓ DE LA TRADUCCIÓ (ANYS QUARANTA)

A final dels quaranta, als Estats Units i a la URSS es desenvolupen els primers avenços rellevants en l'automatització de la traducció. El 6 de març de 1947 el matemàtic estatunidenc Warren Weaver —aleshores director del departament de Ciències Naturals de la Fundació Rockefeller i president, durant la Primera Guerra Mundial, de la comissió dedicada a les matemàtiques aplicades de l'Oficina Nacional de Recerca i Desenvolupament Científic— es reuneix a Nova York amb l'investigador anglès Andrew Booth per discutir sobre la possibilitat d'automatitzar la traducció (Vasconcellos 1991, 7). Booth havia conversat prèviament sobre aquest assumpte amb el famós matemàtic anglès Alan Turing, qui, com Booth i Weaver, es mostrava partidari d'apostar per la recerca en l'aplicació de les tasques de traducció en els ordinadors (*ibid.*). Després de la conversa entre Booth i Weaver, aquest últim envia una carta al professor Norbert Wiener, de l'Institut de Tecnologia de Massachusetts (MIT), considerat el pare de la cibernètica, en la qual descriu el creixent interès social per la traducció. En paraules de Weaver:

[...] A most serious problem, for UNESCO and for the constructive and peaceful future of the planet, is the problem of translation, as it unavoidable affects the communication between peoples. Huxley has recently told me that they are appalled by the magnitude and the importance of the translation job. Recognizing fully, even though necessarily vaguely, the semantic difficulties because of multiple meanings, etc., I have wondered if it were unthinkable to design a computer which would translate. [...] Have you ever thought about this? As a linguist and expert on computers, do you think it is worth thinking about? (1949, 4-5)

Durant la Primera Guerra Mundial, Weaver havia treballat amb matemàtics en el desenvolupament d'eines electròniques de càlcul aplicades a tasques criptogràfiques, com la descodificació dels missatges que s'interceptaven en les comunicacions polítiques amb l'enemic (Hutchins 1998, 22). El matemàtic estava al corrent del potencial de les tecnologies computacionals del moment i, per això, havia pogut plantejar la possibilitat d'un ordinador capaç de traduir de forma automàtica, pensat per ser usat especialment en contextos bèl·lics.

Per als criptògrafs anglosaxons, la sensació d'optimisme i esperança després de la Segona Guerra Mundial ve donada, en bona mesura, per l'èxit en la descodificació de la màquina alemanya Enigma, l'any 1939, per part de Turing i els seus companys del Quartel General de Comunicacions del Govern, a Anglaterra. Aquest i altres èxits de la innovació en criptografia motiven el plantejament de Weaver sobre l'automatització de la traducció.

La resposta de Wiener no és gaire entusiasta, però Weaver, impulsat pels seus companys de la Fundació Rockefeller, no abandona el projecte. Dos anys més tard envia a trenta dels seus contactes un memoràndum en què presenta arguments a favor de la investigació en l'ús d'ordinadors per acomplir la tasca de la traducció de forma automàtica. En aquest document, Weaver presenta el multilingüisme global com un fet que comporta problemes de comunicació greus, especialment en situacions delicades, i que requereix un bon exercici de traducció (1949, 2). També hi explica que, en una comunicació personal amb el matemàtic Hans Reichenbach, aquest últim havia afirmat que totes les llengües humanes tenen algunes característiques comunes (Weaver 1949, 3). Weaver es basa en la declaració de Reichenbach per sustentar la seva hipòtesi sobre la possibilitat d'un ordinador capaç de portar a terme traduccions interlingüístiques.

La perspectiva de Weaver no oblida la rellevància de les connotacions de significat en els usos i funcionaments de les diferents llengües, especialment en els textos literaris, i admet que “‘perfect’ translation is almost surely unattainable” (1949, 11). Tanmateix, afirma que “‘Processes, which at stated confidence levels will produce a translation which contains only X per cent ‘error’, are almost surely attainable” (*ibíd.*). Els plantejaments de Weaver resulten innovadors perquè l'autor s'allunya de la idea d'una metodologia de traducció directa basada en la mecanització de diccionaris bilingües, com els que havien estat treballant el Dr. Andrew D. Booth i el professor J. D. Bernal, del Col·legi Birbeck a la Universitat de Londres. Weaver proposa una màquina que, per traduir entre dues llengües, faci ús d'una interlingua: “the common base of communication — the real but as yet undiscovered universal language” (1949, 6). Per explicar la metodologia, Weaver descriu una situació hipotètica, formada per dues persones que parlen llengües diferents.

Cadascuna es troba en una torre. Lluny de cridar-se de torre a torre, Weaver explica que les dues persones baixen de la torre per trobar-se en el “common ground” (Weaver 1949, 11–12). Aquesta trobada facilita la comprensió mútua; el terreny comú esdevé una metàfora de la interlingua.

La importància de la Fundació Rockefeller en la política estatunidenca de l'època, i el vincle de Weaver amb aquesta fundació, faciliten que el seu memoràndum tingui alguna conseqüència real. Com apunta Hutchins, el document “effectively launched research in machine translation in the United States” (1998, 22). Tot i que no va rebre el suport dels sectors dedicats a la lingüística, altres empreses privades del sector de la informàtica i departaments del mateix govern van invertir econòmicament en el desenvolupament de la recerca en la mecanització de la traducció als Estats Units. La gran quantitat de projectes d'investigació que es porten a terme als cinquanta en aquest sector evidencien aquest fet, com els de la Universitat de Washington, a Seattle; els de la Universitat de Califòrnia, a Los Angeles; els de l'Institut Nacional d'Estàndards i Tecnologia dels Estats Units (NBS), i els de la Corporació RAND, a prop de Santa Monica, Califòrnia (1986, 30). Hutchins destaca un dels primers efectes rellevants d'aquesta inversió: la contractació del filòsof, matemàtic i lingüista israelià Yehoshua Bar-Hillel com a investigador a temps complet al MIT, amb dedicació a la investigació sobre traducció automàtica (*ibíd.*).

### 3.2.3. LA CURSA DE LA TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA (1950-1960)

La major part de reflexions i conclusions dels equips humans dedicats a l'enginyeria, la filologia i les matemàtiques aplicades a la TA als Estats Units durant la dècada dels cinquanta han estat determinants en la recerca posterior. En aquella època es tracten nocions i problemàtiques encara vigents, com ara les tasques de preedició i postedició (Reifler, 1950),<sup>67</sup> l'anàlisi de la polisèmia i la seva dependència al context (Kaplan, 1950; Harper, 1957),<sup>68</sup> la generació de glossaris lèxics especialitzats en àrees concretes del coneixement (Oswald, 1952)<sup>69</sup> i la possibilitat de generar màquines capaces de portar a terme processos d'aprenentatge (*machine learning*) (Mooers, 1952).<sup>70</sup>

Un dels pioners va ser Erwin Reifler que, el 1950, a la Universitat de Wahington, va dur a terme les primeres proves de TA dels Estats Units (Vasconcellos 1991, 8). Reifler pren l'estela de Trojanskii i, com l'enginyer rus, afirma la necessitat de la intervenció humana, especialment en els processos de preedició i postedició (*ibíd.*). El 1951 Bar-Hillel rep una plaça com a investigador a temps complet al Laboratori de Recerca Electrònica del MIT. Se li assigna la tasca d'estudiar la tecnologia computacional aplicada a la lingüística i l'automatització de la traducció (Hutchins 2000, 301), així com de promoure la inversió en aquests projectes de recerca (Hutchins 2006, 1). El finançament que cobreix el seu contracte prové de la Fundació de Ciències Naturals (NSF), dirigida per Weaver, i compta amb el suport de les forces militars dels Estats Units, l'Oficina de Recerca Científica de les Forces Aèries dels Estats Units i l'Oficina de Recerca Naval de la Marina dels Estats Units (Hutchins 1996, 88). En el pensament de Bar-Hillel és notable la influència de les teories de la informació de Claude E. Shannon i del mateix Weaver. Un dels primers resultats de la seva recerca és l'article "The Present State of Research On Mechanical Translation" (1951), en què l'autor afirma que la impossibilitat de generar un programa de FAHQT no ha de desmotivar la recerca en aquest àmbit.

---

67 Erwin Reifler (1950). "Studies in Mechanical Translation No. 1 MT", *Mimeographed*, January 10, 1950.

68 Abraham Kaplan (1950). "An Experimental Study of Ambiguity in Context", *Mimeographed*, November 30, 1950; Kenneth E. Harper (1957). "Contextual Analysis", *Mechanical Translation*, vol. 4 (3), December 1957.

69 Victor A. Oswald, Jr. (1952). "Microsemantics", *Mimeographed*, June 1952.

Bar-Hillel considera que les investigacions que s'estan portant a terme són totalment necessàries, especialment per poder donar resposta a dues urgències. En paraules de Bar-Hillel:

One of these is the urgency of having foreign language publications, mainly in the fields of science, finance, and diplomacy, translated with high accuracy and reasonable speed [...]. Another is the need of high-speed, though perhaps low accuracy, scanning through the huge printed output [of actual or potential enemies,] in newspapers, journals, propaganda leaflets, etc. (1951, 229)

Podem intuir l'interès polític que motiva aquestes urgències si tenim en compte que la política nord-americana del moment està totalment concentrada en les relacions bèl·liques amb Rússia i contra del comunisme. Amb esponsorització de la Fundació Rockefeller, Bar-Hillel organitza la primera conferència sobre TA, celebrada al MIT entre els dies 17 i 20 de juny de 1952, en la qual, segons explica Hutchins,

There were proposals for dealing with syntax, suggestions that texts should be written in controlled languages, arguments for the construction of sublanguage systems, and recognition of the need for human assistance (pre- and post-editing) until fully automatic translation could be achieved. (Hutchins i Somers 1992, 6)

Entre els participants s'hi troba Reifler, que aborda el problema de les paraules homògrafes en els sistemes de TA amb els articles "Mechanical Translation with a pre-editor and writing for mechanical translation" (1952b) i "General MT and Universal Grammar" (1952a). L'autor proposa la creació d'uns diccionaris monolingües, especialment pensats per als "languages with MT value": llengües importants per a la traducció automàtica que contenen "a historic script which represents an older stage of the language concerned, and this historic

---

70 Calvin N. Mooers (1952). "Machines for Information Retrieval, Learning, and Translation", *Mimeographed*, June 1952.

script is often semantically more distinctive than the modern phonic form” (Reifler 1952b, 2). Els diccionaris de Reifler detallarien tota una sèrie de símbols i normes ortogràfiques i gramaticals que l'usuari o usuària de la TA hauria d'inserir i aplicar al text que volgués traduir. Així, se simplificaria el procés d'interpretació i es podria reduir la necessitat de postedició. Sota un entusiasta eslògan, “Give us graphio-semantically completely explicit texts, and the engineers will do the rest!” (Reifler 1952b, 2),<sup>71</sup> Reifler assevera: “I suggest a kind of 'Universal MT Orthography' in which all alphabetized texts destined for MT should be written and which would supply the wherewithal necessary for the mechanical determination of target equivalents and word order” (1952b, 8). D'aquí prové la idea dels llenguatges controlats.

El traductor francoamericà León Dostert, ideòleg del sistema d'interpretació simultània que encara s'utilitza en el present, també participa en la conferència. Dostert havia estat l'intendent personal de Dwight D. Eisenhower durant la Segona Guerra Mundial i havia configurat els sistemes de traducció simultània per als judicis de Nuremberg (1945–1946). Segons Vasconcellos, que havia estat la seva secretària des de 1955, Dostert

was assigned to organize language services from and into English, French, German and Russian at the Nuremberg war crime trials. Watching the difficulties involved in whispered interpretation, not to mention consecutive interpretation, he came up with the idea of equipping the delegates with earphones and having the interpreters speak through a microphone from a soundproof booth on the sidelines. He is remembered as the father of this technology”. (2000, 90)

De la conferència al MIT en sorgeix la fundació, per part del mateix Dostert, d'un grup de recerca dedicat a la TA a la Universitat de Georgetown (1986, 36). Vasconcellos recorda les normes generals de l'equip de Georgetown.

---

71 Tot i la ingenuïtat que sembla que pot acompanyar aquesta frase, la idea d'adaptar els nostres textos, objectes i món analògic a les formes de lectura i interpretació digital de les màquines s'ha mantingut fins als nostres dies, quan en el camp del disseny es parla del (re)disseny de la realitat per tornar-la “computer-readable” (Cramer 2016, 10).

Segons ella, no es pretendria evitar el procés de postedició que, per contra, s'assumia com a necessari; no s'adaptaria el llenguatge natural, recollit al corpus, als límits tècnics del sistema de TA; s'actualitzaria el corpus en funció de les transformacions del llenguatge natural, i l'objectiu principal seria "to improve the translation system so that human intervention could be reduced as much as possible" (Vasconcellos 2000, 91). Quan Christine A. Montgomery recorda la seva experiència a la Universitat de Georgetown als anys cinquanta, reconeix que el sistema binari que caracteritza els ordinadors d'aquella època influeix, també, en la seva manera de pensar: "we were to some extent overawed by the radical binarism of the computer, and tended to find it easier to try to think like a computer than to try to have a computer simulate a human thought process." (2000, 103)

En el marc d'aquest grup, Dostert comença a treballar amb el lingüista Paul Gravin, que sap rus, i l'enginyer d'IBM Peter Sheridan. Es dediquen a l'experimentació i la investigació en l'automatització de la traducció de textos russos mitjançant l'ordinador IBM 701. Els resultats d'aquella recerca es presenten el 7 de gener de 1954 a les oficines d'IBM a Nova York, en la primera demostració pública d'un procés de TA als Estats Units. L'acte es descriu en la nota de premsa que IBM publica un dia després, en què detalla que s'han traduït a l'anglès més de seixanta frases en rus extretes de publicacions russes sobre "politics, law, mathematics, chemistry, metallurgy, communications and military affairs" (IBM 1954, s. p.). Aquella mateixa nota de premsa descriu el mecanisme de TA de l'IBM 701: emprava un vocabulari de 250 paraules i sis normes gramaticals. Algunes de les frases resultants de les traduccions són: "We transmit thoughts by means of speech", "International understanding constitutes an important factor in decision of political questions" (*ibid.*), "Dynamite is prepared by chemical process from nitroglycerin with admixture of inert compounds" (Hutchins 2006, 3) o "A commander gets information over a telegraph" (*ibid.*). Aquest acte motiva el finançament privat en la recerca en TA i el desenvolupament de més projectes de TA a altres llocs del món (Hutchins 1986, 37-38). En són exemples el grup format a Cambridge, Anglaterra, fundat per la lingüista Margaret Masterman; el grup de recerca de la Universitat de Harvard, liderat per l'informàtic Anthony Oettinger, o el grup del Centro di Cibernetica e di Attività Linguistiche de Milà, dirigit pel filòsof Silvio Ceccato (*ibid.*).



En la nota d'IBM es remarca especialment que tot aquell material textual rus “was not the work of spies”, i que els científics implicats en aquella demostració no tenen cap interès bèl·lic. A més, l'elecció del rus com a LLO es justifica així en el comunicat d'IBM:

present-day understanding of the Soviet by western countries is impeded by the relatively small number of students of Russian as opposed to a steadily growing accumulation of Russian textual material whose true significance cannot even be estimated until its content can be converted into English. (1954, s. p.)

Tanmateix, la mateixa nota de premsa d'IBM recull la declaració de Dostert pronunciada en iniciar la demostració davant de científics i membres del govern: “The potential value of this experiment for the national interest in defense or in peace is readily seen” (*ibid.*). L'any 1955 arriben als Estats Units les primeres notícies de l'activitat soviètica en el desenvolupament de tecnologies de TA (Hutchins 1986, 38). El mateix 1954, el professor rus D. Ju. Panov, que assisteix a la demostració de l'IBM 701, a Nova York, comença a experimentar amb processos de TA amb l'ordinador BESM, a l'Institut de Mecànica de Precisió i Enginyeria Informàtica S.A. Lébedev, a Moscou. D'altra banda, la matemàtica russa Olga S. Kulagina, desenvolupadora, juntament amb Igor Melčuk, del FR-I, del primer sistema de TA directa francès-rus de la URSS, el 1956, explica que la menció de la demostració de Dostert al *Referativnyi Zhurnal* aquell mateix any també impulsa la investigació amb TA a l'Institut Steklov de Matemàtiques (2000, 197). Allà, el matemàtic Aleksey Andreevich Lyapunov funda el Grup de Matemàtiques Aplicades, dedicat a l'estudi de la cibernètica pel desenvolupament d'eines de TA (*ibid.*). En els anys posteriors, es formen altres grups de recerca en centres de la URSS, com l'Institut de Lingüística, l'Acadèmia de Ciències de les Unió Soviètica i la Universitat de Leningrad (Hutchins 1986, 36).

Segons recull Kulagina, Lyapunov és un dels pioners de la TA a la seva nació i la seva aproximació teòrica a la qüestió esdevé d'una gran influència (2000, 199). Per a Lyapunov, la cibernètica, entesa com la ciència que estudia la relació entre la ment humana i els programes d'ordinador, és el camp més adequat des del qual plantejar possibles sistemes de TA (*ibid.*).

L'autor defensa que la solució per obtenir bons resultats de TA no passa perquè l'ordinador emuli els processos de la ment implicats en l'exercici de la traducció, de la mateixa manera que “the wings of airplanes do not imitate those of a bird” (*ibíd.*). Aquest punt de vista divergeix notablement dels que es desenvolupen més endavant als Estats Units, Europa i el Japó i que funden les bases de la intel·ligència artificial.

La participació d'alguns investigadors russos en conferències nord-americanes i angleses, així com les visites d'investigadors americans als centres de recerca de la URSS demostren que l'àmbit científic manté una bona comunicació internacional. Per exemple: la conferència internacional en TA de 1956, celebrada al MIT, compta amb trenta participants, alguns dels quals venien de la URSS (Hutchins 1986, 38), mentre que a la International Conference on Machine Translation of Languages and Applied Language Analysis, celebrada al Laboratori Nacional de Física de Middlesex, Anglaterra, l'any 1961, hi participa Kulagina.<sup>72</sup> A més, alguns investigadors, com Anthony Oettinger, de Harvard, o Bernard Vauquois, del grup de Grenoble, envien periòdicament publicacions americanes als investigadors del grup de Lyapunov (Melčuk 2000, 217-218). Amb tot, es respira una mena de competitivitat entre els grups soviètics i els estatunidencs que ens permet pensar que la cursa per a l'automatització de la traducció s'engega de manera paral·lela a la cursa per l'espai i a tot el conflicte polític que engloba la guerra freda. De fet, com afirma Minako O'Hagan, “The success of the Soviet Sputnik urged on the study in the USA of automatic translation between Russian and English in an effort to catch up with the Soviet space program” (1996, 24-25).

Durant la segona meitat dels anys cinquanta, l'optimisme i la motivació sorgida dels èxits de la primera part de la dècada es mantenen gràcies a la intensa activitat de recerca de tots els grups mencionats i a algunes trobades importants: la conferència internacional sobre TA al MIT l'any 1956, la primera All-Union MT Conference celebrada a Moscou el 1958 o la fundació d'algunes revistes científiques dedicades al tema. Al MIT és on es tenen les expectatives més altes, ja que les seves recerques persegueixen l'objectiu d'aconseguir un sistema FAHQT.

---

72 Vegeu: *Machine Translation Archive* (en línia): <<http://www.mt-archive.info/NPL-1961-TOC.htm>> (consulta: 10/01/2018).

A Georgetown, un equip liderat per la bibliotecària Ariadna Lukjanow té el mateix objectiu (Montgomery 2000, 101). Mentrestant, al mateix centre, i no sense mantenir certes disputes amb el grup de Lukjanow, Dostert i el seu equip (el Georgetown Automatic Translation, o GAT) segueixen les seves investigacions, mantenint la ideologia amb la qual havien començat. Segons Montgomery, a Georgetown setmanalment es produïen disputes a favor i en contra de la FAHQT:

Due to the militancy of some of the opposing points of view, there was a certain amount of adversarial discussion, which sometimes grew quite heated. On one memorable occasion, the project programmer, normally a Mr. Milquetoast type, actually threw a punch at Dostert, not without some justification, as I recall. Through all of the action characteristic of these seminars, the one unflappable person was always Dostert's administrative assistant, Muriel Habel (better known to all involved in MT by her married name, Vasconcellos). (2000, 102)

El 8 de juny de 1959, el GAT presenta al Pentàgon la segona demostració d'un sistema de TA anglès-rus d'articles científics. Aquesta vegada, el sistema disposa d'un corpus de 100.000 paraules del camp de la química orgànica (Vasconcellos 2000, 94). El text que es tradueix conté 1.500 paraules (*ibid.*). Cap dels investigadors i investigadores implicats en la demostració havien vist abans el text seleccionat i els resultats són, segons Vasconcellos, força satisfactoris:

I remember the excitement as sentences in Russian went in one end of the computer and (reasonably) understandable English came out the other. The words were printed in block letters on paper tape. The style of the language was clumsy, but we all knew that this was an important milestone in the history of machine translation. It was the first demonstration of significant continuous output. (*ibid.*)

En aquells moments, el govern estatunidenc està sorprès pels èxits successius del projecte soviètic Sputnik, que els passa per davant en la cursa per l'espai.

Davant d'això, l'automatització de la traducció es veu com una estratègia per accelerar l'accés als coneixements científics publicats en rus (Vasconcellos 2000, 94). La demostració del GAT motiva la il·lusió en la TA, fent que “administrators welcomed MT as a valuable tool —possibly even a miraculous cure-all— for speeding up access to key information and greatly extending their coverage” (*ibid.*). Hi ha una esperança molt gran en la proximitat de l'èxit dels sistemes de FAHQT i “even US governmental bodies —such as the Department of Defense and the US Army and Navy, as well as the CIA— accepted optimistic predictions far too uncritically” (Hutchins 2006, 28). D'altra banda, durant la dècada dels cinquanta alguns estudiosos del tema ja havien publicat articles en els quals avisaven sobre com de desafortunades eren aquelles expectatives. Un exemple és el lingüista Jacob Ornstein, que el 1955 publica l'article “Mechanical Translation. New Challenge to Communication” en la revista *Science*, en què opina sobre la demostració del grup de Dostert:

**The enthusiasm of the publicity surrounding the demonstration tended to create the impression that the problems of automatic translation had largely been solved. This does not correspond to the reality of the situation. Much still remains to be done. (1955, 746)**

En els anys posteriors, les investigacions en aquest àmbit constaten la dificultat d'aconseguir aquest propòsit. La decepció que marca la dècada dels seixanta s'inaugura amb la publicació de l'article “The Present Status of Automatic Translation of Languages” (1960), de Bar-Hillel, en la revista *Advances in Computers*. El filòsof i lingüista demostra els motius pels quals aconseguir una eina de FAHQT és impossible “not only in the near future but altogether” (1960, 3). Per aconseguir-ho, l'ordinador ha de tenir un coneixement enciclopèdic del món que li permeti resoldre les ambigüitats (Hutchins i Somers 1992, 7). Les argumentacions de Bar-Hillel en aquest estudi queden ben resumides en les paraules que l'any 1971 pronuncia a la Universitat de Texas.

Allí, després d'haver-se dedicat dos anys a la visita de diferents centres dedicats a la TA per analitzar els avenços en FAHQT, finalment afirma:

“High quality” has to be relativized with regard to users and with regard to situations. A translation which is of good quality for a certain user in a certain situation might be of lesser quality for the same user in a different situation or for a different user, whether in the same or in a different situation. What is satisfactory for one need not be satisfactory for another. (1971, 75-76)

### 3.2.4. EL COMUNICAT D'ALPAC I LA CRISI DE LA RECERCA EN TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA (1960 - 1966)

L'actitud majoritària de la dècada dels seixanta als Estats Units és la d'un escepticisme creixent envers la TA (Hutchins 1986, 161). La demostració pública del 1954 i l'optimisme de tota la dècada dels cinquanta va generar una promesa el compliment de la qual semblava no arribar mai. L'article de Bar-Hillel “The Present Status of Automatic Translation of Languages” (1960) no contribueix a donar una bona imatge pública de l'estat de la investigació en TA. Tampoc no ho fa el llibre *Computers and Common Sense* (1961), del bibliotecari de la Biblioteca del Congrés dels Estats Units Mortimer Taube, considerat un dels pioners de la informàtica gràcies al desenvolupament de centres de processament de dades i de la indexació coordinada. En aquest volum, l'autor compara la mecanització de la traducció amb la cerca del Sant Greal:

Angesichts des Fehlens einer solchen Untersuchung und infolge der bekannten Formwidrigkeit von Sprache und Bedeutung nimmt die Forschung auf dem Gebiet der mechanischen Sprachübersetzung nicht den Charakter einer echten wissenschaftlichen Tätigkeit an, sondern mehr den einer romantischen Suche nach dem Heiligen Gral. (1966, 45)<sup>73</sup>

---

73 Tot i que l'original d'aquest llibre va publicar-se en anglès el 1961, només ens ha estat possible accedir a la seva traducció a l'alemany, realitzada per Wolfram Wagnmuth i publicada per Rowohlt Taschenbuch Verlag (Hamburg), el 1966.

Es dona un canvi de mentalitat i guanyen pes les veus contràries a la recerca en TA. L'abril del 1964, el Dr. Leland Haworth, aleshores director de la NSF, constitueix ALPAC (Automatic Language Processing Advisory Committee). El president del grup és l'enginyer estatunidenc John R. Pierce, que treballa pels Laboratoris Bell, i incorpora investigadors d'altres disciplines, com els lingüistes Eric P. Hamp i Charles F. Hockett; el psicòleg John B. Carroll; els especialistes en TA David G. Hays i Anthony G. Oettinger, i Alan Perlis, que fa recerca en intel·ligència artificial (Hutchins 1986, 165). Després d'analitzar l'estat general de la recerca en TA, el novembre de 1966, ALPAC emet un comunicat adreçat al Departament de Defensa dels Estats Units, la CIA i la mateixa NSF en el qual s'afirma que, després de tots els anys d'investigació, el fracàs en l'assoliment dels objectius de la recerca és evident: encara no existeix cap sistema de TA que no necessiti un procés de postedició. Com llegim en l'informe firmat per ALPAC:

**“Machine Translation” presumably means going by algorithm from machine-readable source text to useful target text, without recourse to human translation or editing. In this context, there has been no machine translation of general scientific text, and none is in immediate prospect. (1966, 19)**

L'estudi d'ALPAC posa en qüestió la necessitat de la TA amb diversos arguments. D'una banda, confirma l'hegemonia de l'anglès com a llengua de la ciència, de manera que els científics angloparlants tenen menys necessitat de traduir els seus articles que els de qualsevol altra llengua (ALPAC 1966, 4). D'altra banda, després de calcular el temps mitjà necessari per aprendre el rus, el comunicat apunta que el procés d'aprenentatge d'aquesta llengua és segurament més ràpid i menys costós que el desenvolupament de les tecnologies de TA, i més concretament les FAHQT (ALPAC 1966, 5). Pel que fa a la inversió econòmica, ALPAC informa d'una inversió de “some \$ 20 million on machine translation and closely related subjects” (1966, 29), 19.806,696 \$ dels quals provenien de diferents seccions del Departament de Defensa del Govern realitzada entre 1953 i el 1965 (ALPAC 1966, 111).

El comitè també descriu un possible excés de traduccions per a les quals no hi ha cap receptor definit i recomana que “Routine translation should be confined to journals or books with reasonably assured paid circulation and additional translations should be made only in response to specific requests” (ALPAC 1966, 13). Encara que el comunicat no celebra cap mena d'èxit de les tecnologies de la traducció, afirma la conveniència de continuar invertint en recerca en el camp més general de la lingüística computacional. Per a ALPAC, més coneixement del llenguatge pot ser útil per a tasques com:

1. To teach foreign languages more effectively.
  2. To teach about the nature of language more effectively.
  3. To use natural language more effectively in instruction and communication.
  4. To enable us to engineer artificial languages for special purposes (e.g. pilot-to-control-tower languages).
  5. To enable us to make meaningful psychological experiments in language use and in human communication and thought. Unless we know what language is, we don't know what we must explain.
  6. To use machines as aids in translation and in information retrieval.
- (1966, 30)

Després de publicar aquest comunicat, ALPAC va rebre algunes crítiques que en denunciaven la ideologia excessivament anglocèntrica (Hutchins 1996, 7). Es retreu als membres del comitè que l'anàlisi no hagi inclòs la recerca en TA dels investigadors i investigadores d'Europa, la Unió Soviètica i el Japó, on es treballa amb altres idiomes, a més del rus i l'anglès (*ibíd.*). Vasconcellos, una de les autores que critica de forma més exhaustiva el comunicat, assevera:

Today it is generally agreed that the study was defective in several regards: the presentation of the texts, the criteria used for evaluating the translations, and the choice of participants. While it is true that the Committee might be forgiven for its ignorance, in view of the then state of the art of testing and of discourse and translation theory, there is little excuse for its failure to reflect on the possible benefits of future research along the practical lines that had been traced by MT up to that time. (1991, 11)

Tot i aquestes crítiques, el comunicat resulta d'una gran influència i Hutchins el considera un dels motius més importants pels quals la inversió econòmica en recerca sobre TA als Estats Units es redueix considerablement en les dues dècades posteriors (1996, 1). Aquest fet provoca la dissolució final dels grups de recerca de Georgetown i Ramo-Wooldridge, entre d'altres (Montgomery 2000, 106-108). A la URSS, pioners soviètics de la TA, com Igor Melčuk i Raimund G. Piotrovskij, atribueixen un pes significatiu als efectes d'ALPAC en la pèrdua d'inversió en TA a la nació. Com va explicar Piotrovskij:

for the Soviet bureaucracy, an American opinion on scientific, economic or military problems had paramount authority. Therefore, the statement of American experts that high quality fully automated translation in a broad domain was not immediately feasible had fatal consequences for many Soviet MT groups. (2000, 235)

### 3.2.5. LA REDUCCIÓ DE LES EXPECTATIVES I L'EXPANSIÓ DE LA RECERCA A PARTIR DE 1969

Als Estats Units, els anys posteriors al comunicat d'ALPAC es caracteritzen per una davallada de la inversió de pressupostos públics en el desenvolupament de la TA. La majoria de fons econòmics provenen del sector privat (Vasconcellos 1991, 12). El moment es caracteritza per l'acceptació a l'acadèmia de la pràctica impossibilitat dels sistemes de FAHQT. Per això, la majoria dels sistemes de TA que es posen en funcionament en aquest moment estan destinats a la traducció de continguts relatius a un camp semàntic o a una àrea del coneixement molt específica i s'ofereixen a uns clients molt concrets.

En aquest sentit, Vasconcellos descriu la instal·lació del sistema multilingüe SYSTRAN, desenvolupat per Peter Toma a les Forces Aèries dels Estats Units l'any 1969, com l'inici "of a new era in the history of MT" (*ibid.*). Entre els èxits més remarcables d'aquesta eina, en destaquen els següents: per començar, el 1972 SYSTRAN pot traduir els parells anglès-xinès, anglès-rus i anglès-alemany i és utilitzat per la NASA en la missió Apollo-Soyuz; el 1976 la Comissió Europea l'adquireix per traduir del francès a l'anglès i viceversa (Vasconcellos 1991, 13). El 1991 encara l'utilitza i n'ha ampliat els idiomes: el sistema pot traduir entre anglès, alemany, espanyol, francès, holandès, italià i portuguès (*ibid.*).



A partir del SYSTRAN, la Comissió Europea impulsa la creació del projecte EUROTRA amb l'expectativa de convertir-lo en un sistema FAHQT entre les llengües oficials de la CEE (Hutchins i Kinscott 1990, 26). Segons Vasconcellos, EUROTRA és un projecte d'unes magnituds incomparables amb la resta, no només pel que fa als objectius, sinó també per la inversió que s'hi ha destinat i pels llocs de treball que ha ofert per a lingüistes computacionals arreu d'Europa (1991, 22).

Altres sistemes rellevants del moment són els que desenvolupa el grup TAUM, de la Universitat de Mont-real: el sistema METEO (1974), per a la traducció de les previsions meteorològiques, i l'AVIATION (1977), per a la traducció dels manuals de manteniment de l'avió CP-140, utilitzat per les forces aèries del Canadà (Hutchins 1986, 228-231). El primer es posa en funcionament el 25 de maig de 1977 al Canadà per traduir les previsions meteorològiques de l'anglès al francès. El sistema s'utilitza durant sis anys sense parar: opera vint-i-quatre hores al dia els set dies de la setmana, i gestiona una mitjana d'11.000 paraules diàries (Vasconcellos 1991, 19). El 1988 es posa en marxa una segona versió de METEO, que gestiona informació més complexa gràcies a l'increment de la mitjana de paraules diàries, que augmenta fins a 32.000 (*ibíd.*). A més, disposa d'un component de preedició automàtica i requereix poca intervenció humana en la fase de postedició (*ibíd.*). Vasconcellos explica que la reducció de la participació humana comporta, també, la reducció del nombre de llocs de treball destinats a aquesta tasca. Tanmateix, els traductors i traductores “are more content with their work; whereas before they complained of the monotony, now they are involved in the process and have a hand in improving the system” (1991, 19-20).

A més d'aquests projectes, durant la dècada dels setanta hi ha aportacions rellevants fetes per part d'equips d'investigadors i investigadores de fora dels Estats Units. En aquest sentit, Hutchins destaca les de la Universitat de Münster (Alemanya), l'Acadèmia de les Ciències de Bulgària, la Universitat de Saskatchewan (Canadà), la Universitat de Grenoble (França), la Universitat Charles (Praga), el Centre de Traducció de Moscou, el Grup d'Estadística del Discurs de Leningrad, la Universitat de la Prefectura d'Osaka (Japó) i la NTT Corporation (Japó) (1986, 61-321). La distinció principal entre uns i altres és la metodologia de traducció que fan servir els seus sistemes.

Tot i que són pocs els que encara persegueixen la FAHQT, són rellevants alguns projectes, com el LUTE (Language Understanding, Translator And Editor), dels Laboratoris de Recerca Musashino, de la Corporació Nipona de Telègraf i Telèfon, per a la traducció anglès-japonès (Hutchins 1986, 316-317). El LUTE és un sistema experimental basat en intel·ligència artificial (*ibíd.*). El seu corpus lingüístic prové dels articles científics de la revista *Scientific American* i la seva traducció al japonès (*ibíd.*). Amb aquest banc d'informació, pot analitzar els marcs de l'anglès i el japonès i el coneixement del món que envolta cada llengua (*ibíd.*).

Pel que fa al desenvolupament d'altres sistemes, a la Universitat de Sheffield es treballa en el projecte AIDTRANS, de traducció directa japonès-anglès, destinat especialment a usuaris i usuàries amb poc coneixement lingüístic del japonès (Hutchins i Kingscott 1990, 24). L'objectiu del projecte és “to computerise the almost ‘mechanical’ procedures of the human learners (‘decoders’) and to produce a type of machine-aided system of translation” (*ibíd.*). A l'All-Union Centre for Translation, de Moscou, es desenvolupa el sistema AMPAR de traducció directa rus-anglès, i l'ANRAP, que també treballa amb l'alemany. AMPAR es posa en funcionament el 1979 i té un diccionari contextològic elaborat a partir de dades lingüístiques extretes d'articles sobre afers polítics, econòmics i científics publicats en diaris anglesos. Més endavant s'integra en el sistema NEPRA i el conjunt de sistemes SPRINT (*ibíd.*).

Pel que fa a sistemes de funcionament per transferència, és destacable el sistema FR-II, desenvolupat a final dels seixanta pel grup de Lyapunov, en què es troba Kulagina. Aquest és un dels primers sistemes de TA per transferència entre el rus i el francès. El FR-II aconsegueix que l'algoritme proporcioni totes les respostes sintàcticament correctes possibles d'una traducció, portant a terme el que Kulagina descriu com a “multivariant approach” (2000, 201). De les experiències amb FR-I i FR-II, Kulagina n'extreu dues conclusions finals que resulten innovadores perquè superen el binarisme metodològic predominant en les aproximacions dels equips científics estatunidencs. Com llegim en les conclusions de la investigadora:

a) when processing NL texts rigid ‘yes/no’? And ‘right/wrong’ rules should be replaced by rules of preference, that is ‘better/worse’, ‘more connected/less connected’.

b) NL is so flexible and powerful, that one meaning can be formulated in many different ways (i.e. we need multivariate synthesis), where

some ways might be preferred to others. Correspondingly, one and the same text may be interpreted in different way (multivariate analysis). Therefore, any author aiming to be well understood expects basically to be interpreted in the most natural way, and not by the only one. (2000, 202)

Un altre cas localitzat a la URSS és el del Grup d'Estadística del Discurs (Group for Speech Statistics) de Leningrad (actualment Sant Petersburg, a Rússia), dirigit per Raimund Piotrovskij, del departament d'Intel·ligència Artificial de l'Institut Estatal Herzen de Pedagogia (Piotrovskij 2000, 234). En la dècada dels setanta, aquest grup esdevé un dels centres d'investigació en TA més importants de Leningrad gràcies a les seves recerques al voltant de les problemàtiques dels sistemes de TA interlingua, basades en els estudis indoeuropeus i d'esperanto de Nikolaj Dmitrievic Andreev (*ibid.*). Les investigacions de Piotrovskij defensen dos aspectes concrets: d'una banda, que els problemes de TA s'han de tractar mitjançant un sistema modular capaç de desenvolupar-se sense necessitar la reprogramació de tot el sistema, i, de l'altra, que el sistema se centri en un diccionari automàtic amb informació sobre les relacions entre diversos objectes lingüístics i enciclopèdics en forma d'una xarxa semàntica (1986, 307).

De línies similars a les d'aquestes investigacions soviètiques, destaquen les de la Universitat de Kyoto, on Toshiyuki Sakai inicia el 1968 un projecte experimental de traducció anglès-japonès. El sistema de Sakai es basa en l'anàlisi sintàctica i ignora els aspectes semàntics (Hutchins 1986, 317). A banda de les particularitats de les investigacions de Sakai, la recerca en TA de la universitat de Kyoto es caracteritza per un fet: s'opta per un funcionament dels sistemes de TA basat en exemples de dades lingüístiques, és a dir, en un corpus d'exemples que l'ordinador pugui analitzar per generar unes normes (Hutchins 1986, 319). Aquest sistema especulatiu es justifica amb l'afirmació que "Linguistic theories change rapidly to and fro, and sometimes a model must be thrown away in a few years" (*ibid.*). A banda d'aquests casos, Hutchins assevera que al Japó existeixen altres centres dedicats a l'experimentació amb sistemes de TA de transferència sintàctica, com la Universitat de Kyushu, l'Institut de Tecnologia de Tokyo, el Laboratori Electrotècnic, la Companyia Nacional Elèctrica, la Universitat Toyohashi de Tecnologia o les empreses dedicades a la fabricació d'ordinadors i altres aparells digitals, com Canon, Toshiba, Oki, Mitsubishi i IBM-Japan (1986, 231).

En el context europeu, el grup GETA, de la universitat de Grenoble, desenvolupa l'Ariane, que funciona per mitjà de processos de transferència sintàctica i morfològica. La versió de 1978 serveix de base per a Calliope, el primer sistema de traducció automàtica assistida finançat pel govern francès (Hutchins 1986, 24). Un cas curiós és el software CADA (Computer Assisted Dialect Adaptation), presentat el 1981 i desenvolupat a l'Institut d'Estiu de Lingüística, als Estats Units, per traduir llengües i dialectes propers. Per als primers intents s'utilitzen llengües dels nadius de Sud-amèrica (Hutchins i Kingscott 1990, 25).

### 3.2.6. LA INTEL·LIGÈNCIA ARTIFICIAL APLICADA A LA TA (1970-1986)

La tecnologia dels setanta permet iniciar projectes d'intel·ligència artificial (IA) que intenten que l'ordinador reproduïxi els processos cognitius humans. Tot i que la IA no té l'objectiu d'assolir l'automatització total de la traducció, els avenços en aquest camp d'estudi, especialment prolífic al Japó i la Xina, han afavorit el desenvolupament de les eines de TA (Hutchins 1986, 272). En els projectes de TA basats en IA es pretén que la màquina no només ofereixi representacions del significat més explícit del TO, sinó que, per fer-ho, n'hagi sabut interpretar els significats implícits, com “conventional event-schemata, normal inference patterns, and common-sense expectations” (Hutchins 1986, 273).

Un dels primers centres on es treballa en aquesta direcció és el departament d'Informàtica de la Universitat de Yale, entre 1978 i 1982. Les seves investigacions es basen en representacions de la dependència conceptual entre els diferents elements que formen l'oració (Hutchins 1986, 276). Per això, calen bases de dades de coneixement contextual (*ibid.*). Els investigadors i investigadores de Yale no anomenen *traduccions* els resultats que obtenen dels processos de TA, sinó *(re)explicacions* o *(re)escriptures*; volen aconseguir que la màquina es comporti com “an average nonprofessional person with a working knowledge of two languages who is asked to read a text and then to reproduce its content at a desirable level of detail” (Hutchins 1986, 279). Entre els altres centres pioners de l'aplicació de la IA a la TA, Hutchins destaca la Universitat de Stanford, on el 1970 es porta a terme un dels primers experiments amb IA aplicada a la TA entre francès i anglès per mitjà d'anàlisi semàntica (1986, 273).

Entre el 1971 i el 1974 també es desenvolupen algunes proves poc satisfactòries al MIT, a les Universitats d'Essex i de l'Estat de Nou Mèxic, l'Institut de Tecnologia de l'Estat de Geòrgia, la Universitat de Massachusetts a Amherst i la Universitat de Colgate (Hutchins 1986, 273-284). En aquest últim lloc es desenvolupa el programa TRANSLATOR: el primer software comercial de TA, posat a la venda l'any 1983. Posteriorment es traspassa a la Universitat Carnegie-Mellon, als Estats Units (Hutchins i Kingscott 1990, 26).

Es coneixen pocs casos desenvolupats a l'Amèrica Central, però destaca el cas de l'ATAMIRI (Automata Traductor Algorítmico Multilingüe Interactivo Recursivo Inteligente), desenvolupat entre 1980 i 1985 a Bolívia pel científic Iván Guzmán de Rojas. Aquest sistema empra la llengua ameríndia aimara com a interllingua, tradueix de l'anglès a l'espanyol i és usat per la Comissió del Canal de Panamà (Hutchins i Kingscott 1990, 25). Segons Guzmán de Rojas, la llengua aimara és una llengua nativa d'Amèrica,

el idioma del Imperio Tiahuanacota de los Kollas que se instalaron en las orillas del Lago Titicaca hace tres mil años y que todavía están ahí, en lo que hoy son Bolivia y Perú. Ni incas ni españoles pudieron acabar con la ancestral y vigorosa lengua de los autóctonos del altiplano. El quechua y el castellano fueron sobrepuestos —más por fuerza que de grado— al aymara. Pero no pudieron erradicarlo. Al cabo de más de 500 años de intentos de eliminación, el idioma de los lupihakes ('seres resplandecientes') sigue vigente y creciente en el Ande milenario. Lo hablan casi dos millones de personas. (1985, 1)

Fins al 1988, l'ATAMIRI introdueix nous parells de llengües: anglès-alemany, anglès-francès, anglès-holandès, anglès-italià i anglès-suec (Vasconcellos 1991, 16). El DLT (Distributed Language Translation) és un sistema desenvolupat el 1980 per l'equip de l'empresa BSO, a la ciutat holandesa d'Utrecht, que també utilitza una llengua minoritària com a interllingua; en aquest cas, l'esperanto. L'objectiu és permetre l'aclariment d'ambigüitats mitjançant un procés interactiu en línia perquè l'usuari o usuària pugui resoldre les ambigüitats de la seva llengua. Es fa una demostració pública d'un prototip que tradueix de l'anglès al francès el desembre del 1987 (Hutchins i Kingscott 1990, 26).

A l'Àsia, l'organització japonesa CICC (Center of the International Cooperation for Computerization) persegueix l'objectiu de treballar amb altres països asiàtics per desenvolupar un sistema interlingua per a la traducció multilingüe entre el japonès, el tailandès, el malai i el xinès (Hutchins i Kingscott 1990, 26).

Pel que fa a programes centrats a treballar un aspecte molt concret del coneixement, destaca el CRITTER, un sistema de traducció de comunicats del món de l'agricultura que funciona entre l'anglès i el francès. És patrocinat pel Centre Canadenc de Recerca sobre Informació del Treball (Hutchins i Kingscott 1990, 26). D'altra banda, al Japó es desenvolupa el projecte ATR (Advanced Telecommunications Research) per a la traducció automàtica de converses telefòniques. El sistema es basa en tècniques d'IA. Continuant en el món de la telefonia, la corporació japonesa Toshiba desenvolupa el projecte ATTP (Automatic Translation Typing Phone), de traducció de missatges de l'anglès al japonès que posteriorment es transmeten via satèl·lit. Així mateix, la British Telecom treballa en un sistema de traducció de converses orals basat en el reconeixement d'un nombre de frases estàndard i paraules clau (Hutchins i Kingscott 1990, 25).

El 1994 s'inaugura la xarxa japonesa Honyaku: una llista de correu electrònic a través de la qual traductors i traductores d'arreu del món poden posar-se en contacte i compartir experiències. Per a O'Hagan, el grup de discussió que representa aquesta llista “gave me a sense of assurance that we all face similar problems working as translators and interpreters irrespective of location” (1996, IX).

### 3.2.7. LES EINES DIGITALS I LES FRONTERES LINGÜÍSTIQUES EN LA GLOBALITZACIÓ (ANYS NORANTA)

With instant electric technology, the globe itself can never again  
be more than a village [...]

Marshall McLuhan (1964, 343)

A partir de 1989, amb l'expansió de la globalització i la popularització de les TIC, la coexistència d'una gran diversitat de llengües arreu del món és vista com un obstacle que s'interposa en els fluxos de la circulació de la informació a escala transnacional (O'Hagan 1996, 9). La possibilitat d'una transmissió instantània, capaç de superar les fronteres geopolítiques, emfasitza, per contrast, l'obstacle que suposa que múltiples usuaris i usuàries, que tenen la possibilitat de relacionar-se amb facilitat, no comparteixin la llengua. Per a O'Hagan, la globalització afecta "ordinary citizens by progressively making national boundaries porous and highlighting the need for translation of a wide range of content circulated on the Internet in different languages" (2016, 929-930). Aquestes condicions propicien, des de principi de la dècada dels noranta, "a revived interest in computerised automatic translation systems" (O'Hagan 1996, XIII), com demostren els diversos projectes de desenvolupament d'eines de TA desenvolupats en l'última dècada del segle XX i els primers anys del tercer mil·lenni: els sistemes de TA entre anglès i japonès Atlas Machine Translation, del 1990, i IBS Machine Translation, del 1992, o el servei públic de TA que, a partir de 1991, comença a oferir la ciutat japonesa de Nishinomiya.

Aquest últim és el primer sistema de TA que s'ofereix de manera gratuïta i que està finançat per un organisme públic com a part del Model sobre Nous Mitjans del Ministeri de Comerç Internacional i Indústria del Japó (O'Hagan 1996, 33). Segons O'Hagan, els usuaris i usuàries d'aquest sistema públic no exigeixen una traducció d'alta qualitat perquè els textos que volen traduir són principalment informatius, personals o trobats a Internet (1996, 34). Això divergeix del tipus de sol·licituds que es fan a les agències de traducció o els sistemes de TA de pagament, als quals sí que se'ls exigeix una alta qualitat en els resultats a canvi d'acceptar més temps d'espera en l'obtenció dels resultats (O'Hagan 1996, 34). Un altre cas que denota la revifalla de l'interès per les eines de TA als noranta és el servei comercial Express-Translation, iniciat a Europa com a extensió del SYSTRAN.

En l'explicació d'O'Hagan sobre el funcionament d'aquest sistema es posa de manifest el gran nombre de processos de manipulació i traducció de caire divers que porta a terme, tant per mitjà d'eines automàtiques (en la preedició, la traducció i la conversió a diferents formats d'arxiu electrònic del document), com de traductors humans (en la posttraducció). En paraules d'O'Hagan:

The received text is first automatically pre-edited (spell-checked, sentence structure modified and converted into ASCII file) and then translated by the Systran MT system at approximately one minute per page. During the translation process the general dictionary is reviewed first and then, depending on the text, up to 20 specialised technical dictionaries in such areas as computing, mechanical engineering, electronics, etc. can be accessed. Once the translation is complete, the ASCII text is reconverted by the system's format-text software which reinserts the original format code. Finally, post-editing takes place to check terminology and syntax before the finished product is returned electronically to the customer. (1996, 34)<sup>74</sup>

Amb l'entrada al tercer mil·lenni i l'inici de la guerra contra el terrorisme, es manifesta una nova necessitat: la de poder portar a terme comunicacions a ràpida velocitat entre l'àrab i l'anglès (Apter 2006; Mitchell 2011; Parcerisas 2013). En aquest sentit, el poc coneixement que es té als Estats Units de la llengua àrab i els seus dialectes repercuteix directament en les indústries de la TA (Apter 2006; Parcerisas 2013). El sistema MASTOR, desenvolupat per IBM el 2001, sorgeix com a conseqüència d'aquest fet. Descrit com un "speech-to-speech translation system that can translate spontaneous free-form speech in real-time on both laptop and hand-held PDAs" (Gao et al. 2006, v), el MASTOR es planteja com una eina de suport a la

---

74 Les sigles ASCII fan referència a "American Standard Code of Information Interchange": el codi al qual es tradueixen els arxius digitals perquè puguin ser compatibles documents exportats en diferents formats. Funciona com una mena d'*interlingua*, "act as a sort of lowest common denominator among different programs by stripping out all extraneous formatting features and saving basically only the bare text" (O'Hagan 1996, 52). S'utilitza per combatre la incompatibilitat entre processadors de textos. Tot i això,



comunicació entre militars, metges i personal humanitari estatunidenc durant operacions crítiques i de condicions precàries en territoris de parla àrab (Gao et al. 2006, v). La complexitat d'aquestes situacions comporta un intercanvi de textos connotatius; és a dir, textos que, com afirma Niklas Luhmann, “do not allow for a paraphrase, nor can it be summarized in a proposition that can be true or false” (2000, 25). Això suposa un repte per al projecte d'IBM, perquè els sistemes de TA són especialment eficaços en la traducció de textos denotatius, però no es recomanen en els connotatius (O'Hagan 1996, 27).

El 2009, l'Oficina del President dels Estats Units publicava el document “Strategy for American Innovation: Driving towards Sustainable Growth and Quality Jobs”, que posava de manifest un nou interès per la FAHQT. En aquest document es recomana la inversió en el desenvolupament de “Automatic, highly accurate and real-time translation between the major languages of the world —greatly lowering the barriers to international commerce and communication” (Obama 2009, 22). Aquest fet il·lustra la teoria de les 3T de Cronin i corrobora allò que O'Hagan havia afirmat vint anys abans: que la traducció, com a mitjà necessari per a la comunicació transcultural, és una de les necessitats principals quan la *global village* de McLuhan ha esdevingut una realitat (O'Hagan 1996, xi). O'Hagan descriu aquesta realitat, les característiques de la qual augmenten la demanda d'uns serveis de traducció eficaços, de la manera següent:

**Business are expanding their markets across national boundaries into culturally and linguistically foreign territory. Furthermore, and this is the second major area of change, it is becoming more likely for individuals to be involved in cross-cultural communication. Immigration, cultural/educational exchanges, direct broadcast satellite news, and tourism are but a few examples of increasing 'globalization' [...] (1996, xi)**

---

queden fora d'aquesta solució els textos que contenen “diacritics and a variety of non-Roman scripts (such as Arabic, Chinese, Japanese and Korean) which do not form part of the standard ASCII character set” (O'Hagan 1996, 53).

Aquesta situació sorgeix com a reacció a les característiques de l'economia de l'atenció pròpia de l'era digital, en la qual l'atenció és la moneda de canvi en un espai aparentment infinit que s'omple de continguts. Per això, moltes empreses involucrades en el mercat internacional es veuen en la necessitat de posttraduir els seus productes: adaptar-los als cànons dominants de cada cultura (Gentzler 2017). Les posttraduccions d'aquesta mena comparteixen característiques amb allò que en indústries com la dels videojocs o la informàtica s'anomena *localization*. Climent, Moré i Oliver descriuen la localització:

el procés d'adaptació d'un producte —sovint, tot i que no sempre, una aplicació o programa informàtic— per satisfer els requisits lingüístics, idiomàtics, culturals i d'altra mena aplicables a un entorn, país, zona geogràfica o mercat específic [...].

[...] la localització comporta una sèrie de processos, entre els quals s'inclou la traducció. (2007b, 173)

Un altre aspecte que tracten les eines de TA en l'actualitat és la gestió del multilingüisme i la traducció a la Unió Europea (UE). Com explica la professora de traducció Joanna Drugan, al maig de 2004 entren nou estats a la UE, i el nombre de llengües oficials de la Unió passa d'onze a vint (2007, 126). Lluny d'intentar traduir absolutament tots els continguts a totes les llengües oficials, Drugan explica que des de la Direcció General de Traducció de la UE ('Directorate-General for Translation' o DGT) s'ha optat per traduir només la part principal dels documents oficials, deixant els annexos en l'idioma original (2007, 126). Respecte d'aquesta decisió, Drugan comenta que

educating requesters as to the limits of the availability of translation services was a positive development. Clients were apparently often happy to identify the key sections of source texts needed in translation or to be more flexible on deadlines, and they did understand that 'overtranslating' would be wasteful. (2007, 126)

Segons Drugan, un dels aspectes innovadors que presenta la gestió de les traduccions de la UE és la separació entre contingut i estructura a l'hora d'administrar les eines de TA que utilitzen. D'aquesta manera, els informàtics i informàtiques es poden concentrar a proporcionar més fluïdesa en el funcionament de les interfícies dels programes (*ibíd.*), i els traductors i traductores poden dedicar-se a mantenir una bona qualitat dels continguts de les memòries de traducció (*ibíd.*). Segons Drugan, aquesta tasca última demana una revisió periòdica:

TM's [translation memories] should never be viewed as an 'archive', but rather as evolving resources, which change and modernize as languages and the translation context inevitably do. The need for ongoing and efficient content management of TM and terminology resources by suitably qualified language specialists was highlighted repeatedly [...] as a condition of the ongoing use of electronic tools. (2007, 133)

Gràcies a la persistència dels obstacles tècnics que la recerca en la millora dels sistemes de TA no s'ha aturat i els avenços en les tecnologies de la informació i la comunicació obren nous reptes. Encara que els problemes del passat persisteixen (Vasconcellos 1991, 7), resulta possible pensar noves maneres d'abordar-los. En aquest sentit, la pràctica de la traducció col·laborativa i voluntària en línia aporta una bona quantitat d'experiències que transformen l'exercici tradicional de la traducció literària i que divergeixen de la traducció per mitjà d'eines de TA. Un cas paradigmàtic és la Wikipedia, no només pel fet de constar totalment d'UGC ('user-generated content'), sinó també pels processos de traducció que s'han engegat de manera espontània entre els usuaris i usuàries d'altres llengües, que han traduït voluntàriament i amb diferents graus d'implicació i compromís els continguts d'un idioma a d'altres (O'Hagan 2016, 931). Aquests usuaris i usuàries tradueixen de manera totalment lliure, autònoma i amb un esperit activista en defensa de la lliure distribució del coneixement (O'Hagan 2016, 939).

Amb tot, Cronin destaca que el voluntariat desmonetitza la pràctica de la traducció, tradicionalment entesa com un treball remunerat propi del sistema de producció i consum capitalista dominant (2017, 105).

Davant d'aquestes condicions, Cronin es pregunta “Who bears the cost, if not the translators who work for no pay or whose work is appropriated by the owners of services who ultimately find ways to monetise them?” (*ibíd.*), i proposa una popularització de les tecnologies anomenades *low-tech* a favor de l'empoderament dels traductors i de la sostenibilitat del planeta (*ibíd.*). Segons Littau, estudis recents demostren que els traductors i traductores humans que utilitzen eines de TA confien cada vegada més en els resultats que els ofereixen de manera automàtica els algorismes, “more than their own brains” (2016, 913). Això afecta els processos humans de memorització i, alhora, fa més explícita la pèrdua d'autoritat del traductor o traductora: la traducció es converteix en el producte “of a human/nonhuman interface, whereby the human translator responds to automated offerings by the TM software” (Littau 2016, 913). Per aquest motiu, resulta necessari desenvolupar, com Haraway (1985), Halberstam (1991) i Braidotti (2013, 2018) han defensat, un pensament crític postmodern, descolonial i feminista sobre les nostres relacions amb la tecnologia i, en termes de Cronin, una consciència de la traducció.

## LLISTA DE FIGURES

- Fig. 1— MUNTADAS, ANTONI. 1985. *This is not an Advertisement*. Nova York. Cortesia Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca, Barcelona (ARXIU/AM).
- Fig. 2— HOLZER, JENNY. 1982. *Messages to the public*. Nova York. Fotografia: Jake Dickson. Recuperada de Public Art Fund.
- Fig. 3— MUNTADAS, ANTONI. 2018: *On Translation: Warning*. Diferents tipus de formalitzacions. Barcelona: Galeria Joan Prats. Fotografia: Marta Muga. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 4— MUNTADAS, ANTONI. 2005. *On Translation: Fear/Miedo*. Composició de fotogrames. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 5— SOLLFRANK, CORNELIA. 1997. *Female Extension*. Captura de pantalla.
- Fig. 6— SKAWENNATI. 2017. *Female in the Sky, machinimagraph*. Cortesia AbTeC.
- Fig. 7— OBVIOUS. 2018. *Edmond Belamy, from La Famille de Belamy*. Cortesia Obvious.
- Fig. 8— OBVIOUS. 2018. Detall de la signatura de l'obra *Le compte de Belamy, from La Famille de Belamy*. Cortesia Obvious.
- Fig. 9— SMITH, AMALIE. 2018. *Enter*. Captura de pantalla. Cortesia Amalie Smith.
- Fig. 10— TORNERO, MIGUEL ÁNGEL. 2014. *The Random Series-Madrileño Trip*. Cortesia Miguel Ángel Tornero.
- Fig. 11— BRIDLE, JAMES. 2017. *Autonomous Trap 001*. Cortesia James Bridle.



**UVIC**

UNIVERSITAT DE VIC  
UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA