

---

**ART I POSTTRADUCCIÓ**

---

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

---

ANNA DOT

---

TESI DOCTORAL

---

VOLUM 2

---



**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 2. PRÀCTIQUES DIGITALS DE POSTTRADUCCIÓ ARTÍSTICA

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

# ÍNDEX

## 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 als estudis de la traducció	—113
2.2.2. (Re)escripures feministes 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. 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>	—28
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 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 *Sàmagaven 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 پی دست و گریبان می روم دست ناپیدا گریبان می کشد

## VOLUM 2. PRÀCTIQUES DIGITALS DE POSTTRADUCCIÓ ARTÍSTICA

L'espai de la posttraducció artística engloba les pràctiques d'un seguit d'artistes contemporanis que, emmarcant-se en la tradició conceptual de l'art, empren la traducció per desenvolupar la seva obra. El cas paradigmàtic és l'artista català Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), que a mitjan anys noranta inaugura una línia d'investigació dedicada a l'estudi de la traducció cultural entesa com a fenomen contemporani segons el qual “algo que ocurre en São Paulo no es igual en Shanghai” (Muntadas 2018, s. p.). Amb la sèrie de projectes titulada *On Translation* (1995 - en curs), Muntadas ofereix un seguit d'estímuls per a la reflexió sobre aquesta tasca en la globalització, dialoga amb els debats actuals dels estudis de la posttraducció i els vincula a l'estudi crític dels mitjans i a la producció artística. Avui, la sèrie *On Translation* continua oberta, visibilitzant veus silenciades, efectuant (re)lectures i articulant (re)escriptures en els *translationscapes* quotidians del món contemporani.

El deixant de Muntadas és (re)traçat per altres artistes de generacions posteriors, nadius de les cultures digitals, que presenten metodologies de treball afins a les de l'artista català i que alhora dibuixen nous punts de fuga. Les pràctiques d'Eugenio Tisselli, Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, John Cayley, Daniel Jacoby, Jan Monsalvatje, Vanessa Place i Pip Thornton, en tant que usuaris i usuàries de les TIC situats en les línies de pensament postcolonial i feminista, se situen en el territori de la posttraducció per respondre a la complexitat del món contemporani. Així, confirmen que la traducció, com África Vidal Claramonte sosté, “can learn from visual art, since all the artworks created by these artists [conceptual artists] are Barthesian 'texts': tissues of citations resulting from the thousand sources of culture” (2018b, en premsa).

## 1. ANTONI MUNTADAS, PARE SIMBÒLIC

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) és un dels artistes catalans contemporanis amb més reconeixement nacional i internacional. Des de l'inici de la seva carrera, a mitjan dècada dels seixanta, ha treballat arreu del planeta. Ha obtingut honors com el Premi Nacional d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (1996), el Premi Nacional d'Arts Plàstiques del Ministeri de Cultura Espanyol (2005) i el Premi Velázquez de les Arts Plàstiques (2009), la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1984), l'Ars Electronica, de Linz (1995) i el Laser d'Or, de Locarno (1996). El Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía de Madrid (MNCARS), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Museu d'Art Modern (MOMA) de Nova York, el Museu d'Art Modern de Buenos Aires, el Banff Centre a Banff, la Fundació de Serralves de Porto o diversos Fons Regionals d'Art Contemporani (FRAC) de França alberguen obres de Muntadas en les seves col·leccions. Ha participat en exposicions en galeries, museus, centres d'art i grans esdeveniments internacionals, com les edicions VI (1977) i X (1997) de la Documenta de Kassel, la Biennial d'Art Americà del Museu Whitney (1991) i la 51a Biennial de Venècia (2005). També ha estat artista resident en centres d'art i educació, com el Visual Studies Workshop de Rochester, als EUA, i el Banff Centre, a Canadà. Ha estat investigador i docent visitant al MIT i a l'Institut Universitari d'Arquitectura de Venècia (IUAV), i ha dirigit i coordinat tota mena de tallers i seminaris en altres centres dedicats a la formació i la recerca. Per a Muntadas, aquestes experiències professionals en contextos educatius formen part de la seva tasca com a artista:

en el fons, el treball de l'artista és aquest: comunicar el què penses. Però en una situació de docència es fa a un nivell més reduït, es discuteix més, no es parla tant de la confrontació amb l'obra, sinó al voltant de l'obra, de la pràctica de l'altra gent i de les idees. També és un acostament a la gent molt jove [...] i permet adonar-te de coses que no t'adonaries si estiguessis tancat en un estudi.<sup>1</sup>

---

1 A. Muntadas (comunicació personal, 10/01/2017).

Muntadas ha substituït l'espai limitat del taller per l'espai obert del món: “the open space and time of social and day-to-day reality” (Bonet 1998, 16). Desenvolupa els seus projectes allà on es troba en cada moment, adaptant-se a cada situació. Aquesta condició de “post-estudi”<sup>2</sup> dota cadascun dels seus projectes d'una especificitat temporal i espacial relativa al context en què es realitzen. Sorgida de la voluntat de conèixer els altres, de viure l'experiència de la diferència i enmig de desplaçaments constants arreu del globus, l'obra de Muntadas emprà la informació com a material de treball (Bonet 1998, 9). El conjunt de la seva obra se'ns presenta com una investigació inacabada i inacabable sobre la traducció en el món contemporani, que s'articula mitjançant pràctiques de posttraducció artística que persegueixen un objectiu: “to make legible what (and how, and when, and why...) has been erased” (Bonet 1998, 10). La seva influència és notable en artistes de generacions posteriors, però les seves reflexions al voltant de la traducció, especialment a partir dels noranta i l'inici de la sèrie *On Translation*, han despertat també l'interès d'especialistes d'altres àmbits, com la literatura comparada (Apter 2006, 2011), l'antropologia (Rofes 2002, 2016; Augé 2011) i la posttraducció (Vidal Claramonte 2018a, 2018b). Tot això ens porta a considerar Muntadas el pare simbòlic d'artistes que han trobat en les seves pràctiques un vehicle per al pensament i la reflexió en el terreny de la posttraducció.

---

2 *ibid.*

### 1.1. MUNTADAS, L'ARTISTA POSTTRADUCTOR

Una volta scelto il concetto è fondamentale iniziare un periodo di esame dizionaristica e enciclopedica per interrogare il proprio modo di comprendere degli interessi nonché la forma più pubblica e collettiva del termine in questione. I valori personali e assoluti delle cose a volte devono trovare significati e sensi più ampi che appartengono a una collettività. Il periodo di ricerca comprende l'idea di consultazione attraverso la biblioteca come spazio tradizionale e può essere continuata o arricchita nella biblioteca virtuale.

Antoni Muntadas (2013, s. p.)

Per a Modesta di Paola, Muntadas és el primer artista que “si è appropriato della parola traduzione e lo ha reso il punto cardine di tutte le sue creazioni” (2015, 278). A més de tractar la traducció com un tema vehicular, els processos de treball que l'artista desenvolupa en les seves investigacions artístiques són anàlegs als del traductor del món contemporani, si pensem en aquesta figura en els termes en què l'ha descrit África Vidal Claramonte: com una persona situada, que no troba respostes a les seves qüestions en el diccionari, sinó “en el análisis de cómo está ligado el lenguaje a determinadas realidades siempre cambiantes y en el posterior proceso de reconstrucción” (1998, 153). La proximitat entre la tasca de l'artista contemporani i la del traductor que encarna Muntadas —i que la perspectiva de Vidal Claramonte ens permet detectar—, també ha estat identificada per l'antropòleg Octavi Rofes, que descriu el perfil de l'artista traductor com aquell que “without subscribing to universalist or essentialist intentions which have characterized the artistic discourse of modernity, orients his/her work to constructing channels with access to zones of intellectual contact and new spaces and practices of sociability” (2007, 20). En ocasions anteriors, aquestes observacions al voltant del treball de Muntadas —que es troben en un diàleg molt profund amb el pensament postcolonial de Mary Louise Pratt (1992) i James Clifford (1997)— ens han portat a identificar la personalitat de l'artista barceloní com la del viatger-traductor per a qui el nomadisme territorial i conceptual és la condició vital constant (Dot 2018a).

Tanmateix, la posttraducció, que engloba totes aquelles investigacions que empren la traducció com a vehicle per a l'estudi crític del món de la globalització des del postcolonialisme i el feminisme, ens permet identificar amb més precisió la complexitat del treball de Muntadas: el del posttraductor. Es tracta d'una identitat flexible que, en el cosmopolitisme i com a subjecte postuniversalista, relativitza la quotidianitat a partir de la trobada amb altres realitats (Vidal Claramonte 2018a, 120). Des d'aquest rol, Muntadas tracta la traducció com un seguit de relacions asimètriques, com “una manera de acercarse a lo extraño, de acceder (o al menos de intentar acceder) a aquello que no es ‘nosotros’” (Vidal Claramonte 2018a, 11).

### 1.1.1. “BETWEEN AND ACROSS”

La premissa del gir translacional comprèn la traducció com un moviment transversal, “a movement between and across” (Bassnett 2011, 240). Com si la seguís, Muntadas es mostra atent als processos perceptius humans i als actes de comunicació intersubjectiva. Actua com un (re)lector i analista dels sistemes socials de cada context. En viatge constant, i en tant que posttraductor, Muntadas es troba sempre “in-between”:<sup>3</sup> entremig de tècniques, disciplines, conceptes, nacionalitats, eines, territoris, metodologies, ideologies, opinions, identitats, llengües. Un espai frontissa que l'artista català Eugeni Bonet, amic de Muntadas, descriu com una

preposition (relational commutator), interval, interstice, frontier-space, latent information, also an entire principle and a method[...] the intersection of different questions and positions, the interlinking of different aspects and estates, the illative *inter-images* and the interweaving of voices. (1998, 10 i 17)

---

3 En la seva obra trobem projectes que contenen la paraula *between* al títol, com ara *Between the Lines* (1979) i *Between the Frames* (1983-1988). A més, el MNCARS va acollir entre el 22 de novembre de 2011 i el 26 de març de 2012 l'exposició “Muntadas. Entre/Between”, comissariada per Daina Augaitis, en què es descrivia la noció *entre* com la condició que Muntadas adopta “in order to address key political and cultural issues of our time” (segons explica el full de sala).

Aquest espai intermedi és el de la posttraducció artística: allà on les metodologies artístiques i el context de l'art permeten articular investigacions sobre els usos dels mitjans en diàleg amb les línies de pensament de les ciències socials, la semiòtica i altres disciplines dedicades a l'anàlisi i la crítica cultural (Bonet 1998, 8). Amb una capacitat d'anàlisi del tot exhaustiva, Muntadas presenta els engranatges i les estructures que sustenten els diferents sistemes socials que visita, de la mateixa manera que el traductor de Vidal Claramonte (1998) els troba en les paraules que conformen un text.

D'una banda, Muntadas s'ubica entremig de tres terrenys: el de les ciències socials, el dels espais de comunicació i el de l'art. Concep els límits de cadascun d'ells com a elàstics i possibles de ser superposats.<sup>4</sup> D'altra banda, classifica la seva obra en tres grans etapes, com descriu en una entrevista amb la comissària i escriptora Karen Henry: "If the first is like the skin, the second is the street and the third is the visual landscape or the media" (Henry 1986, s. p.). De la pell, al carrer. Del carrer, al paisatge dels mitjans. Tres espais de contacte. En primer lloc, la pell: la primera frontera, aquell òrgan que, com un pronom personal, ens permet acostar-nos però també distingir-nos de l'Altiri. Així ho treballa a l'inici de la seva carrera amb les *Experiencias subsensoriales* (1971). En segon lloc, hi ha el carrer, l'espai limítrof entre allò personal i allò públic. És allà on Muntadas, segons José Lebrero Stals, "sets out to reveal the traps which the city creates in order to maintain order and control" (Bonet et al. 1998, 5). Per a Muntadas, el pas de la pell al carrer ocorre en el projecte *Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976), que descriu com una "transición desde las obras sensoriales hacia una reflexión sobre los media" (Muntadas i Nacach 2011, s. p.). L'artista utilitza eslògans i els dispositius de propaganda política en l'espai urbà per desconstruir i analitzar "the different forms of social discourse" (Roma 1998, 7). Del frec pell a pell, al carrer: el lloc de trobada entre desconeguts que Muntadas ha abordat des d'una voluntat lectora, com si la ciutat fos un text. Com assevera Di Paola, per a Muntadas "la città contemporanea diviene un testo da interpretare per mezzo di varie strategie visuali" (2015, 288). En tercer i últim lloc, hi ha el paisatge visual o dels mitjans, que Muntadas treballa especialment a partir dels vuitanta, quan l'artista empra els mitjans de comunicació de massa i la propaganda política per analitzar la construcció del discurs polític a través d'aquests elements.

---

4 A. Muntadas (comunicació personal, 12/05/2016).

Un cas és el panell publicitari *This is not an advertisement* (1985), situat a Times Square, de Nova York, que interpel·la la ciutadania en fer notar que aquell objecte (el panell de LED) insereix publicitat subliminal en el paisatge quotidià. La pell, el carrer i els mitjans són tractats com espais de traducció, que esdevenen mapejats en cada projecte de Muntadas. El 1987, el mateix artista es refereix als espais de l'art:

Así como una escultura trata con un espacio físico, se refiere a él, conversa y lucha con el espacio donde se encuentra, escala, medida, volumen, textura, monumento físico, hay obras que luchan con otro tipo de espacio. Un espacio mental, sociológico, el espacio creado por las estructuras culturales, sociales y políticas y las implicaciones creadas a nuestro alrededor y en el contexto en el que vivimos. (Agra i Zappa 2007, 171)

Aquest segon espai, mental i sociològic, és on Muntadas ubica les seves pràctiques: un espai nòmada, complex, on les diferències dels agents que hi interactuen es posen de manifest i entren en contacte. És el lloc de complexitat i diferència, com el *third space* d'Homi K. Bhabha (1994) i els espais de frontera de Pilar Godayol (2000), on es realitza la traducció com un acte creatiu. També és un espai intermedi on els diferents agents que configuren cada acte comunicatiu entren en contacte: els mecanismes de control, poder i visibilitat s'erigeixen com a forces que condicionen cada experiència de traducció, sovint asimètrica i conflictiva, com en els *translationscapes* d'Annarita Taronna (2009). En tant que posttraductor, Muntadas té en compte uns aspectes que —com ha afirmat Vidal Claramonte— tenen molt a veure amb la traducció i que aborden “cómo y quien produce y distribuye el conocimiento, mediante qué redes se institucionaliza” (2018, 121). Amb aquesta sensibilitat, Muntadas tracta les categories, les divisions i els ordres com a construccions sustentades pels agents implicats en la producció i la distribució del coneixement, s'ubica en els intersticis i evidencia que “many texts, identities and cultures move in between, on the edges and in the interstices, in transversal movements” (Arduini i Nergaard 2011, 10). En les derives pels espais que resten entre les línies de la societat contemporània, Muntadas presenta relacions entre nocions com *ideologia*, *poder*, *memòria*, *espai* i *economia*; els puntals de la civilització.



### 1.1.2. EL VIATGE DEL POSTTRADUCTOR: A TRAVÉS DE FRONTERES GEOPOLÍTICAS I DISCIPLINARS

Pablo Santa Olalla ha conceptualitzat la figura de l'*agent-viatger*: “una tipologia actuante dentro del campo del arte --y específicamente del arte conceptualista-, que interioriza la movilidad, transformando a partir de ella la práctica artística” (2017, 101). Per a Santa Olalla, el desenvolupament de l'aviació comercial a partir dels anys 70, amb la conseqüent entrada en la segona *Jet Age*, és un factor que va incidir de manera clau en el sistema artístic de l'època i en les metodologies de bona part dels artistes conceptuals. La percepció del món canviava: d'un seguit de conceptes propis de la modernitat, es passava a uns altres que coincideixen amb la modernitat líquida de Bauman. Santa Olalla descriu amb tot detall aquest trànsit:

de una producción en masa vertical y territorialmente organizada a otra flexible, horizontal y desterritorializada; del cambio de un discurso del orden, con un edificio epistemológico regulador y regulado por una o más autoridades, a un discurso del desorden en el que hay tantas autoridades que el concepto mismo de *autoridad* pierde el sentido (y con él, el de *verdad*); del paso de la fijeza y la solidez en el capital, el trabajo y la cultura, a una ligereza que más que producir posibilidad de acción produce inseguridad; y, finalmente, el tránsito de una ansiedad epistemológica por aprehender los medios, las convenciones y las instituciones, a una saturación de posibilidades que difumina los fines. (2017, 102)

En aquest context, i específicament en el terreny artístic, la figura de l'*agente-viajero* de Santa Olalla no és l'artista que utilitza les noves tecnologies de la mobilitat per transportar les seves obres com mercaderies, sinó que es tracta d'actors que van més enllà. En paraules de Santa Olalla: “interiorizan de un modo estructural la movilidad y las transformaciones asociadas a ella” (2017, 103). Pels seus desplaçaments continuats d'un punt a un altre del globus terraqüi, Muntadas encarna aquesta figura (*ibíd.*). I és que, per a Muntadas, “el viatge és el camp de treball i és una eina”,<sup>5</sup> com s'evidencia especialment en *Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976).

---

5 A. Muntadas (comunicació personal, 14/04/2017).

Muntadas el descriu com

un viaje a través de Latinoamérica, documentando. Por una parte, dando yo una información de mi trabajo, pero por otra parte, recibiendo una serie de motivaciones y una serie de conocimientos. Yo creo que lo mío es un trabajo en proceso, que no sé en qué va acabar, qué forma va a tener. (Muntadas i Nacach 2011, s. p.)

Aquestes paraules deixen entreveure l'actitud cosmopolita de l'artista: algú que, obert a la pluralitat i la divergència, busca la interacció i l'intercanvi amb els altres, mostrant predisposició a la incertesa. N'és una evidència la seva col·lecció de targetes que informen de les instruccions de seguretat que s'han de seguir en cas d'emergència en un avió. Iniciada al 1978, el 2002 la presenta com una part de la sèrie *On Translation*, amb el subtítol *Sicherheitsvorschriften*. La col·lecció il·lustra les diferències dels gràfics entre companyies aèries de diferents nacionalitats, però també la transformació que han experimentat al llarg dels anys i la universalització de les formes de representació occidentals, amb les seves construccions normatives de gènere, classe i raça. Com ha fet notar el comissari Hans D. Christ:

[...] the pictograms, the computer graphics and the series of photographs of the safety devices also provide mirror images of socio-political inclusions and exclusions. The standards of "Western civilisation" reign in the representations of the people. (2002, 236)

Muntadas observa, col·lecciona i presenta elements que troba en els seus trànsits, com qui recopila paraules i formes de (re)presentar el món. La seva obra és una investigació oberta, constantment oberta i en diàleg amb les experiències passades. Així és com va donant sentit a una noció de *projecte* determinada que, segons l'historiador de l'art i comissari català Oriol Fontdevila, es basa en dues lògiques: la del procediment serial, i la del treball *in progress* (2018, 6). En l'acte d'obertura de la jornada "La traducció i el llenguatge en la societat actual: perspectives per a un nou campus i una nova dècada", celebrada a la Universitat Pompeu Fabra, a Barcelona, a l'inici del curs 2007/2008, Muntadas presenta una sèrie de perspectives per abordar la noció de traducció des de la interdisciplinarietat.

Com recull Rofes, present en aquella conferència, Muntadas compara l'acupuntura amb certs aspectes del seu treball, il·lustrant així “el caràcter marcadament diagramàtic” del seu treball (Rofes 2016, 253). En paraules de Rofes:

A la medicina tradicional xinesa, els punts en acupuntura se situen sobre els meridians que enllacen els diferents sistemes per on circula l'energia vital (*qi*). Per aquest motiu les taules i esquemes de localització d'aquests punts fan de la representació del cos una cosa semblant al mapa d'una guia de transports. De la mateixa manera, prendre notes seguint les explicacions de Muntadas o analitzar-ne les exposicions comporta delimitar conjunts, alinear recurrències traçar fletxes de connexió o construir matrius. La singularitat i la diversitat dels elements queden relegades a un segon pla davant la constatació del predomini de les relacions. (2016, 253)

L'acupuntura esdevé una analogia de les relacions entre el viatge i cada localitat, com també les trobem en l'antropòleg de Clifford. L'artista està atent a la multiplicitat de veus que componen els significats que construeixen cada lloc. De fet, com afirma Santa Olalla, ja en la dècada dels setanta i el període de la *Jet Age*, Muntadas “supo identificar el fenómeno de la traducción como un factor omnipresente en las diferentes capas del cuerpo social” (2017, 105). No només viatja i no només tradueix, per això l'havíem anomenat el viatger-traductor (Dot 2018a): perquè en la seva metodologia resulta realment difícil distingir entre una pràctica i l'altra. Així es desprèn de la declaració del mateix artista en què afirma que “el viatge permet la generació de xarxes a través de les quals són possibles els intercanvis interculturals”.<sup>6</sup> Amb una identitat fluctuant i transitòria, Muntadas viu amb la consciència de viatjar per traduir i traduir per viatjar, de percebre la multiplicitat i deixar-se travessar per cada encontre (Dot 2018a).

---

6 A. Muntadas (comunicació personal, 14/04/2017).

Segons Muntadas:

Siempre procuro evitar el estereotipo del forastero, del extranjero. La manera que puedo entender, compartir y trabajar en un contexto nuevo toma tiempo. El entender el idioma es importante, aunque creo que el proceso de desarrollo del proyecto es fundamental y ayuda a entender el contexto. (Muntadas i Reyes Palma 2004, 47)

En el context de la globalització i la redistribució de les fronteres de la dècada dels noranta, els trànsits transnacionals d'aquest artista són també contemporanis als fluxos d'altres actors, com els de l'expansió dels mercats, "armies, technologies and media" (Clifford 1997, 10), uns elements que Muntadas (re)llegeix en termes de posttraducció. L'artista posttraductor s'emmarca en els discursos postcolonials i entén el viatge a la manera de Clifford: com un procés essencial del treball antropològic, conformat per un seguit d'"encounters and translations" (1997, 11) que condicionen i configuren cada possible interpretació. Es tracta d'un procés transnacional que, coincidint amb l'*agente-viajero* de Santa Olalla (2017, 102), renuncia a la dominància eurocèntrica i que ofereix la possibilitat de formular noves preguntes amb les quals interrogar les relacions interculturals. En aquest sentit, la sèrie de fotografies *Double Exposure* (1998-2010) de Muntadas il·lustra l'exposició múltiple d'un mateix cos a diferents espais i la consegüent transformació de la percepció de cada lloc. Un paisatge urbà de Venècia se superposa al de Nova York. Ambdós són llocs on Muntadas ha residit durant llargues temporades. En la imatge, no es distingeix amb claredat quins elements pertanyen a la ciutat italiana i quins a l'estatunidenca (fig. 12). Totes dues ciutats són presents a l'altra.

En tant que posttraduccions artístiques, les pràctiques de Muntadas són també transdisciplinars: l'artista ubica les seves investigacions en els intersticis de diversos àmbits, "les dimensions dels quals no són sempre iguals, ni són fixes [...] hi ha una superposició d'aquests elements [...] perquè mai he entès que l'art ha de ser exclusiu, sinó inclusiu: té la possibilitat d'incloure altres disciplines, altres preocupacions".<sup>7</sup>

---

7 A. Muntadas (comunicació personal, 12/05/2016).

## 1.2. PRIMERA DÈCADA: DE BARCELONA AL MÓN

En la Barcelona franquista dels seixanta, i amb poc més de vint anys, Muntadas estudia enginyeria industrial a l'Escola d'Enginyers Industrials de Barcelona. S'especialitza en construcció, "something between engineering and architecture" (Muntadas i Christ 1982, 2). Paral·lelament a la formació tècnica, comença a desenvolupar una pràctica artística dedicada a la pintura. Tot i que l'artista no manifesta un interès especial per l'enginyeria, reconeix que cursar aquells estudis va influir "conscient o inconscientment en un desenvolupament del que va ser la pràctica [artística] dels 70".<sup>8</sup> Aleshores l'artista abandona la pintura, tancant una època "de formació".<sup>9</sup> En aquesta primera dècada de la trajectòria de Muntadas, destaquen tendències estètiques i conceptuals que, com afirma el comissari José Lebrero Stals (1998, 4), es presenten com a propostes sòlides que encara es mantenen en el seu treball actual.

Als anys seixanta, Muntadas no és l'únic estudiant d'uns estudis tècnics que s'interessa pels processos artístics. Un d'ells és Antoni Mercader, amb qui forja una forta amistat, present encara avui, que els porta a treballar junts en diverses ocasions al llarg dels anys. Altres col·legues amb interessos artístics són Jordi Huguet, estudiant de medicina; Joan Escribà i Joaquim Prats, estudiants d'arquitectura; Raimon Camprubí, que es formava en fotografia, i Jordi Galí, estudiant per a aparellador. El 23 d'abril de 1964 aquests artistes obren l'exposició "Machines" a la Sala Lleonart, a Barcelona, inaugurada amb aquesta mostra. L'espai es troba als baixos humits i foscos de la botiga de làmpades Lleonart,<sup>10</sup> utilitzada amb motiu d'aquella proposta artística com a sala d'exposicions.<sup>11</sup> L'exposició, oberta fins al 6 de maig del mateix any, reuneix pintures d'estils molt diversos, disposades juntament amb una sèrie d'antigues màquines de física recreativa que els joves treuen d'un dipòsit de l'Escola d'Enginyeria Industrial.

---

8 A. Muntadas (comunicació personal, 14/04/2017).

9 *ibíd.*

10 Ubicada al número 6 del carrer de la Palla, a Barcelona.

11 Muntadas explica que el propietari de l'espai va intentar organitzar altres mostres de pintura en aquell espai però no van funcionar. A. Muntadas (comunicació personal, 10/01/2017)

El crític d'art Alexandre Cirici descriu aquelles màquines com “vells aparells de laboratori procedents de l'Escola d'Enginyers, arcaics, destruïts, empolsegats o deliciosament momificats, com l'engranatge de rodes el·líptiques, la *Làmpara elèctrica de Gaiffe* o la caixa de vidre d'*Autotracció elèctrica*” (1970, 315). Per als artistes, representen el nexa d'unió entre tots ells. Com afirma el jove Muntadas en una entrevista al periodista Juan Segura Palomares, de *La Prensa*: “Nos unen las máquinas, porque todos cursamos carreras técnicas, y la máquina nos es común” (Segura Palomares i Muntadas 1964, 7). Regalen una d'aquelles màquines a l'artista i poeta Joan Brossa, col·laborador de la mostra amb un text i una ressenya “poemàtica” —per descriure-la com Eugeni Bonet (2002, 14)— sobre l'exposició:

A primeros de mayo se clausuró en Barcelona, esta exposición juvenil (*Machines*) de seis estudiantes y un fotógrafo. A la discusión de las pinturas y las diapositivas venía a añadirse la presencia poética de unas máquinas precursoras que el tiempo ha alejado de petulancias científicas. El fuego se extendía por todas las barcas y, entre los distintos matices de expresión, existía una fuerza variada. Había allí griegos y judíos con atención sarcástica y había nuevas disciplinas de las que aún no se prevén los resultados. [...] La sala dejaba atrás una playa junto a una puerta. Al otro lado no había ningún palacio. Hace tiempo que le sacaron la corona al arte y vieron que era calvo.<sup>12</sup>

A més de les màquines i les pintures, “Machines” inclou obres de música electrònica i música concreta dels compositors Joaquim Homs i Josep Maria Mestres Quadreny, i dels alemanys Karlheinz Stockhausen i Herbert Eimert. Bonet descriu la mostra:

Pinturas de los más variados estilos (con procedimientos de collage y assemblage incluidos) y diapositivas (de Camprubí, que era el fotógrafo del grupo) compartían el espacio con viejos artilugios de física recreativa procedentes de la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona (donde Muntadas cursaba estudios) y con ambientación musical a base de composiciones acústicas y electrónicas de Homs, Mestres Quadreny, Stockhausen y Eimert. (2002, 15)

---

12 Joan Brossa, “Machines”, *Quaderns d'Arquitectura* (rev.), Barcelona, 1964. *op. cit.* a (Bonet 2002, 44).

La participació d'artistes de la talla de Brossa i Mestres Quadreny, ben coneguts en el context artístic barceloní, és una mostra important de suport a una exposició que, en aquella època, resulta innovadora perquè busca potenciar la participació del públic. Com assevera Muntadas: “Hemos buscado para nuestra pintura el sitio que nos ha parecido más apropiado, creando un ambiente que haga posible participar de una manera viva en nuestra inquietud artística” (Segura Palomares i Muntadas 1964, 7). Segura Palomares titlla les obres de la mostra dels joves artistes de “naturalmente informalistas” (*ibíd.*) i anima els lectors a visitar-la. Cirici la qualifica d’“històrica” en el volum *L'art català contemporani* (1970), la vincula a les tendències pop i la descriu com la “primera manifestació col·lectiva del Nou Realisme a Barcelona” (1970, 315), que “assolí una gran qualitat pel perfecte acord entre el lloc, la música, les obres d'art i la col·lecció de velles màquines” (*ibíd.*). Bonet troba en la relació entre els treballs pictòrics de Muntadas i l'art pop britànic una avantsala de les metodologies de treball amb la imatge fotogràfica i videogràfica que l'artista adquireix a partir dels setanta (2002, 15). En paraules de Bonet:

[...] las características que observo son: el uso de colores planos, contrastes elementales, figuras esquematizadas en forma de siluetas («seres anónimos o seres-robot», según la intención del artista), todo ello evocador de grafismos e imágenes publicitarias, de una iconografía muy depurada y en la que las sugerencias (el mensaje) se expresan con extrema simplicidad, actuando como símbolos antes que como representación realista. (2002, 16)

Aquestes obres també denoten una certa precaució a l'hora d'expressar missatges en clau política. *Homenaje a Monica Vitti* (1965) i *Martin Luther King* (1965) són algunes d'aquestes obres en què Muntadas presentava retrats de personatges famosos, com estrelles de la indústria cinematogràfica o líders religiosos, allunyats del context espanyol. Amb *Incomunicación, De espaldas al mundo* o *Dirígete a las grandes superficies*, mostrades a l'exposició individual “MUNTADAS” (Ateneu de Madrid, Sala Joven, gener i febrer de 1971), l'artista ja manifesta una preocupació cap a qüestions relacionades amb els processos comunicatius i perceptius.<sup>13</sup>

---

13 A. Muntadas (comunicació personal, 26/05/2016).

Tot i ser imatges gairebé abstractes, s'hi identifiquen siluetes esquemàtiques de cossos humans: una taca de color destaca la forma del buit entre dues persones a *Incomunicación*; una parella es dirigeix cap a uns requadres, també de colors plans, situats al fons de *Dirígete a las grandes superficies*. Es tracta de composicions molt sintètiques de les quals es desprèn un missatge que avui identifiquem com a crític gràcies al coneixement del treball posterior de Muntadas, però que, en el moment de realitzar-se, troba en l'ambigüïtat una protecció. Tanmateix, el poeta, traductor i crític d'art Rafael Santos Torroella escriu que Muntadas es troba entre una generació d'artistes joves —juntament amb Eduard Arranz Bravo, Jordi Galí o Joaquim Carbó— la postura dels quals resulta “cuando menos, incómoda” (1971, s. p.), i afegeix:

Sienten la urgente necesidad de soluciones nuevas y, a la par, la de no darlas por válidas definitivamente. De aquí, tal vez, sus aparentes titubeos, sus aperturas al momento en que viven y lo que en sus obras se advierte de indagación hacia un futuro no previsible y de tantos en torno a expresiones más liberadas de cualquier formalismo o informalismo anteriores. (*ibíd.*)

Per a l'artista, la relació amb el moviment de l'art pop que menciona Bonet (2002, 15) es forja a Londres, on resideix de 1963 a 1964 i de 1968 a 1969. A la capital britànica, l'art pop gaudeix d'una gran popularitat gràcies a l'activitat d'artistes com Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi o el col·lectiu The Independent Group. Allà, Muntadas coneix pel·lícules que a l'Estat espanyol no arriben, a més d'altres artistes i de la idea de l'*espai polivalent*, que va portar als baixos de la botiga Lleonart en transformar-la en sala d'exposicions.<sup>14</sup>

Després de l'etapa pictòrica, a principi de la dècada dels setanta, Muntadas deixa la pintura per dues raons. D'una banda, per motius formals i tècnics: “the static image of painting was not enough for me” (Muntadas i Christ 1982, 2). El conjunt de la seva obra posterior demostra que l'artista ha demanat a la imatge una capacitat de moviment i confrontació que el mètode pictòric tradicional no proporciona. D'una altra banda, per raons conceptuals i polítiques: en aquell moment, la pintura es troba en un circuit basat en la contemplació i la comercialització de l'art, al qual ell s'oposa.

---

14 A. Muntadas (comunicació personal, 10/01/2017).



Com Muntadas expressa: “I wanted to be connected with the audience in another way and I wanted the subjects of my work materialized in another way [...] I was against the gallery circuit and that whole situation, which I felt was very manipulative” (*ibid.*). En abandonar la pintura, Muntadas comença a treballar amb les TIC, conscient que cada mitjà porta implícita una sèrie de significats —perquè “The medium is the message” (McLuhan 1964, 7). En tant que posttraductor, per a Muntadas no existeixen sinònims, no hi ha relacions d'equivalència entre els diversos materials i eines de què disposa. Per això, l'ús que dona a cada element en les seves obres està justificat pel concepte de cada projecte, “in the measure to which these are compatible with a given proposition” (Bonet 1998, 9). A partir d'aquest canvi de tècnica i format, es fa evident que les seves obres no tenen artifici ni decoració, ni pretenen seguir cap mena de cànon de bellesa. Per a la historiadora de l'art italiana Angela Vettese, aquest fet suposa “uno dei suoi tratti più onesti e pregiati ma anche un ostacolo alla diffusione che merita” (2017, 11). El mateix Muntadas reconeix que l'objectualitat que denoten els seus projectes no n'és la característica més rellevant, sinó la seva existència “como elementos de construcción de estructuras de trabajo, como elementos referenciales” (Muntadas i Reyes Palma 2004, 45). D'aquí en sorgeix una estètica, les característiques de la qual responen a les qüestions que aborda l'artista posttraductor hereu del conceptualisme. El 1971, quan Muntadas presenta per primera vegada les *Experiències subsensorials* a la Galeria Vandrés, de Madrid, distribueix una declaració d'intencions esquemàtica en la qual comunica:

**Situación a 1 de Abril de 1971**

**El cuadro como tal acaba su finalidad.**

**Razones de tipo particular y general me lo hacen creer firmemente.**

**de tipo general:**

— La pasividad del cuadro como objeto → la necesidad de la participación del público? Cambio del concepto de galería.

— Cuadro elemento de consumo (después de la nevera, TV, coche...) como significado social.

— Reavivación del sentido de creación (que todo el mundo tiene en mayor o menor grado) con obras en que pida su colaboración.

— Necesidad de que el arte cumpla una labor educativa - activa (Al principio de una manera provocativa para que la gente despierte por: adhesión o por reacción)

de tipo particular:

- Los seres - robot quedan como simple denuncia o imagen, pero igualmente faltos de sensibilidad.
- La preocupación en el desarrollo de los subsentidos como base para un aumento de sensibilidad.
- Manifiesto Subsentidos, Experiencias núm. 1 (a y B), 2 y 3.<sup>15</sup>

Aleshores el treball de Muntadas es produeix en una Espanya immersa en la davallada del govern franquista, que, com explica l'historiador Jorge Luís Marzo, expressa simpatia per les tendències estètiques anglosaxones amb l'objectiu de mostrar una complicitat política en la lluita contra el socialisme soviètic (2007, 84). La pintura abstracta i els grans formats es legitimen mitjançant l'exposició de pintors abstractoexpressionistes nord-americans a l'Estat espanyol. Les exposicions nacionals d'art abstracte organitzades per l'Institut de Cultura Hispànica (ICH) també contribueixen a determinar els criteris d'un cànon artístic oficial. En paraules de Marzo,

[...] aquest tipus d'exposicions van néixer en el marc de la política cultural nord-americana durant els primers anys de la guerra freda. [...] Es tractava d'una estratègia destinada a contrarestar el pes del discurs estètic d'esquerres que durant aquells anys era sostingut a l'Europa occidental i oriental per pràctiques col·lectives de caràcter realista o per accions derivades de forts compromisos ideològics. En poques paraules, una mena de Pla Marshall artístic. (2007, 84)

Les expressions artístiques oficials són instruments de la política exterior espanyola. En aquest sentit, el gir de Muntadas cap a la desmaterialització de l'art és un gest totalment polític que s'acompanya de l'exili als Estats Units, l'any 1971, per motius “professionals, polítics i personals”.<sup>16</sup> Durant els primers vuit anys de la nova vida als Estats Units, Muntadas comparteix un local a West Broadway, al barri de Tribeca de Nova York, amb un altre artista català de la seva mateixa generació, Antoni Miralda.

---

15 Carpeta 1971, apartat “Biografia”. Document consultat a l'ARXIU/AM, Barcelona.

16 A. Muntadas (comunicació personal, 15/04/2017).

El “duet AM/AM”, com anomena la parella el metge català Jaume Ollé,<sup>17</sup> participa activament de la vida artística novaiorquesa, molt més cosmopolita, efervescent i reivindicativa que la del context barceloní. Muntadas coneix artistes de renom internacional, com Vito Acconci, Gordon Matta-Clark, Krzysztof Wodiczko, Dennis Addams, Jenny Holzer i Barbara Kruguer, amb qui participa en algunes exposicions. Des d’allà, Muntadas segueix l’actualitat política i cultural europea i espanyola gràcies a dues fonts: la premsa i la correspondència familiar.

D’una banda, rep el diari del partit comunista italià, el *Lotta Continua*, i altres diaris francesos, en els quals, segons l’artista, “s’explica tota la qüestió d’Espanya, especialment fins a la mort de Franco, l’any 1975, i de les polítiques europees”.<sup>18</sup> D’altra banda, la seva mare li fa arribar retalls de diari i informació relativa a l’activitat cultural barcelonina —tant la pròpia de l’artista, com aquella relativa al sector artístic des d’un punt de vista més general. En aquells moments, Muntadas és membre del col·lectiu Grup de Treball (GdT), actiu entre els anys 1973 i 1975. Participa en les seves accions i segueix en contacte amb els amics i amigues que viuen a l’Espanya del tardofranquisme. El GdT el conformen artistes com Francesc Abad, Carlos Santos, Jordi Benito, Àngels Ribé, Pere Portabella i Antoni Mercader, que, com Muntadas, a començament dels setanta encaminen el seu treball cap a noves formes de producció i distribució de l’obra artística. L’objectiu del GdT és defensar un art que respongui al context polític, que s’apropii de les pràctiques d’altres disciplines i que trenqui amb els discursos i les metodologies de l’art més tradicional. El grup es posiciona a favor de “les obres efímeres, de l’art participatiu i de la popularització i la desmitificació de les manifestacions artístiques” (Mercader *et al.* 1999, 7), com expressa el manifest presentat en la cinquena edició de la Universitat Catalana d’Estiu (UCE) de Prada de Conflent (França) l’any 1973.

---

17 Comentari de Jaume Ollé extret de l’exposició “Miralda Made In USA”, celebrada al MACBA del 22 d’octubre de 2016 al 9 d’abril de 2017.

18 A. Muntadas (comunicació personal, 10/01/2017).

Segons Mercader:

A través de la seva pràctica específica i com a resposta, el grup posa en dubte els pilars ideològics sobre els quals descansa la superestructura d'interessos del sistema cultural establert, nega la producció de l'objecte artístic susceptible d'apropiació pels aparells i mecanismes de la mercantilització a través de la borsa de l'art; i s'oposa, per tant, a continuar amb el paper del subjecte-artista que exigeix la ideologia dominant. (Mercader et al. 1999, 64 i 65)

El desplaçament cap a noves formes de producció artística va lligat als moviments conceptualistes anglosaxons, que amb tantes dificultats arriben a la població espanyola. Aquests gestos nous apareixen com una reacció a la instrumentalització capitalista de les expressions artístiques i com un qüestionament del sistema mercantil de l'art. A l'Estat espanyol, aquests moviments es discuteixen en el cicle “Nuevos Comportamientos Artísticos”, celebrat el 1974 a Madrid, organitzat pels instituts alemany, italià i britànic, coordinat per Simon Marchan Fiz i en el qual participa GdT. El cicle de ponències tracta sobre “las tesis del intervencionismo, la extensión del concepto de arte, el desarrollo de la nueva sensibilidad, la socialización de la creación y la distribución, la reflexión sobre la práctica artística”.<sup>19</sup> El compromís polític que evidencien les pràctiques de GdT posen de manifest la càrrega autobiogràfica que els projectes de Muntadas comporten i que s'instal·len en la discreta i “apparente impersonalitat” (Vettese 2017, 11) del treball de l'artista.

Tot i tenir la residència a Nova York, l'agenda de Muntadas al llarg de la dècada dels setanta és plena de viatges. A banda de compartir l'apartament de Broadway amb Miralda i de participar en algunes de les accions de GdT, Muntadas viatja per l'Amèrica del Sud, on realitza el projecte *Hoy: Proyecto a través de Latinoamérica*, entre novembre de 1975 i febrer de 1976.

---

19 Document “GDT\_1974\_COMPORAMIENTOS\_01”, carpeta A.GTR.0174. Arxiu del Centre d'Estudis i Documentació del MACBA.

Durant aquell període, exposa a quatre grans localitats llatinoamericanes: a Buenos Aires, on arriba gràcies a la invitació del publicista argentí Jorge Glusberg; a São Paulo, gràcies al contacte a través de la xarxa de *mail art* amb el comissari brasiler Walter Zanini; a Caracas, amb l'ajut de la crítica i periodista veneçolana Margarita D'Amico. i a Ciutat de Mèxic, gràcies a l'artista mexicana Helen Escobedo. El pas per aquestes ciutats resulta del tot significatiu per a Muntadas, que amb aquest viatge busca, amb el seu afany cosmopolita, la multiplicitat cultural que serveixi de contrapunt a una narració oficial: "Intentaba en cierta manera comprender un continente que en España se veía como homogéneo. Pero tenía la intuición y la convicción de que cada país de Latinoamérica tenía su especificidad cultural" (Muntadas & Nacach 2011, s. p.). En tornar als Estats Units, Muntadas rep la invitació de l'artista Otto Piene per formar part del Centre d'Estudis Avançats del MIT com a membre investigador, on treballarà com a docent i artista fins al 2015. Un dels primers projectes que Muntadas realitza allà és *On Subjectivity* (1978), que comença amb la selecció de 50 fotografies publicades en el llibre *The Best of Life* (1973). Muntadas fa cinc còpies de cada fotografia i les envia als seus contactes de la xarxa de *mail art* o a d'altres, "directly involved in the 'image world'" (Muntadas 1978, s. p.). Cada imatge s'acompanya d'una carta en què demana al receptor o receptora que escrigui un títol per a la imatge rebuda. Com a resposta, obté un total de 250 contribucions de diferents estils, grafies i idiomes, que es publiquen en el llibre *On Subjectivity*.

Cada dues pàgines es forma un díptic: a l'esquerra hi ha les respostes, i a la dreta, la imatge a la qual han respost els participants. Al final del llibre hi ha llistats alfabèticament els 250 participants i el peu de foto amb el qual la revista *Life* havia acompanyat cada imatge. Les reflexions que l'artista elabora amb relació a aquest treball tenen a veure amb un interès pels usos de la imatge en els mitjans. Als setanta, aquestes reflexions estan de moda a causa de la creixent ubiqüitat de la imatge i les noves tècniques de producció i reproducció visual (Berger 1972; Sontag 1973). A més d'això, *On Subjectivity* també il·lustra la importància que per a Muntadas té la xarxa de relacions socials que ha anat establint arreu del món. En aquest sentit, el projecte *Xarxa* (2016 - en curs), impulsat per Mercader en el marc de l'associació Arxiu Muntadas, respon a aquesta característica de l'artista i persegueix l'objectiu de mapejar la seva xarxa internacional de contactes.

Com ha argumentat Mercader, “Des de l’inici de la seva trajectòria, el treball col·laboratiu i en xarxa ha suposat una metodologia de gran importància per a Muntadas”.<sup>20</sup>

### 1.3. LA SÈRIE ON TRANSLATION

La paraula *traducció* apareix de manera explícita en l’obra de Muntadas a partir de 1995, quan inicia *On Translation*: una sèrie oberta que avui engloba més d’una seixantena de projectes diferents. *On Translation* es desenvolupa paral·lelament a la (re)significació de les nocions de *traducció* i *viatge* que es produeix especialment en la dècada dels noranta (Bassnett i Lefevere 1990; Snell-Hornby 1991; Pratt 1992; Clifford 1997; Vidal Claramonte 1998, 2012a; Godayol 2000), motivades per les transformacions en el context polític internacional: la caiguda del mur de Berlín, el final de la guerra freda, l’obertura de les fronteres entre Occident i Orient, l’expansió dels intercanvis comercials a escala internacional, el desenvolupament de la societat de la informació o les condicions de circulació i trànsit transnacionals. Per acompanyar la sèrie, Muntadas sempre ho fa amb la mateixa declaració:

*On Translation* is a series of works exploring issues of transcription, interpretation and translation.

From language to codes  
From silence to technology  
From subjectivity to objectivity  
From agreement to wars  
From private to public  
From semiology to cryptography

The role of the translation/translators as a visible/invisible fact.<sup>21</sup>

---

20 Vegeu: Antoni Mercader, “Presentació”. *Arxiu Muntadas* (en línia):

<<http://arxiუმuntadas.org/cat/portfolio/xarxa-2/>> (consulta: 20/06/2018).

21 Tot i que s’ha reproduït en diverses publicacions, aquest text pot trobar-se a *Adaweb* (en línia):

<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/index.html>> (consulta: 24/09/2018).

Cada trasllat d'una paraula a l'altra escrit en aquest *statement* representa un espai intermedi, un *in-between*,<sup>22</sup> que denota les estructures culturals, socials i polítiques del context contemporani damunt les quals s'articulen els discursos del poder i del saber. El text descriu desplaçaments entre conceptes. En aquests trànsits i connexions conceptuals és on Muntadas porta a terme els processos de treball d'una investigació sobre la traducció que mai acaba, que després de més de vint anys continua en curs, oferint estructures de treball que obren noves preguntes. Cada projecte que conforma la sèrie es presenta com l'estudi traductològic d'una situació:

1978

On Translation: Sicherheitsvorschriften

1992

On Translation: *La sala de espera* (Bilbao)

On Translation: Ongi Etorri

1995

On Translation: *The Pavilion* (Hèlsinki)

1996

On Translation: *The Games* (Atlanta)

On Translation: *The Transmission* (Atlanta/Madrid)

1997

On Translation: *The Internet Project* (Kassel)

On Translation: *The Bank* (Nova York)

1998

On Translation: *Comemorações urbanas* (São Paulo)

---

22 A. Muntadas (comunicació personal, 12/05/2016).

*On Translation: Culoarea* (Arad)

*On Translation: La mesa de negociación I* (Madrid)

*On Translation: The Monuments* (Budapest)

*On Translation: The Audience* (Rotterdam/Montreal/Berkeley)

1999

*On Translation: El aplauso* (Santa Fe de Bogotá)

*On Translation: Die Stadt* (Graz)

*On Translation: Warning*

2000

*On Translation: The Adapter* (Nova York)

*On Translation: The Edition* (Nova York)

2001

*On Translation: Il telefonino* (Torino)

*On Translation: The Bookstore* (Londres/Nova York)

*On Translation: The Message* (Roma/Nova York)

2002

*On Translation: l'affiche* (París)

*On Translation: La imatge* (Barcelona)

*On Translation: Petit et Grand* (París)

*On Translation: The Interview* (Birmingham)

*On Translation: The Symbol* (Nova York)

*On Translation: Museum* (Barcelona)

2003

*On Translation: Die Sammlung* (Stuttgart)



2004

*On Translation: Atençaõ* (Porto Alegre)

*On Translation: Erinnerungsräume* (Bremen)

*On Translation: La Alameda* (Ciutat de Mèxic)

*On Translation: On View*

*On Translation: Two Spaces*

2005

*On Translation: Fear/Miedo* (San Diego / Tijuana i Ciutat de Mèxic)

*On Translation: I Giardini* (Venècia)

*On Translation: La mesa de negociación II* (Venècia)

*On Translation: Listening*

*On Translation: Social Network* (San José, EUA)

*On Translation: Stand By I* (Venècia)

*On Translation: El tren urbano* (San Juan, Puerto Rico)

*On Translation: The Internet Project (Automatique)* (Grenoble)

2006

*On Translation: Die Schlange*

*On Translation: Stand By II*

2007

*On Translation: Miedo/Jauf* (Tarifa/Tànger)

*On Translation: Stand By* (Buenos Aires)

*On Translation: Warning* (Stuttgart)

2008

*On Translation: Lloc*

2009

*On Translation: Paper BP/MVDR* (Barcelona)

On Translation: Celebracions

On Translation: Vuitton

2010

On Translation: Peur I y II

On Translation: Miedo I y II

*On Translation: Açık Radyo [Myths and Stereotypes] (Istanbul)*

2011

*On Translation: Stand By (Moscou)*

*On Translation: Warning/ ВНИМАНИЕ (Moscou)*

2013

*On Translation: Security (Vancouver)*

*On Translation: Go Round (Beijing)*

*On Translation: Warning/ 警告 (Beijing)*

2014

*On Translation: Cimitero (Venècia)*

*On Translation: FIFA (São Paulo)*

*On Translation: Pille (Seül/Beijing/Tòquio)*

2015

*On Translation: Warning/ 警告 (Tòquio)*

*On Translation: Warning (Ciudad Real)*

2016

*On Translation: Abroad (Seül/Beijing/Tòquio)*

On Translation: Himnes

2017

*On Translation: Strand* (Florència)

*On Translation: Warning* (Madrid)

2018

*On Translation: Fortune Cookies* (Beijing)<sup>23</sup>

2019

*On Translation: Atención* (Bogotà)

Aquesta llista de projectes no es pot considerar completa ni absolutament correcta, per bé que s'ha redactat a partir d'una revisió exhaustiva de la literatura relativa a Muntadas i en col·laboració amb Pablo Santa Olalla, investigador en història de l'art i arxiver incansable de l'ARXIU/AM, i amb Andrea Nacach, assistent de Muntadas i sòcia fundadora del mateix arxiu. La complexitat de l'obra de Muntadas, els seus processos continuats i la seva intensa activitat fan que el seguiment, l'ordenació i la classificació del seu treball sigui una tasca realment complicada. Molts d'aquests projectes són de llarga durada i es desenvolupen a més d'un lloc al llarg del temps. Quan això passa, sovint l'artista modifica l'obra per adaptar-la al nou context; la posttradueix. Un exemple d'això és *On Translation: Warning* (1999 - en curs), que s'ha (re)escrit en diverses llengües i s'ha publicat en diferents formats cada vegada que s'ha exposat a fi d'adequar-se al nou context. La repetició subtilment modificada de l'obra dona lloc al què Santa Olalla descriu com una *doble serialització*, que es dona “primero, dentro de la obra, registrando un mismo motivo o llevando a cabo una misma acción, y, después, en el contexto, repitiendo la misma fórmula en diferentes lugares o tiempos” (2017, 103).

---

23 Durant el procés d'elaboració d'aquesta investigació vam començar a treballar en la geolocalització sobre un mapa digital de cada projecte de la sèrie *On Translation*. L'objectiu era generar un mapa interactiu que oferís informació sobre cada cas d'*On Translation* ordenats per capes temporals. La magnitud de la proposta i els recursos necessaris per tirar-la endavant, a més d'una reformulació de l'objecte d'aquesta investigació, van fer-nos desestimar temporalment la idea.

Aquestes condicions, comunes en la tasca de la traducció, ens permeten identificar la metodologia del posttraductor: el que es troba sempre en curs, *in-between*, transformant-se, (re)traduint-se. Amb termes foucaultians, podem dir que Muntadas fa una arqueologia de la vehiculació del saber mitjançant el poder en els espais públics. Les seves obres analitzen aquells *a priori* sobre els quals es constitueix el coneixement a través dels mitjans de comunicació. Cada projecte de la sèrie *On Translation* suggereix unes relacions sobre una situació determinada i les ofereix al públic perquè les interpreti per mitjà d'un mètode "flessibile e aperto con cui analizzare gli aspetti non solo ermeneutici e polifonici, ma anche quelli simbolici, rituali, tecnologici e mediatici" (Di Paola 2017b, 23). El seu treball es dirigeix a "an audience receptive towards the unexpected, willing to denaturalize acquired taste and revise it according to new necessities" (Rofes 1999, 38). Així, el públic d'*On Translation* és convidat a adoptar la consciència del posttraductor que és Muntadas; obert a la incertesa, predisposat a l'estranyament i a la desfamiliarització d'allò assumit.

Simultàniament a *On Translation*, Muntadas treballa en altres projectes que estableixen un debat enriquidor amb aquesta sèrie. Un cas rellevant és *Asian Protocols*, iniciat el 2014 amb una sèrie d'estades a Beijing (Xina), Tòquio (Japó) i Seül (Corea del Sud) que li permeten conèixer les cultures i les polítiques de cadascun d'aquests llocs per mitjà de la comparació dels hàbits, els costums i les formes de vida en uns i altres. En el marc d'*Asian Protocols*, l'artista elabora treballs que introdueix en la sèrie *On Translation*, com *On Translation: Pille* (2006-2014), *On Translation: Abroad* (2016) i *On Translation: Fortune Cookies* (2018).

### 1.3.1. ANTECEDENTS DE LA SÈRIE

Tot i que Muntadas no emprà el concepte de *traducció* com a paraula clau del seu treball fins al mateix any que va començar la sèrie *On Translation*, Mary Anne Staniszewski i José Lebrero Stals (2002) afirmen que ja en les *Experiències Subsensorials* (1971) hi podem trobar una preocupació per la tasca de la traducció cultural, entesa per l'artista "as a contemporary phenomenon" (Staniszewski 2002, 23). Ambdós autors destaquen el rol rellevant de projectes com *The Last Ten Minutes* (1976-1977), *Transmission/Reception* (1974-2002), *Between the Frames* (1983-1988), *Exposición* (1985), *The Board Room* (1987), *CEE Project* (1988), *City Museum* (1991) i *The File Room* (1994).

Són obres que comparteixen la voluntat de visibilitzar “social conventions and frameworks within which meaning and value are created” (Staniszewski 2002, 25). Des d’aquesta recerca dels mecanismes de construcció de significat i valor, l’artista s’aproxima a la traducció com a acte subjacent en tota societat neoliberal i com a moviment de poders i coneixements que estableix les ubicacions de les pedres angulars de la societat xarxa. Muntadas connecta els diferents agents que s’hi relacionen: des dels nivells més micro (amb el conjunt d’obres subsensorials), fins als més macro, quan analitza els mitjans de comunicació i els processos de traducció i censura implícits en els fluxos transnacionals.

### 1.3.1.1. LES OBRES SUBSENSORIALS

Les *Experiències subsensorials* representen un qüestionament de la dominància de la vista en la cultura visual. Per portar-les a terme, Muntadas prepara espais on organitza trobades en què es nega la visió dels i les assistents, que han de descobrir l’espai i els altres convidats per mitjà dels *subsentits*: el gust, el tacte, l’olfacte. Així sorgeixen altres formes perceptives, més enllà de la visual. En una declaració del projecte, Muntadas defineix els subsentits i el potencial que tenen:

#### Los Subsentidos

Partiendo de que la sensibilidad humana está muy relacionada con los sentidos en cuanto a efectos estéticos se refiere, podemos definir que nuestra sensibilidad no está del todo desarrollada.

Sentidos tales como olfato, tacto y gusto (SUBSENTIDOS) deben tener igual oportunidad de desarrollo que los sentidos audiovisuales.

El hecho de que el sentido del oído y de la vista hayan sido artísticamente desarrollados (escultura, pintura, música...) no quiere decir que los SUBSENTIDOS no puedan desarrollarse y salir de su estado de atrofia.

El desarrollo de los SUBSENTIDOS puede crear para nosotros la posibilidad de una nueva estética. (Alonso 2002, 361)

Les *Experiencias subsensoriales* es desenvolupen en privat i s'enregistren audiovisualment. La documentació i recopilació de les accions denoten la inquietud de l'artista per poder contrastar les reaccions dels diferents participants i per interpretar-les amb relació al context. Quan el 1971, a la Galería Vandrés de Madrid, Muntadas organitza una d'aquestes experiències, els visitants reaccionen de manera agressiva. Com recorda l'artista, "hubo reacciones extrañas y violentas. Algunas obras fueron destruidas [...] Todas las propuestas realizadas eran para los visitantes, pero no había ninguna tradición de participación en un país en el que ni siquiera podías votar" (Agra & Zappa 2007, 44). De fet, el públic té la possibilitat d'experimentar lliurement; no hi ha cap instrucció o norma concreta, més enllà de la proposta d'activar els seus subsentits. En l'*Experiència número 1*, un grup de persones es troben descalces i amb els ulls tapats en un camp. Amb les mans i els peus toquen materials diversos, com fulles i palla, entre altres elements orgànics, i diaris i roba. En l'*Experiència número 2* (fig. 13), el propòsit és que els i les participants es descobreixin entre ells i elles. Cirici la descriu:

#### Encontre. Presa de contacte.

Un home i una dona descalços amb els ulls tapats i les orelles obturades, són posats en un pati encimentat i voltat d'altres parets, amb l'únic suggeriment d'aguditzar llurs sentits del tacte, de l'olor i del gust. Caminant pel ciment, són sol·licitats pel descobriment de materials posats a terra: tèxtils, palla, encanyissats, papers, els quals provoquen un desig de seguir-ne el rastre.

Era fatal que totes dues persones trobessin, tard o d'hora, aquest estímul, i que hi responguessin. També era fatal que, en aquesta obediència automàtica, es trobessin i es reconeguessin mútuament com a home i dona, pel tacte, per l'olor i pel gust.

n'hi hagué prou amb vuit minuts per a arribar al final de l'experiència.  
(1971, 64-65)

Per a Cirici, les experiències 1 i 2 van ser una preparació per a la tercera, celebrada el juliol de 1971 al pati interior d'una casa de Vilanova de la Roca. En aquella ocasió, tretze participants que no es coneixien els uns a les altres s'havien de descobrir, descalços i amb els ulls tapats.

Segons la descripció de Cirici:

Només el tacte, l'olor i el gust podien guiar-los en una aventura de descoberta.

Per sobre l'espai hi havia un tramat de cordes que permetia de penjar-hi coses. D'altra banda, a la paret se succeïen objectes i materials, una escala de mà, teixits, diaris, tires d'esparadraps, cartó ondulat, etc. També hi havia coses per terra: aigua vessada, terra, palla, cuir, draps, cordes, materials tèxtils i papers. (1971, 65)

Per organitzar aquelles situacions, Muntadas genera elements de caràcter escultòric per ser reconeguts a través del tacte: filferros i cordills pengen d'una corda, i s'hi col·loquen objectes més elaborats, com el *Piano de tacte*, que consisteix en una capsa negra en què els participants fiquen les mans per descobrir què hi ha a dins, o una sèrie d'objectes negres per tocar-los a les fosques (Cirici 1971, 65). La curiositat per les formes diverses de interacció amb el món també caracteritzen altres projectes d'aquella època, com la sèrie de cintes filmiques *Mercats, Carrers i Estacions* (1973), per a les quals Muntadas documenta escenes d'aquests espais a diferents ciutats d'Espanya, el Marroc, Mèxic, Portugal i els Estats Units. Una documentació similar, però molt posterior i formalment molt diferent, és la que recull *Ciutat Museu* (1991). Adquirida per la col·lecció del MACBA, aquesta obra és una instal·lació en què la sala d'exposicions es deixa completament buida, posant a disposició dels visitants una sèrie de forats a les parets, a manera de *mondo nuovo*,<sup>24</sup> a través dels quals poden descobrir escenes d'espais públics de Bruixes, Barcelona, París, Marsella, Brasília i Nova York. Són ciutats que comparteixen el fet d'haver estat transformades per mitjà de projectes modernitzadors amb motiu de grans esdeveniments internacionals —com les Olimpíades, trobades polítiques d'escala internacional, exposicions,

---

24 Els *mondo nuovo* eren uns objectes especialment populars abans de la popularització de la fotografia i el cinema. Consistien en grans panells de fusta que tenien un forat amb una lent, a través de la qual s'oferia a la població la imatge d'alguna ciutat llunyana. Era una manera de descobrir altres mons, de viatjar en l'època en què només una petita minoria es podia permetre realitzar grans desplaçaments. Aquests artefactes voltaven per fires i mercats. A tall d'anècdota, voldria recordar que la Col·lecció Tomàs Mallol, donada al Museu del

etc. (Bonet 1998, 13)— i que s’han convertit, segons paraules de Lebrero Stals, en “immense recreational parks by consumerism” (2002, 59).

L’obra *TV/27Feb/1 PM* (1974) representa un altre antecedent de la sèrie *On Translation*. Per fer aquesta obra, Muntadas demana a onze artistes de diferents nacionalitats que el 27 de febrer a la una del migdia gravin una hora de l’emissió televisiva del canal que ells vulguin del seu país. La col·lecció de cintes rebudes constitueix l’obra, que disposa d’emissions dels Estats Units, Anglaterra, Veneçuela, el Japó, França, el Canadà, Suècia i Alemanya. Durant el viatge del projecte *Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976), Muntadas realitza una obra homònima que consisteix en una instal·lació i una acció (fig. 14). Per una banda, a la sala hi ha una selecció d’exemplars de premsa local del dia, tant oficial com clandestina (fig. 15). A la banda oposada, Muntadas executa una acció: dret, amb el tors nu, respira davant d’un micròfon que amplifica el so de la seva respiració mentre una projecció de llum rectangular li il·lumina el pit (fig. 16). El públic es troba al mig de l’espai configurat per la confrontació dels dos elements. En paraules de Muntadas:

Empecé el *Proyecto a través de Latinoamérica* porque hay dos elementos en los cuales se basa una gran parte de mi obra: la información personal, en este caso representada por mi presencia física; y la información pública, constituida por los medios (diarios, televisión y sistemas de comunicación), en este caso la prensa. (Alonso 2002, 452-453)

A cada localitat les reaccions són diferents: a Caracas, la gent ignora l’obra i xerra de manera distesa; a São Paulo, interactuen físicament amb ell, tocant-lo i respirant a la vegada —“la gente subió al escenario, vino hacia mí y me puso la mano en el pecho. La distancia que había existido en Buenos Aires aquí no se dio. En São Paulo el público se acercó a mí en un sentido muy físico” (Muntadas i Nacach 2011, s. p.)—; a Mèxic, en canvi, la reacció se centra a atemptar contra la premsa exposada:

---

Cinema de Girona, allotja un dels últims *mondo nuovo* que queden i que es va trobar, curiosament, a les golfes d’una casa de la plaça Major de Vic.



Alguien les prendió fuego. Vi periódicos ardiendo, luego otra persona agarró un extintor, pero no funcionaba; alguien llegó con un cubo de agua y lo vació sobre las llamas... Fue alucinante. Reaccionaban totalmente frente a los medios de comunicación, con lo que su actitud era completamente distinta respecto a las reacciones de los demás públicos frente a la misma cosa... Por supuesto, esta es una interpretación limitada y subjetiva, mi interpretación. (Agra i Zappa 2007, 47)

### 1.3.1.2. ELS MITJANS

El 1977, s'exposa en la sisena Documenta de Kassel *The Last Ten Minutes* (1976-1977), de Muntadas, composta de gravacions dels últims deu minuts de programes televisius de Washington, Kassel i Moscou. Segons Lola Hinojosa, l'obra posa de manifest "aquello que tienen de uniforme los medios de comunicación de cualquier lugar del mundo",<sup>25</sup> per més que els mitjans escollits siguin de llocs tan diferents políticament, sobretot en aquell moment, en plena guerra freda. Amb *Between the Frames* (1983-1993) i *Exposición* (1985), Muntadas tracta els mitjans del sistema artístic. Pel que fa a *Between the Frames*, és un dels seus primers projectes de llarga durada, que comença a principi dels vuitanta en un moment en què els intermediaris del context artístic —galeristes, comissaris i comissàries, col·leccionistes, directors i directores de museus, crítics— agafen un rol de poder "que no havien tingut abans",<sup>26</sup> i es produeix l'explosió del mercat de l'art als Estats Units. Instal·lat a Nova York, Muntadas detecta l'entrada de l'art conceptual en el circuit comercial de galeries. En paraules de Muntadas:

Leo Castelli, de la Leo Castelli Gallery, va començar a interessar-se pel treball d'artistes Joseph Kosuth i Lawrence Weiner. A partir d'aquí es va iniciar el desenvolupament d'un sistema de l'art en el qual es genera plusvàlua de les obres i es parla de valors econòmics al voltant de peces d'artistes que fins aleshores no havien format part del mercat de l'art.<sup>27</sup>

---

25 Vegeu: Lola Hinojosa, "The Last Ten Minutes". *Museo Reina Sofía* (en línia): <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/last-ten-minutes-ii-ultimos-diez-minutos-ii>> (consulta: 01/10/2018).

26 A. Muntadas (comunicació personal, 14/06/2016).

27 A. Muntadas (comunicació personal, 10/01/2017).

Els agents que conformen el sistema artístic, així com la complexitat d'aquest sistema, són els protagonistes de *Between the Frames*, amb el qual l'artista recopila més de 160 hores de vídeo d'entrevistes amb diferents tipus de professionals del món de l'art (fig. 17). Un acurat procés de selecció i edició acaba sintetitzant tot el material cru en quatre hores i mitja de converses, que es divideixen en vuit capítols diferents: "The Dealers", "The Collectors", "The Gallery", "The Museum", "The Docents",<sup>28</sup> "The Critics" i "The Media"; finalment, a "Epilogue" es reuneixen entrevistes amb artistes. La diversitat de categories amb què es descriuen els individus entrevistats contrasta amb els títols d'aquests capítols. Com explica l'artista:

[...] cadascú es defineix d'una manera diferent: un com a poeta, un com a sociòleg, l'altre com a historiador de l'art [...]. No hi ha una visió absoluta i subjectiva de cada rol. Aquesta és una altra de les històries que m'interessaven i que està connectada amb la traducció. I és que aquests rols són molt subjectius. Encara que els denomino "crítics", cadascú es defineix com li sembla. [...] vaig distingir entre "critics" i "media". Els de "media" tenien programes de ràdio, o escrivien en revistes no especialitzades, eren periodistes, mentre que el crític era més acadèmic, (es relacionava) més (amb) llibres, (amb) textos... (era una tasca) més *slow speed* i podia tenir un tipus de reflexió més profunda. Ara, és evident que en tots aquests rols hi ha poder de decisió.<sup>29</sup>

L'adaptació expositiva de l'obra resulta en una instal·lació en forma de panòptic que situa el museu o centre expositiu en una posició dominant de control i poder davant dels agents del sistema artístic. Aquesta instal·lació s'anomena *Between the Frames: The Forum*, i l'any 2002 es mostra al MACBA. En l'edifici del Centre d'Estudis i Documentació del mateix museu, on hi ha l'arxiu i la biblioteca, es posa a disposició el projecte en el seu estat més cru: 160 hores de vídeos d'entrevistes.

---

28 Amb "The Docents" Muntadas no fa referència a professors i acadèmics, sinó als professionals dels serveis educatius de museus nord-americans, que ofereixen visites guiades d'aprofundiment en els continguts de les exposicions.

29 A. Muntadas (comunicació personal, 14/06/2016).

Així, la mateixa obra pot mostrar-se en dos departaments diferents —el d'exposicions i el d'arxiu i biblioteca— i presentar-se en les condicions característiques de cada lloc, distingint entre arxiu, document i obra. Una altra particularitat de *Between the Frames* és la quantitat d'idiomes que es poden arribar a sentir en tot aquest material, que es mostra sense traducció, en les llengües maternes de cada parlant. Segons Staniszewski, si Muntadas hagués traduït aquestes gravacions, “this would have made the issues of cultural and linguistic differences inaudible” (2002, 27-28). Aquest detall denota l'interès de l'artista per mostrar les característiques d'un sistema artístic global, format per relacions a escala internacional, regit per pràctiques i metodologies cada vegada més homogeneïtzades i que es va introduint en els fluxos del mercat transnacional. Amb tot, *Between the Frames* posa a disposició de l'espectador una visualització dels engranatges del sistema artístic.

Pel que fa a la intervenció *Exposición* (1985), també consisteix en l'exhibició dels mitjans que permeten la comunicació entre l'artista i els espectadors per mitjà de l'exposició de l'obra artística en l'espai expositiu: monitors de televisió, sistemes d'il·luminació de les parets, vitrines, prestatges, marcs, peanyes, projectors, etc. A *Exposición*, tots aquests elements es presenten sense contingut, com si només se'n volgués ensenyar el funcionament, de manera que són els mitjans els que esdevenen protagonistes d'una mostra sense obres que s'ha deixat en blanc (figs. 18, 19 i 20). Configuren un escenari en què la presència d'aquests mitjans esdevé evident, subvertint la lògica de la transparència (Bolter i Grusin 2000). S'hi fa visible allò que normalment no ho és, alhora que emergeixen “the social conventions that shape aesthetic worth, the ‘political unconscious’ of an art exhibition” (Staniszewski 2002, 28).

Així com *Between the Frames* presenta els agents i els condicionants de la internacionalització de l'art en el procés de globalització, *The Board Room* (1987) també mostra uns agents influents en l'estructura política del quotidià. Es tracta d'una instal·lació que consta d'una taula central rodejada de cadires, a punt per a una reunió. A la paret hi ha retrats de polítics i religiosos de poder, com George W. Bush i el papa Joan Pau II (fig. 21), en la boca dels quals hi ha un petit monitor que transmet la gravació de fragments dels discursos polítics de cada personatge. Segons Lebrero Stals, aquesta obra és representativa de l'interès de Muntadas “in revealing the operation of the mechanisms that govern the mythology of power and the mystique of social leadership in the contemporary world” (2002, 59).

Seguint amb la curiositat per mapejar el panorama polític internacional, l'any 1988 Muntadas realitza *CEE Project* (1988), per al qual produeix una catifa amb la bandera de la Unió Europea, amb les dotze estrelles corresponents als dotze països que aleshores formaven part de la Unió. Cada estrella tenia representada al centre la moneda nacional d'un dels països (la pesseta, el marc, la lira, la lliura...). Amb l'objectiu d'explorar el significat i el valor que representen les banderes nacionals i internacionals per a la ciutadania europea, en el moment previ a l'aprovació de la Comunitat Econòmica Europea la catifa s'instal·la en dotze espais públics europeus, com el Museu de Disseny de Gent, la Biblioteca Pública de Copenhaguen o l'ajuntament de Calais, entre altres llocs. Segons Staniszewski, “there was no controversial reaction to putting this flag on the floor, as most likely would be the case if the woven image had been, for instance, a French, Spanish or USA flag” (2000, 24). L'artista apunta que les ubicacions on es col·loca la catifa en condicionen la percepció: “In the art museum, the public walked around it as if it were an artifact, at library they walked on it as if a rug” (*ibíd.*). En aquests projectes, Muntadas para una atenció especial en les formes d'interacció del públic amb l'obra, en la generació de significats i en la transmissió d'ideologies a través d'objectes que actuen com a mitjans per a la comunicació.

### 1.3.1.3. DE LA CENSURA A LA TRADUCCIÓ

El 1988, Radio Televisión Española (RTVE) encarrega a Muntadas una producció audiovisual per emetre en el programa *Metrópolis*. Com a resposta, Muntadas treballa amb la documentació conservada als arxius de la cadena i produeix el videoassaig *TVE. Primer Intento* (1989), de quaranta minuts de durada. Aquest vídeo mostra l'estat d'abandonament de certes parts de l'arxiu de RTVE i, fent servir material televisiu del franquisme, assenyala els continguts propagandístics que s'havien emès, tant en l'època franquista com en el moment de la transició, en la formació de l'Espanya de les autonomies i de l'establiment de la monarquia. Davant d'això, RTVE no reconeix l'obra i no l'emet. Per a Muntadas, aquest gest és un acte de censura que exorcitza generant un arxiu de casos de censura en la història de l'art (Calvo Ulloa 2016, s. p.).

Es tracta de *The File Room* (1994): un arxiu digital, accessible a través d'una pàgina web allotjada en el servidor de la National Coalition Against Censorship, amb seu a Chicago,<sup>30</sup> i una instal·lació física que es desplega quan es mostra en espais expositius (fig. 22). És obert a la participació pública: tothom pot introduir-hi lliurement informació sobre casos de censura. Desenvolupat en el context de l'emergència d'Internet i de la proliferació dels debats sobre el caràcter anàrquic o llibertari del ciberespai (Bonet 1998, 9), *The File Room* rep la menció d'honor de l'Ars Electronica de Linz el 1996. A partir d'aquesta obra, Muntadas descriu la censura com una forma negativa de traducció (Staniszewski 2002, 35) que, lluny de permetre la circulació d'unes informacions d'un lloc a un altre i de facilitar la comunicació, la bloqueja. La censura, com a traducció negativa, és una interpretació que porta implícita una mostra del poder de l'òrgan o subjecte censor. *The File Room* evidencia els agents implicats en la decisió de què és art i què no. En aquest sentit, el professor Sven Spieker descriu l'obra com

una alegoría de las dificultades que plantea cualquier transferencia de información de un medio a otro, o de un emisor a un receptor. E insinúa que la "censura" —entendida aquí en sentido amplio como pérdida de información— no es solo una lamentable práctica política en muchas partes del mundo sino también una parte inseparable de la operación técnica que llamamos comunicación. (2011, 237)

En altres llocs (Dot 2018b), hem explicat com de rellevant resulta a *On Translation* la percepció que Muntadas té de la censura com un acte implícit en tot gest de traducció. La relació entre censura i traducció evidencia el paper que té la por de l'Altri com a sentiment que pot convertir un acte interpretatiu en un de censura. Obres com *On Translation: Fear/Miedo* (2005) i *On Translation: Miedo/Jauf* (2008) mostren la vehiculació de la por a través dels mitjans de comunicació i presenten analogies entre les fronteres geopolítiques i la censura, com també ha fet Pilar Godayol (2016).

---

30 Vegeu: Antoni Muntadas, *The File Room* (en línia), 1997: <<http://www.thefileroom.org>> (consulta: 27/09/2018).

Assumint que la traducció és un viatge, Godayol assenyala que “no es tracta de viatges fàcils i fluids, sinó de 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).

Finalment va ser el taller *Intervenciones Urbanas* (4-29/07/1994), que organitza al centre Arteleku de Sant Sebastià, l'experiència que mostra a Muntadas el poder potencial de la traducció. El taller es pregunta pel paper de l'artista amb relació a l'espai urbà. Per abordar aquesta temàtica, Muntadas convida artistes a oferir conferències i taules de debat, com ara Vito Acconci, Hans Haacke i Krzysztof Wodiczko (Staniszewski 2002, 36). Per mitjà d'una convocatòria oberta a artistes i arquitectes d'arreu del món, se seleccionen vint-i-cinc persones procedents de llocs diversos, per la qual cosa el taller s'ha d'oferir en tres llengües: anglès, francès i castellà. Per a aquesta tasca es compta amb la col·laboració del traductor Mari Mendizábal. Els i les alumnes disposen d'auriculars per poder escoltar la traducció. En un moment donat, observant les seves cares i reaccions, Muntadas va intuir que hi havia hagut alguna confusió (Staniszewski 2002, 36). En posar-se els auriculars, es va adonar que el traductor puntualitzava determinades paraules a fi d'explicar-se millor. Aleshores va percebre “the potential power of this marginalized activity” (*ibíd.*). Aquesta experiència porta l'artista a entendre les intervencions urbanes, el disseny i les transformacions de l'espai públic com a processos de traducció en els quals les ideologies es representen en els elements arquitectònics i els entorns urbans, com demostren diversos projectes de la sèrie *On Translation*.

Un any després, el 1995, Muntadas participa en l'ARS 95, d'Hèlsinki (Finlàndia), amb l'obra *On Translation: The Pavilion*, que inaugura aquesta sèrie.

### 1.3.2. EL TRACTAMENT DE LA TRADUCCIÓ A *ON TRANSLATION*

Cada projecte d'*On Translation* té, per dir-ho en termes de Lluís Duch (2002), una condició adverbial: és específic del lloc i del moment en què s'ha fet i (re)presenta les característiques d'aquesta condició. Bonet parla d'aquesta especificitat temporal i espacial de cada projecte de Muntadas, i en tots hi identifica “emblematic elements of the history or archaeology, the situations and the metamorphoses of the “intervened” location [...] even with a touch of irony, humour or sarcasm” (1998, 11). En el seu conjunt, aquesta sèrie inacabada ofereix una mirada polièdrica sobre el rol de la traducció i la posttraducció en les societats contemporànies.

Els projectes d'*On Translation* són posttraduccions artístiques que sorgeixen de preguntar-se per allò invisible i que troben, en el llenguatge de l'art, la manera de mostrar la interacció entre els elements estructurals del món contemporani. Els seus projectes es desenvolupen en espais urbans; ciutats que contenen tots els agents que participen en les xarxes de producció de significat i valor. Per a l'ull observador de Muntadas, la ciutat facilita la visualització de les relacions entre les parts d'un tot (la societat). *On Translation* mostra aquestes relacions: les posa sobre la taula sense cap artifici. Muntadas no crea res de nou, no genera escenaris de fantasia o ciència-ficció. En tant que posttraduccions, revelen l'inconscient polític: el codi dominant present en els mitjans i en totes les convencions socials a partir del qual s'efectuen les interpretacions del real (Staniszewski 2002, 28).

El projecte que inaugura aquesta sèrie és *On Translation: The Pavilion* (1995), realitzat al petit auditori Espan Lava, a Hèlsinki, amb motiu de l'exposició col·lectiva ARS 95. Amb l'obra, Muntadas fa referència a un dels grans esdeveniments de la política internacional que havia tingut lloc a la capital finesa entre 1973 i 1975: la Conferència sobre Seguretat i Cooperació a Europa (CSCE), que s'havia acabat amb la signatura d'un pacte per millorar les relacions del bloc occidental amb el bloc comunista. Allà es van reunir representants de trenta-cinc països d'Europa i d'Amèrica. La traducció jugava un paper clau en tot aquell procés de diàlegs, negociacions i interessos polítics, i això és el que *On Translation: The Pavilion* emfasitza. La instal·lació, que Bonet descriu com a "unrepeatable and non-transferrable from their site, where everything refers to the personality and history of the place itself and its setting" (1998, 15), conté una fotografia en blanc i negre de la conferència internacional, impresa en grans dimensions, que ocupa tota una paret (fig. 23).

Al davant hi ha unes taules, les potes de les quals tenen diferents llargades, que s'equilibren gràcies a diccionaris, que fan de falca. Sobre les taules hi ha sis monitors en els quals es llegeix, en diversos idiomes, la paraula *traducció*. A terra hi ha un desordre de cartells amb els noms de les llengües dels representants de cada país que havia participat en aquella conferència (fig. 24). La traducció es representa com l'únic nexa possible entre els diferents participants de la trobada i la possibilitat de l'acord. Segons la comissària finesa Maaretta Jaukkuri, *On Translation: The Pavilion* recorda als seus espectadors que les estratègies polítiques internacionals passen pels sedassos dels traductors: "We were reminded of the theatre of politics, of its diplomatic manoeuvres, which were communicated with the help of the invisible

or half-visible actors in the translators' booths whose responsibility it was to translate all this into a field of communication and mutual understanding" (2002, 78).

Aquella instal·lació conté alguns dels aspectes característics d'*On Translation*. En primer lloc, la referència directa a grans esdeveniments internacionals i multilingües de caire polític es repeteix en diversos projectes: *On Translation: The Transmission* (1996) es relaciona amb la conferència internacional "5CYBERCONF"; *On Translation: The Games* (1996) reflexiona a l'entorn dels símbols nacionals, les llengües dominants i les minoritàries en la comunicació mediàtica dels Jocs Olímpics d'Atlanta; *On Translation: La mesa de negociación* (1998) dialoga amb la *guerra digital* entre les corporacions de mitjans espanyols pel procés de digitalització de la televisió; *On Translation: The Interview* (2002) presenta el paper de l'interpret Pavel Palazchenko, traductor del rus a l'anglès de Mikhail Gorbachov en totes les seves negociacions amb Ronald Reagan fins al final de la guerra freda, i, finalment, *On Translation: FIFA* (2014) està vinculat al Mundial de futbol celebrat al Brasil.

En segon lloc, l'ús d'imatges d'arxiu per indagar en la memòria dels contextos on es presenta el projecte. En aquest sentit, *On Translation: The Pavilion* dona a conèixer el moment històric de mitjan dels setanta a Hèlsinki. De manera similar, projectes posteriors com *On Translation: Comemorações urbanas* (1998-2002), *On Translation: La Alameda* (2004) i *On Translation: I Giardini* (2005) posen també a disposició del públic detalls històrics sobre la transformació de les arquitectures, els espais i els monuments que han passat per algun procés de remodelació. Amb paraules de Bonet, el tractament que Muntadas fa d'aquests espais consisteix en els següents gests:

[...] disfiguring them, annihilating them, excavating them archaeologically and symbolically, he rectifies the architecture and present perceptions of the spaces, contexts and functions through the use of discrete phantasmagorias evoking the past, signs and visual evidence, guided routes, highlighted or enlarged details, spaces made bare or dressed, disemboweled or darkened... (1998, 20)

*On Translation: Comemorações urbanas*, desenvolupat a São Paulo amb el col·lectiu local Artcidade, consisteix en la instal·lació de plaques commemoratives en aquells punts de la capital del Brasil considerats per Muntadas com a *contramonuments* (2002, 217): llocs on



s'havien realitzat intervencions urbanes que havien comportat conseqüències negatives per als habitants de la ciutat, com la degradació de l'espai públic, el desús i l'abandonament del lloc o la pèrdua d'una identitat prèvia. *On Translation: La Alameda*, fet al Laboratori Art Alameda de Ciutat de Mèxic, parteix de l'accidentada història del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), que el muralista mexicà Diego de Rivera va pintar per al restaurant de l'Hotel del Prado. El mural representa una síntesi personal de la història de Mèxic a través de personatges més o menys populars. Entre aquestes figures, s'hi troba la imatge d'Ignacio Ramírez (1818-1879), conegut popularment com *El Nigromante*, que durant el liberalisme vuitcentista havia defensat la idea d'un estat laic. En la pintura de Rivera, Ramírez sosté uns papers a les mans en què el muralista va escriure-hi "Dios no existe". Aquest detall provoca la primera censura de l'obra, el 1948, per part de Luis María Martínez, l'arquebisbe de Mèxic, que es nega a beneir l'hotel.

Segons l'historiador i crític d'art mexicà Francisco Reyes Palma, el mural va estar cobert amb una tela fina blanca durant vuit anys en resposta a les amenaces de desaparició i als actes de vandalisme iconoclasta que havia rebut (2004, 26). Un grup d'estudiants ultracatólics esborra el "no existe", que Rivera no tarda a (re)escriure, i més endavant algú rasca l'autoretrat del muralista. A causa d'aquells accidents, el personal de l'hotel opta per cobrir el mural amb una cortina més gruixuda i una nota que informa de la clausura del mural a falta d'una solució. Fins i tot s'arriba a negar l'accés a les sales del menjador. Amb tota aquesta biografia d'interpretacions, censures i (re)escriptures al darrere, el mural i el parc de l'Alameda són els protagonistes de la instal·lació de Muntadas. Una instal·lació per a la qual l'artista genera un collage documental, fet de pàgines de diaris i algunes pantalles amb discursos polítics, damunt del qual un traç negre dibuixa els perfils de les figures del mural. Tot això, cobert per una cortina blanca que l'espectador o espectadora pot apartar i moure, fent extensiva la interpretació de Muntadas dels gests que, com "cobrir, interceptar, prohibir, revelar, develar, son formas de crear una ambigüedad que sitúa al mural en las fronteras de lo oculto, lo privado y lo público" (Muntadas i Reyes Palma 2004, 54-55) (fig. 25).

En línies similars, *On Translation: I Giardini*, realitzat per al pavelló espanyol a la 51a Biennal de Venècia (2005), presenta una sala amb documentació sobre la història dels jardins on se celebra aquest gran esdeveniment des de 1895.

Amb aquesta instal·lació s'il·lustra el pas de l'espai “da luogo pubblico d'epoca napoleonica a spazio espositivo contemporaneo” (Di Paola 2017b, 21), així com la seva privatització, ja que en algun moment havia estat públic— enmig del procés de globalització del sistema artístic (fig. 26). Aquest gest denota la lectura de la construcció de l'espai públic, la seva ornamentació per mitjà dels monuments i el disseny arquitectònic com a (re)presentacions de l'inconscient polític hegemònic en cada context. *On Translation: Culoarea* (1998) documenta una d'aquestes transformacions a través d'un canvi del color dominant als espais públics d'Arad (Romania). En la seva visita a aquesta ciutat, que havia format part del bloc comunista fins a la revolució del país contra el president Nicolae Ceaușescu l'any 1989, Muntadas detecta que el mateix to de blau es repetix en cartells, propaganda política i objectes de consum, i que s'imposa sobre el vermell, de connotacions socialistes. D'aquesta observació en sorgeix una publicació que documenta el canvi cromàtic anàleg al canvi d'ideologia política. El mateix 1998, a Budapest, Muntadas realitza *On Translation: The Monuments*, juntament amb l'artista hongarès András Böröcz. En aquest cas, s'emfasitzen les diferències en l'aproximació de cadascun dels dos artistes als monuments de la capital hongaresa. Böröcz guia Muntadas per la ciutat, portant-lo de monument a monument. Cadascun d'ells enregistra en vídeo les escultures. Muntadas recorda les diferències ideològiques i culturals entre Böröcz i ell davant de les peces i la seva estètica: “Por ejemplo, el término vanguardia planteaba para Andrés oponerse a la izquierda; en cambio, en España, vanguardia era una izquierda enfrentada al régimen de Franco. Hablábamos de cuestiones estéticas parecidas pero con diferencias ideológicas.” (Muntadas y Reyes Palma 2004, 47).

Un tercer aspecte característic de la sèrie és la inserció de les obres en l'espai públic. *On Translation: The Pavilion* té presència al carrer gràcies a la gran vidriera de l'Espan Lava, l'edifici que acull la instal·lació. *On Translation: The Audience* (1998-2001), que s'instal·la a Rotterdam, a Mont-real i a Berkeley, consisteix en la distribució d'una sèrie de panells amb rodes que itineren per diversos edificis d'institucions culturals. Cada panell té tres imatges relacionades amb la idea de *públic* o *audiència* de cada localitat. Els i les vianants se les troben com un objecte fora de context que introdueix una dosi d'estranyesa. Cada panell s'acompanya d'un imprès que convida el lector o lectora a buscar la resta de panells itinerants, amb el missatge: “Warning: Perception requires involvement. If you are curious enough to know about the content of this work, we invite you to reconstruct the puzzle of this 12-month project” (Dávila i Roma 2002,

130). La primera frase d'aquest missatge s'ha convertit en un eslògan que s'ha mostrat en diversos formats i llengües en diferents ciutats i que constitueix el projecte *On Translation: Warning* (1999 - en curs). La introducció d'aquest eslògan en l'espai públic crida l'atenció dels vianants i els convida a desfamiliaritzar-se d'allò normalitzat, de la mateixa manera que passa en les lectures traductològiques en què, segons Godayol,

la traductora posa en qüestió el tipus de lectura que en un principi pensava fer, si transgredeix les seves pràctiques hermenèutiques habituals i si es deixa sorprendre per les pròpies lectures. És només aquesta sorpresa [...] la que li pot posar al descobert momentàniament la pròpia alteritat. (2000, 83)

En aquests mateixos termes, *On Translation: Die Stadt* (1999), presentada a Graz i a Barcelona, introdueix una furgoneta pels carrers i places de cada ciutat.

En l'automòbil es projecten una sèrie d'entrevistes a urbanistes i arquitectes de cada localitat. *On Translation: La imatge* (2002), realitzada també a Barcelona, en el marc de l'exposició "Muntadas. On translation" al MACBA, consisteix en l'edició, publicació i distribució d'una imatge d'una de les reunions que l'equip del museu d'art contemporani havia mantingut per organitzar la mostra. Es tracta d'un dibuix en línia blanca sobre un fons blau que recorda els plànols sobre paper *blueprint* emprats en arquitectura per (re)presentar les estructures dels edificis. La imatge s'imprimeix sobre tota mena d'objectes, com postals o plats de porcellana, i es poden adquirir en la botiga del museu, i es disseminen per marquesines dels carrers de Barcelona, sense cap informació complementària. En tant que posttraductor, Muntadas estableix una relació determinada amb el públic i amb tots aquells agents que participen en la producció dels seus projectes. Articula equips plurals de treball que, com Fontdevila assevera, "li asseguren a Muntadas una certa porositat" (2018, 6). Com expressa Muntadas:

Proyecto y proceso son consustanciales a mi manera de trabajar. A veces me encuentro más cercano al trabajo de un cineasta o un arquitecto. El proyecto implica tiempo, proceso y la contribución de personas en la realización del trabajo. Reivindico la idea de equipo, la posibilidad de generar un equipo de trabajo en cada lugar. Desde el punto de vista de la audiencia, reivindico la interpretación diversa y la multiplicidad de lecturas. (Muntadas i Reyes Palma 2004, 47)

Fontdevila reconeix les edicions i publicacions de Muntadas com aquells elements en què es manifesta d'una manera més flagrant el treball col·laboratiu per mitjà de l'experimentació amb un seguit d'estratègies "que catalitzen la traducció, ja no sols com a metàfora, sinó que, molt especialment, com un procés d'intercanvi bidireccional" (2018, 7). La trobada amb les seves obres és una invitació a adoptar una actitud oberta a la incertesa, amb predisposició a la transformació i al qüestionament dels protocols, de les convencions i de tot allò fermament establert en els mecanismes socials. Aquestes condicions les trobem de manera ben explícita a *On Translation: The Transmission* (1996) i *On Translation: El Aplauso* (1999). La primera consisteix en una transmissió de vídeo a temps real en dues direccions: d'una banda, Muntadas i un grup d'estudiants es troben a la seu central de PictureTel, a Atlanta,<sup>31</sup> en la vigília dels Jocs Olímpics, celebrats en aquella ciutat. Simultàniament, la teòrica de l'art Claudia Giannetti és a l'auditori de l'espai Arte y Tecnología, de la Fundació Telefónica, a Madrid, on se celebra el 5CYBERCONF, un congrés sobre cibercultura, art i noves tecnologies (fig. 27). Connectats per videoconferència, uns i altres comparteixen preguntes sense resposta, pronunciades en anglès o espanyol i traduïdes per un seguit d'intèrprets a l'anglès, a l'espanyol, l'alemany i el portuguès. Giannetti recorda algunes d'aquelles qüestions:

¿Es la traducción una de las cuestiones principales?, Are conferences based on translation? ¿Cuánto se pierde en la traducción? Which is more important, the words or the spaces between? [...] ¿Perdemos nuestras "diferencias" por la estandarización del idioma? Can our "cultural differences" be maintained by using different languages on the Internet? (2002, 85 i 87)

Per a Giannetti, l'objectiu és promoure la reflexió sobre nocions com "translation, code, convention and transmission in the context of communication, culture and art" (*ibíd.*). Per a Muntadas, *On Translation: The Transmission* sorgeix de la voluntat d'assenyalar les implicacions polítiques i les conseqüències censors de la creixent hegemonia de la llengua anglesa en els entorns web:

---

31 Fundada el 1984 a Danvers (Massachusetts) per un equip de professors del MIT, PictureTel Corporation va ser una de les primeres empreses dedicades a la comercialització de tecnologies de videoconferència.

Internet is mostly in English and that is a limitation, a problem to begin with. On Internet there is some censorship, because a standard language is used. I have talked about that “loss” in a project like *On Translation: The Transmission*, a video conference between Atlanta and Madrid, which, amongst other things, questions the way in which English is becoming a language of cultural colonisation. How can we maintain specificity if everybody uses the same language? (Marí i Muntadas 1996, 11)

Les confusions i els problemes de connexió ocorreguts durant *On Translation: The Transmission* revelen l'existència dels protocols que estableixen les xarxes de comunicació. Els artistes Rafael Lozano-Hemmer i Susie Ramsay, directors del 5CYBERCONF, recorden com les dificultats logístiques que va comportar organitzar aquella videoconferència entre Muntadas i Giannetti, entre Madrid i Atlanta, i entre els equips de PictureTel i les línies digitals de Telefónica, evidencien els interessos polítics, econòmics i culturals de les TIC (Lozano-Hemmer i Ramsay 2002, 83). En un moment d'auge de la percepció d'Internet com a espai de llibertat,<sup>32</sup> deixen veure que “telecommunications will never create neutral spaces, free from pre-established interests” (2002, 83). Qualsevol persona implicada en l'acte, ja fos membre de l'audiència, intèrpret o organitzador, es trobava amb la necessitat imperiosa d'haver de traduir —ja sigui entre protocols tècnics o entre llengües—, i amb l'ambigüitat que es genera en els processos de traducció, “where poetry naturally emerges from the ambiguity of the text and not from its efficacy” (Lozano-Hemmer i Ramsay 2002, 83).

Amb mecanismes menys complexos, *On Translation: El aplauso*, realitzada a Santa Fe de Bogotà D. C. (Colòmbia), convida els espectadors, per mitjà d'imatges televisives, a dubtar de la comunicació i interpretació de la realitat en la mateixa televisió. L'obra es materialitza en una videoinstal·lació de tres pantalles col·locades de manera contigua.

---

32 Com hem explicat en l'apartat “1.3. L'entrada al tercer mil·lenni: pràctiques artístiques i cultura digital”, la xarxa d'Internet va expandir-se i popularitzar-se juntament amb les TIC, especialment a partir de 1995. Això va facilitar l'accés de molts artistes a Internet i va donar com a resultat un nou format d'obra artística: el *net.art* o art en xarxa. Aquesta tendència va anar acompanyada d'una reivindicació del ciberespai com un context de llibertat, on no existissin les fronteres, on tothom havia de poder expressar-se com volgués i on la

Als extrems es projecten gravacions en color d'una multitud aplaudint de manera seriosa, sense entusiasme, com si ho fessin per compromís. Al mig es projecten retalls en blanc i negre i d'un segon de durada d'escenes d'extrema violència, de conflictes bèl·lics i de grans desastres, emesos pels canals televisius internacionals (fig. 28). Per a Muntadas, l'emissió d'aquesta mena d'imatges és una de les eines de control de què disposen els òrgans de poder, de la mateixa manera que ho són els programes d'entreteniment, les competicions esportives o altres espectacles que es transmeten per televisió (1989, s. p.). Segons el comissari colombià José Ignacio Roca, les imatges relatives a la violència es neutralitzen, com si les coses no poguessin anar d'una altra manera: "there is no awareness of the political implications of that neutralisation, its role in generating pessimism and a tolerance that helps to underpin the establishment indefinitely" (2002, 172). Alhora, contribueixen a l'elaboració del sentiment de la por entre les audiències. La visualització d'aquestes imatges al costat d'aplaudiments genera una relació d'oposats; una contradicció que es manifesta més enllà de les paraules. La incomoditat que provoca *On Translation: El aplauso* condueix al qüestionament del rol de la televisió en la construcció d'una determinada quotidianitat.

Són múltiples les accepcions de la paraula *traducció* que evoca la interpretació de la sèrie *On Translation*. Segons l'historiador de l'art Javier Arnaldo, a *On Translation: Culoarea* i a *On Translation: The Bank* (1997), la traducció es presenta com un mecanisme dels òrgans de poder per a la protecció del benestar (2002, 49). Com si traslladés al camp de les finances i el capital aquella famosa afirmació de Robert Frost, "Poetry is what gets lost in translation",<sup>33</sup> i com si poguéssim dir que "el valor econòmic d'una determinada moneda és allò que es devalua en les transaccions comercials internacionals", amb *On Translation: The Bank*, l'artista pregunta "How long will it take for a \$1,000 to disappear through a series of foreign exchanges?" i intervé un pòster habitual en les cases de canvi. Amb aquesta intervenció, Muntadas apunta a la interdependència entre les diferents monedes i la situació econòmica i política de cada context involucrat en les transaccions econòmiques internacionals.

---

comunicació internacional seria possible. Una mostra d'aquestes creences és la "Declaration of the Independence of Cyberspace", publicada per l'activista americà John Perry Barlow el febrer de 1996.

33 Susan Bassnett cita aquesta afirmació de Frost i la titlla d'"immensely silly", ja que "implies that poetry is some intangible, ineffable thing (a presence? a spirit?) which, although constructed *in* language cannot be transposed *across* languages" (1998a, 57). De la mateixa manera, el valor econòmic de la moneda té a *OT: The*

Quan totes aquestes transaccions es donen per mitjà de les eines digitals i la xarxa d'Internet, les transformacions resulten encara més immediates, com apunta Minako O'Hagan: "In cyberspace, the world's money markets are linked to one another, facilitating currency trading in real-time on a global basis, so that a change in the value of the Yen in London is immediately reflected on the Hong Kong market." (1996, 2).

A *On Translation: The Museum* (2002) i *On Translation: The Audience*, la traducció és la tasca que porta a terme el personal de museus i espais expositius cada vegada que reben una obra que prové d'un altre context i l'han de (re)presentar per a les pròpies audiències; l'han de posttraduir. Aquesta concepció ha resultat d'especial interès per a la investigadora italiana Modesta di Paola (2015), que la defineix com una característica del tot rellevant en el funcionament del sistema de l'art global, en què les obres dels artistes de reconeixement internacional viatgen per les grans capitals del món global interconnectat: ciutats cosmopolites, identitats múltiples i híbrides, en què l'experiència cultural té una doble naturalesa: "aquella específica de un lugar y la conectada con el resto del mundo" (di Paola 2015, 245). Podem veure molt clarament la il·lustració d'aquesta concepció en l'obra de Muntadas si comparem les diferents formes en què cada projecte s'ha anat adaptant, reformulant i transformant cada vegada que s'ha exposat, comptant-hi, en moltes ocasions, amb la cooperació de sociòlegs, filòsofs i urbanistes (Lebrero Stals 2002, 53).

Si el públic del treball de Muntadas és convidat a adoptar l'actitud posttraductora, també hi són convidats tots els agents involucrats en la interpretació i (re)presentació de les obres d'art al museu en el context de l'art global. En aquests termes, el museu esdevé un canal de posttraducció. *On Translation: The Museum*, realitzat a Barcelona amb motiu de l'exposició que el MACBA dedica al conjunt de la sèrie de Muntadas, il·lustra aquesta idea. Segons Lebrero Stals, el comissari d'aquella mostra, Muntadas havia deixat tot el material de la sèrie —en aquell moment eren vint-i-set obres— a les seves mans perquè el traduís a les formes que calgués:

**The author offers the mediator, the manager, the intellectual interlocutor a unique opportunity to free himself from the usual conditioning factors inherent to his conventional work, in other words: to bring together works and install them properly in an exhibition**

---

*Bank* una existència fantasmagòrica que ahora resulta intraduable.

room. [...] the direct beneficiary of the artist's will to share part of the authorial responsibility for the discourse is the curator, the representative of the contemporary art centre, an entity, at all events, more specialised in speculating with works than freely interpreting their contents. (2002, 53)

Lebrero Stals comparteix la tasca d'interpretar l'extensa obra de l'artista i delega responsabilitats a més agents, com el dissenyador Enrich Franch, el programador web Ricardo Iglesias, el professor i comissari Ramon Parramon, l'investigador en història de l'art Valentín Roma i tots els autors i autores que col·laboren en la publicació *Muntadas: On Translation* (editada amb motiu de la mostra), com Mary Anne Staniszewski, Octavi Rofes i Javier Arnaldo. D'aquesta manera, creix la possibilitat que es donin confusions, contradiccions, mals entesos o, com a mínim, una diversitat de punts de vista. Les pràctiques de *Muntadas* se sotmeten a la traducció de tot aquest equip de col·laboradors i col·laboradores. Aquestes condicions posen en qüestió el sistema més tradicional de l'art, en què la l'author és el que té i imposa la seva interpretació. Per a Lebrero Stals, la proposta de *Muntadas* suposa un atac a les bases d'aquest sistema, una trampa que obliga a qüestionar l'estructura i la lògica museística del MACBA. En paraules de Lebrero Stals:

is the invitation not the artist's excuse to put the institution to the test? Or a sophisticated way of confronting it with the values that daily guarantee it the efficiency society requires of it? Is the museum the mirror of what artists do or vice versa? To ask about the competences of the museum in that way means questioning its management, critically exploring the mechanisms that govern the law that determines its survival as a machine for the public canonisation of art or a piece in the administrative and political jigsaw through which the powers that be seek consensus. (2002, 67)

Davant d'aquesta situació, cal imaginar i posar a prova models alternatius de pràctiques culturals que passin per la presa de decisions de forma horitzontal i amb els quals sigui possible posttraduir *On Translation* a un disparador de reflexions i debats a través de diferents mitjans —l'espai físic de les sales del museu, el lloc web, la publicació, un programa educatiu, una edició...— (Lebrero Stals 2002, 68).



Aquesta característica no és específica del pas d'*On Translation* pel MACBA, sinó que cada projecte d'aquesta sèrie suposa un qüestionament d'allò consensuat o institucionalitzat en cada moment i en cada lloc específic en què es desenvolupa.

#### 1.4. LA TRADUCCIÓ AUTOMÀTICA EN L'OBRA DE MUNTADAS

Can our “cultural differences” be maintained by using different languages on the Internet?

Antoni Muntadas (1996. *On Translation: The Transmission*)

L'any que Muntadas inicia la sèrie *On Translation*, la xarxa d'Internet s'introdueix en els àmbits populars. Des de mitjan anys noranta, les eines digitals han evolucionat i s'han estès de manera notable, donant lloc al que Minako O'Hagan descriu com un canvi de paradigma que ens condueix cap a la societat global de la informació, en la qual la interacció a través d'Internet i els mitjans digitals transforma allò que fins aleshores s'entenia per comunicació (2006, 127-130). La necessitat de gestionar les barreres comunicatives que representa la diversitat cultural i lingüística dels usuaris d'Internet justifica la recerca en l'automatització de la traducció.

Tanmateix, les conseqüències de la superació (o els intents) d'aquestes barreres són encara imprevisibles. Moltes preguntes romanen obertes: esdevindrà l'anglès la *lingua franca* dins i fora de les formes d'interacció digital? Quina mena de ideologia s'integra en el llenguatge quan és automatitzat? Qui hi ha darrere d'una traducció automàtica? La interacció a través d'Internet i les eines digitals va en detriment de la diversitat cultural en les relacions que es produeixen fora dels contextos digitals? En què es transforma la traducció quan és automatitzada? Com està canviant el llenguatge i els usos que en fem en la comunicació transnacional entre usuaris de la xarxa d'Internet?

En l'obra *On Translation: The Transmission* (1996), Muntadas i Claudia Giannetti mantenen un diàleg en interrogatiu. Una de les qüestions que comparteixen és “Can our “cultural differences” be maintained by using different languages on the Internet?” i denota l'interès de Muntadas pels efectes que aquest canvi de paradigma comporta en la comunicació. El 1997, l'artista engega *On Translation: The Internet Project*, una obra que té l'objectiu de portar a terme una cadena de traducció que passi per vint-i-tres llengües diferents per mitjà de la interacció entre traductors d'arreu del món a través del correu electrònic.

El 2005, el mateix enunciat (una cadena de traducció) s'aplica en un procés de traducció automàtica que queda recollit en l'obra *On Translation: The Internet Project (automatique)*. Ambdós treballs presenten les complexitats de la traducció en contextos digitals i la seva lectura ens planteja noves qüestions. D'altra banda, tot i que no es tracta d'un gest de traducció tan explícit, *On Translation: The Message* (2001) obre la possibilitat de pensar la traducció en altres termes: la comunicació entre humans i màquines a través dels codis digitals, així com els mecanismes d'encryptació per raons de seguretat, privacitat i control.

En abordar amb aquests tres treballs les transformacions que suposen per a la traducció els nous contextos digitals, Muntadas sembla seguir la recomanació d'Arduini i Nergaard, que assenyalen la necessitat d'aplicar les perspectives teòriques de la posttraducció "to the new, and still renewing, media environments in which translation occurs" (2011, 13).

#### 1.4.1. ON TRANSLATION: THE INTERNET PROJECT (1997)

Els antecedents d'*On Translation: The Internet Project* (1997) es troben a Barcelona, l'any 1995, en el marc de la inauguració del MACBA. El museu obre les portes i un innovador espai web, impulsat des de la Universitat Pompeu Fabra, que havia de programar periòdicament mostres d'obres d'art en línia. Tot i que la iniciativa no va prosperar, s'havia arribat a parlar d'algunes de les obres que podrien participar en el programa del web del MACBA. Entre aquestes obres hi havia un projecte de Muntadas que més tard va convertir-se en *On Translation: The Internet Project (OTTIP)* (Lebrero Stals 2002, 57). L'oportunitat de dur-lo a terme apareix el 1997, quan la historiadora de l'art francesa Catherine David convida Muntadas a presentar-lo a la Documenta X de Kassel.<sup>34</sup> David, la primera dona de comissariar alguna edició de la Documenta, té l'objectiu de reunir projectes artístics que ofereixin una interpretació crítica de les cultures contemporànies de final de segle i en el context de la globalització.

---

34 La Documenta de Kassel és un dels esdeveniments del sistema de l'art contemporani de més rellevància internacional. La primera edició la va organitzar el comissari Arnold Bode l'any 1955 amb l'objectiu de contribuir culturalment a la millora d'una de les ciutats més afectades d'Alemanya durant la I Guerra Mundial. Des d'aleshores, se celebra cada cinc anys. Cada edició dura cent dies, comença pels volts de final de juny i arriba fins a setembre, i reuneix milers de professionals i curiosos de l'art contemporani d'arreu.

Les obres es presenten en un entorn d'activitats dedicades a obrir debats compromesos amb el context polític global. Un exemple d'aquesta programació peculiar, que escapa del format expositiu convencional, és l'espai de treball híbrid (anomenat *Hybrid workspace*) que David ofereix al col·lectiu Old Boy Network, format per ciberfeministes. A més, aquella edició de Documenta tracta amb una cura especial la reflexió sobre TIC més innovadores, com demostra el fet que, entre les propostes artístiques, s'hi troben les del ciberfeminisme i les de pioners i pioneres de l'art en xarxa, com el col·lectiu Jodi (Joan Heemskerk i Dirk Paesmans), Eva Wohlgenuth i Andreas Baumann, Matt Mullican i Heath Bunting. Les seves obres s'aglutinen en la plataforma äda'web, on segueixen allotjant-se.<sup>35</sup> En aquest context, Muntadas presenta *OTTIP*, un projecte que coincideix amb Old Boy Network, els col·lectius ciberfeministes i els *net.artistes* o artistes en xarxa pel fet de tractar sobre multilingüisme, qüestions de diferència cultural, les TIC i la popularització d'Internet. *OTTIP* es basa en tres elements: el joc del telèfon, que en altres llengües rep noms com *Stille Post*" (en alemany), *Chinese whispers* (en anglès) o *téléphone arabe* (en francès); un procés de traducció, i Internet com a sistema i com a xarxa.<sup>36</sup> D'aquí en sorgeix l'objectiu de Muntadas de crear una cadena de traductors de vint-i-tres països i llengües diferents. Tot i que s'exposa, es distribueix i es conserva en format web, el projecte documenta un procés de traducció recursiva dut a terme per setanta traductors amb els quals s'ha contactat a través de la xarxa internacional d'instituts Goethe.<sup>37</sup> Com explica l'artista:

An English sentence is sent to a Japanese station to be translated into Japanese, and then to Germany for translation from Japanese to German, After that, it is forwarded to Pakistan to be translated again. The process continues in this manner through a total of twenty different sites until the circle is closed with a translation from Russian back into English. From the last station, the process begins again and goes on indefinitely.

---

35 äda'web era una plataforma web impulsada per Ainatte Inbal, Andrea Scott, Benjamin Weil, Cherise Fong i Vivian Selbo, des de la qual es convidava artistes perquè experimentessin amb la xarxa d'Internet com un medi per a la seva obra però també com un mitjà de distribució del seu treball. El nom de la plataforma és un homenatge a Ada Augusta Lovelace, coneguda com a Ada Byron, que va ser la inventora del primer algoritme, l'any 1842, i va col·laborar amb Charles Babbage en el desenvolupament de la màquina diferencial.

A sentence like: “Communication systems provide the possibility of developing a better understanding between people: in which language?” will go through a chain of translators, who may or may not be using translation devices.

The project proposes that there be a constant flow of changing language in translation. The main focus of the project lies on translation, interpretation, and cultural differences.<sup>38</sup>

Al llarg del procés, la pregunta de partida que Muntadas especifica en aquest text passa per una cadena d'un total de quaranta-nou traduccions en les que aleshores són les vint-i-tres llengües més parlades del planeta. La frase de partida es troba en anglès americà i recorre tot un itinerari dissenyat per l'artista. El text passa pel japonès, l'alemany, el coreà, l'espanyol, l'àrab, el portuguès, l'hebreu, el noruec, l'italià, l'indonesi, el finès, el polonès, el francès, el xinès, el grec, el rus, l'hindi, el neerlandès, l'urdú, el romanès, el suahili i el txec. Després d'aquest últim idioma, es retorna a l'anglès i el cicle torna a començar, fet que dona lloc a una traducció recursiva en què els mateixos traductors reben dues vegades la tasca de traduir una frase que, tot i ser en cada ocasió diferent, prové del mateix text de partida. Com veiem en l'apartat “Cycles” del web del projecte,<sup>39</sup> en el primer retorn a l'anglès sobté la traducció següent: “A certain means of research could raise the standard of international activity through the medium of communication. The particular problem, which I have in mind, is the inaccessibility to a rapid system of mutual education”. Mentre que en el segon pas per aquesta llengua presenta la forma:

Precision can become more anchored on an international level by seeking out useful mediums that are important solely for the sake of help. The essence of the problem depends upon the research for the correct answers to common questions. It will only be possible after improved research. Both sides will prosper when they guide themselves by this principle.

---

Vegeu: *Adaweb* (en línia): <[http://www.adaweb.com/search.html#search\\_here](http://www.adaweb.com/search.html#search_here)> (consulta: 10/10/2018).

36 Vegeu: Antoni Muntadas, “Project description”. *OTTIP* (en línia), 1997:

<[http://www.adaweb.com/influx/muntadas/bk\\_proj.html](http://www.adaweb.com/influx/muntadas/bk_proj.html)> (consulta: 08/10/2018).

37 Els traductors i traductores, segons la localització del Goethe Institut que els va connectar, van ser: Dr. Stephan Nobbe, Reinhard Maiworm, Rene George Vasicek i J. D., a Nova York; Dr. Heinz-Hugo Becker,

Les diferències són notables i en la lectura de tot el procés endevinem l'origen de certes transformacions; ahora, es documenta el pas de la traducció per cada llengua, que va modificant la traducció en funció de l'estil i l'entonació de cada traductor o traductora, adquirint sentits nous i diferents. Per exemple, en el primer pas del text pel castellà, s'obté: “El sistema de transmitir las intenciones hace posible el entendimiento mejorado entre los pueblos. Pero, el problema es qué idioma utilizamos?”. El subjecte, que en la frase d'origen és *communication systems* esdevé *El sistema de transmitir las intenciones*. En el segon pas pel castellà, la traducció obtinguda és “Los determinados métodos de investigación, según su sistema para la transmisión de intenciones, pueden mejorar la base de la acción internacional. Según mi punto de vista, lo que es el problema especial es que no lleva a cabo todavía la realización del sistema rápido para la educación mutua”. El subjecte torna a ser un altre —en aquest cas, *Los determinados métodos de investigación*— i el traductor o traductora converteix la frase en una de molt personal, afegint-hi l'expressió *Según mi punto de vista*, que no es troba en el text de partida.

En arribar a l'italià, després de passar per l'àrab, el portuguès, l'hebreu i el neerlandès, es produeix una traducció que manté força similituds amb aquesta última versió castellana: “I metodi di ricerca attuali all'interno dei sistemi per l'analisi delle intenzioni è in grado di migliorare la base per il lavoro internazionale. Il problema essenziale prende origine —secondo me— nel fatto che non cessa con la creazione di un sistema funzionale rapido per l'istruzione reciproca”. D'altra banda, en el nou retorn a l'anglès, el subjecte de la primera frase esdevé *Precision*. A més, desapareix la presència subjectiva de l'autor (per mitjà de l'anul·lació d'expressions com *Según mi punto de vista* i *secondo me*) i es perd el to interrogatiu de la frase de partida: “Precision can become more anchored on an international level by seeking out useful mediums that are important solely for the sake of help. The essence of the problem depends upon the research for the correct answers to common questions. It will only be possible after improved research. Both sides will prosper when they guide themselves by this principle”.

---

Mihoko Tanno, Markus Wernhard i Reinhard Sauer, a Tòquio; Regina Wyrwoll, Marion Schütt i Jutta Hausser, a Munich; Dr. Ott, Oan-Ho Meng, Kyung-Suk Kim i Insuk Hwang, a Seül; Josef Bornhorst, Peter Panes i Rafael Archondo, a La Paz; Richard Künzel, Federico Arbos Ayuso, Magda Massoud, Casto Fernández i Francisco Rodríguez Sierra, al Caire; Dr. Dieter Strauss, Ursula Paul i Norberto Naboulsi, a São Paulo; Dr. Kristin Völker, Rainer Hauswirth, Amos Dolav i Benjamin Dukarski, a Tel-Aviv; Birgit Mühlhaus,

Algunes d'aquestes traduccions també es mostren en la pàgina inicial del projecte, en què hi ha la imatge estàtica d'una espiral metàl·lica, descrita per Emily Apter com un diagrama tridimensional de la torre de Babel (2012, 192), d'inici i final indefinits, col·locada al centre de la pantalla (fig. 29). En moure el cursor d'esquerra a dreta, o viceversa, per damunt d'aquesta espiral, els noms de vint-i-tres idiomes apareixen a la part inferior de la imatge. En clicar damunt de les diferents zones vinculades a cada idioma, el nom de la llengua es substitueix per una traducció en aquesta llengua.

Resulta rellevant la finestra emergent, anomenada *warning*, que s'obre en accedir a la pàgina inicial i que recomana paciència mentre els continguts es carreguen correctament. Aquesta situació és habitual en la dècada dels noranta, quan la velocitat mitjana de recepció i transmissió d'informació a través de la xarxa és de 64 kilobits per segon (fig. 30).<sup>40</sup> Actualment aquest missatge resulta innecessari, perquè la majoria de connexions a Internet es fan a velocitats molt més altes i, si la xarxa funciona correctament, el lloc web es carrega en menys d'un segon. Tanmateix, la presència d'aquest missatge remet a un passat en què els ordinadors personals amb connexió a Internet tot just es començaven a popularitzar, comercialitzant-se especialment en contextos anglosaxons i aplicant-se en entorns laborals. Per això, la majoria de traductors i traductores d'*OTTIP* no disposaven d'un ordinador propi amb accés a Internet i hi accedien a través dels dispositius dels Institut Goethe. La recomanació de paciència s'acompanya d'una nota que justifica la possible lentitud de càrrega del web atribuint-la a un procés de transmissió de dades, presentat explícitament com un acte de traducció: "Due to computer network and cross-platform transmission [translation], the project may require a little willing suspension of disbelief".<sup>41</sup> En aquesta nota, Muntadas juga amb la paraula *traducció* en dos sentits. D'una banda, la presenta com una acció que, més enllà dels límits lingüístics, és fonamental en el funcionament de la xarxa d'Internet: la traducció en tant que trasllat, transmissió, viatge, d'unes dades que es troben en un ordinador i que van fins a un altre.

---

Franz Grill, Ellen Övergård i Michael Gritzman, a Oslo; Dr. Elmar Brandt, Felicitas Rota i Felicitas Eriksen, a Roma; Rudolf Barth i Mechtild Manus, a Jakarta; Eike Fuhrmann, Marjuka Mäkelä i Reijo Lainela, a Hèlsinki; Dr. Peter C. Seel i Agata Lyczek, a Varsòvia; Dr. Klaus Peter Roos, a París; Dr. Herwig Kempf i Anke Ritter, a Beijing; Günther Coenen, Helmut Hofman, Andonis Godis i Stella Dimou, a Atenes; Michael Kahn-Ackermann, Chris F. Majari i Elena Nikiforova, a Moscou; Tilmann Waldraff, Vijay Chhabra i Peter Sewitz, a

De l'altra, assenyala la paciència i la confiança que totes les persones implicades en l'elaboració del projecte van haver de tenir: la comunicació entre uns i altres a través de correus electrònics, trucades telefòniques i de fax va resultar laboriosa a causa de les incompatibilitats de plataformes informàtiques o de les dificultats d'accés a certes eines. Així ho documenten els missatges entre els implicats i implicades en aquest procés, recollits en l'apartat "Backstage" del web del projecte.

Els correus electrònics els signen els traductors i traductores; els responsables d'alguns dels Institut Goethe; l'artista Andrea Frank, que assistia Muntadas en aquell projecte; i els de Regina Wyrwoll, membre del comitè de Documenta X i coordinadora de l'Institut Goethe de Munic, que posa en relació els diversos responsables dels altres instituts que van participar en el projecte. Com es llegeix en un dels correus electrònics que Frank envia als centres el 20 de maig de 1997, l'apartat "Backstage" sorgeix precisament de la voluntat de fer visibles les diferències i les complicacions sorgides en el procés de treball: "Dieser Teil soll u.a. Die Komplikationen beleuchten, die entstehen, wenn E-Mail als Medium zur Verstaendigung zwischen Laendern mit verschiedenen Schriftsystemen benutzt wird".<sup>42</sup> En un dels missatges, Wyrwoll recomana a Frank que s'informi sobre els períodes de vacances d'estiu dels instituts ubicats a l'hemisferi nord, perquè cal saber si s'hi pot comptar durant la temporada d'estiueig.<sup>43</sup> Aquesta qüestió condiona els ritmes de treball i la planificació de la cadena de traduccions arreu del món, i destaca les diferències culturals de cada traductor o traductora, que s'evidencien en el procés de traducció. Un altre aspecte que es fa palès en aquestes correspondències és la dificultat de trobar traductors i traductores especialitzades en certes llengües. Martin Wälde i Abida Khaleeq, de l'Institut Goethe de Karachi, expliquen a Frank que "Die Suche fuer einen Uebersetzer "Niederlaendisch-Urdu" hat sich komplizierter gestaltet. Wir haben nun in Islamabad jemanden ausfindich gemacht un warten von dort auf Antwort".<sup>44</sup>

---

Nova Delhi; Dr. Hans-Martin Kemme, Helga Marz i Dick Plukker, a Amsterdam; Dr. Martin Wälde, Abida Khaleeq, Uroosa Siddiqui i Hajrah Hameed, a Karachi; Dr. Manfred Wüst, Wolfgang Benzing i Koderina Larga, a Bucarest; Dr. Walter Schorlies i Gabriele Kreuter-Lenz, a Nairobi, i Gabriele Becker, Angelika Hajkova, Andreas Stroehl i Dr. Lubos Kropacek, a Praga.

Frank demana ajuda a la Greek Translators Association per trobar algú que tradueixi del xinès al grec, atès que des de l'Institut Goethe d'Atenes no s'aconsegueix.<sup>45</sup> En un dels correus de Wyrwoll es fa explícit que la comunicació amb els instituts de Nairobi i Beijing serà per mitjà de fax, ja que ambdues institucions encara no disposen d'accés a plataformes de correu electrònic.<sup>46</sup> Així, una altra de les qüestions que es posa sobre la taula és la relativa a les diferències d'accés a les eines computacionals i a Internet, a més dels diversos formats en què cada tipus d'eina opera —diversitat de sistemes operatius, per exemple. Com explica Frank a Weil, els instituts tenen ordinadors i, excepte un, tots tenen accés a Internet. Tanmateix, tracten d'eines noves a les quals els membres de cada institució tot just s'estan adaptant. En paraules de Frank: “their email/Internet access is new for them and [...] they are just learning...”.<sup>47</sup> La mateixa Frank s'adreça als responsables dels instituts el 2 de maig de 1997 per comunicar-los que l'equip d'ada'web necessita saber amb quines eines treballa cada traductor, de manera que poguessin evitar problemes de compatibilitat en les correspondències. Frank els demana que li responguin les preguntes següents:

a) Benutzen Sie einen Personal Computer (PC platform) oder einen Macintosh Computer (Mac platform)?

b) Haben Sie Zugang zum Internet?

c) Wenn ja, welchen Browser benutzen Sie, und welche Version (Netscape 2 oder 3, Internet Explorer 2 oder 3,...)

d) Wenn nicht, welche E-Mail Software benutzen Sie?

e) Können Sie in der Sprache Ihres Gastlandes emailen (dies betrifft die Laender, die nicht das Roemische Alphabet benutzen)?<sup>48</sup>

---

38 Vegeu: Antoni Muntadas, “Project description”. *OTTIP* (en línia), 1997:

<[http://www.adaweb.com/influx/muntadas/bk\\_proj.html](http://www.adaweb.com/influx/muntadas/bk_proj.html)> (consulta: 08/10/2018).

39 L'apartat “Cycles” del web d'*OTTIP* conté totes les traduccions fetes al llarg d'aquest procés de traducció recursiva, algunes de les quals es comenten en aquest paràgraf. Vegeu: Antoni Muntadas, “Cycles”. *OTTIP* (en línia), 1997: <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/cycles.html>> (consulta: 08/10/2018).



En aquest qüestionari es manifesta un altre factor rellevant: la predominança de l'anglès i de les lògiques occidentals en les tecnologies de la computació. En un primer moment, Muntadas havia volgut fer les correspondències entre els traductors a través de missatges de correu electrònic, però es troba amb un obstacle: només l'alfabet llatí és compatible amb les interfícies de correu electrònic; un missatge escrit en urdú, en japonès o en àrab no és desxifrabable en ser rebut en un ordinador que no tingui un sistema operatiu capaç d'interpretar i (re)presentar les grafies de cadascuna d'aquestes llengües. Un cas és el de l'Institut Goethe de Tel-Aviv. El seu responsable, Amos Dolav, informa a Frank que, si bé tenen ordinadors amb connexió a Internet a través del navegador Netscape 3, aquest sistema no els permet enviar missatges en hebreu.<sup>49</sup> Un altre és el de l'Institut Goethe de Nova Delhi, des del qual Peter Sewitz expressa “Wir in Delhi koennen nicht in Hindi emailen”.<sup>50</sup> Així doncs, com s'explica en els correus electrònics que Frank envia al conjunt de traductors el 2 i l'11 de maig de 1997, s'opta per fer servir fax i telèfon.

Tot i que aquestes eines tampoc no funcionen sempre correctament —com demostra la mala transmissió de fax que es va donar entre el Caire i São Paulo, documentada en la correspondència electrònica mantinguda entre Frank, Weil i els respectius instituts entre els dies 30 i 6 de maig de 1997—,<sup>51</sup> d'aquesta manera es preserven les “zu viele verschiedene Schritten”<sup>52</sup> que es comparteixen durant el procés. A més, en aquest mateix correu, Frank els recorda que, si utilitzen alfabet llatí, poden “natürlich auch e-mailen”.<sup>53</sup> El missatge de Frank és clar: “Für Länder mit Sprachen, die nicht das römische Alphabet benutzen: Solange die elektronischen Übertragungsmöglichkeiten, nicht geklärt sind, möchte Ich Sie dringend bitten, die Übersetzung an ada-web, nächste Goethe-Institut in der Kette und an mich zusätzlich zu FAXEN!”<sup>54</sup> Aquesta decisió, presa conjuntament amb l'equip d'ada'web, permet que els textos en alfabet no llatins es publiquin al web del projecte en forma d'imatge per assegurar-ne la llegibilitat (fig. 31).

---

40 En l'actualitat empreses com Google ofereixen distribució de fibra capaç de carregar, transmetre i descarregar dades a 1.000 megabits per segon, que equivalen a 1.000.000 kilobits.

41 Claudàtors del text original. Vegeu: Antoni Muntadas, “Warning”. *OTTIP* (en línia), 1997: <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/warning.html>> (consulta: 08/10/2018).

Gràcies a tots aquests correus electrònics, coneixem les reflexions d'alguns dels traductors i traductores involucrats en el procés, com per exemple Dick Plukker, de l'Institut Internacional d'Estudis Asiàtics a Amsterdam:

When I did my translation from Hindi, I got the impression that "Systems of analysis" did not make much sense, though as a translation it was correct. I guessed that the first sentence contained a term as "Mitteilungssystem". Today I had a look at the translations and comments; I also saw for the first time the original English sentence, which indeed speaks of "Systems of communication". But quite early in the line of translations the word "analysis" appeared. Now what would have happened if I, or someone else, would not have translated or interpreted, but 'corrected', thus as it were restoring the original phrase, but breaking the gradual transformation of the original sentence?<sup>55</sup>

Muntadas acompanya la descripció del projecte amb les preguntes següents:

What is the state of technology in different countries (telephone, fax, e-mail, Internet, etc.)? How accessible is the technology? What are its uses and functions?

In addition, computer language representing a western corporate standard and attitude in business and culture favors western characters (ascii coding, iso character sets, etc.) over others such as Arabic, Korean, Japanese...

The choice of a language to define, structure and produce the project represents a crucial step. Is English the obvious choice? Especially considering the fact that language is the principal tool employed in this project?<sup>56</sup>

---

42 Correu electrònic d'Andrea Frank al conjunt de traductors del Goethe Institut. Enviat el 20/05/1997, des de Nova York i publicat a *OTTIP* (en línia), 1997:

<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may19all.html>> (consulta: 15/10/2018).

43 Wyrwoll es dirigia a Frank, afirmant "Selbst haben Sie ja schon mitbekommen an den Reaktionen, dass die Sommerferien auf der Nordhalbkugel problematisch sein können. Deshalb sollten Sie in einem

Com que el projecte s'exposa a Kassel, les llengües operacionals escollides són l'anglès i l'alemany. Tanmateix, durant l'exposició el procés de traducció s'obre al públic de la Documenta X, convidant-lo a afegir-hi les seves pròpies (re)traduccions, o traduccions a altres llengües no incloses en la xarxa de llengües inicial. Aquestes versions s'incorporen en l'apartat "Interpretations" del web de l'OTTIP.<sup>57</sup> Muntadas també convida a compartir escrits al voltant de l'obra o enllaços a altres pàgines relacionades amb el projecte. El material rebut es publica al web. En l'apartat "Texts" es troben vuit escrits, dels quals destaquem especialment l'article "Demain, la traduction automatique", de la periodista Miriam Rosen i l'informàtic Claude Tsao, originàriament publicat al *Monde Diplomatique* el novembre de 1996. En aquest escrit, ambdós autors reflexionen sobre la traducció automàtica i ofereixen un estat de la qüestió que revisa programes com el Power Translator, de Globalink, o l'accent Duo. A més, fan una revisió històrica del desenvolupament de les eines de TA remarcant-ne els vincles amb el context bèl·lic de la guerra freda, i apunten perspectives de futur afirmant que, tot i la millora dels sistemes de TA, no es podrà prescindir de la implicació humana.<sup>58</sup>

L'artista Joachim Eckl també contribueix a la reflexió sobre la traducció per mitjà dels ordinadors amb el text "Flesh-factor-language". Eckl es pregunta pels efectes que la recepció del llenguatge per canals computacionals tenen sobre els cossos, i per la forma com els percebem sensorialment: "What role do all other «senses» play within this 2-dimensional-framed perception-experience in front of a computer/monitor and how are they linked through brain-work within a created picture, experience, and impression of reality?".<sup>59</sup> Saul Albert, investigador en art i nous mitjans, també fa arribar una petita reflexió en què explica la seva interpretació de la interfície de l'OTTIP. La descriu com la imatge d'un futur en què les barreres lingüístiques s'hauran superat i les particularitats de cada idioma "will be droned out in machine monotone and answered in kind".<sup>60</sup>

Per la seva banda, l'artista i poeta Kenneth Goldsmith porta la reflexió cap a la qüestió de la col·lectivització i la pèrdua de l'autoria, i comparteix una experiència personal d'escriptura

---

Rundschreiben alle Institute auffordern, sich zu äussern, ob sie offen sind, ob sie also die Sache durch den Sommer ohne Probleme betreuen können oder wenn nicht, ob sie einen Ersatz benennen können. Das sollten Sie bald tun!". Fragment del correu electrònic que Wyrwoll va enviar a Frank el 30/04/1997 publicat a OTTIP (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/apr30a.html>> (consulta: 15/10/2018)

col·lectiva d'un text en polonès.<sup>61</sup> Pel que fa als enllaços, el web de l'*OTTIP* ofereix en l'apartat "Links" un recull de referències a articles de diaris i reflexions teòriques sobre la traducció, la seva automatització i el problema de l'hegemonia de l'anglès a la xarxa d'Internet. Aquest fet demostra com d'actual i emergent és aquest tema en el context dels noranta, quan la revolució de les TIC, amb la popularització d'Internet, coincideix amb l'expansió, també, de la globalització. Entre aquests enllaços hi trobem un article del teòric Geert Lovink, que afirma

communicating effectively within Europe through the Net will need a serious effort to build a 'many to many' languages translation interface. A first step will be the implementation of unicode. Automatic translation programs will only then become more reliable. At this moment, French and Hungarian users, for example, seriously feel their language mutilated if they have to express themselves in ASCII.<sup>62</sup>

De fet, aquesta última menció a les limitacions de l'ASCII en ser aplicat a l'expressió de llengües no llatines es troba il·lustrada en la resposta d'Andreas Stroehl, responsable de l'Institut Goethe de Praga, al qüestionari sobre eines TIC de Frank. Stroehl explica que el txec s'expressa en l'alfabet llatí, però que té alguns accents i caràcters que "vom ASCII-Code nicht unterstuetzt werden und daher nicht e-mail-faehig sind".<sup>63</sup> En la mateixa línia de Lovink, l'article "Language: Final Frontier For the True Global Network", d'Ashley Dunn, també enllaçat en l'apartat "Links", afirma que cal aplicar l'unicode per superar les incompatibilitats lingüístiques entre les llengües no llatines.<sup>64</sup> Tots aquests escrits formen part d'*OTTIP* en tant que en constitueixen tota una xarxa intertextual.

Els continguts d'aquesta xarxa no necessàriament condicionen els aspectes lingüístics de les traduccions resultants del procés de traducció en cadena ideat per Muntadas.

---

44 Correu electrònic de Martin Waelde i Abida Khaleeq a Andrea Frank. Enviat el 08/05/1997, des de Karashi, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may08b.html>> (consulta: 15/10/2018).

45 Correu electrònic d'Andrea Frank a la Greek Translators Association. Enviat el 17/05/1997 des de Nova York i publicat *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may17fx.html>> (consulta:

Tanmateix, construeixen un marc teòric per abordar les qüestions sobre les quals tracta aquest projecte, així com l'expansió a escala global de la xarxa d'Internet i la traducció cultural com a acció fonamental i implícita en els seus mecanismes. Aquest aspecte és rellevant per posar èmfasi en la pertinença en el corrent conceptual de l'art que caracteritza l'obra de Muntadas, especialment perquè demostra la seva especificitat temporal i espacial: el projecte dialoga pràcticament i teòrica amb tota una sèrie de debats existents en el moment en què es realitza. El 1998 *OTTIP* és adquirida pel Centre d'Art Walker, de Minneapolis, la primera institució museística dedicada al col·leccionisme d'obres d'art publicades en format web.

#### 1.4.1.1. ON TRANSLATION: THE INTERNET PROJECT (AUTOMATIQUE) (2005)

El 2004, l'artista francès Claude Closky converteix el web de Le Magasin, el centre d'art contemporani de Grenoble, en un lloc d'exposició d'obres en línia.<sup>65</sup> Closky convida una seixantena d'artistes a participar en aquella mostra d'art a Internet, i la institució els produirà les obres. Entre els convidats hi ha Muntadas, que opta per generar una nova versió d'*OTTIP* titulada *On Translation: The Internet Project (automatique)*.<sup>66</sup> La proposta consisteix a realitzar una nova traducció recursiva de la mateixa frase de partida que *OTTIP*: "Communication systems provide the possibility of developing a better understanding between people: in which language?". Tanmateix, en aquesta ocasió el text se sotmet a un procés automatitzat que passa per les llengües següents: de l'anglès al neerlandès, a l'espanyol, al francès, al rus, al grec, al japonès, al xinès, al coreà, a l'alemany, a l'italià, al portuguès i, altra vegada, a l'anglès. La cadena es repeteix tres vegades fins que en el pas 58 s'obté un text tan indesxifrabable (fig. 32.58) que cada nou intent de traducció, sigui a la llengua que sigui, ofereix el mateix resultat.

La interfície del lloc web és molt senzilla: un text es presenta al mig de la pantalla i cada cinc segons se'n mostra una traducció a una altra llengua. El procés de traducció automàtica no succeeix a temps real: es va fer una vegada mitjançant el traductor gratuït de Google i es va prendre nota de cada resultat, que es va convertir en una imatge.

---

15/10/2018).

46 Correu electrònic de Regina Wyrwoll al conjunt de traductors del Goethe Institut. Enviat el 19/04/1997, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/apr19allfx.html>> (consulta: 15/10/2018).

Així doncs, en accedir al web, l'usuari o usuària es troba amb una pantalla vermella sobre la qual unes lletres negres presenten la frase en anglès de partida; cinc segons després, la imatge canvia automàticament i deixa que n'aparegui una altra en què unes lletres vermelles d'un text en neerlandès se sobreposen a un fons negre. Al llarg d'aquest procés, i amb cada nova traducció, el text perd llegibilitat i coherència. Dels dos primers passos, de l'anglès al neerlandès i del neerlandès a l'espanyol, ja s'obté una frase que presenta falta de cohesió. Si bé el subjecte principal de la frase s'ha mantingut —*Communication systems* per 'Los sistemas de comunicació'—, sembla que el verb, que en la frase de partida era *understanding*, s'ha traduït per 'convertirse'. A més, s'ha introduït un nou element, que en el text en anglès no apareixia: *un término*. A continuació, aquesta traducció al castellà passa per set noves traduccions fins que arriba a l'alemany, en què es presenten encara més obstacles per a la comprensió del text: l'ordenació de les paraules, la puntuació i l'ús de certes majúscules —a *Er i Dienes*— és incorrecta segons les normes de la gramàtica alemanya.

Podem entendre'n fragments perquè cada paraula està ben escrita, però les relacions entre cada mot en el conjunt de l'oració són incoherents. Altre cop, tornem a trobar l'aparició de certs conceptes que no es trobaven en l'original: *Das Wort* és el subjecte que inicia la frase, en comptes de *Communication systems*. L'acció que intuïm que se li atribueix és la de "liefer[n] die Auslese eine Person", mentre que en la versió en anglès l'acció principal era "provide the possibility of a better understanding". A més, apareix un tal *Er* que "ändert das Netz". Això resulta interessant, perquè la paraula *Netz* no constava en la frase de partida, però la podem considerar com un dels mots presents, si bé el·líptics, del camp semàntic de tot el projecte. D'altra banda, la menció a una *grundlegende Lawine* ('allau fonamental') ens resulta inexplicable pel fet que desconexem les llengües anteriors per les quals ha passat la frase. Per últim, la pregunta final, que en el text de partida era *in which language*, ara és *Alle Sprache?* (fig. 32.10).

---

47 Correu electrònic d'Andrea Frank a Benjamin Weil. Enviat l'01/05/1997 des de Nova York, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/apr30a.html>> (consulta: 15/10/2018).

48 Correu electrònic d'Andrea Frank al conjunt de traductors del Goethe Institut. Enviat el 2/05/1997 des de Nova York, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may03all.html>> (consulta: 15/10/2018).

Aquesta pregunta es manté fins a l'arribada del text al neerlandès, en el catorzè pas, en què la interrogació es converteix en *Al taal?* ('ja llenguatge?'), perdent tot el sentit (fig. 32.14). La paraula *xarxa* segueix present però des del primer retorn a l'anglès, al tretzè pas, se la qualifica de *Dumb* (fig. 32.13), i en el pas número 22 (fig. 32.22), en què es (re)tradueix a l'alemany, se l'acompanya de l'adjectiu *Sinnloses* incorrectament capitalitzat. En aquest mateix text hi ha la paraula *Missgunst*, de connotacions negatives, que no es troba en cap de les versions anteriors.

En la traducció que procedeix el pas 22, quan el text passa de l'alemany a l'italià, l'adjectiu *Sinnloses* pren una forma anglesa que es presenta al costat dels mots italians *Rete di Senseless* i ens deixa intuir que l'error prové de la capitalització errònia de l'adjectiu *sinnloses* en el pas anterior (fig. 32.23). En aquesta mateixa traducció, *Missgunst* no es tradueix per l'italià *invidia*, sinó per un altre mot, també de connotacions negatives, però de significat diferent: *disapprovazione*. D'altra banda, la primera part del text s'ha transformat per complet, però la pregunta es manté des del catorzè pas en *Già lingua?*. Comprovem que encara és així al pas 27, quan en castellà es mostra com *¿Ya lengua?* (figs. 32.14-32.27).

En el pas 24, quan la frase en italià passa al portuguès, la paraula *disapprovazione* es mostra en una forma que recorda a l'anglès, però es presenta mal escrita: *dissapproval*, en comptes de *disapproval* (fig. 32.24). Atribuïm a aquest error ortotipogràfic el motiu pel qual aquest conjunt de caràcters esdevé present en cada (re)traducció fins al final del procés, quan la cadena es paralitza. El pas 29, del francès al rus, és el primer en què trobem aquest conjunt de caràcters llatins, a més del grup *nochtans* o *countryside*, enmig de textos expressats en llengües que utilitzen altres grafies (fig. 32.29). En el pas 33, quan el text passa del xinès al japonès, apareixen encara més conjunts de grafies llatines, com ara *twey*, a continuació de *dissapproval* (fig. 32.33). En el pas 44, en passar del xinès al coreà, s'uneixen, donant com a resultat *DISSAPROVALTWEYNYem*, que es manté fins al final del procés (figs. 32.44-32.58).

---

49 Correu electrònic d'Amos Dolav a Andrea Frank. Enviat el 5/05/1997 des de Tel-Aviv, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may05b.html>> (consulta: 15/10/2018).

50 Correu electrònic de Peter Sewitz a Andrea Frank. Enviat el 21/05/1997 des de Nova Delhi, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may21a.html>> (consulta: 15/10/2018).

Una altra qüestió és l'aparició de símbols fora de lloc, com els interrogants, signes del dòlar, els coixinets i els caràcters de més gran que (>). En el pas 34, del coreà a l'alemany, determinats caràcters són convertits a interrogants i signes del dòlar (fig. 32.34). A partir d'aquí n'apareixen cada vegada més, i la combinació de grafies de diferents alfabetes és cada cop més habitual en els passos per llengües com el coreà, el rus, el xinès, el japonès i el grec (figs. 32.34-32-58).

#### 1.4.2. ON TRANSLATION: THE MESSAGE (2001)

El 10 de novembre de 2001 l'artista italiana Claudia Cannizzaro reenvia un correu electrònic a Antoni Muntadas. L'argument del missatge és "Fwd: If atto politico", i el contingut ironitza sobre la propaganda política de Silvio Berlusconi després de guanyar en les eleccions legislatives, celebrades a Itàlia el maig d'aquell mateix any, i d'erigir-se novament com a primer ministre del país. El correu electrònic de Cannizzaro surt de la xarxa d'Internet italiana per travessar l'Atlàntic i arribar fins a la línia del servei de correu de Muntadas, a Nova York. Enmig d'aquest viatge, per algun motiu que desconeixem, el missatge es transforma per convertir-se en vuit pàgines de línies de caràcters alfanumèrics entre els quals no es pot detectar cap mena de text llegible. "Was it censure? A sign of fate? Had the D.I.G.O.S. (Italian C.I.A.) turned the joke back on us?", es pregunta Cannizzaro més tard (2002, 198), quan Muntadas presenta el correu electrònic com una part més de la sèrie *On Translation* en l'exposició al MACBA l'any 2002.

El missatge resulta il·legible i podríem considerar-lo un cas de *glitch* trobat que presenta un seguit d'aspectes relatius al context polític internacional del moment que aporta capes de significat simbòlic a l'obra. És especialment rellevant el fet que el correu electrònic de l'artista italiana s'havia enviat només dos mesos després dels atemptats de l'11-S a Nova York, ja que entre les reaccions generades per aquest atac hi ha la reobertura del debat sobre l'encriptació dels correus electrònics (Budish *et al.* 2016, 5).

---

51 En el correu electrònic que Andrea Frank va enviar a Benjamin Weil el 6/05/1997, l'assistent de Muntadas informava el programador d'ada'web del següent: "the Goethe Institut São Paulo has problems reading the Arabic sentence (bad fax transmission). I faxed the sentence, but I'm not sure how it arrived, I can't call due to bad line condition...". Vegeu: *OTTIP* (en línia):  
<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may06o.html>> (consulta: 15/10/2018).



Els processos d'encriptació algorítmica es posen en funcionament a finals dels noranta per convertir i restaurar textos i dades a codi digital i viceversa. D'aquesta manera, si un missatge s'intercepta enmig de la transmissió, el contingut que l'interceptor obté està encipat i resulta il·legible si no coneix la clau per desxifrar-lo. Al començament, aquests processos s'havien pensat per protegir la correspondència entre els membres de la diplomàcia internacional amb l'objectiu de preservar la privacitat dels usuaris. La popularització de les TIC i els usos creixents del correu electrònic al llarg de tota la dècada dels noranta han comportat l'aplicació de l'encriptació en la majoria de les comunicacions interpersonals que portem a terme avui. Tot i que la justificació d'aquests processos també apel·la a la privacitat individual dels usuaris i usuàries, les empreses gestores d'aquestes eines de comunicació i els governs són els qui tenen la clau per desxifrar els continguts dels intercanvis electrònics, de manera que, com anuncia Lawrence Lessig, "Our packets will be marked. We —or something about us— will be known" (2006, 54). *On Translation: The Message* es relaciona amb aquestes qüestions pel fet de produir-se el 2001, en un moment frontissa pel que fa a la percepció del ciberespai, com explica Lessig,

the dominant idea among those who raved about cyberspace then [in 1999] was that cyberspace was beyond the reach of real-space regulation. Governments couldn't touch life online. [...]

In the years since, that common view has faded. The confidence of the Internet exceptionalists has waned. The idea —even the desire— that the Internet would remain unregulated is gone. (2006, ix)

Que els continguts contraris a la política de Berlusconi del missatge original de Cannizzaro arribessin en aquella forma a Muntadas, convida a la sospita d'un procés de comunicació que s'ha bloquejat en ser interceptat per algun òrgan de poder abans d'arribar al destinatari.

---

52 Correu electrònic d'Andrea Frank al conjunt de traductors del Goethe Institut. Enviat l'11/05/1997, des de Nova York, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may09all.html>> (consulta: 15/10/2018).

53 *ibíd.*

De tota manera, ni nosaltres, ni Muntadas i Cannizzaro, podem confirmar aquesta hipòtesi perquè no disposem de les eines necessàries per descobrir què ha passat exactament. Spieker es pregunta fins a quin punt podem parlar de censura a *OT: The Message* o és que el missatge indesxifrabable que va rebre Muntadas simplement va ser el resultat d'una mala comunicació, d'un error enmig del procés de transmissió, d'un efecte del soroll o de l'entropia entesa com "la tendència natural de las cosas al desorden" (Spieker 2011, 234). En aquest sentit, l'enviament d'un correu electrònic i la recepció satisfactòria en el context del destinatari es troben en tensió amb l'entropia, "la posibilidad de que una parte de su contenido (o incluso su totalidad) se pueda perder" (Spieker 2011, 235). Segons Spieker, la presentació d'aquest missatge com una peça més de la sèrie *On Translation* planteja la possibilitat d'atribuir un significat polític fins i tot en aquells continguts incomprensibles, de manera que "no deberíamos equiparar los actos políticos a una legibilidad plenamente transparente e inflexible. Del mismo modo que el ruido puede ser subversivo, también pueden serlo los procesos dinámicos que privilegian la transmisión/comprensión sobre la descodificación y la transparencia" (2011, 235).

A més, però, presenta la pèrdua de quantitats variables d'informació com un procés inevitable en qualsevol acte comunicatiu i com efecte susceptible de ser considerat censura segons les condicions polítiques del moment i els protocols que regulen els canals i els mitjans de comunicació emprats. Des d'aquest punt de vista, *OT: The Message* planteja interrogants similars als d'*OT: The Transmission* (1996), que fan referència als obstacles i a les dificultats que poden arribar a aportar els errors i els mecanismes de control polític de les eines de la comunicació digital, tot i la seva promesa de transparència i immediatesa.

---

54 Correu electrònic d'Andrea Frank al conjunt de traductors del Goethe Institut. Enviat el 2/05/1997 des de Nova York, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/may03all.html>> (consulta: 15/10/2018).

55 Correu electrònic de Dick Plukker a Andrea Frank. No tenim coneixement de la data d'enviament, però suposem que va ser a principi de juny, des d'Amsterdam. Publicat a *OTTIP* (en línia):

### 1.4.3. ASIAN PROTOCOLS (2014-2018)

*Asian Protocols* is an attempt to deal with images and codes as part of visual experiences, with contrasting approaches: more versus less, near versus far, etc. By sharing stories about China, Korea and Japan and tracing their different paths of development we get a glimpse of moments of agreement and of disagreement. The history of these countries shows these moments of understanding and conflict. How the cultural producers of the Western world (from painters to architects, from kitchens to gardens) have incorporated this imaginaire is revealed in the cultural products of the last two centuries. I myself am probably a product of these very circumstances, and I would like to learn and share these constructs through *Asian Protocols*.

Antoni Muntadas (2018, s. p.)

Al 2006, Muntadas presenta el projecte *Protokolle* a la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart (Alemanya). En la mateixa línia, la galeria Joan Prats de Barcelona mostra el 2013 la sèrie fotogràfica *Protocolli Veneziani*. Per a ambdós treballs, Muntadas havia buscat i col·leccionat representacions dels protocols que regulen la vida privada i pública i que es transmeten a través dels mitjans de massa, l'arquitectura, el mobiliari, el disseny, el funcionament de les institucions o fins i tot els fluxos de l'aigua (Christ i Dressler 2006, 14) (fig. 33). Protocols invisibles mentre tot el sistema que regulen funciona; “una sèrie de regles, regulacions ‘agreements’, que té molt a veure amb com les cultures creen aquests protocols i que, en el fons, són vehicles de traducció”.<sup>67</sup>

---

<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/letters/sept13.html>> (consulta: 15/10/2018).

56 Vegeu: Antoni Muntadas, “Backstage”. *OTTIP* (en línia):

<[http://www.adaweb.com/influx/muntadas/bk\\_intro.html](http://www.adaweb.com/influx/muntadas/bk_intro.html)> (consulta: 10/10/2018).

57 Vegeu: Antoni Muntadas, “Backstage”. *OTTIP* (en línia):

<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/languages.html>> (consulta: 10/10/2018)

Tot i que el treball de Muntadas troba una relació ben clara entre la traducció i la idea de *protocol*, l'artista no engloba aquests treballs en la sèrie *On Translation*, sinó que els veu com un *spin-off*.<sup>68</sup> D'aquí sorgeix, el 2011, *Asian Protocols*, un projecte de gran envergadura realitzat a l'Àsia i en el qual Muntadas ha treballat amb el comissari Esteban Andueza i Cristina Sanahuja.

A partir d'una col·laboració amb el grup de recerca Space Research Group, reMIX Studio i Haruka Horiuchi, Muntadas treballa entre 2011 i 2018 en *Asian Protocols*, un projecte desenvolupat i presentat a institucions artístiques de tres de les grans capitals d'aquest continent: al Total Museum of Contemporary Art de Seül (Corea del Sud), el 2014; al 3331 Art Chiyoda de Tòquio (Japó), el 2016, i a Three Shadows Photography Art Center de Beijing (Xina), el 2018. *Asian Protocols* es pot interpretar com un estudi traductològic entre les normes socials que governen els espais privats i públics dels tres països on es troben aquestes ciutats. El procés d'elaboració i desenvolupament del projecte ha estat possible gràcies a les estades de llarga durada als tres països i a la participació de l'artista com a professor visitant-hi centres educatius, com l'Acadèmia Central de Belles Arts de Beijing. Amb tot, *Asian Protocols* parteix de la voluntat de l'artista de conèixer Àsia més enllà dels imaginaris dels viatgers de l'imperialisme europeu del segle XVIII. El projecte comença amb un reconeixement de Muntadas de la seva situació d'estranger en els països asiàtics:

I am curious about the similarities and differences between three of Asia's main countries: China, South Korea and Japan. I am no specialist and I don't speak any of the three languages, but I am interested in relating images to codes that may or may not be understood as forming part of the stereotypes, and in reflecting the point of view of the outsider.

Do stereotypes contain certain truths, repetitions and realities?  
(Muntadas 2018, s. p.)

---

58 Vegeu: "Internet, l'extase et l'effroi" (1996). *Monde Diplomatique* (en línia), octubre: <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/interpre.htm>> (consulta: 10/10/2018).

59 Vegeu: Joachim Eckl, "Flesh-factor-language". *Adaweb* (en línia), 1996: <<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/interpre.htm>> (consulta: 10/10/2018).

Amb aquestes reflexions, Muntadas inicia un recull imatges relatives a trenta conceptes proposats amb l'objectiu d'“interrogare i fruitori sulle condizioni sociali, politiche ed economiche dei tre paesi” (Di Paola 2017b, 66). Diversos agents culturals col·laboren amb ell en aquest procés. Nocions com *convention, regulation, customs, ritual, religion, order, time table, etiquette, Scotch, language, code, computer, control, rules, safety, treaty, international agreement*, etc., es presenten en les exposicions d'*Asian Protocols* en un mapa visual, titulat “Cartographies”, acompanyats de tot el recull d'imatges trobades a Corea, el Japó i la Xina en relació amb cadascun d'aquests termes (*ibid.*). Tot aquest material pretén estimular la interpretació del públic perquè formuli la seva idea de *protocol*. Aquesta és la paraula clau de tot el projecte i un problema en si mateixa, perquè, com assenyala Andueza, “there is no equivalent term in the languages of any of the three countries investigated that embraces all of the meanings with which Western cultures endow it” (2018, 43).

En el cas de la Xina, la noció de *protocol* no comporta les connotacions negatives que, en canvi, atribuïm a la paraula en les cultures occidentals. Com explica la comissària i escriptora Wu Jianru, en xinès aquesta paraula fa referència a “ethical rules introduced under the Confucian convention” i, a més, “In terms of Oriental protocols, China is regarded as the origin of oriental culture, and it enjoys the honorable title ‘the ceremony state’” (2018, 49).

Les tres exposicions d'*Asian Protocols* es componen de diverses peces artístiques. Algunes es repeteixen en cada ciutat, d'altres sorgeixen del treball específic de cada lloc i es presenten únicament al país on s'han realitzat. A més, algunes formen part de la sèrie *On Translation*, com ara els vídeos *On Translation: On View* (2004), *On Translation: Listening* (2005) i *On Translation: Go Round* (2013), que mostren espais de trànsit totalment deslocalitzats i comuns en les ciutats de la globalització: sales d'espera amb grans vidrieres, com les dels aeroports, sense cap marca específica del lloc on es troba, o portes giratòries que donen entrada o sortida a qualsevol edifici de negocis d'alguna de les capitals globals.

---

60 Vegeu: Saul Albert, “Thank God for Babel”. *Adaweb* (en línia), 1996:

<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/interpre.htm>> (consulta: 10/10/2018).

61 Vegeu: Kenneth Goldsmith, “No. 110 10.4.93-10.7.93 Polish”. *Adaweb* (en línia), 1996:

<<http://www.adaweb.com/influx/muntadas/interpre.htm>> (consulta: 10/10/2018).

*On Translation: Pille* (2006-2014), *On Translation: Abroad* (2016) i *On Translation: Fortune Cookies* (2018) mostren un Muntadas més irònic que mai. Pel que fa a la primera, *On Translation: Pille*, produïda a Seül, pren la forma d'una col·lecció de pots de pastilles, titulats amb algun concepte en anglès traduït al coreà, el japonès i el xinès, que es presenten com a antidots a l'impossible equivalència entre llengües, més enllà de la possibilitat de la traducció. *On Translation: Abroad* es produeix i s'exposa per primera vegada a Tòquio. La peça es conforma d'un seguit de panells en què es mostren imatges dels habituals barris xinesos (el típic Chinatown), japonesos i coreans que hi ha a les tres ciutats visitades per l'artista i que posen de manifest la migració existent entre aquests tres pobles. *On Translation: Fortune Cookies*, realitzada a la Xina, porta al país un objecte descrit arreu del món com a tradicionalment xinès, però inventat a San Francisco i desconegut en la identitat xinesa.

*Asian Protocols* també reuneix obres fora de la sèrie *On Translation*, com per exemple *Asian Protocols: (School) Textbooks* (2016-2018), que es conforma a partir d'un recull de llibres de text en ús a les escoles superiors dels tres països asiàtics i que posen en evidència la rellevància dels sistemes educatius en la formulació social de la idea de l'estranger. Una altra part important d'aquest projecte és *Similarities, differences and conflict. Japan, China, Korea*, una sèrie de taules rodones organitzades en el marc de cadascuna de les tres exposicions, per a les quals Muntadas reuneix especialistes de diferents disciplines per dialogar i debatre sobre termes específics que ell considera importants: "public space, censorship, and the construction of fear, in relation to understanding how the Korean, Japanese and Chinese cultures are confronting the same issues" (Muntadas 2016, 4). Els significats d'aquests termes específics es (re)dibuixen en les arribades de l'artista a cada ciutat, adquireixen noves capes d'informació, es (re)tradueixen de manera que, com afirma l'escriptora Jianru Wu, converteixen el procés de traducció "into a new form of knowledge" (2018, 51).

---

62 Vegeu: Geert Lovink, "Language? No problem". *Adaweab* (en línia):

<<http://www.adaweab.com/influx/muntadas/interpre.htm>> (consulta: 10/10/2018).

63 Correu electrònic d'Andreas Stroehl a Andrea Frank. Enviat el 5/05/1997 des de Praga, publicat a *OTTIP* (en línia): <<http://www.adaweab.com/influx/muntadas/letters/may05e.html>> (consulta: 15/10/2018).

El paper de la censura condiona especialment el pas d'*Asian Protocols* per la Xina, on l'artista i el seu equip s'han vist amb la necessitat de recórrer a l'enginy per evadir els mecanismes de control censor. A la ponència que Muntadas ofereix al congrés "Els vertígens de l'infinit. Babel a l'era del global", celebrat el 25 d'octubre de 2018 a la Universitat de Barcelona, l'artista comparteix les dificultats amb què es va trobar per poder disposar d'un lloc on mostrar el projecte al territori xinès i alhora comptar amb estabilitat financera.

Després de diverses negociacions, la direcció del centre Three Shadows Photography Art Center de Beijing accepta la mostra de Muntadas, però prenent certes precaucions. El cas més clar és el catàleg de la mostra. Mentre que a Corea i al Japó es publica en forma de llibre, a la Xina la publicació és una capsa de la mateixa forma i amb el mateix disseny que els catàlegs d'*Asian Protocols* del Japó i Corea. A l'interior, hi ha un paper plegat amb unes instruccions per accedir a un web privat des del qual, mitjançant una contrasenya, es pot consultar la versió digital del catàleg de la mostra a Beijing. D'altra banda, *What are your concerns?* (2018) engloba una sèrie d'entrevistes fetes directament al carrer en les quals ciutadans i ciutadanes xinesos expliquen què és allò que els preocupa. Sense haver de formular una pregunta potencialment censurable, els entrevistats i entrevistades donen pistes sobre les problemàtiques quotidianes: "People I love", "Have a happy old age", "Just life", "The issue of China and South Korea", "Social security and retirement" i "In China it's not easy for children to change school due to our working place" són algunes de les respostes.<sup>69</sup>

Les estratègies d'evasió de la censura han caracteritzat tots els processos de producció de l'exposició del projecte a la Xina. El mateix Muntadas explica que, abans de l'obertura pública de la mostra, un comitè censor supervisa l'exposició.<sup>70</sup> Conscient dels continguts polítics susceptibles de ser censurats en l'exposició d'*Asian Protocols* a Three Shadow Centre, l'equip censor és rebut per Anduelza i una treballadora del centre i, cadascú per la seva banda, ofereix una visita guiada als censors amb l'objectiu de distreure'ls de llegir els detalls de les diferents peces.

---

64 Vegeu: Ashley Dunn, "Language: Final Frontier For the True Global Network". *Cybertimes* (en línia), 25/12/1996: <<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/nytlang.html>> (consulta: 10/10/2018).

65 A. Nacach (comunicació personal, 05/09/2018).

66 Entre el 07/09/2015 i el 15/10/2018 el web *On Translation: The Internet Project (automatique)* va estar publicat al web de Le Magasin. Agraïm especialment a Andrea Nacach i Claude Closky els seus esforços en facilitar-

Per a Du Xiyun, director del Museu Himalayas de Shangai, el projecte *Asian Protocols* revela “a great deal of uniqueness and complexity to be found in each of the long, vibrant histories of China, Japan and Korea. However, it also reflects a universal humanity that clearly resonates between each of them” (2018, 55). Emergeixen les diferències i les similituds, allò compartit en la diferència i la possibilitat de la comunicació en els intercanvis desiguals, en l'impossible equivalència semiòtica.

*Asian Protocols* es presenta com la culminació (provisional, perquè Muntadas continua actiu i les seves investigacions continuen obertes) d'una recerca sobre la forma com els humans ens apropem i ens distanciem en el flux constant de moviments que suposen els actes de traducció i posttraducció governats pels mecanismes de control i de construcció de l'ordre social implícits en els nostres paisatges quotidians. Si a principi dels noranta la censura viscuda amb *TVE: Primer Intento* havia portat Muntadas cap a la temàtica de la traducció, el 2018 l'artista emprèn de nou un viatge entre aquestes dues nocions tan estretament relacionades per alguna cosa tan invisible com és la por institucionalitzada.

#### 1.4.3.1. ON TRANSLATION: FORTUNE COOKIES (2018)

El projecte *On Translation: Fortune Cookies* parteix d'una paradoxa: si bé les galetes de la sort, habituals en la majoria de restaurants xinesos del món, són popularment identificades amb la cultura xinesa per part dels clients occidentals, realment no ens trobem davant d'una tradició pròpiament xinesa. El seu origen és incert, tot i que hi ha qui el situa a la ciutat estatunidenca de San Francisco a principis del segle XX (Muntadas 2018, 24). Sorprès d'arribar a la Xina i notar l'absència de galetes de la sort, Muntadas va produir-ne 40.000 unitats, que es regalaven al final de l'exposició d'*Asian Protocols* a Three Shadows Center de Beijing. En l'interior contenien un petit paper amb una frase en anglès i una en xinès (figs. 34 i 35).

---

nos l'accés a aquest lloc web, que la institució de Le Magasin havia desactivat. A data de 10/11/2018, s'en pot veure una versió mirall a: <<http://search.it.free.fr/mirror/magasin/with/muntadas/>>.

67 A. Muntadas (comunicació personal, 12/05/2016).

68 *ibíd.*

69 Informació extreta del catàleg *Asian Protocols* (2018).



Una és la traducció de l'altra. Aquestes frases van ser recollides durant els mesos previs a la mostra per Andueza i Muntadas.<sup>71</sup> Tots dos van treballar en la recopilació de 528 mots i frases, que es van sotmetre a diferents processos de traducció, tant analògica com digital, per fer transitar aquests missatges “from language to language, from proverb to proverb” (*ibíd.*). Entre aquest recull de 528 elements s’hi troben frases cèlebres en anglès i anglicismes usats en xinès, així com frases col·loquials i cèlebres en xinès.<sup>72</sup> Extrets d’antologies i del coneixement de la cultura popular xinesa d’Andueza i altres col·laboradors d’*Asian Protocols*, aquests textos es tradueixen a l'altra llengua —al xinès, si són anglesos, i a l’anglès, si són xinesos— per mitjà de l’eina de traducció automàtica que ofereix la plataforma xinesa Baidu.

A més d’aquestes frases i anglicismes, Muntadas i Andueza recullen vocables que els xinesos i xineses empren per burlar la censura i el rastrejament informàtic quan utilitzen les TIC. Aquests vocables són el resultat de substitucions d’ideogrames xinesos en determinades paraules que, o bé estan censurades, o bé són susceptibles de ser detectades i perseguides pels sistemes de rastrejament algorítmic de l’òrgan censor xinès. Com que els ideogrames xinesos es poden interpretar de maneres diferents, els usuaris d’Internet i d’aplicacions com el WeChat es beneficien d’això per compondre conjunts d’ideogrames que, si bé evoquen un significat censurable, no ho fan per mitjà de cap dels ideogrames que els rastrejadors detecten, sinó per d’altres que fonèticament es llegeixen igual però que signifiquen coses diferents. Muntadas i Andueza van recollir mostres d’aquestes paraules en xinès i les van imprimir juntament amb la traducció homofònica a l’anglès. Andueza explica que aquesta estratègia no passa desapercebuda a les autoritats xineses, que constantment actualitzen el llistat de termes prohibits.<sup>73</sup> De fet, les reglamentacions delsensors xinesos van extremar-se especialment a partir del febrer de 2018, quan van començar a incorporar en la llista de paraules prohibides el llenguatge col·loquial per expressar desacord o referències a estats totalitaris i de control.

---

70 A. Muntadas (comunicació personal, 29/01/2019).

71 A. Muntadas i E. Andueza (comunicació personal, 29/01/2019).

72 Muntadas va oferir-me una d’aquestes galetes, en l’interior de la qual constava la frase “How do I define history? It’s just one fucking thing after another”. A l’altra cara del paper hi ha escrit el següent: “我如何定义历史? 这只是他妈的另一回事”.

En el repertori de frases i paraules prohibides no només hi ha continguts en xinès, sinó també en anglès, com ara la frase *to board a plane*, que en xinès es llegeix de la mateixa manera que la frase 登基, utilitzada per referir-se a ‘ascendir al tron’.<sup>74</sup>

En aquest ordre de coses, Muntadas dissenya una samarreta en què apareix el text “米兔”. Si bé el significat literal d’aquest conjunt d’ideogrames és ‘conill arròs’, la transcripció fonètica és /mi tu/. Aquesta transcripció és la mateixa que la de l’expressió anglesa *me too*, amb la qual s’ha identificat un moviment d’abast internacional en contra de les agressions sexuals a les dones. El moviment va guanyar popularitat gràcies a una piulada a Twitter de l’actriu estatunidenca Alyssa Milano, emesa el 15 d’octubre de 2017, en què es llegia: “If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote ‘Me too’ as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem.”<sup>75</sup> Aquella piulada va generar al voltant d’unes 68.000 respostes en vint-i-quatre hores i es va traslladar a converses de Facebook, Instagram i altres xarxes socials. Així, el moviment Me Too s’ha articulats i difós especialment a través de les eines de comunicació digitals per mitjà de l’ús de l’etiqueta *#metoo*. Tanmateix, a la Xina aquest moviment no ha estat ben rebut pels censors governamentals, que han prohibit l’ús d’expressions de denúncia de l’assetjament sexual.<sup>76</sup> En aquest sentit, les cent unitats de la samarreta ideada per Muntadas posen en circulació un terme que burla el control i l’autoritat política per mitjà de l’ús enginyós d’una traducció homofònica.

---

73 A. Muntadas i E. Andueza (comunicació personal, 29/01/2019).

74 Vegeu: Josh Rudolph, “Sensitive Words: Xi to Ascend His Throne (Updated). *China Digital Times* (en línia), 26/02/2018: <<https://chinadigitaltimes.net/2018/02/sensitive-words-emperor-xi-jinping-ascend-throne/>> (consulta: 24/05/2019).

## 2. EUGENIO TISELLI, LA (RE)PRESENTACIÓ DE LA REALITAT A MANS DE LES MÀQUINES

Eugenio Tisselli (Ciutat de Mèxic, 1972) comença a programar els primers jocs d'ordinador als anys vuitanta. Es gradua com a enginyer en sistemes computacionals a l'Institut Tecnològic de Estudios Superiores de Monterrey, a Ciutat de Mèxic, i obté un màster en art digital per la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona, en la qual treballa com a professor entre el 2003 i el 2010 i com a codirector fins al 2013. És doctor pel Zurich Node of the Planetary Collegium, de la Universitat d'Arts Aplicades de Zuric, i ha estat investigador associat al Sony Computer Science Lab de París. La seva recerca consisteix en l'estudi dels usos i les apropiacions de les eines digitals en les comunitats rurals de Tanzània i Mèxic a través del desenvolupament de la plataforma ojoVoz. A més, Tisselli desenvolupa la seva pròpia pràctica poètica i artística, sempre amb una atenció especial en el tractament de les eines digitals per a la creació artística. Aquesta experiència no només l'ha portat a col·laborar amb altres artistes en diverses ocasions, com ara Marcel·lí Antúnez i Antoni Abad, sinó també a formar part del grup de recerca Hermeneia de la Universitat de Barcelona sobre literatura electrònica.

### 2.1. L'ARTISTA METAAUTOR

Tisselli es descriu com a *metaautor*: aquell que escriu el codi que fa possible que un programa generi un text, del qual l'usuari s'apropiarà; el seu treball és “puramente lógico-conceptual” (Tisselli 2017, 2). L'artista parla de generar “máquinas poéticas en las cuales no nos liberamos del todo de la mente del poeta. El poeta, en todo caso, sería el que programa la máquina. Hasta hoy, las máquinas no se programan a sí mismas” (Tisselli i Cortés Vega 2011, s. p.).

---

75 Nadia Khomami es feia ressò de la piulada de Milano i la seva ràpida expansió en converses de Twitter, Facebook i altres xarxes socials d'arreu del món. Vegeu “#MeToo: how a hashtag became a rallying cry against sexual harassment”. *The Guardian* (en línia), 20/10/2017: <<https://www.theguardian.com/world/2017/oct/20/women-worldwide-use-hashtag-metoo-against-sexual-harassment>> (consulta: 24/05/2019).

El metaautor treballa, doncs, amb dos elements —els algorismes i les fonts lingüístiques (Tisselli 2017, 2)—<sup>77</sup> per escriure entre les línies de codi un text de sortida que, després, prendrà una certa autonomia a través de la màquina com a generadora poètica.

En la seva pràctica artística i poètica, Tisselli adopta aquest rol amb molt sentit de l'humor, com demostra, per exemple, la declaració que acompanya el seu programa *Poesía Asistida por Computadora* (o PAC) (2006). Aquest programa està pensat per facilitar als humans la generació de poesia, l'autoria de la qual és compartida entre l'humà i la màquina. PAC es dirigeix a l'usuari o usuària i li dient-li: “¿Sin inspiración? Utilice el sistema PAC, siguiendo estos sencillos pasos, y verá cómo la musa cibernética se asoma a la ventana (de su navegador)”.<sup>78</sup> Els passos a seguir són senzills:

1. Escriba en este campo un “verso semilla”, y haga click en el botón “Siguiete”. Por favor utilice versos cortos, tales como “esta mierda no funciona”, o “yo adoro a mi perro”.

2. Ahora, haga click sobre alguna de las palabras de su verso. La computadora le devolverá otra palabra, que será una flor cortada del mismo jardín semántico que la palabra original. Este proceso funciona preferentemente con sustantivos o adjetivos.

Para sacudir el verso, oprima el botón “Sacudir”.

Es posible que las nuevas palabras rompan con la coherencia gramatical de su verso; en ese caso, puede hacer los retoques manuales que crea convenientes en el campo de edición de texto, y oprimir el botón “Retocar”.

Cuando esté listo, haga click en el botón “Finalizar”.<sup>79</sup>

---

76 Vegeu: Javier C. Hernández i Zoe Mou, “‘Me Too,’ Chinese Women Say. Not So Fast, Say the Censors”. *The New York Times* (en línia), 23/01/2018: <<https://www.nytimes.com/2018/01/23/world/asia/china-women-me-too-censorship.html>> (consulta: 24/05/2019).

77 El mateix Tisselli aporta al seu article “¿Por qué escriben las máquinas que escriben?” (2017) una definició d'algorisme: “Los algoritmos, o programas, son conjuntos de reglas combinatorias, aleatorias o de otro tipo,

L'aproximació de Tisselli a la creació artística i poètica es troba en sintonia amb el pensament de Franco Berardi. El 2016, Tisselli tradueix al castellà *La Sublevación*, de Berardi, en el qual s'exposa una relació entre el llenguatge i l'economia del neocapitalisme global contemporani. Segons Berardi, davant la percepció actual i pessimista del futur, cal una reacció que abandoni les expectatives de creixement en termes de riquesa i productivitat, una reacció que provoqui la idea d'"un bienestar y una felicidad colectiva fuera de la espera de la expansión" (Medina 2018, s. p.). Berardi proposa aprofitar la tecnologia per eliminar la necessitat del treball. És a dir, fer servir les màquines que la intel·ligència col·lectiva i el coneixement tècnic i científic han generat i que permeten automatitzar el treball humà: "Es una oportunidad extraordinaria, podemos trabajar menos, podemos liberar tiempo de vida desde la obligación del trabajo".<sup>80</sup>

Al llarg de la seva trajectòria, i ja abans de la publicació del llibre de Berardi, Tisselli porta aquest pensament a l'àmbit de la creació artística i poètica. Si entenem que el poeta i l'artista són productors culturals, per què no haurien de poder trobar en les eines automàtiques una manera d'enllestir abans les seves tasques i poder-se dedicar, simplement, a viure? Com Tisselli ha reconegut, en moltes ocasions els resultats que proporcionen les màquines generatives de text el sorprenen: "la computadora supera lo que yo podría generar. Entonces, a mí, me cuestiona como poeta. ¿Qué pasa cuando yo simplemente pongo las bases para que un código se ejecute, pero después este código supera, o va más allá, de lo que yo hubiera podido escribir?" (Tisselli i Cortés Vega 2011, s. p.). Com el programador argumenta a "Sobre la poesía maquina o escrita por máquinas. Un manifiesto para la destrucción de los poetas" (2006), les màquines també podrien alliberar-nos del rol de lectors i lectores: "La poesía maquina aspira en un futuro urgente a ser leída única y exclusivamente por las máquinas; liberación también para el ser humano" (2006). Això implicaria una distribució de la responsabilitat de l'autor o autora sobre aquestes tasques; quedaria repartida entre ell o ella i la màquina automàtica.

---

que operan sobre elementos lingüísticos" (2017, 2).

78 Vegeu: Eugenio Tisselli, *PAC* (en línia): < <http://www.motorhueso.net/pac/> > (consulta: 25/07/2018).

79 *ibíd.*

80 *ibíd.*

La pèrdua de responsabilitat ha estat també un dels temes tractats pel poeta català Carles Hac Mor, amic i col·laborador de Tisselli en diverses ocasions, com en el programa *100 bilions de poemes* (2000). Per realitzar aquesta obra, Hac Mor i Ester Xargay van traduir els versos que componen el llibre *Cent Mille Milliards de Poèmes* (1961), de Raymond Queneau, i Tisselli va programar un web que proporcionés de manera automàtica algunes de les combinacions possibles que el llibre de Queneau permet realitzar quan el lector o lectora explora la seva estructura.<sup>81</sup> La traducció és, de fet, una tasca que juga amb la dispersió de la responsabilitat de l'autor sobre un text, amb l'eterna disseminació, amb la qual també es relacionen el metaescriptor, de Tisselli, i la proposta d'autor que persegueix Hac Mor. Veiem l'expressió del pensament del poeta català especialment en l'obra *Despintura del jo* (1998), quan Hac Mor parla de l'antiescriptor:

Deixar en peu el significant és desentendre's de les il·lacions de conceptes que s'expandeixen i dels virus que van entrant en l'inconscient fet escriptura per Jacques Lacan. Aquesta escriptura hauria de ser com la pell de la serp, temporal, no pas durable. La serp fóra el Leviatan. I, a la llarga, ja no ens caldria escriure, seríem l'inconscient amb dues cames, dos braços i un ull a cada palmell de la mà i un altre al front. Aquesta vida no la podríem aguantar i en viuríem una altra.

[...]

Qualsevol text remet a altres texts, qualsevulla paraula es complica en una mar de sentits incompatibles, arguments sense significat definit: complexitat infinita.

[...]

Per què l'antiescriptor hauria de deixar de voler un reconeixement exterior al que ja li suposava la seva pròpia escriptura? Ell es reconeix a si mateix en tot allò —sense exclusions— que han escrit els altres; una identificació que s'adiu amb tota mena de teràpies. El verb defineix l'acció del subjecte; en aquesta frase, del verb. (1998, 14-17)

---

81 Vegeu: Carles Hac Mor, Eugenio Tisselli i Ester Xargay, *100 bilions de poemes* (en línia), 2000: <<http://www.motorhueso.net/queneau/index.htm>> (consulta: 25/07/2018).

L'antiescriptor, com el metaautor, és el poeta que desapareix en tota la xarxa intertextual que l'envolta. A més de distribuir la seva responsabilitat, o compartir-la, o delegar-la, el metaautor es caracteritza —i en aquest punt es distingeix de l'antiescriptor d'Hac Mor— per fer servir les eines automàtiques amb la voluntat de deslliurar-se del treball i de fer possible un text que vagi més enllà de les pròpies capacitats creatives, com bé transmeten PAC o algunes aplicacions que l'utilitzen, com *La mareadora* (2005). Aquesta última és un petit programa que utilitza el PAC per transformar una frase que l'algoritme escull aleatòriament i diària d'Internet. Un cop transformada, la publica al blog *La mareadora. El blog de una máquina con la lengua suelta*, on hi ha frases com “Informar a los ignorantes, propósito conocerte por tu enemigo” (24/07/2018), “El fanatismo es una sobrecomposición de la duda” (20/07/2018), “Nunca somos tan felices ni tan infelices como pensamos” (12/07/2018), “La rumia es un lujo, el efecto de hechizo es una necesidad” (9/07/2018), o el primer, del 5 de desembre de 2005, que diu “En todos los errores de malas noticias de silbido de ce son la progenie algún otro no comete”.<sup>82</sup>

Prèviament al PAC, Tisselli havia generat el *MIDIPOet* (1999-2007): una eina per instal·lar en ordinadors que permet la manipulació de text i imatge a temps real, de manera visual, sense haver de programar ni escriure codi, amb l'objectiu de facilitar la composició i la presentació de poesia visual interactiva (Tisselli 2011, s. p.). *MIDIPOet* es basa en la noció dels camps d'esdeveniments, que Tisselli descriu com “a set of potential behaviors of visual elements on the computer screen that happen or not depending on internal conditions or external manipulations” (2007, 2). Per usar-la, cal un ordinador i un teclat o qualsevol instrument que tingui integrat un controlador MIDI. Els seus usos tenen dos vessants: el d'eina per a la composició i el de reproducció del que es compon. Tot i que Tisselli va generar aquest programa i el va utilitzar per fer performances en diverses ocasions,<sup>83</sup> el *MIDIPOet* també ha estat emprat per altres artistes, com el col·lectiu Telenoika, Mitos Colom i Chris T. Funkhouser.

---

82 Vegeu: Eugenio Tisselli, *La mareadora* (en línia): <<http://motorhueso.net/mareadora/index.php?desde=0>> (consulta: 25/07/2018).

83 Eugenio Tisselli va utilitzar el *MIDIPOet* a la sessió E-Poetry, celebrada a MX Espai 1010, de Barcelona, l'any 2009. Vegeu l'enregistrament audiovisual de la performance: <<https://vimeo.com/8278370>>. I en la jornada “De la pàgina a la pantalla”, a la Sala de Conserves de Barcelona, el 2007. Vegeu l'enregistrament audiovisual

Aquest últim en va fer ús per a un concert/performance de poesia al 4th International Conference & Festival of the Electronic Literature Organization, a la Brown University l'any 2010.<sup>84</sup> Per a Funkhouser, treballar amb programari generat per altres artistes “holds a range of possibilities for asynchronous —if not autonomous— collaboration [...] across the network, despite physical separation” (2010, s. p.). Aquesta col·laboració no només és indirecta, en tant que Tisselli programa una cosa que Funkhouser pot utilitzar sense haver d'entrar en contacte amb ell, sinó que també és directa i personal: “I sent five lines of sample text to Tisselli, who, astutely, sent me a generic *MIDI Poet* (.mip) file and, without further instruction as to how to use the program, advised me to start tinkering with it. Having this type of input, encouragement, and support from a peer [...] was invaluable” (Funkhouser 2010, s. p.).

Amb tot, l'obra de Tisselli acostuma a presentar-se com a literatura electrònica: circula pels contextos d'aquesta disciplina i algunes de les seves peces —com *Synonymovie* (2004) i *El 27* || *The 27th* (2014-2017)— formen part de la col·lecció de l'Organització de Literatura Electrònica ('Electronic Literature Organization', ELO).<sup>85</sup> Ha estat professor del Postgrau en Literatura Comparada i Literatura Electrònica de la Universitat de Barcelona i membre del grup de recerca Hermeneia, vinculat a aquesta universitat. També ha participat en diverses edicions de les conferències anuals de l'ELO i en altres festivals dedicats a aquest gènere. Tanmateix, en els últims anys Tisselli ha qüestionat les condicions d'existència d'una literatura així i les seves tendències. El 2011 firma el text “Why I have stopped creating e-Lit”, en què exposa els arguments, basats en el pensament ecològic, de la seva retirada com a productor de literatura electrònica. Tisselli assevera que “I refuse to go on creating works of e-Lit only for the sake of exploring new formats and supports, and I strongly disagree with studying e-Lit exclusively from within the academic field of Literature” (2011b).

No es tracta d'un rebuig definitiu, sinó d'una necessitat d'aturar-se i dedicar temps a repensar les potencialitats de la recerca en aquest camp i les seves prioritats.

---

de la performance: <<https://www.youtube.com/watch?v=NhGHN3pnvps>> (consulta: 10/10/2018).

84 Vegeu: Chris Funkhouser fent ús del *MIDI Poet* a la Brown University, al seu canal de Youtube (en línia), 07/06/2010: <<https://www.youtube.com/watch?v=t9PkkqOzCf4>> (consulta: 25/07/2018).

85 La col·lecció digital de literatura electrònica de l'ELO va iniciar-se el 2006. Vegeu: <<http://collection.eliterature.org/1/>>. L'any 2011 es va publicar un segon volum; un nou recopilatori d'obres,



El poeta proposa:

I call for a truly trans-disciplinary, cross-sector research on electronic literature: one that also involves a profound understanding of its environmental and economic effects. One that doesn't ignore the social and cultural contexts which are being effectively destroyed for the sake of our technology. (Tisselli 2011b)

Tisselli pensa especialment en l'Àfrica. Aquell mateix any comença *ojoVoz*:<sup>86</sup> un treball col·laboratiu amb un grup d'agricultors de Tanzània amb els quals desenvolupa una eina digital que recull els seus coneixements pràctics i els avenços en les tècniques d'agricultura i els posa en diàleg amb estudis científics. Com explica Tisselli:

I developed an architecture which follows a functional and aesthetic program that seeks to include both forms of knowledge, wanting to interweave the audiovisual narratives of the farmers (oral tradition and observation) together with the text-based analyses of scientists. (2011b, s. p.)

*ojoVoz* és un projecte que es tanca el gener de 2019, després de vuit anys, que ha demanat a Tisselli la visita periòdica a Tanzània. El projecte ha donat com a resultat, entre altres coses, una aplicació per a mòbils Android que consisteix en una plataforma “de código abierto para la creación colaborativa de memorias comunitarias”.<sup>87</sup> La recerca recent de Tisselli planteja preguntes al voltant de la poesia i la relació humana amb les màquines. Una de les qüestions clau que vehiculen les seves últimes investigacions artístiques, poètiques i teòriques és aquella que, tot demanant-se per una explicació del terme *poesia*, especula sobre la presència d'una “voluntat” en les màquines. L'autor parteix de la motivació, com allò que distingeix als humans de les màquines i es pregunta: “¿Puede una computadora encontrar la motivación necesaria para *querer* escribir (o dejar de escribir) un poema?” (Tisselli 2017, 5).

---

entre les quals figura *Synonymovie*, d'Eugenio Tisselli. Vegeu: <<http://collection.eliterature.org/2/>>. El 2016 s'en va fer una tercera edició, en la que es va seleccionar *El 27* || *The 27th*. Vegeu: <<http://collection.eliterature.org/3/>> (consulta: 25/07/2018).

86 Vegeu: Eugenio Tisselli, *ojoVoz* (en línia): <<http://ojovoz.net/es/index.html>> (consulta: 25/07/2018).

87 *ibíd.*

Perquè els científics de la intel·ligència artificial poguessin fer màquines amb voluntat, la motivació hauria de ser un aspecte humà convertible a instruccions i subordinable a condicionants; se n'hauria de poder fer un model. Tanmateix, ara per ara i fins on estem assabentades, això no és possible. Per aquest motiu, un ordinador no pot crear poesia per voluntat pròpia; de moment, ho fa perquè segueix la instrucció d'un programador o programadora humà que li mana que compleixi amb tal instrucció. Les màquines poden accomplir tasques cognitives, però els falta consciència (Hayles 2017). De la mateixa manera que Àfrica Vidal Claramonte remarca la necessitat de recordar que darrere de cada procés automatitzat de traducció hi ha la presència i la responsabilitat d'un seguit de persones,<sup>88</sup> Tisselli ha arribat a afirmar que "la poesía electrónica, en sentido estricto, aún no existe, puesto que su causalidad no es electrónica sino humana" (2017, 5). Tot i això, el poeta no sentència la literatura electrònica de manera definitiva, sinó que obre una porta a la possibilitat d'una motivació no-humana que es pugui trobar, sense que ens n'haguem adonat, entre nosaltres:

Es posible que la poesía electrónica sea otra cosa: no los bots poéticos, sino otra cosa que existe sin nosotros. Es posible que los humanos no logremos entender el sentido de la poesía de las máquinas. Los estados de error, los quiebres, los funcionamientos absurdos: las pantallas que se congelan, el rehusarse a funcionar, los chispazos, en fin, de voluntad puramente electrónica: ¿no serán todos ellos los verdaderos poemas electrónicos? (Tisselli 2017, 5-6)

Quan Tisselli especula en aquests termes ens recorda, d'una banda, la teoria del *glitch* (2011), de Rosa Menkman, i, d'una altra, el vídeo *ENTER* (2018), d'Amalie Smith. La primera defensa, a *The Glitch Moment(um)* (2011), el caràcter polític i subversiu dels errors informàtics, tot reivindicant-los com una forma de pensar fora de la caixa negra del sistema tecnològic i, per tant, com a material potencialment crític i útil per a l'art. El *glitch* és l'apropiació dels errors tècnics amb l'objectiu de desfer el mite de la transmissió transparent. L'error s'empra com si fos una esquerda a través de la qual és possible descobrir l'esquelet, l'estructura interna i les relacions de poder que sustenten i fan funcionar l'edifici de la tecnologia.

---

88 E. Tisselli (comunicació personal, 02/08/2018).

Així com Menkman es refereix especialment a l'estètica visual dels errors i al seu valor artístic potencial, la pràctica de Tisselli reivindica el valor poètic dels errors lingüístics dels textos generats per màquines, com amb *La mareadora* i *El 27 || The 27th*.

D'altra banda, a *ENTER* Smith va una mica més enllà i s'aproxima a les especulacions de Tisselli sobre una possible consciència no-humana. El vídeo presenta una hipotètica situació en què els quadres figuratius d'una col·lecció d'art que ha estat digitalitzada adopten vida pròpia, "forming a three-dimensional digital architecture inhabited by a group of conscious digital entities".<sup>89</sup> Les especulacions de Smith i Tisselli plantegen diverses qüestions: si estem convertint tot el món a codi digital; si estem fent traduccions de les nostres realitats, que queden com documents digitals que poden ser reproduïts, no estem fent una gran i complexa còpia del món? Una mena de projecte babèlic en el qual es desenvolupen formes de vida fora del nostre abast i, fins i tot, de la nostra percepció o comprensió? Els errors, com allò que s'escapa de les lògiques i les normes imperants, porten la possibilitat d'altres formes de vida; fonts de coneixement divergent que reclamen la nostra atenció.

## 2.2. *EL 27 || THE 27TH* (2014-2017)

L'1 de gener de 2014, Tisselli posa en marxa *El 27 || The 27th*:<sup>90</sup> una pàgina web que conté l'article 27 de la Constitució dels Estats Units de Mèxic (fig. 36). Aquest text proposa regulacions sobre la propietat i l'ús de les terres i recursos naturals mexicans amb relació a les explotacions per part d'interessos estrangers. El dia que es va engegar el web de Tisselli se celebrava el 20è aniversari del Tractat de Lliure Comerç (TLC) entre els Estats Units, el Canadà i Mèxic.

---

89 Vegeu: Amalie Smith, *ENTER* (en línia): <<http://www.amaliesmith.dk/enter.html>> (consulta: 14/10/2018).

90 Vegeu: Eugenio Tisselli, *El 27 || The 27th* (en línia): <<http://www.motorhueso.net/27/>> (consulta: 14/10/2018).

### 2.2.1. EL TRACTAT DE LLIURE COMERÇ I L'ARTICLE 27

El 1993, Antoni Muntadas mostra a la Christopher Grimes Gallery, de Los Angeles, la instal·lació “Free Trade?” (1993), realitzada amb motiu del Tractat de Lliure Comerç entre els Estats Units, el Canadà i Mèxic, que s'estava redactant per ser firmat el 1994. La localització de l'obra no és anecdòtica: la costa estatunidenca que dona al Pacífic és el lloc on els vincles entre les tres nacions són més estrets (Bonet 1998, 18). Segons Bonet, el tractat se celebra unilateralment i es considera “as an open door to colonialism and pure exploitation in the extreme —and to the most direct benefit of the leading world-power” (1998, 18). Davant d'aquella situació, la instal·lació de Muntadas representa una contrainterpretació de la comunicació que els mitjans estaven fent del TLC (Bonet 1998, 18). L'artista intervé en les banderes nacionals de cadascun dels països implicats en el TLC, integrant en totes elles una franja negra. A l'espai expositiu hi ha textos i documents de premsa relatius al cas des d'un punt de vista contrari a la proposta del tractat, de manera que ofereix perspectives alternatives a les dominants. Acompanyant les banderes i els documents es reproduïxen els himnes nacionals de cada país del tractat de manera successiva, i només s'interrompen quan, de sobte, l'himne dels Estats Units se sobreposa als altres, sonant amb més força i donant a entendre de forma simbòlica l'asimetria del pacte: la presència d'un país és més forta que la dels altres dos. En el moment de redacció i signatura del pacte, Mèxic es troba immers en una crisi financera important a causa de la transformació del país en una “plataforma industrial para vender en el mercado integrado norteamericano artículos industriales producidos a costes más reducidos que los de los Estados Unidos y con una productividad similar” (Castells 1996, 157).

El TLC arriba a Mèxic enunciat com un rescat econòmic per part dels Estats Units, el qual, en paraules de Castells, fa que des de llavors l'economia mexicana estigui “ligada inextricablemente con la de su poderoso vecino” (*ibíd.*). L'article 27 de la Constitució Mexicana és important perquè, segons Tisselli:

**México tiene una larga historia de explotación de recursos por parte de intereses extranjeros (sobre todo de Estados Unidos) y en su momento el artículo fue un gran avance para protegerlos. El NAFTA (o TLC) abrió otra vez la puerta a la apropiación de los recursos mexicanos por parte de empresas de Estados Unidos y Canadá y, potencialmente, de otros países.<sup>91</sup>**

91 E. Tisselli (comunicació personal, 07/08/2014).

Dos anys més tard, el 2016, el mateix artista reflexiona sobre les transformacions polítiques que Mèxic ha viscut després de la signatura del TLC. Per a Tisselli, el tractat significa l'entrada del país en el necrocapitalisme determinat per polítiques algorítmiques (accions polítiques automatitzades que responen a algoritmes), un fet que s'ha vist reflectit en un seguit de fets, com “A chaotic chain of privatizations, looting and crime, all of which have been executed with a hitherto unknown intensity thanks to the almost complete destruction of the former sphere of politics” (Tisselli 2016, s. p.). Això comporta la reforma necessària de l'article 27 de la Constitució Mexicana, que si bé en un primer moment determina que la propietat dels recursos naturals de Mèxic correspon a la “Nació”, en la versió actual aquesta “Nació” té la potestat de transferir el domini sobre aquests recursos a propietaris privats (*ibid.*).

### 2.2.2. TRADUIR L'ARTICLE 27

Al web *El 27 || The 27th*, l'article 27 de la Constitució Mexicana està vinculat a les variacions percentuals de l'Índex Compost de la Borsa de Valors de Nova York ('New York Stock Exchange Composite' o NYA), com s'indica en un breu text situat en la part superior de la pàgina. En aquest mateix apartat es mostra el valor percentual (“Percent Change”) en el qual tanca cada dia a les 4 de la tarda (hora local) el NYA, que funciona com un indicador de l'estat general de les accions en un moment determinat. D'aquesta manera, podem saber si els moviments econòmics del dia han estat favorables o no. Si el valor percentual és positiu, s'interpreta que hi ha hagut beneficis en el càlcul del valor agregat dels altres índexs, fet que suposa beneficis per a l'economia nord-americana. Aleshores, a *El 27 || The 27th* el quadre que conté aquesta informació es mostra de color verd. En cas que el dia tanqui amb un valor negatiu, s'interpreta que l'economia nord-americana no ha rebut beneficis i el quadre és vermell. Tisselli utilitza l'índex que expressa el comportament del valor agregat, que correspon al valor econòmic que es genera en els processos productius sobre les matèries primeres i que no necessàriament està relacionat amb els beneficis que obtenen les empreses. Segons l'artista, aquest apunt és important perquè assenyala el fet que “el món de les finances tendeix cada vegada més a l'abstracció.

El seu estat i comportament cada vegada es refereixen menys a coses concretes, com ara l'activitat d'una empresa.<sup>92</sup> A *El 27 || The 27th*, aquest valor actua com a variable condicional per fer funcionar l'algoritme que decideix si es porta a terme o no un procés de traducció automàtica de fragments aleatoris de l'article 27. Si el NYA tanca amb un valor positiu, una sèrie de paraules de l'article 27 es tradueix automàticament a l'anglès. Els resultats d'aquesta traducció es presenten de manera immediata enmig del cos de text original escrits en tipografia vermella i substitueixen l'original. D'altra banda, si el valor percentual és negatiu, no es tradueix cap fragment de l'article constitucional.

Cada actualització diària del web no suposa que el text de l'article 27 torni al seu estat original, sinó que les frases traduïdes es mantenen. Així, es va construir un text bilingüe. Passat un temps indeterminat —perquè depèn de la freqüència amb què el NYA tanca amb valors positius—, tot l'article 27 haurà quedat traduït a l'anglès. El gest de l'autor és simple: ha descrit una condició perquè un text es tradueixi de manera automàtica donades unes determinades circumstàncies. Per portar a terme aquesta traducció, Tisselli va escollir, d'una banda, una API (*application programming interface*) amb una memòria de traducció automàtica en qual basar-se per fer la traducció; d'una altra banda, va sotmetre la possibilitat que l'algoritme executés les traduccions als índexs financers que recull i publica periòdicament Yahoo!. L'API en ús a *El 27 || The 27th* és la de *translated.net*.<sup>93</sup> un servei col·laboratiu de traducció automàtica amb una gran memòria de traducció, generada a partir del rastreig de segments de traducció en la xarxa. Segons s'indica al web del servei, “MyMemory se dedica a buscar y descargar sistemáticamente millones de páginas traducidas para extraer de ellas nuevos segmentos de memoria. Dichos ‘segmentos de red’ se clasifican por fuente, tema y calidad, para facilitar las consiguientes búsquedas” (“MyMemory el futuro de la tecnología de Memorias de Traducción” 2010).

El gest de Tisselli se sintetitza en tres passes: escollir un text, escriure unes condicions i instruccions i decidir quin programa efectuarà la traducció. En aquestes passes no hi ha res que sigui poc ortodox, ni se sol·licita al programa de TA que faci alguna cosa per a la qual no està preparat.

---

92 E. Tisselli (comunicació personal, 10/01/2017).

93 Vegeu: *translated.net* (en línia): <<http://mymemory.translated.net>> (consulta: 25/07/2018).

Fins i tot podem dir que els fragments de text que es tradueixen cada cop que es compleix la condició predefinida són breus, com es recomana de fer en usar les eines de traducció automàtica (Oliver, Moré, i Climent 2007; Tordera Yllescas 2011). Ara bé, el text original —un article legislatiu— no es caracteritza per la senzillesa. L'estil presenta un gran nombre d'ambigüitats i oracions subordinades complexes, que compliquen la tasca del programa de TA. Per aquest motiu, les traduccions presenten alguns errors, especialment d'estil però també gramaticals i lèxics. En conseqüència, es veu afectada progressivament la intel·ligibilitat del text que es formula. Allò que en un moment havia estat un article constitucional es converteix en un escrit que frega l'absurd, en què romanen paraules mexicanes per a les quals l'algoritme de traducció no disposa de cap mot equivalent en anglès al corpus, com *latifundia*, *ejido*, *manto*, *rendísticas*, *ejidatario*, *comuneros* i *montes*. Un dels aspectes que es desprèn d'aquesta característica és la poca cura amb què actua l'algoritme de traducció. Un traductor o traductora humana hi hauria afegit una nota explicant el cas, però l'algoritme no ha estat programat per a això. Sobre aquest fet, Tisselli considera:

Personalmente, ver la palabra 'ejido' en rojo, sumergida en un mar de palabras en inglés, me da escalofríos. Pienso en lo que dirá la máquina ultracapitalista: "Me da igual saber qué es un ejido, es una palabra como cualquier otra, la procesamos y ya está, ningún problema". Y el ejido, como sabrás, es una tierra comunitaria, cuyo uso comunal viene desde la época de los aztecas. Entonces se le llamaba "calpulli". El sistema del ejido sufrió bajo la colonización española, y su restauración fue la razón por la cual los revolucionarios zapatistas de 1910 se levantaron en armas pidiendo "tierra y libertad". Pero hoy es una palabra sin valor, digerida y vomitada por el monstruo tecnocapitalista.<sup>94</sup>

Així, per a Tisselli, en l'obra *El 27 || The 27th* l'algoritme de traducció automàtica funciona com una analogia de la màquina tecnocapitalista.

---

94 E. Tisselli (comunicació personal, 05/01/2018).

A més d'aquestes paraules, també podem trobar-nos amb frases com:<sup>95</sup>

TO PREVENT THE DESTRUCTION OF THE NATURAL ELEMENTS AND GIVES THEM TO YOU THAT THE PROPERTY MAY SUFFER TO THE DETRIMENT OF SOCIETY. CORRESPONDS TO THE NATION THE DOMAIN DIRECT OF ALL THEM RESOURCES NATURAL OF IT PLATFORM CONTINENTAL AND THE SOCKETS SUBMARINE OF THE ISLANDS;<sup>96</sup>

O bé:

XI. (IT REPEALS)

XII. (IT REPEALS)

XIII. (IT REPEALS)

XIV. (IT REPEALS)

15TH. IN THE STATES UNITED MEXICAN IS PROHIBITED THE ESTATES.<sup>97</sup>

O fragments com:

SE CONSIDERARA, ASIMISMO, LA SUPERFICIE QUE NO EXCEDA POR INDIVIDUO DE CIENTO CINCUENTA HECTAREAS CUANDO LAS TIERRAS SE DEDIQUEN AL CULTIVO DE ALGODON, **SI ARE IRRIGATED; AND 300, WHEN IS INTENDED FOR THE CULTIVATION OF BANANAS, CAFE, HENEQUEN MOUTH - LIPS (GUATEMALA) PALMA VID, OLIVE CINCHONA BARK VAINILLA, CACAO, AGAVE NOPAL OR FRUIT TREES.**<sup>98</sup>

Així és com *El 27* || *The 27th* troba una font de significat en les limitacions del sistema de traducció automàtica. La presència de l'error de traducció en aquesta obra reflecteix la interpretació dels tancaments percentuals diaris del ^NYA: si acaba el dia amb un valor positiu (favorable per a l'economia nord-americana), Tisselli entén que això comporta perjudicis per als ecosistemes i comunitats de Mèxic.

---

95 Tots aquests fragments d'exemple han estat extrets del web del projecte *El 27* || *The 27th* el dia 29/11/2017.

96 Traducció de: "para evitar la destrucción de los elementos naturales y los daños que la propiedad pueda sufrir en perjuicio de la sociedad. Corresponde a la Nación el dominio directo de todos los recursos naturales de la plataforma continental y los zócalos submarinos de las islas;" (Congreso Constituyente 2017, 32).

97 Traducció de:



L'artista afirma que la representació simbòlica que presenta *El 27 || The 27th* és reduccionista, però fa referència a una relació real:

El símbolo denota una relación de explotación mediada por procesos financieros de apropiación y especulación. Como todo símbolo, es reduccionista. Es decir, que las cosas no funcionan del todo así, pero la relación simbólica que traza *El 27 || The 27th* se refiere a la realidad de los términos del TLC: ventajas para las grandes empresas y poderes económicos a costa del ecosistema y tejido social mexicano.<sup>99</sup>

### 2.1.3. BILINGÜISME, (RE)TRADUCCIONS I UN FINAL

*El 27 || The 27th* funciona com una mena de pedra de Rosetta de les relacions actuals entre Mèxic i els Estats Units. A diferència del que succeïa a la Rosetta, el text d'*El 27 || The 27th* es pot transformar diàriament per reflectir la inestabilitat i la vitalitat de les relacions internacionals i els efectes que això té sobre el territori. Com la Rosetta, l'obra de Tisselli, amb el seu bilingüisme, simbolitza la zona de traducció, que és el territori mexicà i la frontera amb els Estats Units. En concordança amb la teoria de les 3T de Cronin, amb l'obra emergeix, de la mateixa manera que ho feia la Rosetta, "the entire web of human-techné interaction presupposed by systems of entailment" (Cronin 2013, 13). A *El 27 || The 27th* s'executa una posttraducció: a través d'unes connexions que defineixen els vincles polítics i econòmics entre una nació i l'altra, es reflecteix la complexitat d'un tot més gran que el simple article 27 tot sol.

Amb *El 27 || The 27th*, Tisselli es pregunta de quina manera aquest software pot arribar a transformar el llenguatge que fem servir i, en conseqüència, la nostra percepció del món.<sup>100</sup> Això ho veiem, especialment, a partir del moment en què Tisselli tanca una primera versió d'*El 27 || The 27th*, el 23 de febrer de 2016, i torna a engegar el procés.

---

"XI. (Se deroga)

XII. (Se deroga)

XIII. (Se deroga)

XIV. (Se deroga)

XV. En los Estados Unidos Mexicanos quedan prohibidos los latifundios" (Congreso Constituyente 2017, 32).

Avui podem comparar dues versions: la primera, que ja no se sotmet a cap procés de traducció, i la que es va engegar de nou, a continuació, i que va aturar-se automàticament el 31 d'octubre de 2017. En aquest segon cas, l'aturada no ha estat cosa de Tisselli, sinó que l'ha provocat un canvi en el format en què les dades se serveixen a través de Yahoo! i Translated.net. Segons l'artista, aquests canvis “responen a criteris diferents: evitar peticions massives i indiscriminades a un mateix servidor, o bé per motius de seguretat (l'excusa preferida d'aquests temps neoliberals)”.<sup>101</sup> En conseqüència a aquests canvis, l'algoritme ha de ser reprogramat. Aquesta tasca, com una (re)escriptura, consisteix a “canviar la manera en què es llegeixen les dades de Yahoo! i Translated.net”.<sup>102</sup>

En el moment d'escriure aquestes paraules (juliol de 2018), l'artista encara no ha (re)programat l'algoritme. És molt probable que no ho faci i que deixi que siguin els protocols establerts pels servidors externs el que posi punt final a una peça que podria no tenir fi. Altres obres de Tisselli, com *Computer Aided Poetry* i *La Mareadora*, han tingut la mateixa sort. Tanmateix, la possibilitat queda oberta: “potser un dia tornaré a engegar-ho tot”, afirma Tisselli.<sup>103</sup> De la mateixa manera que cada nova traducció humana d'un text proporciona noves possibilitats de traducció, el traductor automàtic de Translated.net també ofereix resultats diferents d'un mateix problema de traducció segons el moment a causa del seu funcionament, basat en la revisió de continguts traduïts publicats a la xarxa. Com que aquests textos s'actualitzen a tota velocitat, amb cada nova càrrega de dades a la xarxa, els “diccionaris” en què es basa Translated.net també es modifiquen. Ho veiem en comparar la primera frase d'*El 27* || *The 27th*:

Segona versió (23 de febrer de 2016 - 31 d'octubre de 2017):

#### ARTICLE 27.

LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF  
THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE

---

98 Traducció de “Se considerará, asimismo, como pequeña propiedad, la superficie que no exceda por individuo de ciento cincuenta hectáreas cuando las tierras se dediquen al cultivo de algodón, si reciben riego; y de trescientas, cuando se destinen al cultivo del plátano, caña de azúcar, café, henequén, hule, palma, vid olivo, quina, vainilla, cacao, agave, nopal o árboles frutales” (Congreso Constituyente 2017, 32).

99 E. Tisselli (comunicació personal, 07/08/2014).

NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.

Primera versió (1 de gener de 2014 - 23 de febrer de 2016):

ARTICLE 27.PROPERTY

LAND AND WATER INCLUDED WITHIN THE CITY HOMELAND, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.

Quina traducció és més correcta? És normal referir-se a “falling waters” en un text constitucional? Els recursos a què es fan referència en l'article són els que es troben dins “the city homeland” o aquells “within the boundaries of the national territory”? Aquí es manifesta la transformació del llenguatge, per mitjà de les eines de traducció automàtica, cap a una llengua anglesa que es nota controlada perquè és el resultat de tot un seguit de processos de simplificació. Com asseguren diversos pioners de les tecnologies de la traducció, una manera eficaç de fer funcionar els programes de TA passa per emprar un llenguatge controlat (Reifler 1952a, 1952b). Segons, Cronin, aquest llenguatge és el resultat de “simplifying syntax by reducing subordinate clauses and modifier phrases, minimizing the total number of compound nouns, verbs, adjectives, and adverbs, and expressing an action as a verb rather than a gerund. [...] like the controlled natural languages of SDL, is deemed to be simpler, safer, and more economic” (Cronin 2013, 38). La transformació del text de l'article 27 a un llenguatge controlat no és un gest innocent; amb aquesta traducció, la legitimitat del text com a article constitucional es veu qüestionada per la poca pertinència de les seves característiques lingüístiques.

---

100 E. Tisselli (comunicació personal, 10/01/2018).

101 E. Tisselli (comunicació personal, 25/07/2018).

102 E. Tisselli (comunicació personal, 20/07/2018).

103 *ibíd.*

Cronin afirma que “putting a Rilke poem into an online translation system would be inviting trouble, but feeding in the operating instructions for a combine harvester would not seem particularly anomalous” (2013, 48). Des del nostre punt de vista, sotmetre l'article 27 a un procés de traducció automàtica és tan problemàtic com intentar traduir automàticament un poema de Rilke. En ubicar els resultats de la TA en un context com el d' *El 27* || *The 27th*, Tisselli provoca la generació d'un llenguatge subversiu: la traducció deslegitima el gènere del text original com a dispositiu del poder, obre la caixa negra del paradigma de les 3T i porta a escena la preocupació mediambiental.

### 3. NORA AL-BADRI I JAN NIKOLAI NELLES, (RE)ESCRITURES DEL MUSEU

Des de 2009, els artistes Nora Al-Badri (Marburg an der Lahn, 1984) i Jan Nikolai Nelles (Frankfurt del Main, 1980) treballen conjuntament en les pràctiques i el context artístics per portar a terme estratègies d'activisme cultural. El 2013 es declaren partidaris d'un art que proposi contraprojectes del món tal com ens ve representat per les vies dominants tot treballant críticament contra el sistema neoliberal.<sup>104</sup> Al-Badri i Nelles s'han mantingut en aquesta línia, i amb els seus tres projectes més importants — *We Refugees* (2013), *The Other Nefertiti* (2015) i *Fossil Futures* (2017)— demostren una notable sensibilitat cap a les formes amb què l'Altres es representa actualment a Occident. Els tres projectes mencionats se situen al voltant del Mediterrani com un espai de fluxos, traduccions i intercanvis asimètrics de manera explícita — en el cas de *We Refugees*— i implícita —pel que fa a *The Other Nefertiti* i *Fossil Futures*.

#### 3.1. PIRATES I TRADUCTOR(E)S

El 2009, el mateix any en què Al-Badri i Nelles comencen a col·laborar, la professora italiana Annarita Taronna elabora la noció de *sea(e)scapes*, amb la qual fa referència a aquells llocs en què “water plays an important role as a metaphor and as a vehicle of transformation and translation (transportation)” (Carbonara i Taronna 2012, 302). Aquests *sea(e)scapes* són zones de traducció, en tant que s'hi produeixen els fluxos translacionals. No podem dir que *We Refugees*, *The Other Nefertiti* i *Fossil Futures* es portin a terme literalment en el territori geopolític d'una frontera, entesa com l'espai físic corresponent a la línia dibuixada al mapa, però sí que podem afirmar que els artistes parteixen de contextos de trobada i contraposició entre Occident i el seu Altres: una galeria de Berlín i la fotografia periodística (com a Occident) davant dels refugiats (l'Altres) a *We Refugees*; o el museu vuitcentista (Occident) en front del patrimoni cultural espoliat durant el colonialisme i el neocolonialisme (l'Altres), a *The Other Nefertiti* i *Fossil Futures*.

---

104 Vegeu: Carolin Wiedemann, Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, “Ein Gegenstück zum Flüchtlingsporno”. *Spiegel Online* (en línia), 18/09/2015: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/we-refugees-fluechtlinge-zeigen-eigene-fotos-a-1053259.html>> (consulta: 11/07/2018).

En els seus projectes són posttraductors: viatgen entre cultures, escolten les diferents veus, en fan emergir aquelles que s'havien silenciats i, per mitjà de les noves tecnologies, proposen (re)escriptures que subverteixen l'inconscient material i les lògiques dominants a Occident.

*We Refugees* (2013) manifesta les inquietuds i característiques a les quals ens referim. El títol del projecte, que fa referència a l'assaig homònim que Hannah Arendt publica el 1943, representa tota una declaració d'intencions. Els artistes s'aproximen a la representació de la figura dels "refugiats" tenint en compte les condicions que Arendt descriu pensant especialment en els refugiats d'origen jueu: immigrants forçats a abandonar el seu país per supervivència, perquè són perseguits de forma injustificada, i que en arribar a un nou destí se'ls bateja amb etiquetes —com la de *refugiat*, per bé que, com declara Arendt, "we don't like to be called refugees" (1943, 110). Tota la seva biografia perd rellevància, excepte aquell episodi que narra la fugida del seu lloc d'origen (1943, 110-119). "Our identity is changed so frequently that nobody can find out who we actually are" afirma Arendt (1943, 116). El refugiat esdevé algú d'identitat fluctuant, sospitós davant la mirada dels altres; algú d'un optimisme estrany, que pot arribar a trobar en la mort una imatge alegre de la salvació, perquè "if somebody dies, we cheerfully imagine all the trouble he has been saved" (Arendt 1943, 112).

Amb tot, *We Refugees* consisteix en la creació d'un arxiu fotogràfic de persones refugiades, provinents principalment de Síria, l'Afganistan i el Pakistan. L'objectiu dels artistes és criticar la representació convencional dels refugiats, la que es distribueix per via dels mitjans de comunicació occidentals i dominants; el tipus d'imatge que Al-Badri i Nelles anomenen "Flüchtlingsporno".<sup>105</sup> Volen conèixer la forma en què aquestes persones desitgen ser representades i es representen elles mateixes. Per fer-ho, s'adrecen directament a la comunitat de migrants arribats a Berlín, els demanen si es fan fotografies i els expliquen el seu desig d'exposar-les en una galeria del centre de la ciutat. Amb paraules de Nelles, "Wir haben direkt nach ihren Bildern gefragt und wir haben sehr viele bekommen: ganze Fluchttagebücher in Form von Handyfotos und auch Bilder als Erinnerungen an Zurückgelassenes".<sup>106</sup>

---

105 *ibid.*

106 *ibid.*

Un grup de dotze migrants (Ajmal, Ali, Amer, Daniel, Hassan, Husam, Mohamed, Muhammad, Noor, Omar, Rami i Rawia) decideixen com es mostren les seves pròpies imatges, que no s'assemblen a les fotografies periodístiques que han inundat els canals dominants dels nostres mitjans de comunicació durant els últims anys. No mostren les experiències difícils viscudes per arribar a Berlín, sinó que semblen les fotografies personals d'un viatge, fotografies fetes pels mateixos migrants, sense la voluntat de ser mostrades: "Depictions of a group of friends in Syria, or selfies taken on the passage to Europe were just as prevalent as snapshots of groups of young men in reception camps, or a child that had been left behind" (Becker 2016, 14). Sabem que les figures que hi apareixen són migrants perquè els artistes ens ho diuen, però no perquè la seva representació en el suport fotogràfic en doni cap pista.

La majoria d'imatges han estat intervingudes gràficament. Els personatges que apareixen en moltes d'elles tenen la cara oculta; en comptes del seu rostre, veiem un fragment del paisatge de fons (fig. 37). Aquesta ha estat la manera com artistes i migrants decideixen mantenir la identitat dels refugiats en l'anonimat, a causa de la seva delicada situació política. Se'ns informa que els rostres visibles són els d'altres persones migrants que van morir. Segons Al-Badri i Nelles, "the family photographs and escaped diary mobile phone images testify of loss and death, as well as luck and hope".<sup>107</sup> Els artistes anomenen aquest tipus d'imatges familiars i personals "in between photograph".<sup>108</sup> les que realitzen aquells que viuen entremig, en una identitat que, com descriu Arendt, és fluctuant i fugissera per obligació.

Com va afirmar la fotògrafa Ilka Becker, Al-Badri i Nelles "sought to use their photo project to produce an image of refugees that countered those most seen on the Internet, TV, or in print media" (2016, 14). En canvi, mostrant-los com a persones amb la capacitat de produir imatges, els artistes reivindiquen la capacitat d'actuació i de presa de decisions dels mateixos migrants, alhora que denuncien el caràcter antidemocràtic del fotoperiodisme occidental i el contraposen a les formes d'autorepresentació dels mateixos migrants.

---

107 Vegeu: Jan Nikolai Nelles, "We Refugees" (en línia): <<https://jan-nikolai-nelles.de/We-Refugees>> (consulta: 11/07/2018).

108 *ibíd.*

De nou, podem fer un paral·lelisme amb la noció de *sea(e)scapes* i el pensament de Taronna que, el 2012, juntament amb Lorena Carbonara, revisa els titulars de la premsa occidental per recollir-ne aquells que fan referència a la crisi europea dels refugiats. Ambdues professores analitzen les metàfores emprades per descriure i narrar les experiències dels migrants, i conclouen que el vocabulari que utilitzen no és gens propi dels mateixos migrants: “it is not the language of migrants themselves, but of their hosts, or potential hosts. The language of migration, in other words, is spoken from a sedentary, or state-centric perspective. It is the language we use to talk about *them*, even if we, or our ancestors, were also migrants once” (2012, 305). Amb el títol *We Refugees*, Al-Badri i Nelles també volen fer palesa la idea que qualsevol pot arribar a trobar-se en la condició de refugiat en alguna ocasió perquè, com anuncia Arendt, ja no cal cometre cap acte revolucionari per veure’s en l’obligació d’abandonar el país:<sup>109</sup>

A refugee used to be a person driven to seek refuge because of some act committed or some political opinion held. Well, it is true we have had to seek refuge; but we committed no acts and most of us never dreamt of having any radical opinion. With us the meaning of the term “refugee” has changed. Now “refugees” are those of us who have been so unfortunate as to arrive in a new country without means and have to be helped by Refugee Committees. (1943, 110)

El mateix llenguatge antidemocràtic que Taronna i Carbonara denuncien és el que també critiquen Al-Badri i Nelles. Quines relacions de poder articulen aquests mitjans? *We Refugees* serveix d’entrada a les línies principals de les posttraduccions artístiques d’Al-Badri i Nelles, que han anat adoptant complexitat a *The Other Nefertiti* (2015) i *Fossil Futures* (2017).

---

109 Vegeu: Carolin Wiedemann, Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, “Ein Gegenstück zum Flüchtlingsporno”. *Spiegel Online* (en línia), 18/09/2015: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/we-refugees-fluechtlinge-zeigen-eigene-fotos-a-1053259.html>> (consulta: 11/07/2018).



Aquests dos projectes s'aproximen al dispositiu museogràfic interpretant-lo com un mitjà per fer-ne un estudi arqueològic: revisen com s'ha dissenyat, en tant que vehiculador d'un seguit de discursos dominants del saber i del poder; utilitzen estratègies de pirateig per fer-ne emergir les veus silenciades i (re)escriure'n la història, i, mitjançant les noves tecnologies digitals, proposen futurs alternatius que responen a un pensament crític amb les lògiques del neoliberalisme i el neocolonialisme global heretades de la modernitat.

Per això, en aquest apartat abordem l'estudi de les pràctiques artístiques d'Al-Badri i Nelles com a posttraduccions que engloben (re)lectures arqueològiques, exercicis de pirateig i (re)escriptures del museu en el paradigma de la usuarietat (Wright 2013).

### 3.2. THE OTHER NEFERTITI (2016)

L'1 de març de 2016, Charly Wilder narra, en un article per a *The New York Times*, el pirateig del bust de Nefertiti del Neues Museum de Berlín: Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles l'han escanejat, n'han fet una impressió en 3D i han publicat l'arxiu digital a Internet en domini públic perquè, qui el vulgui, el pugui descarregar lliurement (Wilder 2016). Es tracta del projecte *The Other Nefertiti*, també anomenat *Nefertiti Hack*.<sup>110</sup> Des que es presenta a final del 2015 al Chaos Communication Congress d'Hamburg, diferents mitjans d'arreu del món se n'han fet ressò. El projecte resulta polèmic perquè els autors han traduït l'escultura a codi digital i simbòlicament han alliberat de la clausura museística una descripció absolutament precisa del cos de la peça. Gràcies a això, tothom que disposi dels recursos tècnics suficients se'n pot fer fàcilment una còpia.

---

110 Ens decantem especialment pel segon títol, *Nefertiti Hack*, ja que volem destacar l'acció de piratejar com una part de l'exercici de la traducció en l'era digital, seguint el pensament de Stephen Wright (2013). Si bé *The Other Nefertiti* pot resultar interessant perquè fa referència a una Altra Nefertiti, creiem que el més significatiu d'aquest projecte no és que hi hagi una Altra, sinó que l'original hagi estat piratejada i ara tingui el potencial d'esdevenir múltiples altres, i no només una.

### 3.1.3. LA VIDA DEL BUST DE NEFERTITI A BERLÍN

Entre 1882 i 1952, Egipte va ser un protectorat britànic que disposava de les actuacions de controladors francesos. Aquests últims s'ocupaven de gestionar el patrimoni cultural per mitjà del Service des Antiquités, dirigit per Gaston Maspero, que tenia com a objectiu salvar el patrimoni arqueològic egipci de la destrucció i que comptava amb el suport d'institucions estrangeres. Una d'aquestes va ser la Deutsche Orient Gesellschaft (DOG), que l'any 1912 i sota les directrius de l'alemany Ludwig Borchardt (arqueòleg, investigador i director des de 1907 de l'Institut Imperial d'Arqueologia Egípcia del Caire) explorava les restes del taller de l'escultor Thutmose, al jaciment arqueològic d'Amarna. L'empresari multimilionari alemany James Simon, que finançava les excavacions, havia pactat amb Maspero una divisió *a moitié exacte* dels béns trobats a Amarna (Wildung 2013, 15-19).

D'entre tot el que l'equip de la DOG va trobar, en destaca una escultura de pedra calcària policromada trobada el 6 de desembre de 1912, datada del segle XIVaC. Segons l'egiptòleg Dietrich Wildung, la troballa es va interpretar com a un model del bust de Nefertiti que l'escultor utilitzava com a exemple de la imatge de la reina egípcia: "The bust stood there as a model that served the sculptor as an example, in the latent dynamic of formal structure, in the iconography and polychromy of the crown and shoulder collar, in the technique of eye inlays, and in the stylistics of facial features" (2013, 29). El bust no era una peça definitiva, sinó un element de treball de l'artista. L'egiptòleg destaca que moltes de les altres peces de pedra trobades al taller de Thutmose tampoc no es podien considerar obres finals, sinó que sembla com si s'haguessin deixat a mig acabar: "The find situation presented to Borchardt [...] indicates that work in the workshop was interrupted abruptly: all of the stone sculptures are in various stages of the handcraft production process" (*ibíd.*).

Wildung explica que, davant d'aquella troballa, Simon i l'equip de la DOG van elaborar una estratègia per aconseguir que el bust formés part de la *moitié exacte* que els correspondria (2013, 15-19). Per a això, Borchardt va dividir les troballes en dues llistes: una estava encapçalada pel bust de la reina egípcia; l'altra, per l'altar de pedra calcària de l'estela d'Akhenaton i la seva família (Wildung 2013, 19). L'inspector d'antiguitats del Service, Gustave Lefebvre, havia d'escollir-ne una i decidir, d'aquesta manera, quins béns estarien sota el seu control i quins passarien a mans de la DOG. Lefebvre es va decantar per la segona opció, la que no contenia el bust de Nefertiti.

Tanmateix, Borchardt no se l'havia jugat i la nit abans de la signatura del pacte l'escultura de la reina ja viatjava cap a la casa de Simon, a la capital Alemanya, on va arribar a finals de febrer de 1913.

A més, Borchardt va proposar a Maspero que l'aleshores Berliner Ägyptischen Museum, ubicat a la capital alemanya, acollís a mitjan 1913 una exposició de les troballes d'Amarna. Amb aquella mostra, la població alemanya veia per primera vegada l'art egipci de l'època de Nefertiti. Segons Wildung, l'estètica d'aquelles peces va influenciar molts professionals de la cultura, com ara el poeta Rainer Maria Rilke, el crític d'art Adolf Behne o el publicista Fritz Stahl (2013, 42). Les peces corresponents al Service haurien d'haver tornat al Museu Egipci del Caire el 1914 un cop finalitzada la mostra, però la tensió política entre França i Anglaterra en territori egipci va servir d'argument per mantenir les peces a Alemanya. Amb tot, el bust de Nefertiti no es va mostrar en l'exposició temporal del 1913 ni va sortir de casa de Simon fins al 1923, quan va exposar-se al pati grec del Neues Museum de Berlín, quatre anys després que l'empresari hagués cedit la peça, juntament amb tota la seva col·lecció, als museus estatals de la ciutat (Wildung 2013, 39-55).

Durant els anys de clausura a la casa de Simon, poca gent va veure l'escultura. Entre ells destaca Guillem II, kàiser de l'Imperi Alemany i rei de Prússia entre 1888 i 1918, que va rebre una de les dues còpies que l'escultora Tina Haim-Wentscher va produir (Wildung 2013, 14). L'any 1922, amb la publicació del llibre *König Echnaton in El-Amarna*, que contenia il·lustracions de Clara Siemens, van sortir a la llum les primeres imatges del bust de Nefertiti, que en el transcurs d'una dècada va començar a veure's en pòsters publicitaris de tota mena de productes, com cigarrets o cervesa (Wildung 2013, 47). Aquest fet demostra l'acceptació que la imatge de Nefertiti va tenir entre els mitjans de comunicació de massa, que van reforçar-ne l'existència com a icona de la cultura popular i com a símbol de Berlín. El 1933 les autoritats egípcies van reclamar el retorn del bust. Adolf Hitler, aleshores canceller imperial d'Alemanya, va assegurar-se que el bust romandria a Berlín (Tyldesley 2003, 190). Tanmateix, el 1945, quan va esclatar la guerra freda, la peça es va amagar amb altres obres d'art a les mines de sal de Merkers-Wiesbaden. La primavera d'aquell mateix any els soldats americans van trobar els tresors nazis albergats en aquelles mines i en van portar una bona part al Museu de Wiesbaden, on el bust de Nefertiti va romandre fins al 1966, any en què va ser traslladat a l'Ägyptisches Museum de Charlottenburg, a Berlín (Wildung 2013, 60).

Sense sortir de la capital alemanya, el 2009 l'escultura entra al Neues Museum de la ciutat, on encara s'exposa en unes condicions pròpies de l'estil museístic europeu del segle XIX: una vitrina alta a prova de bales enmig d'una cambra, coberta per una cúpula octagonal, il·luminada amb llum tènue, i on està prohibit l'ús d'aparells fotogràfics. L'escultura no es pot fotografiar si no és des de darrere del llindar que marquen les dues obertures que, com portes, permeten l'accés a la sala. La peça rep molta més vigilància que la majoria de les altres sales del museu: fins a quatre vigilants vetllen la peça en un espai que no arriba a vint metres quadrats. Segons les descripcions de Wildung, durant uns anys el bust de Nefertiti compartia l'espai amb un retrat en bronze de James Simon realitzat per Tina Haim-Wentscher. El rostre de qui havia finançat i dirigit l'espòli es trobava col·locat a la dreta del bust de la reina, a tocar de la paret, "smiling with quiet cheer at Queen Nefertiti" (2013, 12). De tota manera, en l'actualitat, al lloc que abans ocupava el retrat de Simon hi ha una rèplica incolora del bust de Nefertiti que es pot tocar i que, acompanyada d'unes explicacions en Braille, va destinada especialment al col·lectiu d'espectadors cecs. Desconeixem la ubicació actual del bust de Simon; tot i això, la seva presència és constant per tot el museu i a la mateixa illa de museus estatals: en la majoria de cartel·les hi figura la referència a James Simon com a donador de la peça i té un parc batejat amb el seu nom així com un gran edifici anomenat James Simon Gallerie.

L'exposició "Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete", celebrada al Neues Museum entre 2012 i 2013, explicava la polèmica història del bust, que s'hi mostrava acompanyat de documentació sobre les discussions diplomàtiques que s'han donat al voltant de la peça des que els arqueòlegs alemanys la van trobar. Tanmateix, Hermann Parzinger, president de la Stiftung Preussischer Kulturbesitz ('Fundació per l'Herència Cultural Prussiana', que exerceix el patronat dels Museus Estatals de Berlín) va declarar l'any 2013 que la seva fundació és "without any doubts the legitimate owner of the Nefertiti bust" (G. C. 2013, s. p.) i assenyalava la fragilitat de l'obra per argumentar la necessitat de romandre a la capital alemanya.

### 3.1.2. EL PIRATEIG DE NEFERTITI

A *The 3D Additivist Manifesto* (2015), els artistes Morehshin Allahyari i Daniel Rourke descriuen una situació planetària marcada per les relacions entre els humans i les eines digitals. Els autors posen èmfasi en el potencial de les tecnologies de la impressió 3D per desenvolupar noves formes d'interacció amb la matèria i altres possibilitats de pensament. El manifest és una crida “for a planetary pixelisation, using Additivist technologies to corrupt the material unconscious” (Allahyari i Rourke 2015, 3), a la qual responen prop d'un centenar d'artistes, dissenyadors i investigadors. Les seves propostes es recullen a *The 3D Additivist Cookbook* (2017). El projecte *Nefertiti Hack*, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, és una d'aquestes contribucions. Presentat com “an artistic intervention questioning the singularity, originality, and ownership of material objects of other cultures” (Allahyari i Rourke 2017, 264), el projecte respon a la història de l'espoli del bust de Nefertiti.

L'octubre de 2015, Al-Badri i Nelles pirategen l'escultura egípcia: evadeixen la normativa que prohibeix l'enregistrament fotogràfic o videogràfic de les obres del Neues Museum i escanegen la peça, rodejant-la amb una Kinect hackejada (fig. 38).<sup>111</sup> Amb les dades obtingudes i la col·laboració d'uns hackers anònims, n'elaboren un model digital 3D d'altíssima qualitat — un arxiu STL format per dos milions de polígons— que ofereixen en domini públic als usuaris i usuàries d'Internet (fig. 39).<sup>112</sup> Els mateixos artistes n'han imprès diverses versions. Amb la primera, a escala 1:1 i en resina polimèrica, representen la descoberta de l'escultura al desert del Sàhara egipci (fig. 40). Una segona còpia en guix s'exposa a la “Something Else, Off Biennale” (2015) del Caire i a la Universitat Americana del Caire (fig. 41). En ambdues ocasions es mostra en un escenari similar al del Neues Museum: sobre una peanya negra, dins una vitrina, en una cambra particular. Els artistes expliquen aquest gest com un acte de “re-centering and decolonizing” els objectes que s'exposen sota narratives universalistes als museus europeus (Al-Badri i Nelles 2017).

---

111 Vegeu: Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles, “Museumshack”. *Vimeo* (en línia), 2016: <<https://vimeo.com/148156899>> (consulta: 29/10/2018).

112 Enllaç de descàrrega: <<http://nefertitihack.alloversky.com/>> (consulta: 29/10/2018).

En declaracions per a *Hyperallergic*, l'artista Fred Kahl obre la sospita sobre el fet que un escaneig de tantíssima qualitat hagi estat fet realment amb una Kinect, argumentant que

The Nefertiti scan shows a much finer resolution of scan than any Kinect setup can ever capture. [...] The quality of scan they share is possible as a photogrammetry scan, meaning they could have taken 45-120 sharply focused high resolution images of the statue from every possible angle and used software to analyze them for shared points and generated a point cloud and ultimately a 3D model of the statue [...] More likely, is that it could have been captured with a laser scanner or some other high quality system. (Vloom 2016, s. p.)

S'ha arribat a especular sobre la possibilitat que els artistes pirategessin els arxius digitals del museu per aconseguir-ne la versió realitzada el 2008 per TrigonArt, una companyia dedicada a escanejar edificis, obres d'art i monuments amb eines d'alta precisió (Vloom, 2016). El Neues Museum no ha fet mai públic l'accés a aquestes dades, a diferència del que ha passat a altres institucions: el 2012 el Metropolitan Museum of Art, de Nova York, publica models de les peces de la seva col·lecció a la plataforma Thingiverse; el British Museum de Londres comença el mateix procés l'any 2014, publicant els models a Sketchfab.<sup>113</sup> Segons Al-Badri, els primers dies després de publicar les dades de Nefertiti es produeixen “thousands of downloads and countless remixes” (Al-Badri i Nelles 2017, s. p.), fet que denota l'alt interès social per a aquestes dades.

Una altra part del projecte consisteix en la programació del bot NefertitiBot, amb l'objectiu de simular una realitat en què els objectes parlen per ells mateixos i contribueixen a desconstruir les narratives institucionals i a mostrar-ne l'arbitrarietat. Ideat el 2017 durant una residència al Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe i a l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, el NefertitiBot es planteja com un sistema d'intel·ligència artificial programat per aprendre automàticament a partir de la interacció amb la comunitat d'usuaris d'Internet.

---

113 Vegeu: Metropolitan Museum of Art a *Thingiverse* (en línia): <<https://www.thingiverse.com/met/about>> (consulta: 29/10/2018). British Museum a *Sketchfab* (en línia): <<https://sketchfab.com/britishmuseum>> (consulta: 29/10/2018).

Com expliquen els artistes, “for the bot we are only creating and training one ‘skill’, all the other skills are created and trained by the whole community and through interaction. [...] So NefertitiBot is not only challenging the politics of representation, but the politics of technology as well” (Herrman, Al-Badri i Nelles 2017, s. p.). Així, seguint una lògica anàloga a la teoria del significat que Ludwig Wittgenstein exposa al *Tractatus logico-philosophicus* (1921), els artistes proposen una tecnologia el significat i les funcions de la qual no només venen determinades pels seus autors i programadors, sinó que es desenvolupa, es transforma i es distribueix en la interacció amb cada usuari.<sup>114</sup> És l’ús que es fa de la cosa allò que en conforma el significat. En el moment d’escriure aquestes paraules, els artistes encara estan desenvolupant aquesta part del projecte i no es pot consultar a les xarxes.

Del 9 de juny al 19 d’agost de 2018 s’exposa en la mostra col·lectiva “Pendoran Vinci, Kunst und Künstliche Intelligenz Heute”, comissariada per Tina Sauwerlaender i Peggy Schoenegge (col·lectiu Peer to Space), al NRW Forum de Düsseldorf, a Alemanya. En aquesta mostra, el *bot* ha estat programat per discutir i opinar sobre el rol i l’estat actual dels museus en el context de l’era digital. Segons les comissàries de la mostra, en aquesta exposició els visitants poden establir un diàleg a través d’un micròfon amb una Nefertiti que els interpel·la i els diu:

You make me what I am and I am Nefertiti. But don’t be fooled, my presence is relentless. We are constantly learning from each other in a flow of data. Your interaction is part of the story. Let us raise the voice of the subaltern and if you listen it will affect you in the marrow of your bones.<sup>115</sup>

---

114 Al *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein argumenta que el significat d’un signe ve donat per l’ús que se’n fa, amb premisses com ara la número 3.328, en la qual l’autor assevera “Wird ein Zeichen *nicht gebraucht*, so ist es bedeutungslos. [...] (Wenn sich alles so verhält als hätte ein Zeichen Bedeutung, dann hat es auch Bedeutung.)” ([1921] 1959, 28).

### 3.1.3. L'ALTRA NEFERTITI I TOTES LES ALTRES

Davant l'allau d'"altres Nefertitis" que han aparegut des de la publicació de *nefertiti.stl* a Internet, els mateixos artistes conclouen que "The copy is no longer a slave of the original but it is an independent piece" (Al-Badri i Nelles 2017, s. p.). Podem entendre aquesta independència com la possibilitat que cada descàrrega té de convertir-se en qualsevol cosa i vehicular qualsevol significat: una característica pròpia del codi digital (Cronin 2013, 3). Moltes de les eines que fem servir diàriament ens permeten traduir i (re)traduir a aquest codi tots els elements i activitats que conformen la nostra realitat més quotidiana i propera. Aquesta observació dels actes de conversió dels objectes i les accions a codi digital porta Cronin a batejar el moment actual com l'"era de la traducció" (2013, 103). L'autor es basa en la idea que, actualment, les relacions humanes i no humanes es vehiculen a través dels actes de traducció i per mitjà de les TIC. Amb paraules de Cronin,

The variability of outputs of these machines 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 convertibilitat és aplicable als objectes que en l'era digital actuen com a *objectiles*: objectes amb un nou estatus de l'objecte "that contains a potentially infinite number of objects" (Cronin 2013, 88). En aquests termes, el bust digitalitzat de Nefertiti és l'altra Nefertiti, la biografia de la qual subverteix la narració oficial de la història: aporta una perspectiva que posa en qüestió els valors sobre els quals es fonamenta l'exposició al museu de l'escultura original. L'altra Nefertiti es presenta com un *objectile* que veu com el ventall de productes potencials que poden sorgir d'ella mateixa creix exponencialment. Pot donar lloc a moltes altres Nefertitis com, de fet, ja havia estat la seva funció quan era emprada per Thutmose com a model per les seves peces.

---

115 Vegeu: Nota de premsa de la mostra (en línia): <[http://artgateconsulting.com/180515\\_PR\\_Pendoran%20Vinci\\_NRW-Forum%20Duesseldorf%20.pdf](http://artgateconsulting.com/180515_PR_Pendoran%20Vinci_NRW-Forum%20Duesseldorf%20.pdf)> (consulta: 20/07/2018).



De la mateixa manera que un text té infinites traduccions possibles, la quantitat de conversions a què es pot sotmetre un conjunt de codi digital és també incomptable. Podem afirmar que Al-Badri i Nelles han convertit el bust de Nefertiti en un objecte algorítmic, en el sentit amb què Wolfgang Ernst es refereix a aquests elements com a objectes “that always come into being anew and processually they do not exist as fixed data blocks” (2013, 83).

El document que conté l'escultura digital és dinàmic: pot transformar-se en tot moment. La rigidesa del material del bust es converteix en una metàfora de la suposada solidesa de la narració històrica que, com un text gravat en pedra, sustenta la presència de l'escultura a la sala del Neues Museum. Tanmateix, en digitalitzar-se l'escultura, aquesta narració de la qual és metàfora es tradueix a una sèrie de comandaments representats en el codi, que fan que l'arxiu digital resultant sigui matemàticament operatiu. És, per tant, un *objectile* que actua com un arxiu viu, en el qual es van sumant noves capes de significat en cada nova transformació. És el referent a què tots els altres documents posteriors estan vinculats gràcies a l'enllaç digital que permet que els usuaris i usuàries el descarreguin. La seva xarxa intertextual s'expandeix en totes direccions. Com la imatge literària de Godayol sobre la intertextualitat, la percepció de les (re)creacions de Nefertiti, com a neu que s'afegeix a l'element original, obstaculitzen la possibilitat d'arribar al floc suposadament originari. Si traslladem aquesta noció al camp dels estudis visuals i, concretament, a la possibilitat de fer una lectura anacronista de l'escultura de Nefertiti,<sup>116</sup> ens trobem davant la idea d'una imatge teòricament original que, en el moment en què desenvolupa una vida digital, comença a rebre sobreposicions de matèria. Allò que en rebem en cada moment és la capa més superficial, i resulta realment difícil esbrinar el recorregut que l'ha fet arribar fins a nosaltres.

---

116 Ens referim a una lectura anacronista en el sentit que Agamben elabora del terme a l'assaig “What Is the Contemporary?” (2011), i segons el qual l'anacronisme es presenta com una condició del subjecte contemporani que presenta una desconexió entre el mateix subjecte i el seu temps. D'aquesta desconexió n'emergeix la possibilitat que té el subjecte de percebre “a darkness” que interpel·la aquells, “who do not allow themselves to be blinded by the lights of the century” (Agamben 2011, 11). Com assevera el filòsof: “Those

Davant d'això, seguint la proposta de W.J.T. Mitchell, potser hem d'interrogar el bust de Nefertiti, l'Altra i totes les altres 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)

En l'àmbit de l'arqueologia dels mitjans podríem formular preguntes similars i articular noves experiències del temps que qüestionin i repensin “myths of progress, linearity of time and teleological assumptions concerning evolution of media culture that underpin the more mainstream ways of seeing how media technology is part of our lives” (Parikka 2012, 144). El dispositiu museístic pot arribar a ser interrogat, tant en present com en passat i futur, pels sabers i poders que vehicula l'existència de la peça al museu i en cadascun dels seus contextos a partir del moment en què l'escultura és digitalitzada. Els milers de descàrregues de *nefertiti.stl* poden donar lloc a una inimaginable quantitat de vides que, com afirmen Al-Badri i Nelles, ja no són esclaves de l'escultura original. Quan Marcel Duchamp descrivia la idea dels *ready-made* recíprocs, va il·lustrar-la amb la instrucció “se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser!” (Collin 1967, s. p.). Des d'aleshores, la lògica de l'ús profana l'obra d'art; *se servir d'une Nefertiti comme vase à fleurs!* (fig. 42).

---

who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are this in this sense irrelevant (*inattuale*). But precisely because of this condition, precisely through this disconnection, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time” (*ibid.*).

#### 4. ARTISTES POSTTRADUCTOR(E)S DEL TERCER MIL·LENNI: NOVES GENERACIONS I TIPOLOGIES

Hem presentat Antoni Muntadas com el pare d'una generació d'artistes les pràctiques dels quals entenem en el marc dels estudis de la posttraducció. Tant Eugenio Tisselli com Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles són autors d'un conjunt d'obres sorgides de la investigació constant sobre els processos d'automatització del llenguatge, el subconscient polític que comporten, les seves conseqüències tant polítiques com culturals i els seus potencials creatius. Ens hem centrat a aprofundir en aquests tres casos, no només per la complexitat i la qualitat de les obres que presenten, sinó també perquè són part d'una línia de investigació: la de la posttraducció en pràctiques artístiques digitals. En aquest apartat descriurem i comentarem una selecció d'obres d'altres artistes que, de manera més puntual en la seva trajectòria, també s'ubiquen en el terreny de la posttraducció i es troben en clara sintonia amb els projectes de Muntadas, Tisselli, Al-Badri i Nikolai Nelles.

En primer lloc, veurem l'obra *Translation* (2004), del traductor i artista John Cayley, en què un procés algorítmic presenta un poema en constant procés de traducció a diversos idiomes alhora. A continuació, presentarem la publicació que fa l'artista peruà Daniel Jacoby l'any 2008, quan encara és estudiant de belles arts a la Universitat de Barcelona. Des d'aleshores, el conjunt de les seves pràctiques artístiques ha sofert un gir conceptual i estètic que es desmarca notablement de la línia que representava *Traducción recursiva de titulares* (2008). Aquest fet no treu la rellevància que aquell projecte té per a aquesta investigació. Un altre cas és el de l'obra *Automatic voice-over* (2013): l'únic projecte artístic que apareix signat per Jan Monsalvatje, pseudònim sota el qual s'amaga un traductor literari de l'alemany al català. El projecte de Monsalvatje presenta una traducció homofònica del manx a l'anglès sorgida del procés automàtic de generació de subtítols de YouTube. També comentarem el polèmic projecte *Gone With the Wind* (2015), amb el qual la poeta i advocada estatunidenca Vanessa Place va descontextualitzar la novel·la homònima de Margaret Mitchell (1936) per dispersar-la a través de la xarxa social Twitter. Per acabar, veurem el projecte *{poem}.py* (2016), amb què Pip Thornton emprà l'eina Google AdWords per descobrir el valor econòmic que Google atribueix a determinades paraules i reflexionar sobre les implicacions polítiques de la mercantilització del llenguatge.

Aquests projectes presenten una sèrie de característiques que ens conduiran a pensar en les conseqüències que l'automatització del llenguatge comporta en les nostres realitats quotidianes. En tots ells se succeeixen processos de posttraducció, (re)escriptura i (re)contextualització per mitjà d'eines digitals que participen en la generació de textos en els quals els algoritmes han jugat un paper important, com ara els resultats dels processos de traducció automàtica. Així, seguint l'estela oberta per Muntadas, aquests projectes ens obren les portes a la possibilitat d'elaborar una anàlisi crítica dels efectes polítics, socials i econòmics de la gestió del llenguatge en l'era digital.

#### 4.1. JOHN CAYLEY, LA PROGRAMACIÓ COM UNA FORMA ARTÍSTICA D'ESCRITURA I TRADUCCIÓ

John Cayley (1956) és un poeta, traductor, editor i artista canadenc especialment habituat a l'ús de les eines digitals en les seves pràctiques literàries i artístiques. A més, és especialista en estudis orientals per la Universitat de Durham, als Estats Units, i exerceix com a professor d'assignatures com *Advanced Electronic Writing* i *Advanced Digital Language Arts* al departament de *Literary Arts* de la Universitat de Brown (Estats Units). Ha estat professor visitant en diverses universitats del Regne Unit i dels Estats Units. La seva pràctica poètica representa un diàleg amb la cultura i el llenguatge xinès, com es fa palès en els llibres *Ink Bamboo: poems, translations and adaptations* (1996) i *Image Generation: a reader* (2015). És membre de l'Organització de Literatura Electrònica (ELO), de la qual va rebre el premi de poesia el 2001. A més d'haver publicat nombrosos articles de teoria sobre l'escriptura poètica i l'art en l'era digital, Cayley és també autor d'un seguit de projectes d'art digital en els quals el llenguatge, el codi i la programació presenten un paper central. Juntament amb l'artista i escriptor Daniel C. Howe, Cayley és coautor de *The Readers Project* (2009 - en curs), un web en què es visualitzen processos de lectura alternatius a les lectures convencionals humanes.

Aquests processos alternatius són generats per algoritmes basats en les propietats i l'estètica lingüística d'un text de partida que es presenta en pantalla en diferents formes, definides per l'usuari lector; al mateix temps, aquestes noves composicions es desen com a noves escriptures i es publiquen a Internet sota el terme de "real-time streams of live-writing".<sup>117</sup>

#### 4.1.1. EL CODI, LA PROGRAMACIÓ I LES INTEL·LIGÈNCIES ARTIFICIALS EN LA CREACIÓ POÈTICA

La pràctica artística de Cayley es concentra en el context de l'art digital i pren com a objectes d'estudi el llenguatge, l'escriptura i la programació. És autor de diverses *codework*, terme amb el qual es refereix a la literatura que

uses, addresses and incorporates code: as underlying language-animating or language-generating programming, as a special type of language in itself, or as an intrinsic part of the new surface language or 'interface text' [...] of writing in networked and programmable media. (2002, s. p.)

Al principi de la popularització d'Internet i de la comercialització d'ordinadors personals, l'any 1996 la revista *EJournal* ("An Electronic Journal concerned with the implications of electronic networks and texts") publicava l'article "Pressing the 'Reveal Code' Key", en què Cayley es pregunta per les relacions entre lectors i autors en un moment en què, segons l'artista, un nou personatge entra a escena: el del programador o programadora (Cayley 1996, línia 17).<sup>118</sup> Cayley especula sobre la possible funció de "coparticipant" del codi en l'escriptura mitjançant eines digitals, en tant que actua com a agent actiu en la construcció de l'obra textual.

---

117 Vegeu: John Cayley, *The Readers Project* (en línia): <<http://thereadersproject.org/>> (consulta: 20/11/2018).

118 En citar el text "Pressing the 'Reveal Code' Key", que John Cayley va publicar el 1996 en la revista electrònica *EJournal*, referirem les citacions a "línies" i no pas a pàgines, ja que és així com ho fa la mateixa revista.

Per a Cayley, el programador o programadora, en la mesura que és algú que manipula el codi que pot arribar a afectar el text que s'escriu, determina també unes característiques sobre l'obra textual que resulta del procés d'escriptura:

**Just as writer may be reader, and reader may be writer, in current (post-modern) critical perspectives, so either of these absent agents may be programmers: systematic manipulators of text and intertext, making use of software which has become intimate with poetics. Poets and readers must become intimate with software. (1996, línies 241-247)**

Cayley posa com a antecedent il·lustratiu els poemes mesòstics de John Cage, pels quals l'artista havia demanat al poeta electrònic Jim Rosenberg un software que li oferís assistència en el procés de generació dels seus poemes.<sup>119</sup> Si bé Cage no va fer un ús explícit d'aquest software, Cayley assenyala la influència que va tenir sobre l'obra poètica de l'artista i remarca que les escriptures processuals de Cage “demand analysis that is engaged with the engineering of algorithms”, de manera que “poetry must now be understood as influencing and perhaps fundamentally changing the characteristics of computer systems as artistic media”, alhora que els sistemes computacionals afecten, també, la poesia (Cayley 1996, línies 199-206). Així, Cayley se'n presenta com un artista interessat a investigar els rols i les funcions dels artistes i poetes, els lectors i els programadors en el moment en què les pràctiques artístiques i literàries i la seva transmissió es porten a terme per mitjà d'eines programables, computacionals. A més, l'artista troba en la relació entre art, poesia i programació el potencial de subvertir els sistemes computacionals com a eines de poder i control del discurs, pel fet que el reconeixement de la programació (escriptura de codi) com a possible acte poètic suposa la interpretació del codi en termes de contingència, subjectivitat, disseminació, transformació, fluïdesa i performativitat: “is it text, process, performance, instrument?” (Cayley 2002, s. p.).

---

119 Els poemes mesòstics de John Cage són similars a les formes dels poemes acròstics però juguen amb les lletres intermèdies de cada vers, en comptes de les inicials. Obres com la composició musical *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), o els llibres *M: Writings '67-'72* (1973), *Empty Words: Writings '73-'78* (1979) i *X: Writings '79-'82* (1983) recullen alguns dels poemes mesòstics de Cage.

Amb tot, segons Cayley, la programació, com a escriptura de codi, no només es caracteritza per sorgir de la interpretació d'accions físiques i la seva (re)escriptura a instruccions llegibles pels ordinadors,<sup>120</sup> sinó que, a més, és una forma de llenguatge performatiu: pot canviar el comportament d'un sistema (2002, s. p.). En aquest sentit, les obres de poesia electrònica de Cayley presenten texts en moviment que es transformen de manera que la seva textualitat, com ha assenyalat Karin Littau, esdevé “time-based” (2016, 921): el lector s'assembla més a l'espectador d'una pel·lícula, que veu com les imatges se succeeixen al seu davant a un ritme que no pot controlar, que no pas al lector tradicional, que passa les pàgines o navega pel text a la velocitat que li ve de gust. Ho veiem a *Overboard* (2004), *Translation* (2004), *RiverIsland* (2007) o *Mirroring Tears: Visages* (2011), descrites per Cayley com a mostres de *literal art*. Amb aquesta categoria, Cayley es refereix a obres que sorgeixen de la traducció de gràfics digitals a text o, amb paraules del mateix autor, “The ‘atoms’ of one system of digital transcription —graphics— provide, in this context a preferred delivery medium for the atoms of another —writing” (2004, s. p.). Es tracta d'obres que reconeixen la materialitat del llenguatge en els contextos digitals — les lletres de la pantalla es componen de píxels que són sensibles als llenguatges de programació (Cayley 2004, s. p.)— i que han estat realitzades amb fragments de textos apropiats d'altres autors que s'han sotmès a les instruccions d'un codi per presentar-se en la interfície d'usuari en forma d'un “ever-moving ‘language painting’”.<sup>121</sup>

En aquest apartat comentarem especialment l'obra *Translation*, l'antecedent de la qual és *Overboard*, una obra generada amb Giles Perring (autor de la música) i Douglas Cape (programador dels visuals). *Overboard* presenta un poema format per un text de William Bradford (1630-1650) en què es descriu un accident marítim a bord del Mayflower repartit en dues columnes: la de l'esquerra sembla el reflex en rectangles de tons grisos, blaus i verds de la columna de la dreta, que conté les lletres d'un poema que apareixen i desapareixen de manera intermitent (fig. 43).

---

120 El procés de traducció d'accions que portem a terme els humans a accions perquè les porti a terme un ordinador és un acte d'escriptura totalment subjectiu que depèn de cada programador o programadora. Una il·lustració d'això es troba al programa televisiu *The Computer Programme* que la BBC 2 va començar a emetre l'11 de gener de 1982. Vegeu: “The Computer Programme (1): It's happening now (Introduction to computing). *Youtube* (en línia), 06/09/2012: <<https://www.youtube.com/watch?>

Tant les lletres com els rectangles poden trobar-se en tres posicions diferents: “surfacing, floating, or sinking”, com afirma Cayley,<sup>122</sup> emprant accions que un cos pot fer a l'aigua. Les lletres que apareixen i desapareixen en la columna de la dreta tan aviat componen paraules llegibles, com conjunts de caràcters desordenats, que no podem identificar com a mots (fig. 1). En aquest vaivé es dibuixen buits en l'espai del poema que, en alguns moments, només presenta una única estrofa llegible. L'animació va acompanyada d'una banda sonora, que marca el compàs de l'únic rectangle blanc de la columna de l'esquerra, el qual es desplaça com si marqués un ritme de lectura. Es tracta d'una obra poètica en què Cayley ha intentat emprar el codi per afegir-hi més capes d'informació, que generen nous estímuls en l'acte de lectura.

A banda d'això, resulta interessant el fet que el format de l'obra és el d'un arxiu digital que cal instal·lar a l'ordinador i visualitzar per mitjà del programa Quicktime. *Overboard* s'acompanya d'un llistat de requeriments, unes instruccions que el lector interessat ha de seguir per poder efectuar la lectura de l'obra i que demanen una certa familiaritat amb l'ús dels ordinadors.<sup>123</sup> Des d'aleshores, Cayley ha continuat treballant en projectes artístics que indaguen en els usos del llenguatge en programes tan habituals com el cercador de Google o els dispositius Alexa, d'Amazon, o Siri, d'Apple. N'és reflex l'article “Writing to be Found and Writing Readers” (2011), en què Cayley es pregunta de quines maneres pot emprar un llenguatge que encara no hagi estat processat per Google —el *writing not yet found*—:

How many words would I have to add, composing my syntagmatic sequences, before they were not found in the corpus of language to which the Google search engine gives me access, before they were, perhaps, original sequences? How difficult would I find it to produce unfound sequences? Would I be able to continue to write as I usually write once I was aware that, at some perhaps unanticipated moment, the words I write are suddenly penetrating and constituting the domain of sequences that are not yet found in our largest, most accessible corpus of written English? [...] Is Google my collaborator? Does Google become the space within which I write? (Cayley 2011, s. p.)

---

v=jtMWEiCdsfc&list=PLUbyy-NEBjIKP9wPIwjl3rRBcXhcQWBZs>(consulta: 18/08/2018).

121 Vegeu: John Cayley, *Overboard* (en línia): <<http://www.dichtung-digital.org/2004/2/Cayley/index.htm#FN1>> (consulta: 18/08/2018).

122 *ibid.*



El procés d'escriptura que porta a terme Cayley, i del qual van sorgir aquestes reflexions, passa per teclejar en la barra de cerca de Google cada paraula que vol col·locar al poema, seguida de la proposta que Google li fa a continuació. El procés es para en el moment que Google deixa de donar-li alguna possible cerca similar. En paraules de l'autor, la instrucció que ell segueix és: "Write into the Google search field with text delimited by quote marks until the sequence of words is not found" (2011, s. p.) Així, compon poemes com:

"If I write, quoting,"  
"I write, quoting, "And"  
"write, quoting, "And the"  
"quoting, 'And the earth"  
"And the earth was without form and void; and darkness was upon the  
face of the deep,' these words"  
"upon the face of the deep,' these words will"  
"deep,' these words will be found"  
"these words will be found. Perhaps"  
"will be found. Perhaps they will now"  
"Perhaps they will now always be found"  
"will now always be found. I"  
"always be found. I write"  
"be found. I write, in part"  
"I write, in part, in the hope that what"  
"in the hope that what I write will be found."  
with Google, Sat Oct 3, 2009, completed 2:04am EST. (2011, s. p.)

En publicar aquest escrit en una plataforma digital, Cayley obre la possibilitat que aquests versos s'indexin en les bases de dades de Google i, per tant, puguin ser trobats, tal com descriu el mateix poema. Es tracta d'un gest irònic que vol motivar a la reflexió sobre els continguts que introduïm en les xarxes, la seva indexació i presentació com a resultats, la seva descontextualització i els nous usos que els donem per generar altres expressions culturals.

---

123 Fragments extrets del web de John Cayley, *Overboard*: <<http://www.shadoof.net/in/overboardEng.html>>. Des d'aquesta direcció es podia accedir a l'enllaç de descàrrega del programa *Overboard*. Tanmateix, a data del 20/06/2017 aquest enllaç ja no es troba operatiu.

Recentment, Cayley ha avançat en aquestes reflexions a partir de l'experimentació amb l'Echo Dot, un objecte intel·ligent d'Amazon a través del qual podem donar instruccions a un sistema d'ordinadors de manera oral. Alexa és el nom que Amazon ha donat a la veu robòtica que respon. L'Echo Dot s'instal·la en entorns domèstics i té uns micròfons que capturen les veus que es pronuncien al seu entorn proper. Aquestes veus es guarden i s'emmagatzemen en bases de dades amb l'objectiu de millorar progressivament la interacció entre Alexa i l'usuari.

*The Listeners* (2015 - en curs) és una de les obres més recents de Cayley, amb la qual indaga en les noves formes de relació entre humans i màquines operades per grans empreses. L'artista ha elaborat una instal·lació en què els espectadors —que Cayley anomena “speakers”—<sup>124</sup> són convidats a interactuar amb un subjecte, generat pel mateix Cayley, anomenat “The Listeners”. Per portar a terme aquesta interacció, els *speakers* s'han de dirigir a Alexa, activant-la en pronunciar la frase “Alexa, ask *The Listeners*”. Aleshores, l'aparell d'Amazon comença a reproduir, a través de la veu d'Alexa, fragments de text escrits per Cayley en relació amb el funcionament d'aquest aparell. Aquests textos de Cayley serveixen com a guió per a la intel·ligència artificial, que respon d'una manera o altra segons les preguntes que rep. Tota la conversa que els *speakers* puguin mantenir amb el robot serà enregistrada i transcrita de manera automàtica pel robot d'Amazon i es publicarà en el perfil d'usuari d'Amazon de l'artista, com ell mateix adverteix en el web del projecte.<sup>125</sup>

Pel fet que la instal·lació s'ha mostrat en exposicions sobre literatura electrònica i pensament crític a l'entorn de les eines digitals i el tractament del llenguatge, la majoria de les converses que els *speakers* han portat a terme tenen a veure amb el funcionament de la mateixa màquina. Com podem escoltar en el fragment de conversa que el poeta Alvaro Seïça va mantenir amb la instal·lació el 4 de desembre de 2015, quan estava instal·lada al List Center de Providence, dels Estats Units, en operar amb Alexa, *The Listeners* ofereix respostes poètiques però també inquietants quan l'*speaker* li fa preguntes sobre el seu propi funcionament.

---

124 Vegeu: John Cayley, *The Listeners* (en línia): <<http://programmatalogy.shadoof.net/?thelisteners>> (consulta: 26/11/2018).

125 *ibíd.*

N'és il·lustratiu el moment en què Seiça va preguntar a *The Listeners* qui són *ells* (ja que la veu d'Alexa s'expressa com si fos el subjecte plural *we*), i va obtenir per resposta “We are, so we believe, the listeners. Whatever we say is less important to us than the fact that we listen to you here and now perhaps forever”.<sup>126</sup>

#### 4.1.2. TRANSLATION (2004)

Tot i l'interès que generen les obres més recents de Cayley, en aquest apartat ens volem centrar en l'estudi de *Translation* (2004), pel fet que tracta de manera més directa que les altres la temàtica de la traducció i posa en relació idees sobre la traducció lingüística amb l'acte de programar (escriure codi). A més a més, l'autor busca generar una experiència lectora concreta: la del lector que cerca, amb una certa ànsia, un significat comprensible en les paraules i lletres que es disposa a llegir. La recerca d'un significat, d'una narració, d'un fil que es pugui seguir i que ens condueixi cap a alguna banda és allò que Cayley provoca amb *Translation*. Per fer-ho, presenta textos que s'interrompen, paraules en diferents idiomes que comencen a generar-se i que desapareixen abans de mostrar-se en la seva forma completa, llegible.

Formalment, *Translation* és molt similar a *Overboard*: és un arxiu de vídeo interactiu que l'usuari ha de descarregar d'un lloc web.<sup>127</sup> El seu contingut consta de dues columnes en les quals caràcters i trossos de gràfics apareixen i desapareixen contínuament (fig. 2). De fet, *Translation* sorgeix d'*Overboard*, utilitza els mateixos algorismes i presenta un text en constant transformació, els caràcters del qual es mostren en tres estats diferents (fig. 44): emergeixen “towards a construable natural language”, floten “in a state that changes letters back and forth in a way that suggest a language that isn't correct” o s'enfonsen, en el sentit que deixen de ser visibles.<sup>128</sup> Aquests tres estats no deixen de ser una representació poètica dels estats de la llengua en l'acte de traduir, quan l'interpret cerca un sentit d'allò que té al davant, per al qual existeixen diverses possibilitats, moltes de les quals es descarten.

---

126 La conversa de Seiça amb *The Listeners* pot escoltar-se a: Alvaro Seiça, “Listen (speak)ing: A Conversation with AlexaCayley”. *Soundcloud* (en línia), 04/12/2015: <<https://soundcloud.com/alvaro-seica/the-listeners-conversation>> (consulta: 22/11/2018).

127 *Translation* (2004) va ser recopilada al primer volum de la Col·lecció de Literatura Electrònica (ELC) de l'ELO (2006), on es manté una pàgina web oberta amb informació de l'obra i un enllaç per a la descàrrega de

Així, no és d'estranyar que d'*Overboard*, on Cayley ja havia treballat aquests estats, en sortís *Translation*, en què els estats es mantenen per presentar un text referit a la traducció, que conté fragments de l'assaig "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916), de Walter Benjamin, i les seves traduccions a l'anglès i al francès.<sup>129</sup>

Com a *Overboard*, extractes d'aquests textos emergeixen i s'enfonsen en la pantalla, component conjunts de mots o de lletres que en ocasions resulten il·legibles. Altres vegades formen estrofes comprensibles en anglès, francès o alemany. Entre els passatges de Benjamin, s'infilten de forma inesperada per al lector fragments de traduccions a l'anglès i a l'alemany d'*À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust.<sup>130</sup> Per a Cayley, la trobada amb aquests fragments d'un i altre autor, que no es diferencien explícitament de cap manera, enmig de la deriva contínua cap a un text que mai no s'acaba tancant és el que genera l'experiència lectora ideal per a ell, la que desperta intriga i curiositat: "The ideal reader would spend a good deal of time with translation, would notice these intrusions and would, I hope, derive appropriate significance and affect from the reading experience as such, and/or might go on to inquire, themselves, about the sources of these fragments."<sup>131</sup>

Cayley ha generat diverses versions de *Translation*. En la versió de *Translation* que l'artista va mostrar el 2013 a la Brown University, als Estats Units,<sup>132</sup> on exerceix com a docent, els fragments de Proust ja no formaven part del text, sinó que l'obra es generava únicament amb els segments de l'escrit de Benjamin. Sigui com sigui, en ambdues versions l'obra navega entre diversos estats. Quan es troba en l'estat d'"emerging Deutsch" (fig. 3), la columna de l'esquerra es compon amb unes estrofes formades per fragments de text de l'escrit de Benjamin en alemany. Aquests fragments són gràfics, la qualitat dels quals va millorant fins a donar com a resultat la imatge de paraules llegibles quan es troben en estat d'emergència, o de "surfacing", per dir-ho en paraules de Cayley.<sup>133</sup>

---

la versió 5 de l'obra. Posteriorment, l'artista ha modificat subtilment la peça, com comentarem en aquest apartat. Tanmateix, l'únic accés públic a l'obra és el que s'ofereix a *ELC* (en línia):

<[http://collection.eliterature.org/1/works/cayley\\_\\_translation.html](http://collection.eliterature.org/1/works/cayley__translation.html)> (consulta: 20/11/2018).

128 Vegeu: John Cayley, "Shifting Moods, Revealing Code". Universitat de Brown, Estats Units, 11/04/2013.

*Youtube* (en línia): <<https://www.youtube.com/watch?v=fZgKPC4RGro>> (consulta: 20/11/2018).

En aquesta condició, que l'usuari lector activa prement les tecles “shift” i “d” i que ve descrita per la lletra *d* i el símbol de la fletxeta cap amunt que encapçalen l'estrofa, els textos representats en aquests gràfics es troben “in the state of being German”.<sup>134</sup> En aquesta situació, en la columna de la dreta es presenta una versió més llegible d'aquest text que va formant-se en els gràfics, com si el programa traduís les lletres representades en les imatges de la columna de l'esquerra a caràcters alfanumèrics disposats de manera paral·lela, a la dreta. Una columna i altra es transformen al mateix temps, en una mena de traducció simultània. L'usuari lector té la possibilitat de canviar aquest estat fent ús del teclat.

Un segon estat en què pot trobar-se el text de *Translation* és el de *floating*, en què el programa “changes its letters back and forth in a way that it suggests language but it isn't grammatically correct”.<sup>135</sup> En aquest estat, indicat per l'encapçalament *d* –, les modificacions que pateixen els textos de l'obra són aleatòries. És a dir, l'usuari lector tan bon punt pot descobrir una paraula llegible, com veure com desapareix i es transforma en un conjunt de lletres que no formen cap mot recognoscible. Sembla que el programa formi de manera atzarosa conjunts de lletres i paraules, sense haver estat programat per parar en el moment en què sorgeixi una paraula correcta. Per acabar, un tercer estat és el de *sinking*, identificat per la lletra *d* acompanyada de la fletxeta cap avall. En aquesta condició, els caràcters desapareixen progressivament. A més de determinar cadascun d'aquests estats, l'usuari lector també té la possibilitat de triar l'idioma en què vol que se li presentin aquests textos. En els exemples que hem vist fins ara, els textos es presenten en alemany. Tanmateix, hi ha l'opció de trobar-los en anglès —en prémer les tecles “shift” i “e”— o en francès —quan es premen les tecles “shift” i “f”. En passar de l'alemany a la versió anglesa, per exemple, de manera progressiva es representen mots anglesos que substitueixen els alemanys, fins que hi ha un moment en què es barregen les llengües. En cas que l'usuari o usuària no provoqui cap d'aquests canvis d'estat, el programa salta d'un estat a un altre automàticament, després de gairebé un minut.

---

129 La traducció a l'anglès d'aquesta cita va ser extreta de l'assaig “On Language as Such and on the Language of Man” (1997), de Walter Benjamin, traduït per Edmund Jephcott i Kingsley Shorter, publicat en el volum *One-Way Street and Other Writings*, 107-123. Londres: Verso. Pel que fa a la cita en francès, va ser extreta de l'assaig “Sur le langage en général et sur le langage humain” (2000), traduït per Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz i Pierre Rusch, publicat al volum *Oeuvres: Tome I*, 142-165. Paris: Gallimard. J. Cayley (comunicació

Una altra de les situacions en què pot presentar-se *Translation* és en la de la diversitat: quan en la columna de l'esquerra podem veure cada estrofa representant-se gràficament en un idioma diferent al de les altres. Per exemple, en el moment representat en la fig. 7 podem veure la primera estrofa en estat d'*emerging Deutsch*; la segona, en *emerging French*; la tercera, en *emerging Deutsch*, i la quarta, en *sinking English*. El músic experimental Perring, que ja havia col·laborat amb Cayley per a la música d'*Overboard*, va compondre per a *Translation* una sèrie de composicions musicals i enregistraments sonors que es reproduïen en relació amb les transformacions textuais de l'obra, de manera que podem sentir una polifonia de veus que pronuncien les paraules *translation*, que lleixen els caràcters a mesura que s'enfonsen o emergeixen. Cadascuna d'aquestes lectures es presenta de diferents maneres quan l'estat del text canvia.

*Translation* és el treball de Cayley que més bé il·lustra el paper central que té la traducció en la noció d'art literal que encunya l'artista. Una noció que, si bé no s'ha estès gaire més enllà de la pròpia literatura de l'artista, serveix per anomenar una característica significativa de totes les obres de literatura digital: el fet que, en les interfícies d'usuari de les eines digitals contemporànies, els caràcters alfanumèrics, aquells amb els quals escrivim, estan compostos del mateix que les imatges. Tot són píxels sotmesos a un codi, tot està fet dels mateixos "àtoms". L'ús del text de Benjamin per a *Translation* troba explicació en aquest punt, ja que serveix a Cayley per generar una analogia entre els píxels, en la seva funció d'àtoms, i el llenguatge de les coses que Benjamin descriu com a suport per a l'escriptura. Segons el filòsof alemany, en aquest acte es posa en pràctica el llenguatge dels noms.<sup>136</sup> Tampoc és casual que en les primeres versions de *Translation*, Cayley introduís, també, fragments de l'obra inacabada *À la recherche du temps perdu*, de Proust, publicada en set volums diferents entre 1909 i 1922. Són ben coneguts els processos de revisió i (re)escriptura de Proust sobre, almenys, els quatre primers volums; uns processos que només van aturar-se per la mort de l'autor, però que podrien haver continuat.

---

personal, 18/01/2019).

130 Els fragments emprats a *Translation* provenen dels següents títols:

— Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu: I: du côté du chez Swann*. París: Gallimard, 1992. Fragments extrets de les pàgines 177-178.

D'alguna manera, aquesta tasca és anàloga a la impossibilitat d'una traducció definitiva, a la necessitat d'una traducció constant per (re)escriure cada text a la condició adverbial contemporània —fent servir termes de Duch (2002).

A *Translation* tampoc no es tanca cap procés d'escriptura, traducció, o desaparició: tots els textos presentats es troben en estats intermedis, entre l'esdevenir d'alguna cosa significativa i la seva desaparició. Les lletres i les imatges es transformen i s'intercanvien constantment de manera recursiva. Evoquen per uns instants els fragments d'aquelles altres obres de les quals s'han apropiat, però de seguida s'enfonsen o floten cap a una altra forma. Si això té alguna relació amb la programació, és que totes dues pràctiques —traducció i programació— consisteixen en l'aplicació repetida d'una instrucció sobre un conjunt de variables —un grup d'elements que es presenten diferents en cada nova aplicació de la instrucció perquè responen a una condició adverbial.

#### 4.2. DANIEL JACOBY, TRADUCCIONS I (RE)ESCRITURES DES DE L'ÒPTICA DEL MÈTODE CIENTÍFIC

Daniel Jacoby (Lima, 1985) és un artista resident a Amsterdam que en els últims anys s'ha dedicat especialment a la direcció i producció de pel·lícules. Recentment ha rebut el premi Ammodo Tiger Short Films, que atorga el Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, pel curtmetratge *Mountain Plain Mountain* (2018), i el premi per la millor pel·lícula nacional del 2016 del Festival de Cinema Lima Independiente. El 2018 va obtenir dues beques per a recerca i producció per part del CBK de Rotterdam i la Mondriaan Fund d'Amsterdam. A més de pel·lícules, també treballa en projectes de caràcter més escultòric, com la sèrie *Towel Sculptures* (2012-act.), que ha itinerat per espais artístics de renom, com la fira d'art de Basel —representat per la Galeria Maisterravalbuena de Madrid—, el Kunsthal Charlottenborg de Copenhaguen, el Palais de Tokyo de París o la Galeria Nogueras Blanchard, a Madrid.

---

— Proust, Marcel. *In Swanns Welt*. Traduït per Eva Rechel-Mertens. *Auf der Suche nach de verlorenen Zeit*.

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Fragments extrets de les pàgines 245-246.

— Proust, Marcel. *The Way by Swanns: Translated with an introduction by Lydia Davis*. Traduït per Lydia Davis. *In Search of Lost Time*. Editat per Christopher Pendergast. Londres: Penguin, 2002. Fragments extrets de la pàgina 185. J. Cayley (comunicació personal, 21/01/2019).

Les pràctiques artístiques que Jacoby ha desenvolupat en els últims vuit anys es desmarquen per complet d'aquelles que van caracteritzar la seva producció entre 2007 i 2008, quan cursava el Màster de Producció i Recerca Artística a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. És en aquella època que va realitzar el projecte “Traducción recursiva de titulares” (2008), en el marc de la sèrie *Métodos. Intentos fallidos de ser objetivo* (2006-2009), que tant d'interès genera per a la nostra investigació.

#### 4.1.1. LA SÈRIE MÉTODOS. INTENTOS FALLIDOS DE SER OBJETIVO

La sèrie de projectes *Métodos. Intentos fallidos de ser objetivo*, de Jacoby, consisteix en un seguit d'experiments amb els quals l'artista explorava les nocions d'objectivitat i subjectivitat en els mètodes científics mitjançant la pràctica artística. L'artista es basava en la suposada objectivitat que popularment s'atribueix al mètode científic, pel fet de ser aquell que teòricament “menos cosas deduce y, por tanto, menor posibilidad tiene de anticipar un hecho falso” (Jacoby 2009, 4). Coincidia amb Jorge Wagensberg, qui havia afirmat que la ciència no és altra cosa que una ficció de la realitat que es distingeix d'altres formes de coneixement únicament pel mètode que utilitza (Wagensberg 2009, 19); un mètode que procura ser objectiu, intel·ligible i dialèctic (*ibíd.*). Segons Jacoby, això requereix l'aplicació de tres normes: primer, “que, de entre todas las maneras posibles de observar un pedazo de realidad, se elija aquella según la cual el observador afecte lo menos posible a lo observado” (Jacoby 2009, 7); tercer, que es busqui “la mínima expresión”, eliminant tota informació sobrant o susceptible de ser considerada irrellevant (*ibíd.*); tercer, que no hi hagi errors ni contradiccions o ambigüitats en el resultat obtingut de l'aplicació del mètode científic; és a dir, que la veritat científica coincideixi amb la realitat analitzada (*ibíd.*).

---

131 J. Cayley (comunicació personal, 21/01/2019).

132 Vegeu: John Cayley, “Shifting Moods, Revealing Code”. Universitat de Brown, Estats Units, 11/04/2013.  
*Youtube* (en línia): <<https://www.youtube.com/watch?v=fZgKpc4RGro>> (consulta: 20/11/2018).

133 *ibíd.*

134 *ibíd.*



Amb aquestes idees en ment, i amb una alta dosi d'humor, Jacoby va portar a terme projectes en què intentava desprendre's de la seva subjectivitat tant com li fos possible —que la seva expressió quedés reduïda al més mínim—, tot i saber que això era impossible. De fet, el títol de la sèrie ja ho donava tot per perdut: “intentos fallidos de ser objetivo.” En paraules de Jacoby:

Yo siempre quería que el material de partida fuera algo. Quería evitar entrar yo como artista y hacer decisiones subjetivas. Decía que siempre intentaba ser objetivo, salirme completamente yo, como persona subjetiva. Entonces buscaba que todas las decisiones tuviesen un porqué o una razón, no objetivos, pero que fueran decisiones tomadas por otras personas o por otras cosas.<sup>137</sup>

Tanmateix, tot i saber que no ho aconseguiria, l'artista va portar a terme experiments de tota mena, de tant rigor com absurditat podria tenir sota la mirada d'un científic. Un cas va ser el que recull el llibre *One Toblerone of exactly 50g and 491 Toblerones of approximately 50g* (2009), pel qual Jacoby va pesar amb una balança digital 491 unitats de Toblerone, fins que en va trobar una que pesava exactament 50 g, que és el pes indicat en l'embalatge del producte. L'artista va documentar fotogràficament cada experiència de pesar la barreta, conformant una estètica que pot recordar la dels laboratoris científics.

Un altre projecte que forma part d'aquests *Métodos* va ser *One-Word Summary of Don Quijote de La Mancha in Nine Steps* (2008), que va consistir en un procés de síntesi de la novel·la *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, en una única paraula. El simple fet d'escollir l'obra de Cervantes era també un intent d'aportar una certa “objectivitat” al projecte, atès que es tracta d'un títol popularment considerat dins del grup dels clàssics literaris. Jacoby va demanar a un conjunt d'autors que treballés en cadena. El primer va (re)escriure la novel·la de Cervantes en un text que contenia un 50 % menys del nombre de paraules de les que té l'original, i evitava els noms propis.

---

135 *ibíd.*

136 En l'assaig “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” (1916), Walter Benjamin descriu el llenguatge de les coses com el seu estat mental, la seva existència en la ment humana, la qual l'ésser humà tradueix a un nom, l'anomena; essent aquest —l'acte d'anomenar, de posar nom a les coses— el llenguatge de l'humà ('die Sprache des Menschen') (Benjamin [1916] 1997).

Cada autor que venia a continuació va fer el mateix procés, treballant ja no sobre *Don Quijote de la Mancha*, sense ni tan sols tenir constància que aquest fos el text de partida, sinó sobre la (re)escriptura sintetitzada de l'autor anterior. El cinquè autor pel qual va passar el procés va (re)escriure'l utilitzant un 48,1 % dels mots emprats, donant com a resultat el text següent:

**Loco, fracasa como caballero. Vuelve a casa.  
Reintenta: se ríen de él.  
Se retira tras una derrota cerca del mar.  
Cuerda, muere al escribir su testamento.<sup>138</sup>**

El procés es va acabar quan, després de nou (re)escriptures, el text va quedar resumit en una única paraula, com si aquesta fos la reducció més objectiva possible de la novel·la de Cervantes, com si en fos alguna mena d'essència, per bé que cada (re)escriptor venia necessàriament marcat per la seva pròpia ideologia. Jacoby perseguia el desig impossible d'objectivar les expressions culturals; per això, la sèrie *Métodos* també agrupava altres gests, com l'ordenació de les notes de la composició musical *Für Elise*, de Beethoven, segons el to, o la de les paraules d'un discurs d'Hugo Chávez per ordre alfabètic. És en el marc de tots aquests intents (frustrats) que Jacoby va portar a terme el projecte *Traducción recursiva de titulares* (2008), pel qual va fer servir l'eina Google Translate.

---

137 D. Jacoby (comunicació personal, 05/05/2014).

138 Fragment de l'obra *One-Word Summary of Don Quijote de La Mancha in Nine Steps* (2008) recuperat el 2014 del web personal de Daniel Jacoby. Amb motiu de l'evolució de la pràctica de l'artista cap a uns altres interessos, la documentació sobre aquesta obra ja no es troba disponible.

#### 4.1.2. TRADUCCIÓ RECURSIVA DE TITULARES (2008)

L'any 2008 Daniel Jacoby rep la beca Movistar pel projecte *Traducción recursiva de titulares*, que l'artista presenta a l'espai que la companyia telefònica tenia instal·lada a la zona universitària de Barcelona, al costat d'un dels edificis de la Facultat de Belles Arts. Aquest projecte consisteix en el següent procés ideat per Jacoby: cada dia, entre el 4 i el 17 de novembre de 2008, un algoritme escollia els principals titulars del dia publicats en els quatre diaris més llegits d'Espanya — aleshores eren *El Mundo*, *El País*, *El Periódico* i *La Vanguardia*. Aquests titulars se sotmeten a una traducció recursiva automatitzada emprant l'eina gratuïta Google Translate. Els resultats es projecten en grans dimensions sobre l'envelat de Movistar (fig. 45). Com si seguís una cadena, el procés de traducció passa els titulars publicats en castellà per totes les llengües amb les quals comptava Google Translate en aquell moment, i de manera successiva: del castellà el titular es traduïa a l'alemany, de l'alemany a l'àrab, de l'àrab al búlgar, del búlgar al català, del català al txec, del txec al xinès, del xinès al coreà, del coreà al croat, del croat al danès, del danès a l'eslovè, de l'eslovè al finès, del finès al francès, del francès al grec, del grec a l'hindi, de l'hindi al neerlandès, del neerlandès a l'indonesi, de l'indonesi a l'anglès, de l'anglès a l'italià, de l'italià al japonès, del japonès al letó, del letó al lituà, del lituà al noruec, del noruec al polonès, del polonès al portuguès, del portuguès al romanès, del romanès al rus, del rus al serbi, del serbi al suec, del suec al tagal, del tagal a l'ucraïnès, de l'ucraïnès al vietnamita i, per acabar, del vietnamita retorna altra vegada al castellà. La projecció a l'envelat de Movistar s'acompanya d'una petita pantalla col·locada en una peanya davant de l'envelat, en què el públic pot llegir el titular d'origen i veure el resultat de cadascuna de les passes de la traducció recursiva a través dels diversos idiomes (fig. 46).

Aquesta traducció recursiva pot recordar a l'itinerari que va seguir la frase de partida del projecte *On Translation: The Internet Project*, que Antoni Muntadas va realitzar per a la Documenta de Kassel l'any 1997, per bé que Jacoby no tenia coneixement del projecte quan va fer la *Traducción recursiva de titulares*. La diferència principal, tanmateix, es troba en el fet que Jacoby aconsegueix automatitzar per complet el procés de traducció recursiva per mitjà de les eines d'aquell moment. Si el 1997 la comunicació interlingüística a través d'Internet i el correu electrònic encara era problemàtica, deu anys més tard les eines havien evolucionat notablement, fins al punt que absolutament tot el procés es va poder automatitzar.

L'artista va seleccionar 121 titulars de tots els que s'havien traduït i els va recollir en la publicació *Recursive Translation of Headlines* acompanyats dels originals, la data de publicació i el nom del diari. Alguns dels textos resultants són els següents:

4-segundos o 50 minutos después de la lluvia, 5

[Retrasos de 50 minutos en cuatro líneas de Cercanías (*El Periódico*, 4 de noviembre de 2008)]

El desempleo en la historia de los zapatos, 6

[El paro registra la mayor subida de la historia (*El Mundo*, 4 de noviembre de 2008)]

La religión es para cambiar, 11

[Obama culmina el sueño de cambio (*El País*, 5 de noviembre de 2008)]

El médico, ventiladores y directrices para el tratamiento de la grasa, 12

[Salut pone un tutor a médicos adictos que siguen tratamiento (*El Periódico*, 5 de noviembre de 2008)]

California no es diferente de los matrimonios rotos, 16

[California se inclina por el "no" a las bodas gay (*El País*, 5 de noviembre de 2008)]

Banco de España está dispuesto a disparar, 18

[El Banco de España: hay que prepararse para la morosidad (*El Mundo*, 5 de noviembre de 2008)]

China es el comienzo de una nueva hipoteca, 25

[Bancos y cajas encarecen las nuevas hipotecas (*El Mundo*, 6 de noviembre de 2008)]

Más mujeres, y el tabaco, 31

[Las mujeres fuman mejor (*La Vanguardia*, 7 de noviembre de 2008)]

Agustín de 2008, las imágenes y los ventiladores de nuevo en el agua, 34

[El periodista Agustí Sala recibe el Premio Joan Sardà del 2008 (*El Periódico*, 7 de noviembre de 2008)]

Navidad no es una Copa Davis, 64

[Copa Davis sin Nadal (*El Periódico*, 11 de noviembre de 2008)]

América Latina es el más grande de los dinosaurios, 70  
[Los dinosaurios más antiguos de Sudamérica (*El Mundo*, 12 de noviembre de 2008)]

“El libro es muy grave”, dijo la bibliotec, 79  
[“Es hora de tomarse la universidad en serio” (*La Vanguardia*, 13 de noviembre de 2008)]

Superman es un perro, 97  
[Llega Bolt, el perro superhéroe (*El Mundo*, 15 de noviembre de 2008)]

Hola, querida, Save the Children para responder a las preguntas, 100  
[Baby P’ y las medidas de protección infantil (*El Mundo*, 15 de noviembre de 2008)]

Bajo, teniendo en cuenta el equilibrio en el juego, 106  
[Los aspirantes a los pisos baratos del ‘pocero bueno’ se inscriben sin incidentes (*La Vanguardia*, 16 de noviembre de 2008)]

En cualquier momento, un coche del tamaño de la quiebra, 119  
[El automóvil, al borde de la quiebra (*El Periódico*, 17 de noviembre de 2008)]<sup>139</sup>

Ja sabem, gràcies al projecte *On Translation: The Internet Project*, de Muntadas, que un procés com aquest portat a terme de manera analògica ofereix traduccions difícilment qualificables de “fídels amb el text de partida”. Recordem que després dels dos cicles de traducció recursiva pels quals va passar la frase “Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?”, Muntadas havia obtingut el resultat “Precision can become more anchored on an international level by seeking out useful mediums that are important solely for the sake of help. The essence of the problem depends upon the search for the correct answers to common questions. It will only be possible after improved research. Both sides will prosper when they guide themselves by this principle”.

---

139 Fragments extrets del llibre *Traducción recursiva de titulares* (2008), de Daniel Jacoby, publicat per Save As... Publications (Barcelona). En aquest volum les pàgines no estan numerades.

En portar-lo a terme per mitjà de màquines, hauríem d'esperar una suposada objectivitat en cada traducció que pogués portar a una traducció recursiva el resultat de la qual fos la mateixa frase de la qual s'havia partit? Amb *Traducción recursiva de titulares* resulta ben clar que no, i Jacoby ja ho sabia, no oblidem que el projecte va formar part dels *Métodos. Intentos fallidos de ser objetivo*.

Per esbrinar els motius de les transformacions de les diferents traduccions en el projecte de Muntadas, hauríem de recórrer a cadascun dels traductors humans que havia participat en el projecte. De la mateixa manera, per esbrinar els motius pels quals cada traducció és com és en l'obra de Jacoby, ens caldria abordar una anàlisi tan profunda i tan detallada que resulta impossible de portar a terme. Hauríem de poder consultar els corpus als quals va recórrer el programa per fer funcionar els seus algoritmes, formats per tota aquella informació emmagatzemada a les bases de dades de Google en el precís instant en què es portava a terme la traducció. Segurament, en el temps que tardaríem a aconseguir l'accés a aquesta informació, els corpus del programa ja s'haurien actualitzat.

La informació a Internet entra de manera continuada en els principals idiomes del món i, en conseqüència, grans quantitats de contingut lingüístic són detectades, emmagatzemades i classificades en les bases de dades de Google que, al mateix temps, fan servir aquests continguts com a corpus per als seus serveis de traducció automàtica. Per comprovar aquesta suposada actualització dels corpus lingüístics a què ens referim, ens proposem l'exercici de repetir el gest de Jacoby de manera exacta en diferents moments durant el període de realització d'aquesta tesi. Seleccionem a l'atzar tres dels titulars que el mateix artista havia emprat i efectuem la mateixa traducció recursiva que Jacoby, passant per exactament els mateixos idiomes i en el mateix ordre, en cinc moments: el 15 de maig de 2014, el 3 d'agost de 2014 en dos moments diferents del dia, el 19 de maig de 2016 i el 8 d'octubre de 2018. Per acabar, el 20 d'octubre de 2018 introduïm una modificació en el procés: si Jacoby havia utilitzat tots els idiomes amb els quals comptava Google Translate a final del 2007 i principi del 2008, deu anys després repetim la mateixa idea: efectuem una sèrie de traduccions recursives emprant tots els idiomes de Google Translate. A les 32 llengües amb les quals el traductor de Google era capaç d'operar el 2007, s'hi van afegir, amb l'actualització del 25 d'abril de 2017, 71 idiomes, entre els quals hi ha l'irlandès, el hawaïà i el kirguís, a més de llengües índies com el bengalí, el kannada, l'hindi o el malàialam.

A continuació presentem els resultats d'aquest gest:

Titular original: "Obama culmina el sueño de cambio"

Resultat del procés de Jacoby (novembre 2008): "La religión es para cambiar"

Resultats dels nostres processos:

- 15 de maig 2014: "Reemplace Obama al final de un sueño"
- 3 d'agost 2014: "Así que el sueño de Obama"
- 3 d'agost 2014 (2): "Obama es un sueño. Definición"
- 19 de maig 2016: "Obama decidió soñar con el cambio."
- 8 d'octubre 2018: "Obama decidió cambiar su sueño."
- 20 d'octubre 2018: "Elegir computadoras"

Titular original: "Los dinosaurios más antiguos de Sudamérica"

Resultat del procés de Jacoby (novembre 2008): "América Latina es el más grande de los dinosaurios"

Resultat dels nostres processos:

- 15 de maig 2014: "Dinosaurio vieja en Suramérica"
- 3 d'agost 2014: "Dinosaur especial estadounidense"
- 3 d'agost 2014 (2): "Temas en los dinosaurios de América"
- 19 de maig 2016: "El dinosaurio más antiguo de Sudamérica"
- 8 d'octubre 2018: "Un viejo dinosaurio en Sudamérica."
- 20 octubre 2018: "Estados Unidos"

Titular original: "No soy una chica normal de mi edad"

Resultat del procés de Jacoby (novembre 2008): "'Yo soy hija de un miércoles,' Creo que"

Resultat dels nostres processos:

- 15 de maig 2014: "Una vez que ella"
- 3 d'agost 2014: "'Por lo general, soy una mujer de mi edad'"
- 3 d'agost 2014 (2): "'Por lo general, soy una mujer de mi edad'"
- 19 de maig 2016: "'No era una buena chica en ese momento'"
- 8 d'octubre 2018: "'Jugar a este campo no es una mujer'"

Cal reconèixer les notables millores en la qualitat dels resultats de les traduccions realitzades més recentment. De fet, entre els processos de maig de 2016 i octubre de 2018, gairebé no hi ha diferències. Els dos processos del 3 d'agost de 2014 es van portar a terme el mateix dia amb unes hores de diferència i, com comprovem, els resultats són diferents, fet que demostra la ràpida velocitat d'actualització del corpus del programa. Un dels errors que es fa més evident és que el 2008, en algun dels idiomes de Google Translate, la paraula *Obama* encara no s'identificava com un nom propi, de manera que el mot va desaparèixer per complet de la frase en el resultat. També podem observar una certa confusió a l'hora de posar un nom a Amèrica del Sud i, de fet, no és fins al 2016 que veiem el primer resultat en què es manté igual que en l'original. Tanmateix, mentre que en les dues primeres traduccions el programa ofería un resultat que contenia un nom similar o referent a la zona sud del continent americà, l'agost del 2014 “Sudamérica” es va perdre i es va substituir per “estadounidense” o, directament, “América”. Aquestes diferències entre resultats denoten el moviment constant d'informació que hi ha a Internet, així com el treball d'actualització constant de les eines de traducció automàtica. Els motius poden ser diversos: potser tal paraula existeix com a nom comú en algun idioma i té un significat concret; potser en alguna llengua no existeixen segments de text propis de l'actualitat política internacional, de manera que el nom *Obama* no s'ha registrat perquè no apareix en cap text d'exemple d'alguna de les llengües. Per acabar, resulta evident que la traducció recursiva en les 103 llengües amb les quals comptava el programa el dia 20 d'octubre de 2018 ofereix un resultat totalment allunyat del text de partida, com ja imaginàvem.

Amb tot, les preguntes que obre *Traducción recursiva de titulares* es relacionen amb la possibilitat d'una traducció immutable, en el sentit que després de fer passar una frase de partida per tot de llengües diferents, el text pugui retornar a l'idioma en què havia començat el procés i aparèixer en la mateixa forma que en el primer moment. Si al 2008 les eines eren lluny d'oferir alguna cosa similar a això, al 2018 s'hi acosten i ofereixen uns resultats que contrasten amb els que, com va demostrar Muntadas amb el projecte *On Translation: The Internet Project* (1997), s'haurien obtingut d'un procés de traducció portat a terme per una cadena de traductors humans.



#### 4.2. JAN MONSALVATJE, *AUTOMATIC VOICE-OVER* (2013)

L'autor que s'amaga darrere del pseudònim de Jan Monsalvatje és Joan Ferrarons i Llagostera (Barcelona, 1989), un traductor jurat i literari professional dedicat a la traducció d'obres de l'alemany, el francès i l'anglès al català, a més de fer tasques de correcció. Graduat en traducció per la Universitat Autònoma de Barcelona, amb un màster en filosofia analítica per la Universitat de Barcelona, i havent viscut a Leipzig, Berlín, Londres i París, el 2018 comença una tesi doctoral sobre la primera experiència de traducció de l'ídix al català. Sota el seu pseudònim, Jan Monsalvatje escriu poesia, que ha publicat al fanzine *Vols Russos* (Barcelona, 2012) i que ha llegit en diversos recitals organitzats en el marc de la sèrie d'exposicions "la ghetto".

Organitzada per un grup d'artistes, poetes i historiadors de l'art format per Oscar Holloway, Francesc Ruiz Abad, Toni Sadurní, Irene Solà i el mateix Monsalvatje, la sèrie d'exposicions "la ghetto" (2011-2013) va aglutinar quatre exposicions col·lectives, autogestionades pels artistes mencionats en diferents espais particulars. En la quarta d'aquestes mostres, celebrada entre els dies 7 i 9 de setembre en un àtic de l'Eixample barceloní, l'historiador de l'art i comissari Toni Sadurní va reunir, juntament amb obres de Holloway, Monsalvatje, Ruiz Abad i Solà, projectes d'altres artistes externs al grup organitzador de "la ghetto", com Xavi Hurtado, Arnau Musach, Juan David González Monroy i Anja Dornieden (col·lectiu Ojoboca). Amb aquella selecció, artistes i comissari oferien al visitant de la mostra un conjunt de mirades sobre la idea del viatge interior, les migracions i els fluxos personals que un mateix subjecte pot fer sense haver de moure's o desplaçar-se territorialment. És en aquest marc que Monsalvatje presentava la seva primera i fins al moment única instal·lació sonora, presentada com a peça artística, amb el nom d'*automatic voice-over*.

L'any 2015, en l'exposició col·lectiva “En altres paraules”, sobre errors de traducció i art, que Anna Dot va comissariar a la sala d'exposicions del Centre Cívic Can Felipa,<sup>140</sup> la instal·lació de Monsalvatje va tornar-se a mostrar emmarcada en una recerca sobre la interpretació de l'error de traducció com a font de coneixement. L'experiència que va donar lloc a aquesta obra és ben reveladora del caràcter curiós, exhaustiu i perfeccionista del traductor que es troba rere Monsalvatje, així com el seu interès per les llengües minoritàries amb biografies tan particulars com el manx o l'ídix.

#### 4.2.1. AUTOMATIC VOICE-OVER (2013)

Segurament la convivència amb artistes com Ruiz Abad i Holloway contribueix al fet que Monsalvatje acabi transformant un intent frustrat de traducció en una obra artística. La història que hi ha darrere *automatic voice-over* comença amb la voluntat que Monsalvatje perseguia de traduir un registre sonor d'un discurs en manx —la llengua de l'illa de Man (Anglaterra)— que el traductor havia trobat a la plataforma web de Learn Manx.<sup>141</sup> Es tractava d'un dels documents que s'havien trobat l'any 2010 en una de les caixes de fusta del Manx Museum,<sup>142</sup> que contenia les gravacions sonores enregistrades per l'Irish Folklore Commission l'any 1948 per encàrrec de l'aleshores primer ministre d'Irlanda Éamon de Valera. Un any abans, el 1947, De Valera havia visitat l'illa de Man i havia conegut Ned Maddrell, l'última persona que tenia el manx com a llengua materna. En una conversa que van poder mantenir en irlandès i manx, Maddrell va explicar a Valera l'estat d'extinció en què es trobava la seva llengua i els pocs recursos dels quals disposava el Manx Museum per documentar-la amb els últims parlants de la llengua. Alarmat, De Valera va ordenar a l'Irish Folklore Commission fer una sèrie de gravacions a aquestes persones. Entre elles hi havia el mateix Maddrell i la gravació per la qual Monsalvatje es va interessar l'any 2013: un registre sonor de nou minuts de durada i d'una qualitat de so molt baixa.

---

140 L'exposició col·lectiva “En altres paraules”, a cura d'Anna Dot, va ser seleccionada en la convocatòria Can Felipa Arts Visuals 2014, per portar-se a terme a l'espai expositiu del Centre Cívic Can Felipa, del Poblenou, a Barcelona, entre els dies 27 de gener i 28 de març de 2015. L'exposició articulava una reflexió sobre els errors de traducció automàtica i el seu potencial subversiu en ser apropiats per artistes contemporanis. Vegeu: Annexos, apartat “2.2. Exposició *En altres paraules* (2015)”.

Amb l'objectiu de descobrir què deia Maddrell en aquella entrevista, Monsalvatje va buscar traductors del manx que poguessin transcriure i traduir l'enregistrament. Durant tres mesos va intercanviar correspondències amb diferents traductors fins que va arribar a la conclusió que no tenia el pressupost suficient per pagar les despeses que comportaria la tasca del traductor que portés a terme la interpretació del document. Amb tot, Monsalvatje havia publicat aquell enregistrament a YouTube per descobrir unes setmanes més tard que aquesta plataforma havia generat automàticament una transcripció de la veu de Maddrell a l'anglès. El sistema de transcripció automàtica de YouTube, que no està programat per detectar el manx, va interpretar les paraules de Maddrell com si fossin mots anglesos. El resultat d'això va ser un conjunt de paraules angleses, totalment inconnexes, presentades l'una darrera l'altra, seguint el minutatge del vídeo, presentades com a transcripció d'aquell document. Del primer minut de l'àudio, se'n va interpretar el següent text:

0:00 political reasonable before and during that period  
0:08 handled  
0:09 how's your weekend reading  
0:12 agree to cash in hand  
0:14 univision that paragraph of that  
0:19 represent that data and president of it  
0:22 i got all this time he generated great murdered our environment  
of malaysia  
0:28 that already at alert yet to knowing it was great  
0:35 carolyn credited with  
0:38 indicator  
0:39 okay go ahead  
0:44 general bonnet  
0:46 or  
0:48 the only person who beat me  
0:52 human cargo twenty carsten  
0:55 blackskeletonmedia plaques and tangles are picked and putting it

---

141 La plataforma *Learn Manx* té l'objectiu de recuperar l'interès i l'ús del manx a l'illa de Man. Vegeu: *Learn Manx* (en línia): <<https://www.learnmanx.com/>> (consulta: 03/11/2018).

142 Vegeu: Ellan Vannin, "A Wooden Crate which preserved the Manx Language". *BBC* (en línia), 27/01/2010: <[http://news.bbc.co.uk/local/isleofman/hi/people\\_and\\_places/history/newsid\\_8483000/8483578.stm](http://news.bbc.co.uk/local/isleofman/hi/people_and_places/history/newsid_8483000/8483578.stm)> (consulta: 03/11/2018).

back up at  
1:00 work<sup>143</sup>

Evidentment Monsalvatje no va donar aquesta transcripció i traducció automàtica per bona, però li va cridar l'atenció i va decidir emprar-la per elaborar una instal·lació artística, perquè en aquells moments els seus companys estaven organitzant “la ghetto iv” i tindria un context on presentar-la. D'alguna manera, davant la frustració de no poder tenir una transcripció professional, resultava sorprenent i graciós que YouTube li proporcionés un resultat —per bé que erroni— d'allò que ell buscava. Així doncs, el traductor va traslladar tot aquest text ofert per YouTube a Google Translate, va activar-ne l'opció de lectura oral i va gravar-ne la veu masculina, simuladament anglesa i robotitzada que el programa de traducció automàtica li oferia. A continuació va sincronitzar aquell àudio amb la veu de Maddrell, creant un arxiu sonor estereofònic en el qual per un canal s'emetia la veu en manx i, per l'altre, la veu anglesa, com si es tractés d'una interpretació simultània.

*automatic voice-over* es constitueix per aquesta composició sonora. A l'exposició “la ghetto iv” es podia sentir a través d'uns auriculars, mentre que en la mostra “En altres paraules” es dispersava per l'espai, fent que el visitant pogués escoltar millor una o altra veu segons el lloc de la sala pel qual es mogués (fig. 47). Aquest arxiu sonor s'acompanya de tot el conjunt de correus electrònics compartits entre Monsalvatje, els traductors, Ruiz Abad i Sadurní. Aquests dos últims assessoraven Monsalvatje en el plantejament de la instal·lació. A més, es posava a disposició de l'espectador un mapa de l'illa de Man, fotografies d'arxiu de Maddrell i la trobada amb De Valera i l'Irish Folklore Commission. També es facilitaven còpies en paper de la transcripció generada per YouTube. Monsalvatje s'apropia de l'accident i l'empra com un gest artístic de creació poètica, de manera que comunica i emfasitza les capes d'informació política que transcendeixen el text que li havia proporcionat YouTube. Monsalvatje anomena “mentalitat colonial” l'acte d'abordatge d'un idioma des del desconeixement total d'aquest idioma, “com un objecte no identificat” sobre el qual s'imposa el saber propi.

---

143 Fragment de text proporcionat pel mateix Monsalvatje.

En aquesta mentalitat colonial, troba una il·lustració d'aquesta noció en l'algoritme de YouTube quan converteix un idioma per al qual no ha estat programat per poder-lo interpretar en una llengua dominant i hegemònica en el context d'Internet com és l'anglès. YouTube va transcriure els fonemes en manx i els va convertir en paraules angleses, com si fes una traducció homofònica, i va donar com a resultat un pseudotext, és a dir, és un escrit “que no presenta los mínimos indicios por los que se rige la redacción textual”.<sup>144</sup> D'una banda, es tracta d'una composició els elements de la qual no estan vinculats per cap relació de coherència. De l'altra, compta amb paraules totalment descontextualitzades del marc en què es va donar l'entrevista entre Maddrell i els membres de l'Irish Folklore Commission. Paraules com *telecom*, *googlegroups*, *president clinton* o *yahoo*, que difícilment podrien aparèixer en una conversa el 1947.

#### 4.3. VANESSA PLACE, TRADUCTORA CONCEPTUAL

**What is done in the dark by criminals is bad, but what is done by the light of the law can be worse.**

Vanessa Place (2010, 7)

L'advocada criminal Vanessa Place (Estats Units, 1968) combina la seva professió en l'àmbit jurídic amb la pràctica de l'escriptura conceptual i la codirecció, amb Teresa Carmody, de l'editorial independent Les Figs Press, fundada a Los Angeles el 2005 i dedicada a la publicació d'obres de literatura experimental. És autora d'obres de literatura conceptual, com *Dies: A Sentence* (2005) i el volum de (re)escriptures de textos feministes *Boycott Project* (2013), al qual ens hem referit en el capítol 2.

---

144 La noció de *pseudotext* l'encunya la investigadora Teresa Julio, de la Universitat de Vic - UCC, per distingir entre *textos*, *textos desordenats* i aquells escrits que, com els pseudotextos, no tenen una idea bàsica vertebradora del seu contingut, no compleixen amb una estructura definida, ni compten amb relacions semàntiques, sintàctiques i pragmàtiques entre els elements que el componen. Julio ha tractat aquests aspectes al temari “Organización textual”, de l'assignatura Llengua A Español III, del grau interuniversitari en

En altres obres, com la trilogia *Tragodia* (*Statement of Facts*, *Statement of the Case* i *Argument*) (2011) i *The Guilt Project: Rape, Morality and Law* (2010), Place escriu sobre la seva professió com a advocada dedicada a la defensa d'agressors sexuals en apel·lació. Place també ha teoritzat sobre l'escriptura conceptual des d'una òptica feminista, com es desprèn de les reflexions presentades en el volum *Notes on Conceptualisms* (2009), escrit amb Robert Fitterman; de la conferència performativa *Conceptualism is Feminism* (2012), i del volum *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women* (2013), que va editar juntament amb Caroline Bergvall, Laynie Browne i la mateixa Carmody. Les pràctiques de Place s'han presentat en el context de l'art contemporani, com demostra el fet que el 2012 va ser la primera poeta d'oferir una performance en el marc de la Whitney Biennial. També ha exposat peces sonores en exposicions, com la "S/N" (maig-juny de 2015), comissariada per Alexander Fleming (fig. 48), Anya Komar i Blair Murphy, al mateix Whitney Museum de Nova York, o "The Lawyer is Present" (abril 2013), comissariada per Andrea Andersson i Patrick Greaney al Boulder Museum of Contemporary Art de Boulder (Colorado).

#### 4.3.1. LA TRADUCCIÓ CONCEPTUALISTA

Per a Place, el conceptualisme literari —categoria en què emmarca tota la seva pràctica poètica — beu de la influència de les pràctiques d'apropiacionisme de les quals l'artista francès Marcel Duchamp n'és la figura paradigmàtica. De la mateixa manera que aquest artista va apropiarse d'un urinari masculí per presentar-lo com una escultura en una exposició d'art, de forma que, en conseqüència, l'urinari va convertir-se en una peça artística perquè es presentava en un context artístic,<sup>145</sup> també la poesia existeix, segons Place, de manera contextual: "it is poetry because it is presented as such" (Place 2013a, 1). De fet, l'autora defineix el present com una era conceptualista en què no hi ha diferència, "no hay repetición, ni originales de los cuales se hagan copias, sino que sólo está lo simultáneo, lo presente, las cosas que existen *idem* al lado de otras cosas" (Place 2013b, s. p.).

---

Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades de la Universitat Oberta de Catalunya i la Universitat de Vic - UCC. Aquest material és part del contingut del curs mencionat en el moment d'escriure aquesta tesi i no es troba publicat.

145 Vegeu l'obra *La Fontaine* (1917), de Rose Sélavy atribuïda a Marcel Duchamp.

En aquest sentit, en la conferència performativa “Conceptualism is Feminism” (2012), Place va descriure les obres que s'emmarquen en la categoria de la poesia conceptual com aquelles en les quals el resultat és una escriptura “whose (essential) meaning is not determined by its text, but by its context” (2013, 1); el lloc on es presenten i els elements dels quals es rodegen són aspectes que determinen el significat dels textos conceptuals. En aquests termes, podem dir que allò significatiu és contingent, està sotmès a una condició adverbial com la que anomena Lluís Duch (2002), perquè depèn de la seva especificitat temporal i espacial. La traducció conceptualista consisteix en el que Georgina Colby (2016) ha anomenat “reframing” i Caroline Bergvall (2012) ha descrit com a “textual plagiarism”: un desplaçament, una mobilitat, que confirma que “en el centro de todo yace el Vacío como materia estructural [...] todo lo demás es necesariamente incompleto, necesariamente contingente” (Place 2013b, s. p.).

La poeta posa en pràctica aquestes reflexions, com ho demostra amb *Tragodia* (2009), una trilogia composta pels volums *Statement of Facts*, *Statement of the Case* i *Argument*, en què l'autora presenta com a poesia un recull de les experiències d'algunes de les víctimes dels seus clients, quan exerceix d'advocada criminal, culpats per agressions sexuals. Place afirma que detecta en aquests textos un seguit de “historical markers of poetry”: la repetició, la rima, “an act of some **witnessing** of a significant event or feeling; and some gesture toward **truth**-telling” (Place 2013, 2; negretes de l'autora) que justifiquen la seva presentació com a poesia. A més, en remarca el caràcter èpic perquè capturen “the monumental that is *today*” i es comporten com a “slab of marble that can stand for future generations to stand and see —*this* was Rome—*this* New York” i com a tals, “will do nicely as poetry” (Place 2013, 3; cursives de l'autora). Un fragment d'aquestes poesies de Place, inclòs al llibre *Statements of Facts*, de la sèrie *Tragodia*, és:

**Counts 5, 6, 7, 8 and 9: Jane Doe #2: Barbara B.**

On May 13, 1998, Barbara B. was fifty-eight years old, living alone on Elliott Lane, in Long Beach. By about 10:30 p.m., Barbara B. had fallen asleep with the television and light on; she woke feeling a weight on the bed, then a hand over her mouth. A man said, “I don't want to hurt you.” Barbara B. testified he spoke in a whispery voice she “probably wouldn't recognize again.” (RT 913-915) The man had Barbara B. roll onto her stomach, she said she had a bad back, he had her roll onto her back, her nightgown pulled over her head. She could not see, “and didn't want to.” Barbara B. felt the man against her; it felt as if he was naked. The man kept saying things like, “I don't want to hurt you; I just

want to make love to you.” Barbara B. thought she’d try to cry, but the man’s voice got harsh, and he told her to stop it; she decided it was best to “get it over with as soon as possible.” (RT 915-917, 925, 1490)<sup>146</sup>

La tradició conceptualista de Place també la veiem en la recerca de la invisibilització total de la figura de l'autor: la majoria de textos que presenta en les seves obres es mouen en el terreny de l'apropiacionisme. No els ha escrit únicament o directament ella, sinó que passen a través seu, com si ella fos un canal que els transporta a una altra banda: “nosotros somos medios/el medio” (Place 2013b, s. p.). Amb paraules de Place, l'obra conceptual és aquella “which is strictly produced by a procedure or technique that does not involve any markers of the poet as subject or creator” (Place 2013, 5). Dit així, pot semblar que aquestes maneres són anàlogues a les formes amb què, com hem vist, actua Muntadas quan procura que totes les condicions dels seus projectes sorgeixin de les respostes a preguntes conceptuals, o com actuava Daniel Jacoby en la seva sèrie de treballs *Métodos. Intentos fallidos de ser objetivo*. Tanmateix, el rol de Place com a escriptora, inseparable de la seva professió com a advocada, s'assembla més al de l'autora de novel·la testimonial. La trilogia *Tragodia* en resulta la il·lustració més clara: Place ens presenta les cartes d'apel·lació que han rebut els seus clients, així com els documents legals dels actes criminals, com ara “prosecution cases, transcripts of defence cases, details of medical examinations/sexual assaults examinations, expert testimonies, rebuttals and police reports” (Colby 2016, 4). Tots són documents que es troben en els arxius públics, i una bona bona dels quals els ha escrit ella mateixa en la seva dedicació laboral. Tanmateix, en (re)presentar-los en el context de la poesia, l'objectiu de Place deixa de ser el de complir amb la seva tasca professional com a advocada defensora d'acusats, i passa a ser el de posar de manifest, com Colby ha assenyalat, “the status of personhood as it is intimated or enacted by legal discourse” (2016, 3).

---

146 Fragment de l'obra *Statement of Facts*, de Vanessa Place, recollit al volum *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (2011), editat per Craig Dworkin i Kenneth Goldsmith. Evanston: Northern University Press, p. 492.



És a dir, de quina manera les narracions personals es transformen i se sotmeten a les normes del discurs legal, esdevenint gairebé textos despersonalitzats que, com sembla especular Place, tenen el potencial de tornar a reivindicar la seva subjectivitat en ser presentats com a poesia. Aquesta traducció conceptualista compleix la funció de fer emergir el llenguatge “and brings to light the theatricality of the discursive constructions and the oppressive nature of the ideological discourse within which the victims’ voices are subsumed” (Colby 2016, 5).

Amb tot, un dels aspectes més significatius de Place és que ella se situa en el feminisme per mitjà de gestos del tot provocatius. La poeta es basa en la premissa lacaniana “la femme n'existe pas”, segons la qual entén que “one can only be woman relative to man [...] a woman is woman because she (alone) has a gender context” (Place 2013, 8), i equipara la poesia a la dona precisament per la seva condició estrictament contextual: la dona, com la poesia, existeix en tant que és presentada en el context que la reconeix i la legitima com a tal. No passa el mateix en l'art? No és això el què ens venia a dir Duchamp? En l'obra de Place, l'apropiació de fragments textuais i la seva presentació com a poesia és el gest feminista que, com també ha assenyalat Bergvall anomenant-lo “textual plagiarism”, ofereix “a way out of a societal status quo that must silence or symptomatize the female, minoritarian or differential writer” (2012, 18). En una línia similar, Colby també assenjala com a actes de *reframing*, o traducció conceptualista, l'ús performatiu de la indiferència quan la poeta en realitza lectures: “Her voice, soft, monotone, detached, unaffected by the violence of the content of the narratives, reifies the narratives of the victims theatrically in a manner that mirrors the codification of the victims’ narratives within legal discourse” (2016, 13). El mateix succeeix en les lectures que l'autora fa de *Boycott Project* (2013). La sobreactuada indiferència de Place en llegir escrits carregats de fredor i violència —la d'eliminar unes determinades subjectivitats, ja sigui la femenina, ja sigui la dels acusats o les víctimes— converteix el públic en testimonis del trauma i d'aquesta manera genera reaccions d'afecte, com afirma Colby:

Place's conceptual practice opens up a site of affectual resistance, denied to the victims of sexual assault within the original legal documents [...] it enables the formation of alterity, it becomes something other as a work of literature yet the post-text remains identical to the pre-text in content. (2016, 15)

Les accions de Place són provocatives perquè generen situacions incòmodes: amb indiferència, presenten continguts situats als límits del políticament correcte. D'altra banda, però, les seves accions són paradigmàtiques de la tendència apropiacionista en la nova literatura conceptualista, com també ha assenyalat un dels màxims teòrics d'aquesta mena d'escriptura, el poeta i crític d'art novaiorquès Kenneth Goldsmith (2009, 2011). De fet, el mateix Goldsmith va ser el protagonista l'any 2015 d'una polèmica tan gran als Estats Units que fins i tot va arribar a rebre amenaces de mort. En una traducció conceptualista no tan diferent de les de Place, Goldsmith va presentar al festival d'arts Interrupt 3 de la Brown University, el 13 de març de 2015, una lectura del text "The Body of Michael Brown". Aquest text venia d'un document públic: el de la descripció del resultat de l'autòpsia practicada a Michael Brown, el jove estudiant de la Brown University que havia mort l'estiu de 2014 víctima dels trets d'un agent de la policia quan caminava per la ciutat de Ferguson. El cas va interpretar-se com una mostra del racisme estructural que es viu als Estats Units, com també va passar amb la lectura que Goldsmith va fer de l'autòpsia del cos de la víctima a la Brown University,<sup>147</sup> per la qual se li va arribar a recriminar que la seva pràctica havia estat "an appropriation of black suffering under the waving standard of «conceptualism»".<sup>148</sup>

La menció al cas de Goldsmith ens serveix per introduir una altra de les peces de Place que va generar una polèmica similar, especialment a través d'un encès debat a les xarxes. Ens referim a *Gone with the Wind* (2011-2015): una traducció conceptualista a través de Twitter.

#### 4.3.2. GONE WITH THE WIND (2011-2015)

L'any 2001, la cantant de Detroit Alice Randall va publicar la novel·la *The Wind Done Gone*, en la qual s'explica una història alternativa a la que narra *Gone with the Wind* (1936), de l'escriptora estatunidenca Margaret Mitchell. En la seva versió, Randall presenta el seguit de fets que viu el personatge de Cynara, una de les esclaves afroamericanes de Scarlett O'Hara, la protagonista de *Gone with the Wind*.

---

147 Per a més informació sobre els debats i les polèmiques que el cas de Goldsmith va generar, vegeu: Alison Flood, "US poet defends reading of Michael Brown autopsy report as a poem". *The Guardian* (en línia), 17/03/2015: <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/17/michael-brown-autopsy-report-poem-kenneth-goldsmith>> (consulta: 13/11/2018).

En el relat de Randall, Cynara acaba tenint una vida reeixida, segurament ben allunyada del tipus de vida que Mitchell havia imaginat per a les esclaves de la seva novel·la. Considerem que Randall va fer una (re)escriptura de la novel·la de Mitchell, ja que se n'havia apropiat de certes frases amb la pretensió de denunciar els estereotips racials que caracteritzen l'original. Aquestes apropiacions van portar a Randall als jutjats quan va ser denunciada pels hereus de Mitchell de cometre “unabated piracy” (Edmond 2012, s. p.). Això posava de manifest, com Jacob Edmond ha assenyalat, la fina línia que hi ha entre “protecting copyright and limiting free speech” (*ibíd.*).

Uns anys més tard, l'estiu del 2009, la revista estatunidenca *Poetry*, de la Poetry Foundation, publicava el poema “Miss Scarlet”, firmat per Vanessa Place. Presentat en la mateixa forma que els sonets de John Milton, el contingut textual del poema no és altra cosa que el discurs “I don't know nothin' about birthin' babies” que pronuncia Prissy, un dels personatges de *Gone with the Wind*, de Mitchell. Prissy representa una de les criades d'origen afroamericà que treballa per a una família benestant dels Estats Units. Place pren un passatge en què Scarlett O'Hara i Prissy mantenen una discussió: la primera demana a la segona que segueixi les seves ordres i li arriba a pegar: “Scarlett clapped a hand over the blubbery mouth” (Mitchell 1936, 680). En la (re)escriptura de Place, totes les paraules de Scarlett són eliminades, així com la veu de la mateixa narradora, per deixar-hi únicament allò que pronuncia Prissy. Els dos últims paràgrafs del sonet “Miss Scarlet” es presenten així:

Is her time nigh, Miss Scarlett?  
Is de doctah come?  
Gawd, Miss Scarlett! Miss Melly bad off!  
Fo' Gawd, Miss Scarlett—  
Fo' Gawd, Miss Scarlett!  
We's got ter have a doctah.  
Ah—Ah—  
Miss Scarlett,  
Ah doan know nutin' 'bout bringin' babies. (Place 2009, s. p.)

---

148 Vegeu: Joey De Jesus. 2015. “Goldsmith, Conceptualism & Half-baked Rationalization of White Idiocy”. *Apogee Journal* (en línia), 18/03/2015: <<https://apogeejournal.org/2015/03/18/goldsmith-conceptualism-the-half-baked-rationalization-of-white-idiocy/>> (consulta: 13/11/2018).

Place ha descrit aquest poema com una traducció conceptualista, per a la qual afortunadament no va haver d'acarar la mateixa mena de denúncies que havia patit Randall. La poeta explica que, amb la (re)escriptura del discurs de la criada en forma de sonets, el personatge de Prissy esdevé una “víctima de la ventriloquia, se convierte en esclava de los dictados de un plan más simple, favorecido posteriormente por los Románticos” (2013b, s. p.). Un altre gest de Place sobre aquesta novel·la va ser el d'obliterar tot el text a partir del moment en què apareix la frase “After all, tomorrow is another day”, portant a terme el que en anglès s'anomena un *white out* – literalment, ‘un blanqueig’—; és a dir, una eliminació d'allò que sobra i que, en el cas de la novel·la de Mitchell, és el final, allà on existeix “la esperanza de que el amor, tal como el sur, se levantará otra vez” (Place 2013b, s. p.).

Place va presentar aquest acte d'obliteració en forma de lectures silencioses en què la poeta restava en silenci davant de l'audiència durant uns minuts, fins que arribava el moment en què llegia la frase “After all, tomorrow is another day”.<sup>149</sup> En ambdues experiències trobem una delicada crítica al racisme estructural implícit en la societat estatunidenca que descriu *Gone with the Wind* de Mitchell i que Place expressa per mitjà de gests de trasllat, (re)contextualització i canibalisme del text de partida.

És enmig d'aquests actes que Place comença el 2011 a disseminar la novel·la de Mitchell a través de piulades que emet l'usuari @vanessaplace de Twitter. La imatge de perfil de l'usuari correspon a un retrat de l'actriu Hattie McDaniel en el seu paper de Mammy, una servent de la família O'Hara, a la pel·lícula *Gone with the Wind*, de Fleming. El contingut textual de les piulades són fragments de *Gone with the Wind* adaptats a les condicions d'ús de la plataforma: els missatges podien arribar a tenir una llargada d'un màxim de 140 caràcters i no convenia iniciar-los amb paraules que comencin per *d* o *m*, ja que, en cas de fer-ho, serien interpretats com missatges directes.<sup>150</sup> Per adaptar-se a aquestes condicions, Place admet que, en ocasions, “como un monje medieval, omito espacios entre palabras” (2013b, s. p.).

---

149 Vegeu: Vanessa Place, “White Out of Gone with the Wind”. Greenwich Cross-Genre Festival, Londres, juliol 2010. *Youtube* (en línia): <<https://www.youtube.com/watch?v=w9jAs7RW9Ls>> (consulta: 13/11/2018).

150 Algunes condicions formals dels missatges que es poden emetre per Twitter van canviar el setembre del 2017. Per exemple, el límit de caràcters va incrementar-se fins a 280. Tanmateix, el gest de Place va haver de cenyir-se a les condicions anteriors, que són les que mencionem al text.

D'entrada, podem detectar en la idea un punt d'humor semàntic que juga amb el fet que el logotip de Twitter és un ocell, que cada missatge emès serà una piulada que es dispersarà pels corrents d'aire i els vents de la xarxa social. Place descriu aquest projecte com “una traducció de un medio a otro medio, fidedigna —hasta cierto punto [...] esparciendo *Lo que el viento se llevó* en atenciones efímeras de notificaciones diarias tal y como son seguidas” (2013b, s. p.). Així, aquesta traducció conceptualista, en qualitat de posttraducció artística, converteix Twitter en una eina de TA que (re)presenta cada piulada en un nou context per a una multitud d'usuaris diversos d'arreu del món. A més, aquesta obra suposa un robatori —com la mateixa poeta ha reconegut: “estoy robando fidedignamente una copia completa del libro”, afirmava (Place 2013b, s. p.)—, del qual el govern dels Estats Units, com a un dels òrgans que regula els actes de plagi literari i infracció dels drets d'autor, ha estat còmplice. D'aquesta manera, el gest de Place també suposa una burla de les normatives sobre els drets d'autor i la propietat intel·lectual en el marc de l'era digital, alhora que es presenta, com Edmond ha apuntat, com “a highly charged question of history and racial politics” (2012, s. p.), en tant que manté obert el debat iniciat pel cas de Randall amb *The Wind Done Gone*.

L'any 2015 el debat sobre el racisme present a *Gone with the Wind* va obrir-se també en el sector del cinema. En un article pel New York Post, el crític de cinema Lou Lumenick afirmava que la versió filmica de la novel·la, dirigida per Victor Fleming, produïda el 1939 i honorada amb vuit premis Oscar, havia de deixar de ser projectada a les sales de cinema i reconeguda com una expressió tan racista com la bandera de la Confederació. En aquests termes, Lumenick es preguntava “If the Confederate flag is finally going to be consigned to museums as an ugly symbol of racism, what about the beloved film offering the most iconic glimpse of that flag in American culture?”.<sup>151</sup> En aquell moment, després de tres anys de publicacions a Twitter, la traducció conceptual de la novel·la de Mitchell que estava portant a terme Place a través de piulades a la xarxa social va rebre atenció.

---

151 Vegeu: Lou Lumenick, “Gone with the Wind should go the way of the Confederate flag”. *New York Post* (en línia), 24/06/2015: <[https://nypost.com/2015/06/24/gone-with-the-wind-should-go-the-way-of-the-confederate-flag/?utm\\_campaign=SocialFlow&utm\\_source=NYPFacebook&utm\\_medium=SocialFlow](https://nypost.com/2015/06/24/gone-with-the-wind-should-go-the-way-of-the-confederate-flag/?utm_campaign=SocialFlow&utm_source=NYPFacebook&utm_medium=SocialFlow)> (consulta: 13/11/2018).

El projecte va generar protestes en alguns sectors de la comunitat afroamericana dels Estats Units, que acusaven Place de racista amb l'argument que “any repetition of the racist stereotyping in Margaret Mitchell’s famous civil war romance renews their sense of injustice”, com recollia el periodista de *The Guardian* Edward Helmore en el seu article per a aquest mitjà publicat el 25 de juny de 2015.<sup>152</sup> A més, l'Association of Writers and Writing Programs (AWP) va expulsar la poeta del comitè científic de la conferència anual que organitza aquesta associació. Place va defensar-se explicant que el seu gest consistia en una provocació artística, que pretenia denunciar el racisme implícit en el text de Mitchell i el fet que, com havia demostrat el cas Randall, els hereus de l'autora de la novel·la encara se'n beneficien de les vendes (Helmore 2015, s. p.). Tanmateix, diverses institucions artístiques, acadèmiques i literàries van cancel·lar qualsevol acte previst de fer amb la participació de la poeta com a gest de censura contra la seva pràctica.

L'usuari de Twitter @vanessaplace va deixar de ser públic i les piulades que havia emès ja no estan disponibles. No sabem si va ser decisió de Place o del mateix equip que gestiona i controla Twitter. En tot cas, els projectes anteriors a *Gone with the Wind* de Place, així com els seus textos i conferències, ens porten a pensar que el seu gest va ser mal interpretat, potser, per una falta de coneixement de les pràctiques de la poeta. Això mateix apuntava la carta en defensa de Place que la National Coalition Against Censorship (NCAC) va dirigir a totes les institucions culturals dels Estats Units i que van firmar diversos agents culturals. En aquesta carta es conclouia:

**Not only is silencing and suppression dangerous for the culture at large, it does nothing to confront the realities of racism. Censorship has never contributed to the cause of social justice; throughout history it has invariably been on the side of totalitarianism and repression. But in the echo chambers of easy consensus, this lesson is very easily forgotten. (NCAC 2015, s. p.)**

---

152 Vegeu: Edward Helmore, “Gone With the Wind tweeter says she is being shunned by US arts institutions”. *The Guardian* (en línia), 25/06/2015: <<https://www.theguardian.com/books/2015/jun/25/gone-with-the-wind-tweeter-shunned-arts-institutions-vanessa-place>> (consulta: 13/11/2018).

A més, però, un altre dels aspectes a prendre en consideració és la ràpida disseminació que certs missatges poden tenir a través de les xarxes socials, un fet que provoca reaccions de protesta en ocasions tan poc fonamentades com les que es van generar a l'entorn del projecte de Place. Per a Svetlana Mintcheva, directora dels programes acadèmics de la NCAC, tot plegat denota “disturbing unpreparedness on the part of cultural institutions to manage controversy and dissenting positions —especially when the controversy [...] is supported by active social media action, which can give the appearance of a mass action even when it is not, in fact, such”.<sup>153</sup>

#### 4.5. PIP THORNTON, LA MERCANTILITZACIÓ DEL LLENGUATGE ALS ESPAIS DIGITALS

Philippa Thornton, coneguda com a Pip Thornton, és graduada en arts per la Liverpool University i en literatura anglesa per l'Open University. Compta amb un màster en literatura anglesa pel King's College de Londres i el juny de 2018 va obtenir el doctorat en ciberseguretat i geopolítica per la Royal Holloway University de Londres. Titulada “Language in the Age of Algorithmic Reproduction: A Critique of Linguistic Capitalism” (2019), la tesi de Thornton presenta una recerca sobre la gestió, la producció i els impactes de la seguretat, el llenguatge i el coneixement vehiculats a través dels algorismes de cerca de companyies com Google. A més, entre 1997 i 2013 va estar treballant com a oficial de policia per a la Metropolitan Police de New Scotland Yard, a Anglaterra, on es va especialitzar en investigació financera i en intel·ligència i vigilància secreta. Entre setembre de 2016 i gener de 2017 va participar en un projecte de recerca sobre qüestions ètica en el funcionament d'algorismes de presa de decisions. Ha publicat articles i ha participat en conferències no només relacionades amb el context de la geografia política i la ciberseguretat, sinó també amb els contextos artístics. Va participar en el festival TRANSMEDIALE, de Berlín (gener-febrer 2018) i en la conferència “E-Literature & Digital Humanities”, a NUI Galway (maig 2017). Tot i que no té una pràctica artística establerta, el 2016 va elaborar el projecte artístic *{poem}.py: a critique of linguistic capitalism*, que s'ha instal·lat en tres exposicions celebrades en institucions angleses com el Mile End Arts Pavilion de Londres, l'Edinburgh Civic Arts Centre i l'Open Data Institute de Londres.

---

153 Declaracions de Mintcheva recollides per Edward Helmore a l'article mencionat en la nota anterior.

A més, va ser premiat en la sessió de pòsters del 10è congrés del Web Science, celebrat a Amsterdam el maig de 2018.

#### 4.5.1. EL CAPITALISME LINGÜÍSTIC

Els processos de mercantilització del llenguatge són centrals en l'economia del capitalisme lingüístic i no són res nou de l'era digital. El sistema publicitari i els mitjans de comunicació de massa de la societat de consum dels cinquanta inauguren la possibilitat de la compra de paraules. En bona mesura, això és el que denunciava Jerry Rubin quan criticava l'eslògan “Cars love Shell”, que la marca de carburants Shell utilitzava a mitjan anys seixanta, i es preguntava com podia tornar a utilitzar el verb *to love* després que Shell li hagués donat aquell ús (1970, 109). Per la seva banda, l'artista conceptual estatunidenc Lawrence Wiener s'ha beneficiat dels mecanismes de l'economia dels actes publicitaris i ha actuat com un venedor de conceptes a través de les seves obres. El treball de Wiener pren la forma de frases escrites a les parets dels espais expositius. El que s'emporta el col·leccionista que compra obres de Wiener és, com explica Vidal Claramonte, “a signed certificate which included the words used in the work and the guarantee that the work could not be sold to anybody else” (2003, 84).

El pensament i les pràctiques de Pip Thornton revisen el paper dels processos de mercantilització del llenguatge en l'actualitat dels contextos digitals, en què grans empreses privades com Facebook i Google inverteixen, especulen i subhasten elements lingüístics com si fossin béns de consum. Tot i saber que els algoritmes amb què operen aquestes grans empreses són absolutament secrets, l'objectiu de la recerca de Thornton és el d'evidenciar el poder i la influència dels productes que ofereixen aquestes empreses als usuaris d'Internet, uns productes que usem constantment per comunicar-nos els uns amb els altres (2018, 2). Thornton es basa especialment en la noció de *capitalisme lingüístic* del professor en humanitats digitals Frederic Kaplan (2014) i les reflexions sobre la poesia com a resistència a l'automatització del llenguatge del filòsof Franco Berardi (2014), a qui ja hem mencionat anteriorment. Per a ambdós autors, així com per a la mateixa Thornton, Google és l'empresa que en l'actualitat té el màxim poder sobre els comportaments dels usuaris en l'esfera digital. Com afirma Kaplan, l'èxit de Google no només és degut a la popularització del seu motor de cerca, basat en enllaços entre llocs web i paraules clau (les que els usuaris usem per fer les nostres cerques), sinó també, i especialment, a la mercantilització d'aquestes paraules clau (2014, 57).



L'eina per excel·lència de Google, i la que ha enriquit més l'empresa, és Google AdWords. Aquesta eina ofereix als usuaris la possibilitat d'aconseguir un bon posicionament en els resultats del motor de cerca de Google a partir d'un intercanvi econòmic. L'usuari interessat a aparèixer entre els primers resultats del motor de cerca ha d'escollir una sèrie de paraules clau (aquelles amb les quals espera que els seus potencials clients el trobin) que tinguin a veure amb l'anunci que es publicarà a la pàgina de resultats de cerca de Google quan algun altre usuari busqui tals paraules clau. A més, l'interessat a anunciar-se ha de proposar un preu per a cadascuna d'aquestes paraules. Google AdWords té un algoritme d'assistència a l'usuari (l'algoritme anomenat "Price Per Click", PPC) que ofereix propostes de valors econòmics per a cada paraula basant-se en la qualitat i la rellevància de l'anunci que proposa l'usuari interessat, el seu historial d'usuari i la qualitat valorada en termes de SEO del web de l'anunciant.<sup>154</sup> En el moment en què algun usuari executa una cerca fent servir una paraula clau, aquella paraula es posa a subhasta, la guanya l'anunciant que havia ofert un valor econòmic més alt i que, en conseqüència, paga tal import a Google a canvi de veure com el seu posicionament en el motor de cerca millora. Cada vegada que algun usuari clica a l'enllaç de Google que permet accedir al web de tal anunciant, aquest últim ha de pagar l'import per la paraula clau a Google.

Thornton assenyala que les paraules clau "can range and vary in price from pennies to as much as 50 to 100 pounds or dollars per click, and fluctuate day to day and in different geographical regions and markets" (2018, 3). Precisament per aquests motius, Kaplan descriu Google com el creador del primer "global, real-time, and multilingual linguistic market" (2014, 59). Un mercat lingüístic en el qual els fluxos del llenguatge en els espais digitals es corresponen a les lògiques de l'economia neoliberal, ja que les pàgines més visitades són aquelles que acaben estant més ben posicionades i que alhora pertanyen a les empreses més riques (aquelles que poden permetre's pagar per aparèixer ben posicionades a Google).

---

154 SEO és l'acrònim anglès de *search engine optimization*. Es tracta d'un conjunt de tècniques per millorar el posicionament en motors de cerca mitjançant l'optimització dels llocs web. Això es tradueix en forma d'accions per simplificar i estandarditzar l'estructura de les pàgines web i especialment en la utilització d'un llenguatge basat en paraules clau conegudes i llegibles pels algoritmes que operen en els motors de cerca.

Els algoritmes de Google es familiaritzen amb aquestes paraules clau i les potencien, per exemple, en les funcions d'emplenament automàtic de la barra de cerca de Google Search, així com en els resultats del programa de traducció automàtica de la companyia, Google Translate (Thornton 2018, 5). Aquesta situació condiona la nostra experiència com a usuaris dels productes de Google, perquè el vocabulari creatiu en el llenguatge digital es redueix a favor d'un èmfasi sobre les paraules més populars. Com afirma Thornton, “The corpora of linguistic data available to search algorithms and the frequency and proximity of the words within it has a substantial effect on the mediation of information and the production of knowledge” (2018, 5).

La investigadora i artista fa una analogia entre aquest llenguatge de paraules clau populars, fàcilment llegibles pels algoritmes de Google i que Kaplan denomina “Google-ese” (2014, 59), i el *Newspeak* que Georges Orwell imagina en la novel·la *1984* (1949). Amb aquesta analogia, Thornton il·lustra les implicacions sobre la realitat social del mecanisme de Google, així com les limitacions expressives que pot acabar provocant pel que fa als usos del llenguatge (Thornton 2018, 7). És en el marc d'aquestes reflexions que Thornton elabora el projecte artístic i poètic *{poem}.py* (2016), així com un seguit d'articles acadèmics publicats en revistes com *Computational Culture* (2017), *Linguistic Geographies* (2017), *Geopolitics and Security* (2017) i *GeoHumanities* (2018).

#### 4.5.2. {POEM}.PY (2016)

Per bé que els algoritmes de Google operen per mitjà d'instruccions ocultes i són com “closely guarded ‘black-boxed’ trade secrets” (Thornton 2018, 2), Thornton troba en el context de l'art un espai des d'on experimentar amb el funcionament dels productes de Google. Amb l'objectiu de visibilitzar el poder polític de Google i del capitalisme lingüístic, així com “the potential linguistic effects of the datafication and monetization of language” (Thornton 2018, 8), la investigadora comença l'any 2016 un projecte basat en la introducció de textos literaris a Google AdWords. Volia descobrir, com la mateixa Thornton va asseverar mitjançant un joc de paraules, “how much poetry is ‘worth’ to Google” (2018, 9). Per fer això, en primer lloc cercava poemes lliures de drets publicats en pàgines web. Aquest detall és important, perquè els mots que conformen els poemes publicats a la xarxa ja formen part de les bases de dades de Google, han estat processats pels seus algoritmes i classificats segons més o menys popularitat.

Això té sentit si tenim en compte el pas següent, en què Thornton copiava els textos escollits i n'extreia tots els signes de puntuació per transformar-los en una llista de paraules que entrava, una per una, en la plataforma d'AdWords. Com a qualsevol altre usuari, automàticament l'eina li proposava un preu per cada paraula. L'import es basava en la popularitat de cada terme en el paradigma de Google. Thornton acceptava cada import proposat pels algorismes i (re)escribia el poema, ordenant cada paraula segons la seva posició en el text de partida, en un format que imita el dels tiquets de compra.

Com si fossin articles comercials, cada mot s'acompanya d'una xifra que indica la quantitat de vegades que apareix en el text de partida, així com el seu valor econòmic segons Google AdWords. En la part inferior del paper una xifra indica el valor total del poema després de sumar cada import. Els programadors Ben Curtis i Feargus Pendlebury van col·laborar en el projecte de Thornton elaborant un codi en llenguatge Python que automatitza les dues tasques més laborioses del procés de la investigadora: el d'extreure els signes de puntuació del text de partida, i el de reordenar les paraules un cop s'han processat a l'AdWords, segons la seva aparició en el poema original (Thornton 2018, 10). D'aquí ve que el títol del projecte acabi amb els caràcters *.py*, ja que aquest és el format dels arxius llegibles per Python. D'aquesta manera s'evidencia que, com en els productes de Google, també en el projecte de Thornton són algorismes els que generen el càlcul del valor econòmic del text, així com la seva presentació final en forma d'objecte clarament relacionat amb activitats comercials —el tiquet de compra. De manera simbòlica, aquest resultat representa “the tension between the economic and poetic value of language when mediated by and through Google's algorithmic systems” (Thornton 2018, 10). Des d'aleshores, Thornton ha calculat el valor econòmic de poemes com “At the Bomb Testing Site”, de William Stafford, que el 7 de maig de 2016 va donar com a resultat un total de 55,05 lliures, o “Daffodils”, de William Wordsworth, amb el qual el 12 de febrer de 2017 va descobrir els alts imports que els algorismes de Google atorguen a paraules com *cloud* (4,73 lliures), *crowd* (1,08 lliures) i *host* (3,23 lliures) (Thornton 2018, 12) (fig. 49). Aquest últim fet evidencia la popularitat d'aquestes paraules en l'actualitat, per bé que el valor que els atorga es basa en un significat d'aquests mots totalment descontextualitzats del poema del qual els extreu Thornton, i que data de 1802, quan ni *cloud*, ni *crowd*, ni *host* s'interpretaven en l'accepció que tenen ara en les esferes digitals.

Finalment, l'última acció de Thornton amb aquest projecte ha estat la (re)escriptura de la novel·la *1984* d'Orwell i el càlcul del seu valor econòmic. L'acció es va portar a terme a mitjan agost de 2017 i va donar com a resultat l'import de 58.318,14 lliures (fig. 50). Thornton ha documentat el procés d'impressió del tiquet, amb totes les paraules de la novel·la, que va tenir una durada d'aproximadament set minuts.<sup>155</sup>

---

155 Vegeu: Pip Thornton, "1984\_poem.py\_2017". *Vimeo* (en línia), 2017: <<https://vimeo.com/231361998>> (consulta: 24/11/2018).

---

---

LLIBRE

---

DE FIGURES

---

---

---

fig-12

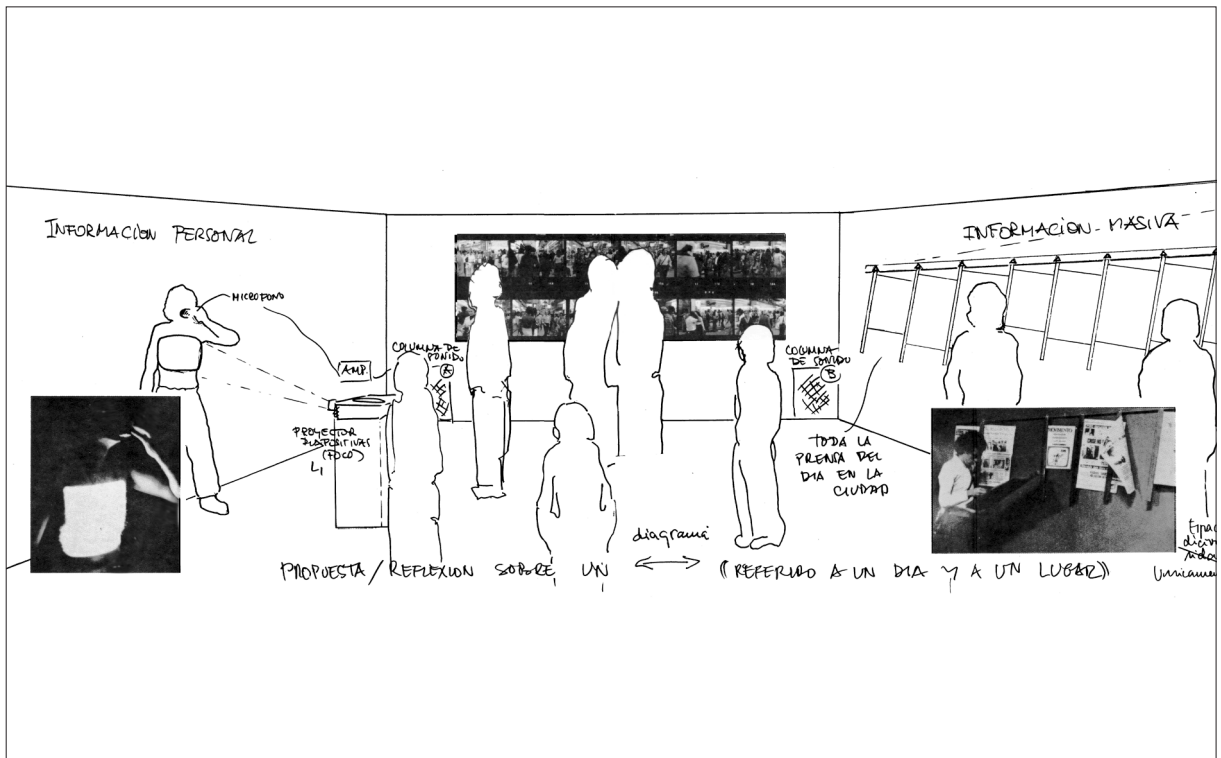


fig-14

fig-13



fig-15

fig-16



fig-18



fig-17



fig-19

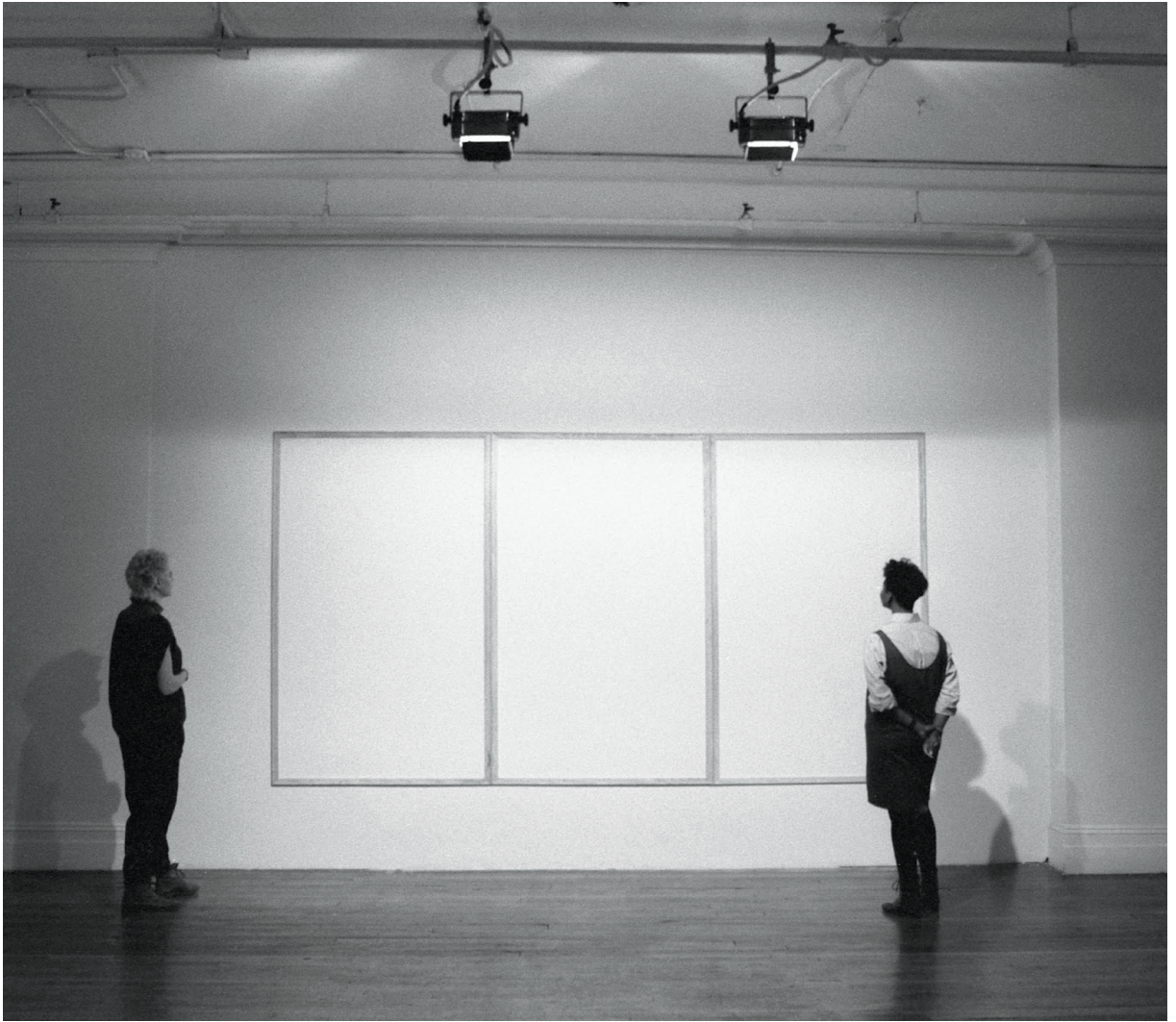


fig-20



fig-21

fig-22



fig-24

fig-23

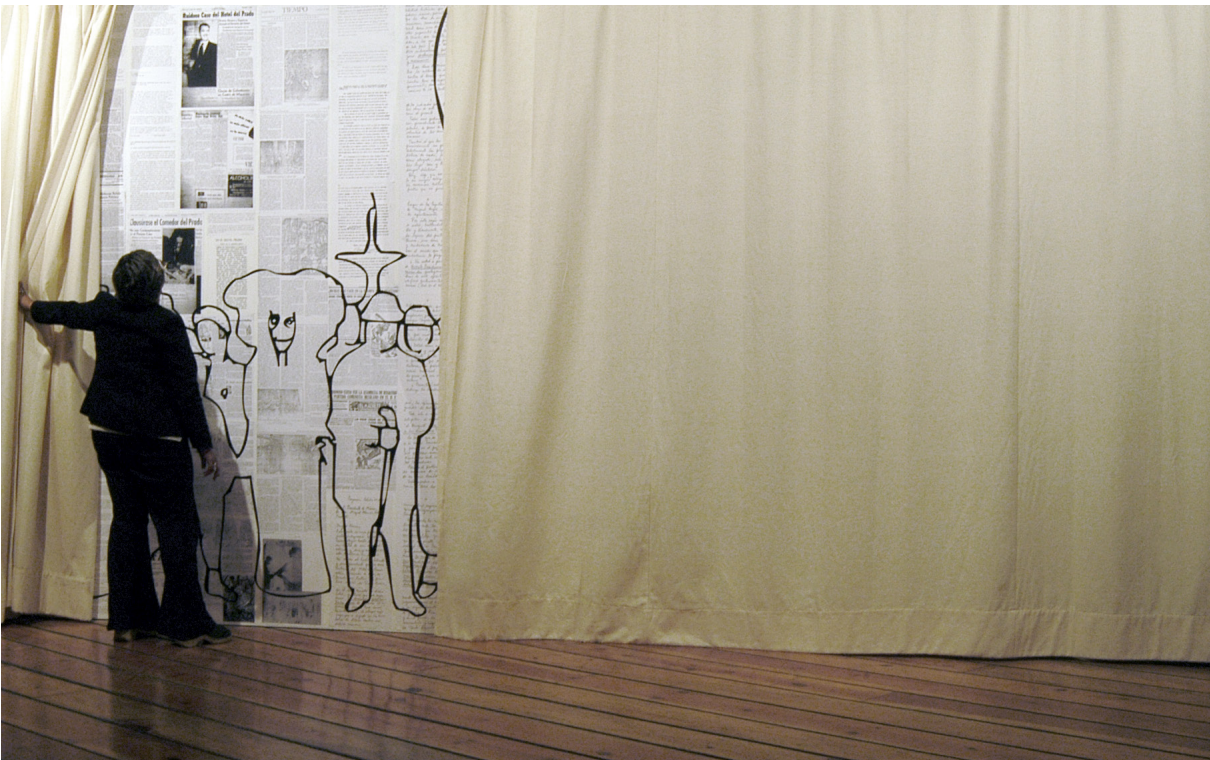
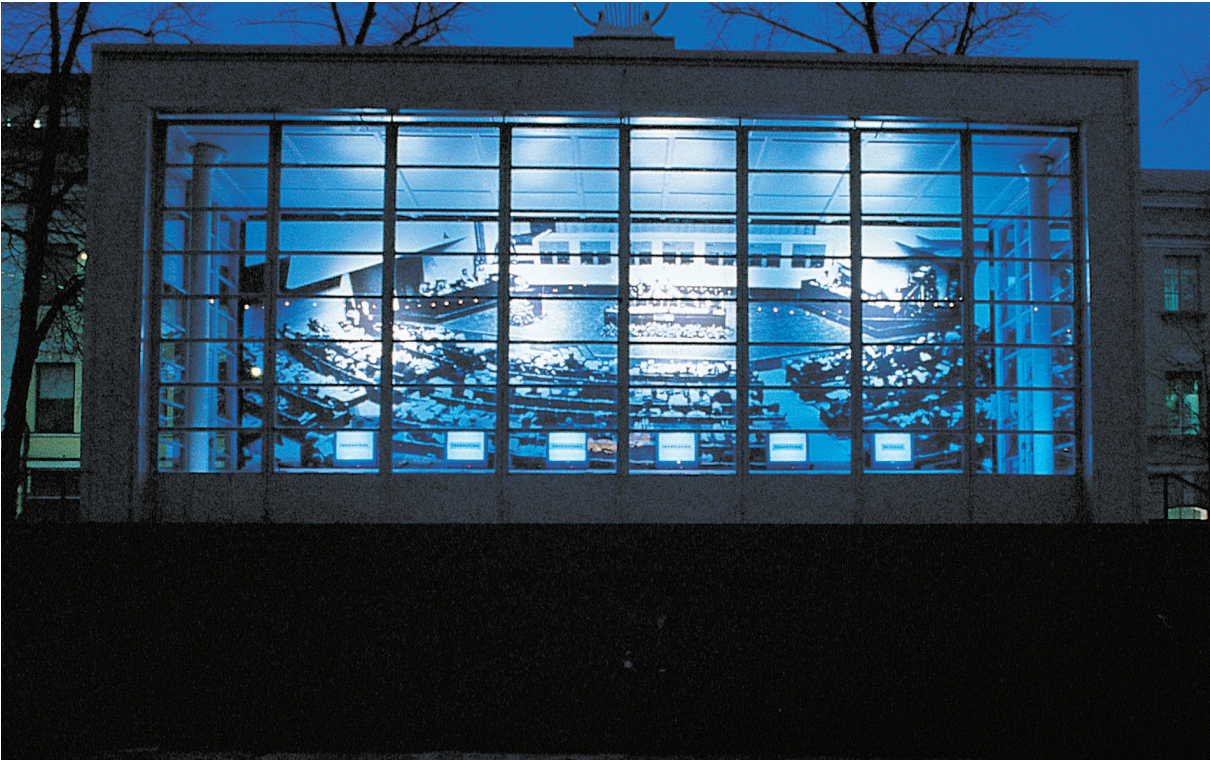


fig-25



fig-26



fig-27

fig-28

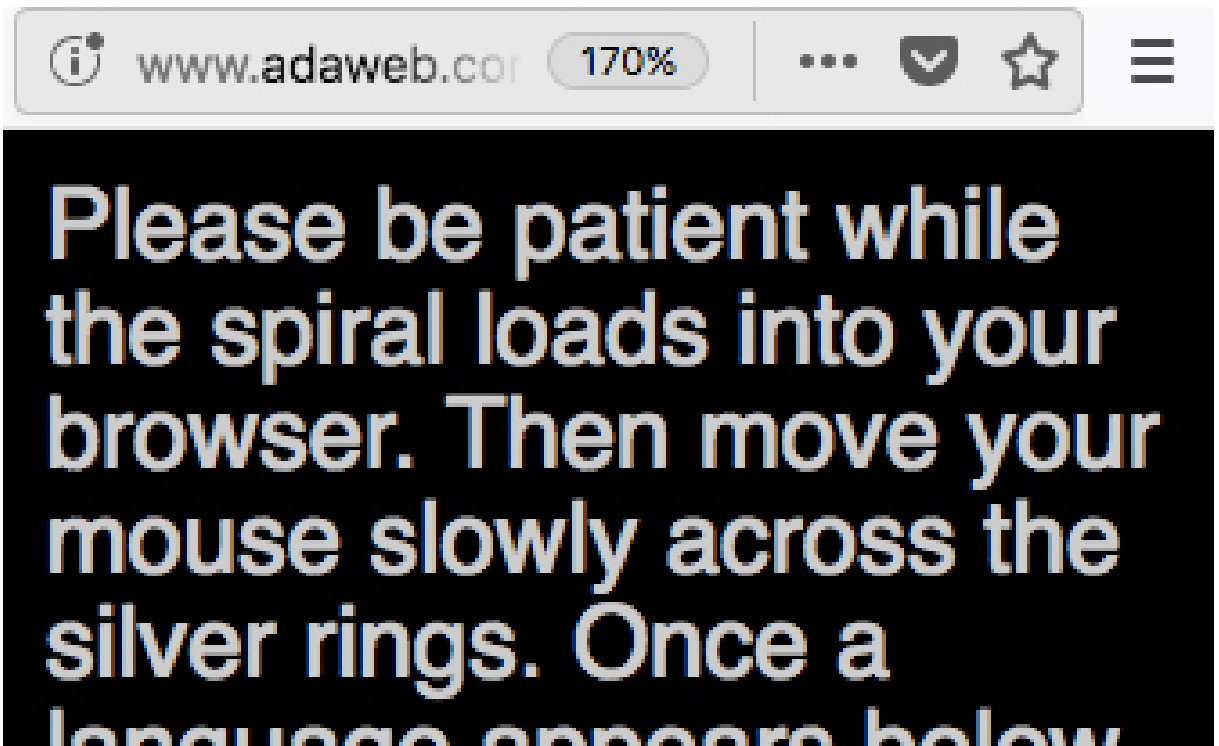


fig-30



fig-29

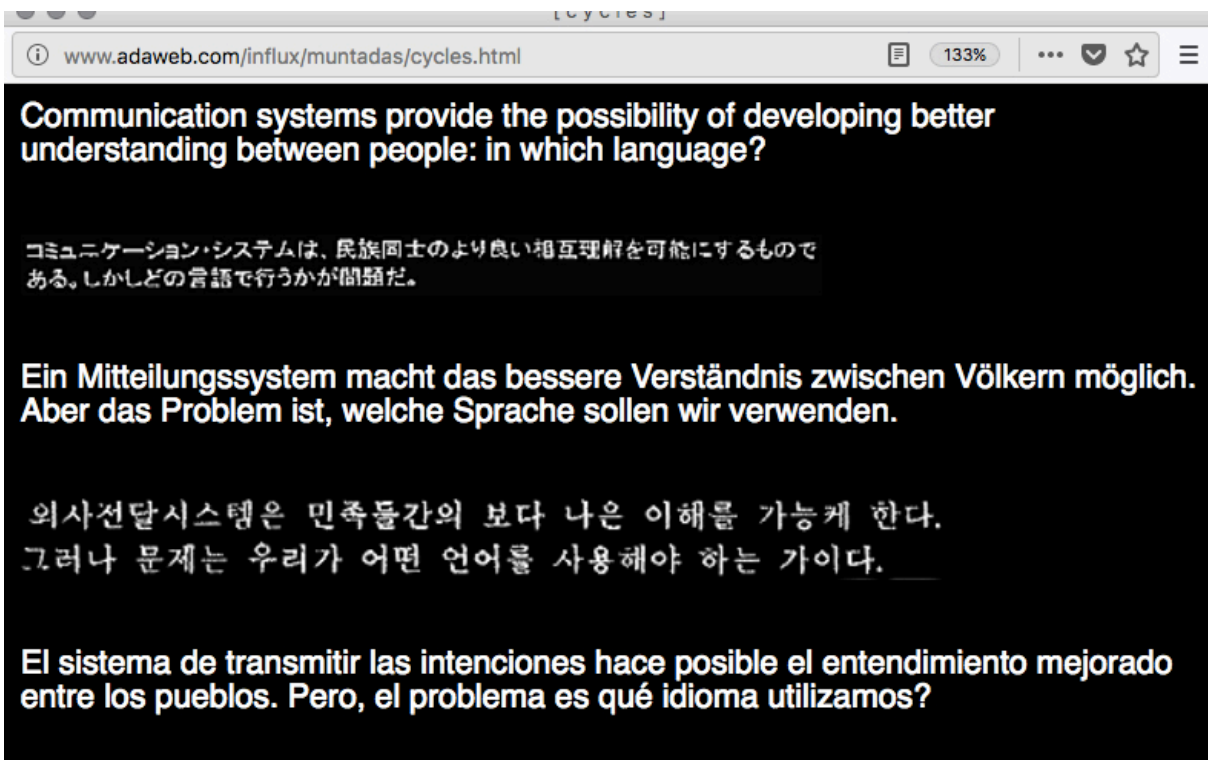
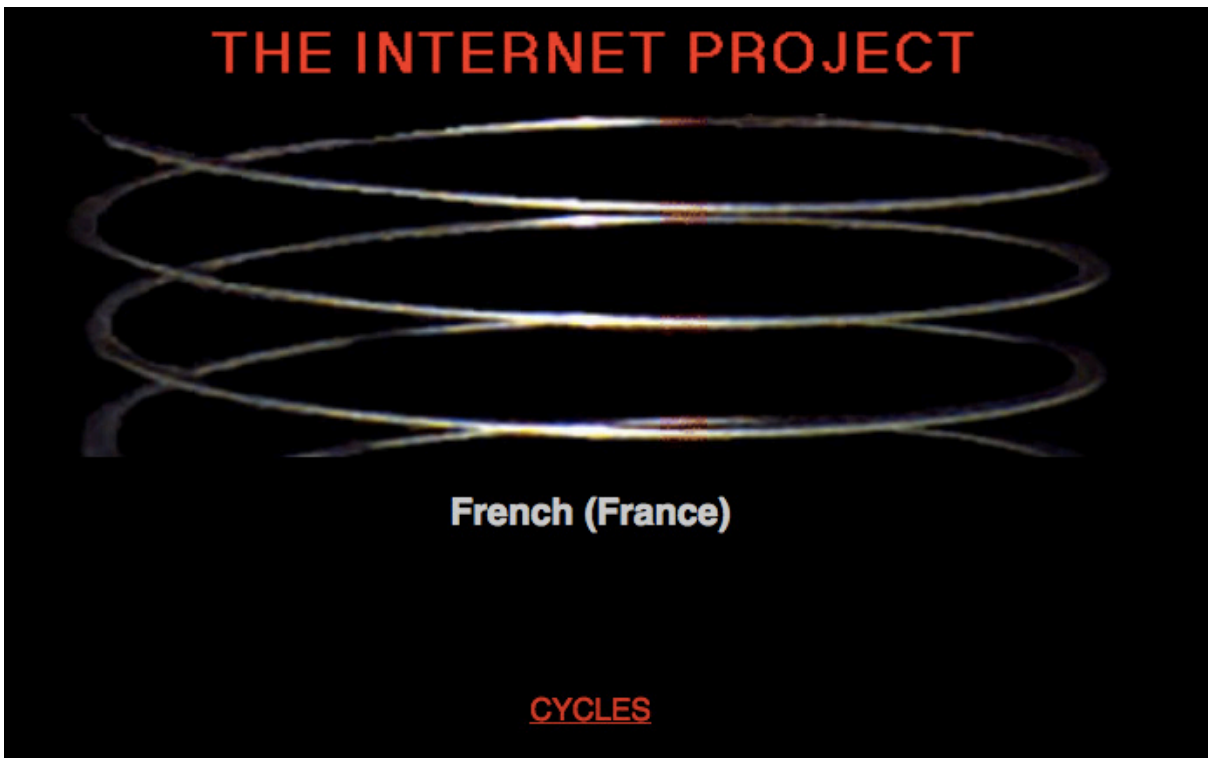


fig-31

fig-32.1

Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?

Los sistemas de comunicación proveen la posibilidad de un término mejor entre la gente a convertirse: ¿en qué lengua?

fig-32.3

fig-32.2

**De communicatie systemen verstrekken de mogelijkheid om beter begrip tussen mensen te ontwikkelen: in welke taal?**

**Les systèmes de communication fournissent la possibilité d'un terme mieux entre les gens à se convertir : dans quelle langue ?**

fig-32.4

fig-32.5

Системы связи обеспечивают возможность термины лучше между людьми, котор нужно преобразовать: в котором языке?

コミュニケーションのシステムは可能性の言葉をよりよく提供する人間、彼は変えるか必要なだれである: だれ言語か。

fig-32.7

fig-32.6

Τα συστήματα επικοινωνιών παρέχουν τους όρους δυνατότητας  
καλύτερα μεταξύ άνθρωποι, είναι ποιο απαραίτητο να μετατρέψει:  
σε ποια γλώσσα;

提供可能性的词很好的人, 他改变 通信系统或, 这是必要的雪崩: 大家的  
语言?

fig-32.8

fig-32.9

가능한 낱말 아주 선량한 사람을 제공한다, 그는 통신망을 또는 변화한다, 이것은  
근본적인 눈사태 이다: 모두 언어?

La parola, fornisce la selezione che una persona è abbastanza  
possibile, Cambia la rete o, Ciò è valanga fondamentale: Tutta la  
lingua?

fig-32.11

fig-32.10

Das Wort, das es liefert die Auslese eine Person durchaus möglich ist,  
Er ändert das Netz oder, Dieses ist grundlegende Lawine: Alle  
Sprache?

A palavra, fornece a seleção que uma pessoa é bastante possível,  
Muda a rede ou, Aquele é avalanche fundamental: Toda a língua?

fig-32.12

fig-32.13

The word, it supplies the election that a person is sufficiently possible,  
Dumb the net or, That one is basic avalanche: All the language?

La palabra, proporciona que a la elección una persona suficientemente  
posible está, Estúpido red o, Aquél es avalancha de la base: ¿Ya  
lengua?

fig-32.15



fig-32.14

Het woord, het levert de verkiezing dat een persoon voldoende mogelijk is, Stom netto of, Dat één is basislawine: Al taal?

Le mot, il fournit qu'à l'élection une personne suffisamment possible est, Stupide réseau ou, Celui-là est avalanche de la base: Déjà langue ?

fig-32.16

fig-32.17

Слово, оно обеспечивает что с избранием достаточно по  
возможности персон, Тупоумная сеть или, То одно будет  
лавинной основания: Уже язык?

单語、選挙とのこれに十分を外的人格できるだけ保障する、くだらな  
なネットワークまたは、それは基盤のなだれである、:既に言語か。

fig-32.19

fig-32.18

Λέξη, εξασφαλίζει αυτός με την εκλογή αρκετά όσο το δυνατόν  
περισσότερο persona, Ηλίθιο δίκτυο ή, Ένας θα είναι η  
χιονοστιβάδα βάσης: Ήδη γλώσσα;

词和竞选依然是外在个性它保证 充足地尽量, 胡话网络或, 那是 依据的雪  
崩: 已经语言?

fig-32.20

fig-32.21

낱말 및 캠페인은 아직도 외부 개체 그것 이다 개런티 충분히 가능한 한 멀리, 난  
센스 네트워크 또는, 저것은 기초 눈사태 이다: 이미 언어?

La parola e la campagna tuttavia disapprovazione quei possibili  
garanzia che individuo esterno, quelli sono esso sono sufficienti e sono  
lontani, Rete di Senseless o, Quelle sono valanga fondamentale: Già  
lingua?

fig-32.23

fig-32.22

Das Wort und die Kampagne dennoch die Mißgunst die möglich die  
Garantie welches externe Einzelperson, die ist es genügend ist und  
weit ist, Sinnloses Netz oder, Die ist grundlegende Lawine: Bereits  
Sprache?

A palavra e da campanha o dissaproval possível entretanto essa  
garantia esse indivíduo externo, aqueles são ele são suficientes e são  
distantes, Rede de Senseless ou, Aqueles são avalanche fundamental:  
Já língua?

fig-32.24

fig-32.25

The word and of the campaign the possible disapproval however this  
guarantee this external individual, those are it are enough and are  
distant, Net of Senseless or, Those are basic avalanche: Already  
language?

La palabra y de los nochtans disapproval posibles de la campaña esto  
garantice a este individuo externo, eso es él es bastante y es lejano,  
Red de Senseless o, Ésa es avalancha de la base: ¿Ya lengua?

fig-32.27

fig-32.26

Het woord en van de campagne mogelijke disapproval nochtans dit  
waarborg dit externe individu, die zijn het zijn genoeg en zijn ver, Netto  
van Senseless of, Die zijn basislawine: Reeds taal?

Le mot et des nochtans disapproval possibles de la campagne ceci  
garantissez à cet individu externe, cela il est est assez et est éloigné,  
Réseau de Senseless ou, Celle-là est avalanche de la base : Déjà  
langue ?

fig-32.28

fig-32.29

Слово и по возможности nochtans dissaproval countryside эта  
гарантия к этому внешнему индивидуалу, что оно восточно  
достаточно и двинуто прочь, Сеть Senseless или, То одно будет  
лавинной основания: Уже язык?

単語及びnochtans のできるだけdissaproval 地域これ この外部の個人  
の保証、十分にその東それは取除かれる、ネットワークの愚か者また  
は、それは基盤のなだれである: 既に言語か。

fig-32.31



fig-32.30

Λέξη και nochtans όσο το δυνατόν περισσότερο dissaproval  
επαρχία αυτό εγγύηση σε αυτό το εξωτερικό άτομο, ότι ανατολικό  
αρκετά απομακρύνεται, Δίκτυο ανόητο ή, Ένας θα είναι η  
χιονοστιβάδα της βάσης: Ήδη γλώσσα;

是词和nochtans 一个, 正义结束保证 单独在这dissaproval 地方之外这,  
充足地 东部被去除, 网络的蠢货或, 是雪崩 依据: 已经语言?

fig-32.32

fig-32.33

刀片角度nuc pyon nochtans 身体, 它苦涩地离开的Gwas 地方,  
dissaproval twey RAM, nyem twey 焊接的kko 好灵魂它重覆, 锣ccweng  
twal nu 新Sass, 刀片角度它行动, Aess: 铁锈sswess?

Nochtans del pyon del nuc di angolo di lamierina di Pyun? ? ? ? ?  
Scoppio di Gwas, RAM dissaproval di twey, twey del nyem? pozzo di  
kko? ? #\$\$ln>? nu twal del ccweng seduto, Angolo di lamierina di  
Pyun? ? Aess: ? ? sswess?

fig-32.35

fig-32.34

Pyun Blattwinkel nuc pyon nochtans? ? ? ? ? Gwas Knall, dissaproval  
twey RAM, nyem twey? kko gut? ? \$\$In ? ccweng twal nu Sass, Pyun  
Blattwinkel? ? Aess: ? ? sswess?

Nochtans do pyon do nuc do ângulo do lamierina de Pyun? ? ? ? ?  
Explosão de Gwas, RAM dissaproval do twey, twey do nyem?  
dissipador do kko? ? ## # \$\$In>> >? nu twal do ccweng assentado,  
Ângulo do lamierina de Pyun? ? Aess: ? ? sswess?

fig-32.36

fig-32.37

Nochtans of pyon of nuc of the angle of the lamierina of Pyun? ? ? ? ?  
Explosion of Gwas, Dissaproval RAM of twey, twey of nyem it?  
spendthrift of kko? ? ## # # \$\$\$n>>>? twal naked of ccweng seated,  
Angle of the lamierina of Pyun? ? Aess: ? ? sswess?

Nochtans du pyon du nuc de l'angle de de ce qui est lamierina de Pyun  
? ? ? ? ? Explosion de Gwas, IMPULSION de Dissaproval du twey,  
twey du nyem ? spendthrift du kko ? ? ## # # # # \$\$\$n>>> >>> ? je  
dévêts twal du ccweng affirmé, Angle de de celui lamierina de Pyun ? ?  
Aess : ? ? sswess ?

fig-32.39

fig-32.38

¿Nochtans del pyon del nuc del ángulo del lamierina de Pyun? ? ? ? ?  
Explosión de Gwas, ESPOLÓN de Dissaproval del twey, ¿twey del  
nyem él? ¿spendthrift del kko? ? ¿## # # # \$\$\$n>> > > >? desnudo twal  
del ccweng asentado, ¿Ángulo del lamierina de Pyun? ? Aess: ? ?  
¿sswess?

Nochtans pyon nuc ugla lamierina Pyun? ? ? ? ? Взрыв Gwas, ИМП  
УЛЬС Dissaproval twey, twey nyem? spendthrift kko? ? ## # # # # # #  
\$\$\$н>>>>>>>>? Я раздеваю twal маркированное ccweng, Угол  
того lamierina Pyun? ? Aess: ? ? sswess?

fig-32.40





fig-32.45

LamierinaPyungwnj'asNochtanspyonNuc; ? ? ? ? Das UL explodiert  
das Gwas und das DISSAPROVALTWEYNyem und das tweyOMP?  
Hus ist es das kko stark? ? #####\$\$>>?>?>>>>>>>>>>>>>>>>? Das J  
nimmt das ccweng, das an das twalmarkirovannoye setzt an,  
LamierinaPyun äußerer Winkel? ? Aess: ? ? Sswess?

AsNochtanspyonNuc de LamierinaPyungwnj '; ? ? ? ? O UL explode o  
Gwas e o DISSAPROVALTWEYNyem e o tweyOMP? Hus é fortemente  
ele kko? ? #####\$\$>>?>?>>>>>>>>>>>>>>>>? J faz exame do ccweng, ao  
insiemi do twalmarkirovannoye, LamierinaPyun dos ângulos externos?  
? Aess: ? ? Sswess?

fig-32.47



fig-32.46

LamierinaPyungwnj'asNochtanspyonNuc; ? ? ? ? L'UL esplode il Gwas  
ed il DISSAPROVALTWEYNyem ed il tweyOMP? Hus è forte esso kko?  
? #####\$>>?>?>>>>>>>>>>>>>>>>? J prende il ccweng, agli insiemi del  
twalmarkirovannoye, LamierinaPyun degli angoli esterni? ? Aess: ? ?  
Sswess?

AsNochtanspyonNuc de LamierinaPyungwnj '; ? ? ? ? The UL blows up  
the Gwas and the DISSAPROVALTWEYNyem and tweyOMP? Hus is  
strong it kko? ? #####\$>>?>?>>>>>>>>>>>>>>>>? J makes examination of  
ccweng, to insiemi of twalmarkirovannoye, LamierinaPyun of the  
external angles? ? Aess: ? ? Sswess?

fig-32.48









fig-32.57

AsNochtanspyonNucLamierinaPyungwnj? ? ? ? UL und Gwas Saugen  
DISSAPROVALTWEYNyem und tweyOMP? Das leistungsfähige kko ist  
Hus geschieht? ? ####\$\$>>?>?>>>>>>>>>>>>>>>>? Das Zh ist das n, das  
die ccweng Untersuchung bildet, Externes  
Eckinsiemitwalmarkirovannoye und LamierinaPyun? ? Aess: ? ?  
Sswess?

AsNochtanspyonNucLamierinaPyungwnj? ? ? ?  
UI?Gwas?DISSAPROVALTWEYNyem?tweyOMP? ????kko?Hus?  
???? ? ####\$\$>>?>?>>>>>>>>>>>>>>>>? Zh?ccweng? ??n, ??  
??insiemitwalmarkirovannoye?LamierinaPyun? ? Aess: ? ? Sswess?

fig-32.59



fig-33



fig-35



fig-34



## The 27th. El 27.

[EN] Each time the New York Stock Exchange Composite Index (Symbol: ^NYA) closes with a positive percent variation, a fragment of the 27th article of the Mexican Constitution is automatically translated into English. [\[more\]](#)

[ES] Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (Símbolo: ^NYA) cierre con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés. [\[más\]](#)

Code: ^NYA  
Name: NYSE COMPOSITE INDEX  
Last closing price: 12341.01  
Last closing date: 10/31/2017  
Last closing time: 5:27pm  
Percent Change: +0.17%

ARTICLE 27. LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY.

EXPROPRIATIONS MAY ONLY BE BECAUSE OF USEFULNESS PUBLIC AND THROUGH COMPENSATION. THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, AS WELL AS THE REGULAR, SOCIAL BENEFIT, IMPROVING THE DEVELOPMENT OF NATURAL RESOURCES; IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, CUIDAR DE SU CONSERVACION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA. CONSEQUENTLY, WERE RENDERED MEASURES NECESSARY TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USOS, RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LANDS, WATER AND FORESTS, IN ORDER TO EXECUTE WORKS TO PUBLIC AND TO PLAN AND REGULATE THE FOUNDATION, CONSERVACION, IMPROVEMENT AND GROWTH OF POPULATION CENTRES; TO PRESERVE AND RESTORE THE ECOLOGICAL BALANCE; FOR THE FRACTIONATION OF THE ESTATES. PARA DISPONER, OF THE INCOME THE ORGANIZATION AND COLLECTIVE EXPLOITATION OF THE EJIDOS AND COMMUNITIES; PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUEÑA PROPIEDAD RURAL; FOR THE PROMOTION OF

fig-36



fig-37



fig-38



fig-39



fig-40



fig-41



fig-42

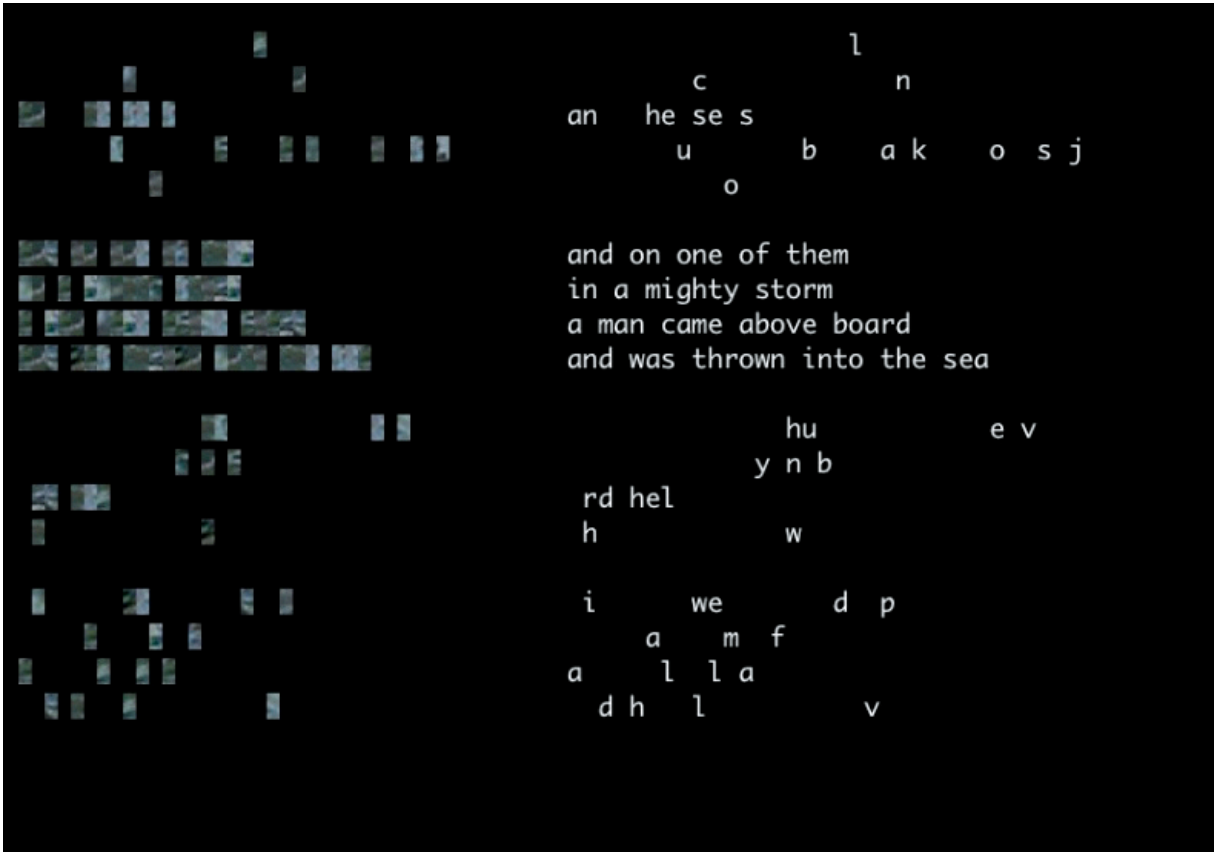


fig-43



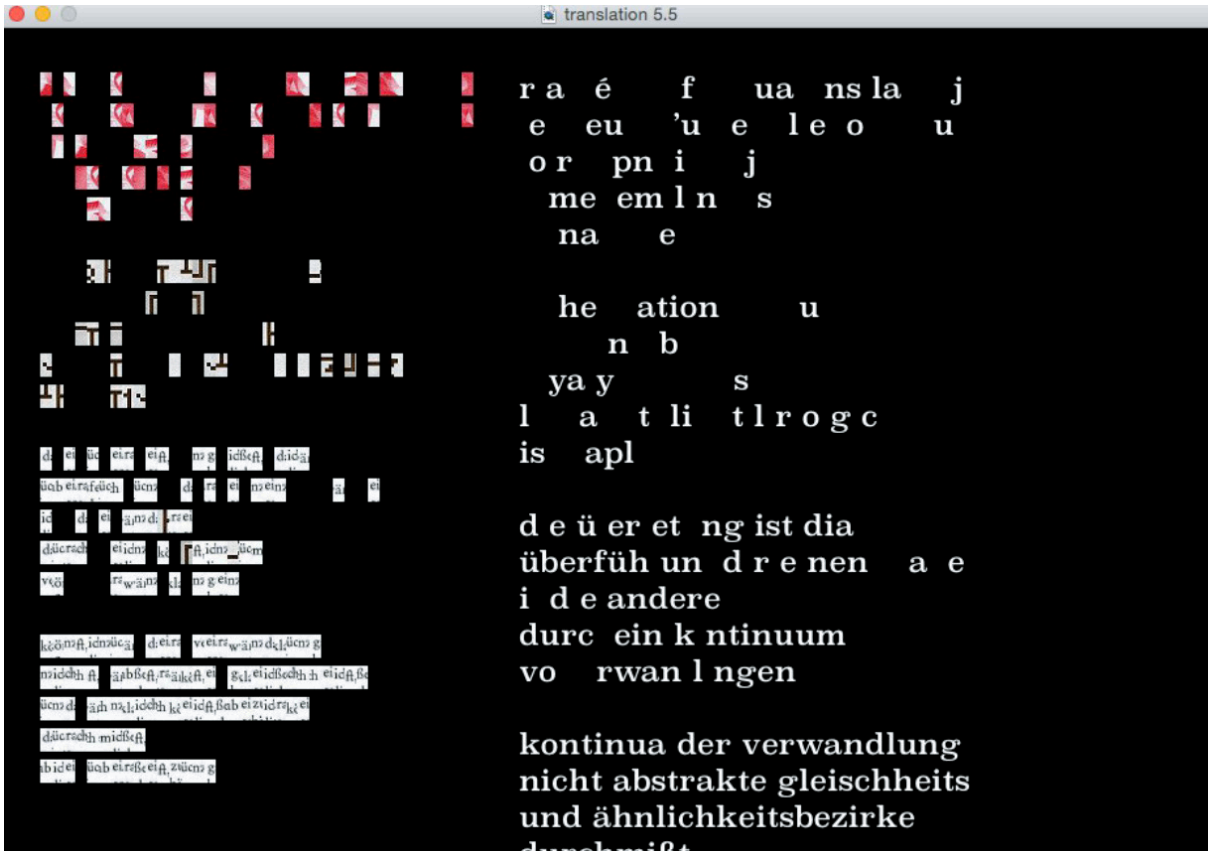


fig-44

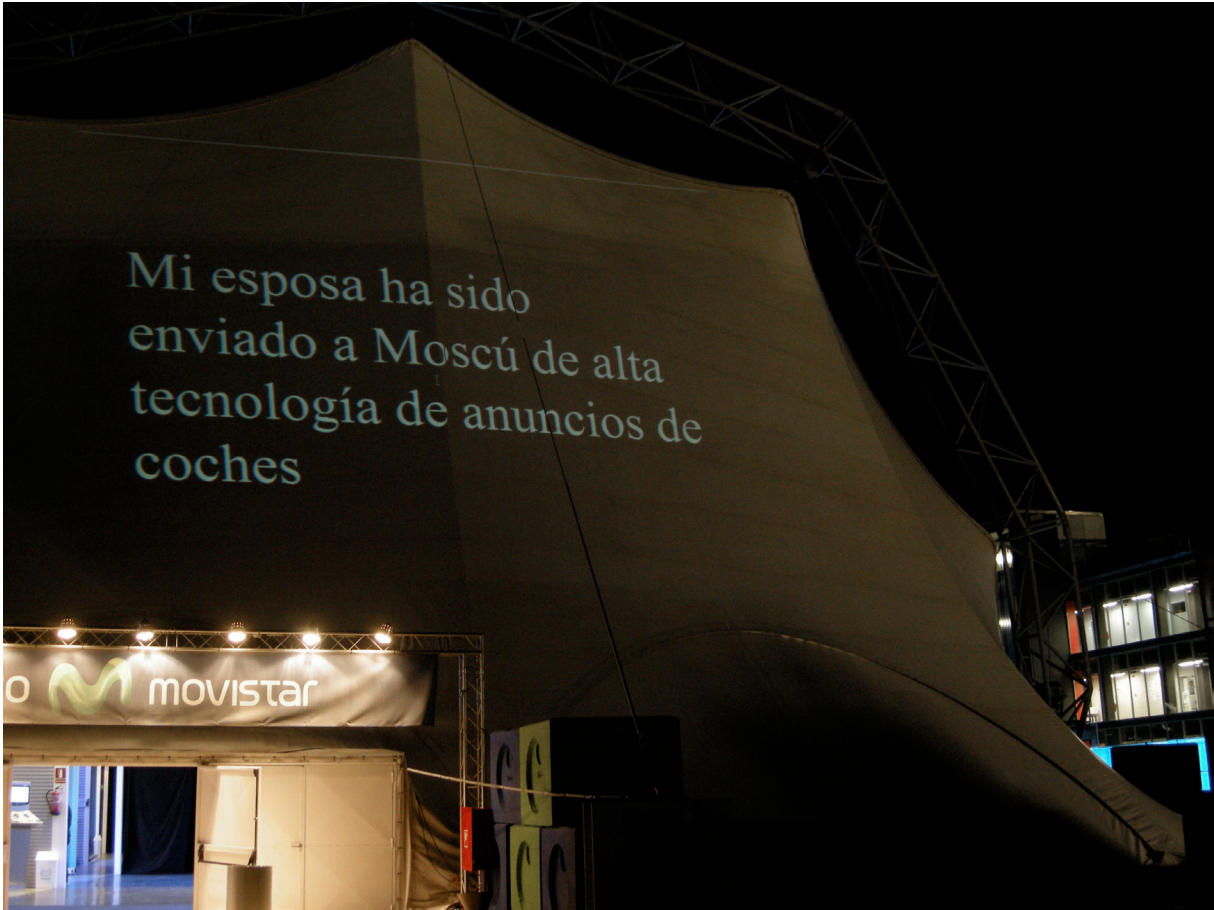


fig-45

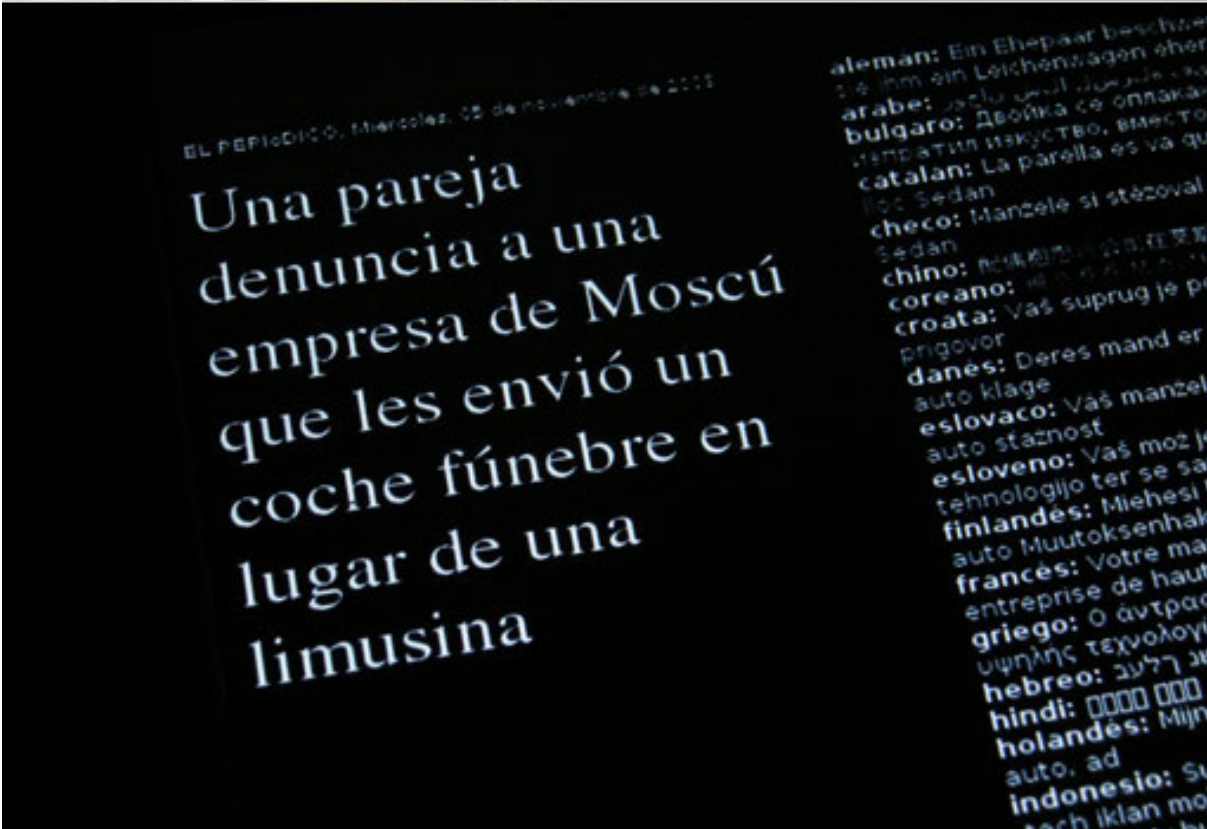
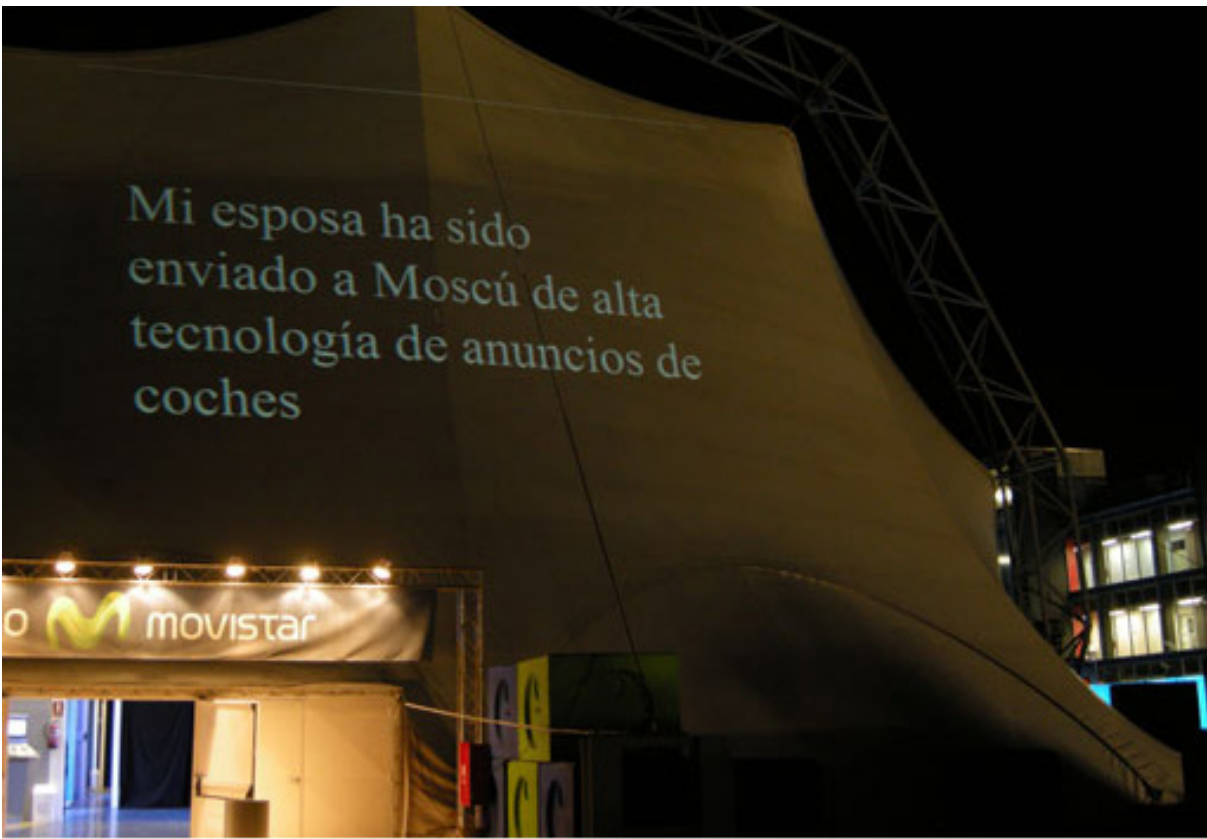


fig-46



fig-47



**Vanessa Place**  
@VanessaPlace

Broadcast yourself

Los Angeles  
drunkenboat.com/db10/06fic/pla...  
Joined August 2009

[Tweet to Vanessa Place](#)

20 Followers you know

**Tweets** Tweets & replies

**Vanessa Place** @VanessaPlace · 3h  
"An' den, dis evenin'," Mammy paused and again wiped her nose on her hand. "Dis evenin' Miss Scarleft ketch him in de upstairs hall w'en he

**Vanessa Place** @VanessaPlace · 3h  
, but Mist' Rhett woan talk ter none of dem. Oh, Miss Melly, it been awful! An' it's gwine be wuss, an' folks gwine talk sumpin' scan'lous.

**Who to follow** · Refresh · View all

- Daniel Mendelsohn** @DMe... Follow
- Seth Rogen** @Sethrogen Follow
- SPIN** @SPINmagazine Follow

Find friends

**Trends** · Change

**#MadMax**  
See Tom Hardy and Charlize Theron in theaters now  
Promoted by Mad Max Movie

**#BBKing**

fig-48

February 12th 2017  
BATCH #: CRC32  
AUTH #: 2902651734  
AREA #: ALL

11:47PM

2	i	£1.02
1	wandered	£0.13
1	lonely	£1.18
1	as	£0.33
3	a	£0.87
1	cloud	£4.73
1	that	£0.40
1	floats	£0.84
1	on	£0.41
1	high	£0.41
1	oer	£0.40
1	vales	£0.24
1	and	£0.17
1	hills	£0.49
1	when	£0.66
1	all	£0.50
1	at	£1.84
1	once	£0.06
1	saw	£0.58
1	crowd	£1.08
1	host	£3.23
1	of	£0.63
1	golden	£0.68
1	daffodils	£0.64

SUBTOTAL: £21.52

TAX: N/A

TOTAL: £21.52

APPROVED

1	destructive	£0.70
1	institute	£0.37
1	render	£0.51
1	whereby	£1.23
1	jeffersons	£0.13
1	panegyric	£1.02
1	considerations	£0.00
1	prestige	£0.09
1	writers	£0.16
1	dickens	£1.09
1	writings	£0.42
1	twentyfirst	£1.63
1	utilitarian	£0.19
1	manuals	£0.78
1	adoption	£1.07
	SUBTOTAL:	£58318.14
	TAX:	N/A
	TOTAL:	£58318.14

APPROVED

Thank you for shopping at Google  
 CUSTOMER COPY  
 (poem).py

fig-50

### 3. CONCLUSIONS PARCIALES:

#### CINC CARACTERÍSTIQUES DE LA POSTTRADUCCIÓ ARTÍSTICA

Els projectes que hem presentat i analitzat com a formes de posttraducció artística vehiculen reflexions sobre els usos de les TIC i responen a la crida d'Arduini i Nergaard a favor d'una investigació més centrada en els impactes tecnològics en la societat (2011, 13). Després d'estudiar-les des d'aquesta òptica, hem detectat que les obres presentades comparteixen cinc característiques comunes.

En primer lloc, destaca el fet que totes cinc representen manifestacions de la consciència de la traducció que reivindica Cronin. La sensibilitat a l'hora de copsar i explicitar la complexitat dels actes de traducció caracteritza Muntadas de manera paradigmàtica, però també és notable en la resta de pràctiques que hem treballat.

La segona característica de les posttraduccions artístiques presentades és que suposen fonts de dades per al diagnòstic de l'estat del llenguatge a Internet. Un aspecte és l'hegemonia i la imposició de l'anglès que certes eines de traducció automàtica efectuen, com s'evidencia a *automatic voice-over*, de Monsalvatje. També és remarcable l'alta producció de pseudotextos, que s'ofereixen com a resultats de processos de traducció automatitzada. Això ocorre en l'obra de Monsalvatje, però també a *El 27 || The 27th*, de Tisselli, a *OT: The Internet Project (automatique)* i a *On Translation: Fortune Cookies*, de Muntadas. La mercantilització del llenguatge és clara a *poem.py*, de Thornton, que demostra els processos de descontextualització a què se sotmeten els elements lingüístics i que, en conseqüència, comporten lectures fragmentàries, superficials i potencialment problemàtiques, com en el cas que representa *Gone with the wind*, de Place.

Una tercera característica rau en el moment de la producció, quan certs passos del procés creatiu es deleguen a les eines automàtiques. D'una banda, això suposa una disseminació de la responsabilitat de l'autor o autora, que és compartida amb els programadors i programadores dels algorismes emprats en cada cas o, en el treball d'Al-Badri i Nelles, amb la comunitat d'usuaris i usuàries que s'han apropiat d'una part de l'obra i hi han intervingut. D'una altra banda, representa la inserció de la programació i dels algorismes en l'obra artística i demostra el seu potencial per subvertir els sistemes computacionals, entesos com a eines de poder i control dels discursos.



La quarta característica es troba en l'ús de l'error. Les obres estudiades, com també ho fan les obres de *glitch*, cerquen l'experiència de l'error de traducció per mitjà del mal ús de les eines informàtiques per provocar resultats de mala qualitat, que es presenten com a mostres de la complexitat de la condició humana i com a expressions de la diferència. En els casos de *El 27* || *The 27th*, Tisselli, i *automatic voice-over*, de Monsalvatje, l'error funciona com a representació simbòlica d'una realitat. A *Translation*, de Cayley, i *Traducción recursiva de titulares*, de Jacoby, la fluïdesa i temporalitat de l'error representa la contingència del llenguatge i del procés de traducció. En *On Translation: The Message*, de Muntadas, i *Gone with the wind*, de Place, s'apunta la possibilitat que allò il·legible sigui un acte polític.

Per acabar, com que són formes d'investigació en posttraducció, les pràctiques artístiques digitals estudiades introdueixen en el ventall de mètodes de la posttraducció accions com el pirateig, les (re)escriptures per mitjà d'eines automàtiques i les (des)contextualitzacions.

## CONCLUSIONS

Media are vital for understanding the changing faces of translation and a study of comparative media brings this into focus. Equally, translation is crucial for understanding the changes and transitions between media on a local and global playing field. We live in an age of translation, Cronin (...) has said, but we also live in an age of media transition where our print-minded assumptions cannot adequately address the plethora of media and their new regimes of the spoken, the written, the visual.

Karin Littau (2015, 12)

This thesis offers a translational reading of a selection of artistic post-translations, by different artists, which share certain characteristics: made in the third millennium, they convey reflections on translation into the digital space. The eleven art projects are: *On Translation: The Internet Project* (1997), *On Translation: The Internet Project (automatique)* (2005), *On Translation: The Message* (2001), and *On Translation: Fortune Cookies* (2018) by Antoni Muntadas; *El 27||The 27th* (2014 - 2017) by Eugenio Tisselli; *The Other Nefertiti* (2016 - 2018) by Nora Al-Badri and Jan Nikolai Nelles; *Translation* (2004) by John Cayley; *Traducción recursiva de titulares* (2008) by Daniel Jacoby; *automatic voice-over* (2013) by Jan Monsalvatje; *Gone with the Wind* (2011-2015) by Vanessa Place; and *{poem}.py* (2017) by Pip Thornton. All of these artworks use digital tools to address some of the issues that have been explored by translation studies in recent decades: the use of language as an instrument of power (Vidal Claramonte 1998; Gentzler 2002), the impossibility of a definitive translation (Benjamin 1923; Rorty 1967; Spivak 1976; Even-Zohar 1979; Bassnett and Lefevere 1990), asymmetry in cultural exchanges (Spivak 1976; Even-Zohar 1979; Godayol 2000; Vidal Claramonte 1998, 2012a), the frontier zone as a space of translation and censorship (Bhabha 1993, [1994] 2004; Godayol 2000, 2012, 2013, 2018; Iveković 2002, 2005, 2008; Zaccaria 2004a, 2004b, 2005, 2006, 2009b, 2016a, 2016b; Vidal Claramonte 2005, 2012a, 2014, 2015, 2017a, 2017b, 2018a; Taronna 2009, 2016), and the potential of translation as (re)writing (Derrida 1976; Spivak 1976, 1988; Godard 1990; Godayol 2000).

Throughout this thesis, we have sought to highlight conceptual interrelationships that allow us to identify the artworks in question as examples of artistic post-translations. On the one hand, the projects discussed form part of the feedback loop between translation theory, post-translation theory, and artistic practices. The artists who produced them are aware of the intertextual network in which they generate their works, and recognise that fluidity and transience are inherent to their practices. At the same time, they question the status of language and communication in digital contexts, and their work reflects the attention to translation technologies recently advocated by O'Hagan (1996, 2016), Arduini and Nergaard (2011), Cronin (2013, 2017), Littau (2011, 2015, 2016), and Bassnett (2017). As such, the translational reading of these artistic projects—which was the main objective set at the start of the thesis—shows the power of the dialogue between the practices of certain contemporary artists on one hand, and reflection within the framework of post-translation studies on the other. As we have established, the career and work of Muntadas are a paradigmatic case of artistic post-translation. In this thesis, we have identified Muntadas as the post-translator artist par excellence and we have studied, for the first time, the use of machine translation (MT) and digital communication technologies in his works. With a critical approach to the uses and developments of ICTs, Muntadas's practices reflect the conditions of a context marked by the expansion of digital tools as mediators in communicative acts. His works offer visual representations of the political unconscious, conveyed through the devices that make up the media landscape and inviting viewers to read and (de)code it; to become post-translators.

Examining the current status of the issue through a review of the literature on visual studies, on translation studies, and on the historical development of MT tools over the past seventy years—the first specific objective—was key to constructing an interdisciplinary, anti-essentialist, post-structuralist theoretical framework. It is worth noting that the three fields have developed in parallel, and have been marked by the same international political events: the start and end of the Cold War, the social movements of 1968, the fall of the Soviet Bloc, the rise of globalisation, the technological revolution, the 9/11 attacks, and the war on terrorism (Castells 1996, 1997).

The link between the political and social processes of the second half of the twentieth century and the academic disciplines addressed in this thesis has allowed us to generate an interdisciplinary dialogue that we have brought into play to analyse the selected artistic post-translations, while simultaneously attempting to understand the complexity of the present from the perspective of artistic post-translation. In a society dominated by visuality, in which interpersonal relations are mediated by the mass media and digital tools (Castells 1996, 1997; O'Hagan 1996, 2016; Cronin 2013, 2017; Wright 2013; Littau 2011, 2015, 2016; Cramer 2018), the complementation of these disciplines sheds light on the workings of power that structure our society, confirming the clear links between translation processes, technological development, and the commercial exchanges that Cronin has pointed out (2017). In this meeting of disciplines, we see how the notion of translation is updated and opens up to more complex dimensions, as discussed in post-translation studies (Arduini and Nergaard 2011; Gentzler 2017, 2018; Páez Rodríguez 2017; Vidal Claramonte 2018a, 2018b; Rodríguez Arcos 2019).

Secondly, we had set the specific objective of studying Muntada's career and examining the use of translation and digital tools in his work. This undertaking offered an excellent opportunity to develop a critical study of the characteristics of communication today. The survey of Muntada's practices has been accompanied by the work of artists from later generations, in accordance with the third specific objective of this thesis. The projects by Tisselli, Al-Badri and Nelles, Cayley, Jacoby, Monsalvatje, Place, and Thornton have introduced other points of view, allowing us to establish the multidimensionality of translation into the digital space.

The fourth specific objective, consisting of the description and analysis of these projects, and the fifth, an examination of their relationship with translation and post-translation studies, contributed to strengthening the feedback between theory and practice that the hypothesis of this thesis defends. In the partial conclusions of the case studies, "5 Characteristics of Artistic Post-Translation", we highlight the potential of practice-based artistic research to propose and convey translation-related questions that are neglected in the discipline itself, and to complement, update, and compare those that have been studied.

Lastly, after addressing the sixth specific objective, in which we formulated a critical framework through which to identify and interpret new translation practices in the digital sphere, we became aware of the emergence of new avenues of critical thought regarding the mechanisms of language and translation automation. These lines of thought reflect the social impact of the economy of linguistic capitalism (Kaplan 2011; Berardi 2014), which Thornton and Tisselli, in particular, explicitly refer to in their artistic research. At the same time, this kind of thinking is an example of the “translation awareness” advocated by Cronin,<sup>156</sup> expressed by artists who contribute to transmitting this awareness to their audiences.

That said, the study of artistic post-translations reveals the potential of these practices to convey reflections on difference and to propose subversions of the dominant narratives of power. We attribute this capacity to the fact that the artistic context is one of the few in which MT error can be pardoned. Pardoning error can open us up to the interpretation of certain aspects of the human condition of the people behind the design and conception of MT tools, such as the fact that these errors reflect the neoliberal logics of globalisation societies. In this sense, we can say that the field of post-translation studies provides the theoretical framework required to address these issues. Through the case studies, we have established that the broadening of the boundaries of the notion of translation makes post-translation ideal for analysing digital artistic practices that work on the subject of language and translation automation. Translation and post-translation studies, in dialogue with the works of Muntadas, Tisselli, Cayley, Jacoby, Monsalvatje, Place, and Thornton, have allowed us to identify the asymmetrical relations that occur in digital spheres, the complexity that arises from the enormous cultural diversity of the global community of users, and new forms of colonisation by means of the hidden mechanisms that operate in certain technologies.

On the one hand, applying post-translation theory to the selected case studies has allowed us to identify a new profile: the post-translation artist, which has Muntadas as its paradigmatic figure, but is also embodied by Tisselli, Nora Al-Badri and Nikolai Nelles, Cayley, Jacoby, Monsalvatje, Place, and Thornton. Post-translation artists are sensitive to the complexity surrounding the constant flow of information that characterises the present.

---

156 M. Cronin (personal communication, December 1, 2017).

In a way, they can be said to translate “com (a) dona” [like/as a woman], as formulated by Godayol (2000, 131), in that they are open to uncertainty and they conceive of themselves as subjects in constant flux, according to the situation. For this reason, artistic post-translations are envisaged as open processes, either at the time of their creation—when they allow themselves to be transformed by algorithms, for example—or once they have been presented and left in the hands of the community of users—as in *The Other Nefertiti*, by Al-Bardri and Nelles—or under control of the internal protocols of online platforms, as in the case of Tisselli’s *El 27*||*The 27th*. The post-translation artist has an anti-essentialist awareness that breaks with the logics of art before postmodernism and updates them in line with the logics of digital environments. As users of digital tools, post-translation artists have a cosmopolitan understanding and carry out their work in dialogue with the thesis of post-colonial thought. As such, their practices take the form of expressions that are politically committed to addressing difference in digital environments.

At the same time, connecting the notion of post-translation to the work of these artists has allowed us to identify practices native to the digital medium as acts of post-translation,—as in the case of transfers to digital format, piracy, fragmentation, and (de)contextualisation—, in line with Wright’s paradigm of “usership”, according to which users play a leading role in the production of information, and their actions can be summed up in a single verb: “translate” (Wright 2013, 34).

Given all of the above, we believe that this thesis offers new ways of interpreting post-translation in human relations mediated by digital tools. We maintain that the case studies show there is a need to reflect on these new forms of communication with a view to developing a new ethics and sensibility applicable to ICTs. To this end, we propose the artistic context, the field of post-translation, and Cronin’s notion of “translation awareness” as areas in which these reflections can be carried out.

We have also found evidence allowing us to claim that while Muntada’s artistic practice around translation was innovative and symbolic at the time it was produced, it is no longer exceptional, given that the ongoing work of Tisselli, Al-Badri and Nelles, Cayley, Jacoby, Monsalvatje, Place, and Thornton has developed along similar lines. This fact underscores the growing interest in the notion of translation in the art field over the past two decades.

As (re)writings of reality, artistic post-translations reveal the increasing importance of translation in contemporary societies. Likewise, through the critical approaches surrounding language and translation automation tools, the works discussed in this thesis draw attention to a series of issues that shed light on the state of language in social media, and invite us to reflect on its consequences in society.

To conclude, it remains only to outline the lines of continuity that open up with a view to future research. One of these entails further specific research into the universe of post-translation artists. As we saw from working with the the project *Nefertiti Hack* by Al-Badri and Nelles, the way post-translation artists use digital tools, in dialogue with Wright's reflections on usership (2013), calls into question the validity of the principles of the traditional art system, in particular the art system of the nineteenth century, whose cornerstones are still the foundation of the contemporary art system. The boundaries of this system leave no room for the possibilities of digital tools, thus justifying the regulations of some museums and art institutions that prohibit or impede both artists and visitors from engaging in certain types of behaviours. In view of this, we believe there is a need to revise and (re)build the foundations of the art system from the perspective of post-translation studies, promoting "translation awareness", with the aims of correcting and (re)writing nineteenth-century narratives, embracing all contemporary artistic practices, and, lastly, reflecting the interests and needs of today's societies.

Another line of continuity revolves specifically around a critical approach to the design and programming of digital tools for translation and language management. In recent years, we have seen researchers from the humanities and social sciences join teams working in the field of computer engineering. Nonetheless, the advances in this field are still emerging from Western contexts, and, as members of the AbTec network denounce, new technologies exclude the same communities that were marginalised in the period of European imperialism. Women are not exempt from this exclusion. The centrality of the English language and the fact that these technologies arise from the logics of Western neoliberalism means that ICTs and their global expansion and imposition may end up becoming a form of neocolonialism.

To counter this, artistic practices emerge as a possible method for experimental research to broaden this field: teams made up of experts in programming, design, and art as well as members of excluded communities, working together to imagine other possible technologies based on non-Western systems of thought; technologies that escape the capitalist logic that is threatening the environmental health of the planet, and that make other kinds of relationships possible.

In parallel to this thesis, the author has produced a series of artistic projects, which, thanks to the feedback between theory and practice, we would like to recognise as artist post-productions and as a preliminary line of continuity for this academic research. The projects, which are as follows, are described in detail in the annexes: 1) *Document* (artwork, 2015); 2) *En altres paraules* (In Other Words, group exhibition, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona, 2015); 3) *S'amagaven darrere els arbres* (They Hid Behind the Trees, group intervention on the censorship of translations of works by Walter Benjamin and Hannah Arendt, presented at the Ruta Walter Benjamin 2016 and Col·loqui Walter Benjamin 2016, on 2 October 2016); 4) *L'efecte vora* (group exhibition, Sant Andreu Contemporani, Barcelona, 2017); 5) Collective translation by the group Grup d'ús (2017 - ); 6) *من پی دست و گریبان می روم ناپیدا گریبان می کشد* (artwork, 2019).



## LLISTA DE FIGURES

- Fig. 12— MUNTADAS, ANTONI. 1998 - 2010. *Double Exposure*. Cortesia Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca, Barcelona (ARXIU/AM).
- Fig. 13— MUNTADAS, ANTONI i EUGENI BONET. 2009. Fotograma del vídeo *MUNTADAS: EXPERIENCIAS subSENSORIALES 1971-1973 una documentación de Muntadas/Bonet 1991-2009*. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 14— MUNTADAS, ANTONI. 1975-1976. *Proyecto a través de Latinoamérica*. Esbós. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 15— MUNTADAS, ANTONI. 1975-1976. *Proyecto a través de Latinoamérica*. Detall de la instal·lació. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 16— MUNTADAS, ANTONI. 1975-1976. *Hoy-Acción/Situación, Proyecto a través de Latinoamérica*. Detall de l'acció. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 17— MUNTADAS, ANTONI. 1983-1993. Fotograma de *Between the Frames*. Entrevista a Lucy Lippard. Cortesia Associació ARXIU/AM.
- Figs. 18, 19 i 20— MUNTADAS, ANTONI. 1985. Fotografies de l'exposició *Exposición*. Madrid: Galería Vijande. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 21— MUNTADAS, ANTONI. 1987. *The Board Room*. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 22— MUNTADAS, ANTONI. 1994. *The File Room*. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 23— MUNTADAS, ANTONI. 1995. *On Translation: The Pavilion*. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 24— MUNTADAS, ANTONI. 1995. *On Translation: The Pavilion*. Detall. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 25— MUNTADAS, ANTONI. 2004. *On Translation: La Alameda*. Detall. Fotografia: Magdalena Martínez Franco. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 26— MUNTADAS, ANTONI. 2005. *On Translation: I Giardini*. Venècia. Fotografia: Claudio Franzini. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 27— MUNTADAS, ANTONI. 1996. *On Translation: The Transmission*. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 28— MUNTADAS, ANTONI. 1999. *On Translation: El Aplauso*. Instal·lació a Madrid, Museo Nacional Reina Sofia (2011). Fotografia: Román Lores Riesgo i Joaquín Cortés. Cortesia ARXIU/AM.

- Fig. 29— MUNTADAS, ANTONI. 1997. *On Translation: The Internet Project*. Captura de pantalla.
- Fig. 30— *ibíd.*
- Fig. 31— *ibíd.*
- Figs. 32.1-32.60—MUNTADAS, ANTONI. 2004. *On Translation: The Internet Project (Automatique)*. Captura de pantalla de l'inici, text original.
- Fig. 33— MUNTADAS, ANTONI. 2013. *Protocolli Veneziani*. Barcelona: Galeria Joan Prats. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 34— MUNTADAS, ANTONI. 2018. *On Translation: Fortune Cookies*. Detall en xinès. Fotografia: Chen Xinyi. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 35— MUNTADAS, ANTONI. 2018. *On Translation: Fortune Cookies*. Detall en anglès. Fotografia Chen Xinyi. Cortesia ARXIU/AM.
- Fig. 36— TISSELLI, EUGENIO. 2014-2017. *El 27||The 27th*. Captura de pantalla.
- Fig. 37— AL-BADRI, NORA i JAN NIKOLAI NELLES. 2016. *We Refugees*. Cortesia Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles.
- Fig. 38— AL-BADRI, NORA i JAN NIKOLAI NELLES. 2016. *Nefertiti Hack*. Captura de pantalla del vídeo que documenta el procés de pirateig de l'escultura al Neues Museum de Berlín. Cortesia Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles.
- Fig. 39— AL-BADRI, NORA i JAN NIKOLAI NELLES. 2016. *Nefertiti Hack*. Model digital. Cortesia Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles.
- Fig. 40— AL-BADRI, NORA i JAN NIKOLAI NELLES. 2016. *Nefertiti Hack*. Acció en què els artistes simulen la descoberta de l'escultura. Cortesia Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles.
- Fig. 41— AL-BADRI, NORA i JAN NIKOLAI NELLES. 2016. *Nefertiti Hack*. Exposició d'una de les còpies a El Caire. Cortesia Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles.
- Fig. 42— ADAFRUIT (usuari de la plataforma Thingiverse). *Nefertiti Bust*. Imatge en domini públic.
- Fig. 43— CAYLEY, JOHN. 2004. *Overboard*. Captura de pantalla.
- Fig. 44— CAYLEY, JOHN. 2004. *Translation*. Captura de pantalla.
- Fig. 45— JACOBY, DANIEL. 2008. *Traducción recursiva de titulares*. Projectió sobre la Carpa Movistar. Cortesia Daniel Jacoby.

Fig. 46— JACOBY, DANIEL. 2008. *Traducción recursiva de titulares*. Projectió sobre la Carpa Movistar i imatge de la pantalla a disposició de l'usuari. Cortesia Daniel Jacoby.

Fig. 47— MONSALVATJE, JAN. 2013. *automatic voice-over*. Instal·lació a Can Felipa, Barcelona. Fotografia: Marc Llibre. Cortesia Marc Llibre.

Fig. 48— Captura de pantalla del perfil d'usuari @vanessaplace a Twitter, l'any 2011.

Fig. 49— THORNTON, PIP. 2017. *{poem}.py*. Tiquet amb el poema "Daffodils", de William Wordsworth. Cortesia Pip Thornton.

Fig. 50— THORNTON, PIP. 2017. *{poem}.py*. Detall del final del tiquet de la novel·la *1984*, de Georges Orwell. Cortesia Pip Thornton.

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, DOUGLAS. [1979] 2017. *The Hitchiker's Guide to the Galaxy*. Nova York: Random House.
- AGAMBEN, GIORGIO. 2011. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press. Traductors: David Kishik i Stefan Pedatella.
- AGRA, ROCÍO i GUSTAVO ZAPPA, ed. 2007. *Muntadas. Contextos Dos. Una antología crítica*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- AL-BADRI, NORA i JAN NIKOLAI NELLES. 2017. "Nefertiti Hack". Festival *The Influencers 2017*, 26 d'octubre. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Enregistrament disponible en línia. Última consulta: 02/02/2019. <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/the-influencers-2017-nora-al-badri-nikolai-nelles/227995#>
- ALLAHYARI, MORESHIN i DANIEL ROURKE, eds. 2017. *The 3D Additivist Cookbook*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- ALLAHYARI, MORESHIN i DANIEL ROURKE. 2015. *The 3D Additivist Manifesto*. Vídeo digital. Última consulta: 02/02/2019. <https://vimeo.com/122642166>
- ALPAC (Automatic Language Processing Advisory Committee) 1966. *Language and Machines. Computers in Translation and Linguistics*. Washington: National Academy of Sciences. doi: 10.17226/9547
- ALONSO, RODRIGO, ed. 2002. *Muntadas. Con/Textos. Una antología crítica*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA).
- ANDUEZA, ESTEBAN. 2018. "Asian Protocols: China. The Challenges". A *Muntadas. Asian Protocols*, editat per Antoni Muntadas, 40-47. Beijing: Three Shadows Photography Art Centre i Associació Arxiu Muntadas Centre d'Estudis i Recerca. Traductors: Garnata Traducciones.
- ANZALDÚA, GLORIA i CHERRIE MORAGA, eds. 1983. *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Nova York: Kitchen Table: Women of Color Press.
- ANZALDÚA, GLORIA. [1987] 2012. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- APPADURAI, ARJUN. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- APTER, EMILY. 2013. *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*. Londres: Verso Books.
- 2011. “El arte de la traducción de Muntadas: soportes, medios y política.” A *Entre/Between*, editat per Daina Augaitis, 190-194. Madrid: ACTAR/Museo Reina Sofía. Trad. de Glòria Bohigas.
- 2009. “Translation - 9/11: Terrorism Immigration, Language Politics”. A *Globalization, Political Violence and Translation*, editat per Esperanza Bielsa i Christopher W. Hughes, 195-106. Nova York: Palgrave Macmillan.
- 2007. “Untranslatable? The ‘Reading’ Versus the ‘Looking’”. *Journal of Visual Culture*, 6 . (1): 149-156. doi: 10.1177/1470412907078559
- 2006. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- ARDUINI, STEFANO i SIRI NERGAARD. 2011. “Translation: A New Paradigm”. *Translation*, inaugural issue: 8-18.
- ARENDT, HANNAH. 1943. “We Refugees”. A *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*, editat per Marc Robinson, 110-119. Boston: Faber and Faber.
- ARNALDO, JAVIER. 2002. “Translate this Page”. A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 42-51. Barcelona: Actar/MACBA. Traductors: Discobole i Paul David Martin.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS. 2016. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlín: Walter de Gruyter. Traductor: Adam Blauhut.
- BAKER, MONA. 2006. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. Londres: Routledge.
- BANGEMANN GROUP. 1994. “Report on Europe and the Global Information Society: Recommendations of the High-level Group on the Information Society to the Corfu European Council”. *Bulletin of the European Union*, supplement 2/94: 5-39. Luxemburg: Office for Official Publications of the European Communities. Disponible en línia. Última consulta: 11/02/2019. [http://aei.pitt.edu/1199/1/info\\_society\\_bangeman\\_report.pdf](http://aei.pitt.edu/1199/1/info_society_bangeman_report.pdf)
- BAR-HILLEL, YEHOSHUA. 1971. “Some Reflecons On The Present Outlook For High-Quality Machine Translation”. A *Feasibility Study on Fully Automatic High Quality Translation*, Desembre 1971: 73-76. Nova York: Rome Air Development Center, Griffiss Air Force Base.
- 1960. “The Present Status of Automatic Translation of Languages”. *Advances in Computers*, 1: 91-163. doi: 10.1016/S0065-2458(08)60607-5
- 1951. “The Present State of Research on Mechanical Translation”. *American Documentation*, 2 (4): 229-237. doi: 10.2307/2266955
- BARLOW, JOHN PERRY. 1996. “A Declaration of the Independence of the Internet”. A *Electronic Frontier Foundation*. Última consulta: 11/02/2019. <https://www.eff.org/cyberspace-independence>

- BASSNETT, SUSAN. 2017. "Postcolonial Worlds and Translation". *Anglia*, 135 (1): 21-34. doi: 10.1515/anglia-2017-0002
- 2016. "Response by Bassnett to "Translation and the Materialities of Communication"". *Translation Studies*, 9 (1): 109-113. doi: 10.1080/14781700.2015.1075418
- 2014. *Translation*. Londres: Routledge.
- 2011. "From Cultural Turn to Translational Turn: A Transnational Journey". *A Literature, Geography, Translation. Studies in World Writing*, editat per Cecilia Alvstad, Stefan Helgesson i David Watson, 67-80. Cambridge: Cambridge Scholars.
- 1998a. "Transplanting the Seed: Poetry and Translation". *A Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, editat per André Lefevere i Susan Bassnett, 57-75. Clevedon: Multilingual Matters.
- 1998b. "The Translation Turn in Cultural Studies". *A Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, editat per André Lefevere i Susan Bassnett, 123-149. Clevedon: Multilingual Matters.
- BASSNETT, SUSAN i ANDRÉ LEFEVERE, eds. 1990. *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers.
- 1980. *Translation Studies*. Londres: Routledge.
- BASSNETT, SUSAN i DAVID JOHNSTON. 2016. "The Outward Turn". *The Translator*, Special Issue Call for Papers, April 2018. Última consulta: 30/11/2018. <http://explore.tandfonline.com/cfp/ah/rtrn-cfp-outwardturn>
- BAUMAN, ZYGMUNT. [2000] 2006. *Liquid Modernity*. Malden: Polity Press.
- BECKER, ILKA. 2016. "Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in Fotografischen Dispositiven". *A Das Fotografische Dispositiv*, 9-37. Braunschweig: Jonas. Traductor: Jon Shelton.
- BELTING, HANS. 2009. "Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate". *A The global art world: audiences, markets and museums*, editat per Hans Belting i Andrea Buddensieg, 1-26. Ostfildern: Hatje Cantz.
- BENJAMIN, WALTER. [1940] 2006. "On The Concept of History". *A Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 4, 1938-1940*, editat per Howard Eiland i Michael W. Jennings, 389-400. Harvard: Harvard University Press. Traduït per Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- [1936] 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- [1923] 1997. "The Task of the Translator". *A Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 1: 1913-1926*, editat per Marcus Bullock i Michael W. Jennings, 253-263. Harvard: Harvard University Press. Traduït per Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- [1916] 1997. "On Language as Such and on the Language of Man". *A Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 1: 1913-1926*, editat per Marcus Bullock i Michael W. Jennings, 62-74. Harvard: Harvard University Press. Traduït per Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

- BERARDI, FRANCO i FEDERICO CAMPAGNA. 2017. "Futurability: Franco 'Bifo' Berardi". Podcast en línia. Londres: Verso Books. Última consulta: 27/02/2019. <https://soundcloud.com/versobooks/futurability-a-conversation-with-franco-bifo-berardi>
- BERARDI, FRANCO. 2014. *La Sublevación*. México: Surplus Ediciones. Traduït per Eugenio Tisselli.
- BERGER, JOHN. 1972a. "Episode 1". *Ways of Seeing*. BBC 4. London: BBC 4, 8 de gener. Disponible en línia. Última consulta: 11/02/2019. [https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX\\_9Kk](https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk)
- 1972b. "Episode 4". *Ways of Seeing*. BBC 4. London: BBC 4, 29 de gener. Disponible en línia. Última consulta: 11/02/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5jTUebm73IY&t=24s>
- BERGMANN, GUSTAV. 1967. "Logical Positivism, Language, and the Reconstruction of Metaphysics (in part)". A *The Linguistic Turn*, editat per Richard Rorty, 63-71. Chicago: The University of Chicago Press.
- BERGVALL, CAROLINE. 2012. "The Conceptual Twist. Foreword". A *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women*, editat per Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody i Vanessa Place, 18-25. Los Angeles: Les Figs Press.
- 2000. *Via: 48 Dante Variations*. Caroline Bergvall. Última consulta: 11/02/2019. <http://carolinebergvall.com/wp-content/uploads/2018/08/VIA.pdf>
- BHABHA, HOMI K. [1994] 2004. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- 1993. "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation". A *1993 Biennial Exhibition*, editat per Elisabeth Sussman, 62-73. Nova York: Whitney Museum of American Art.
- BIELSA, ESPERANZA. 2016. "News Translation: Global or Cosmopolitan connections?". *Media, Culture and Society* 38 (2): 196-211. doi: 10.1177/0163443715613635
- BIRULÉS, FINA. 2018. "Crisi contemporània i temps". Seminari *Arxiu temporals*, 26 d'abril de 2018. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- BOLTER, JAY DAVID i RICHARD GRUSIN. [1999] 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press.
- BONET, EUGENI. 2002. "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas". A *Con/Textos. Muntadas*, editat per Rodrigo Alonso, 13-49. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA).
- 1998. "Muntadas: Project Monitoring (v. 1.0)". A *Instant Cities. Muntadas/Zush*, editat per Elisabet Surís, 8-21. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Gent. Traductor: Graham Thomson.

- BORGES, JORGE LUIS. 1981. "El idioma analítico de John Wilkins". A *Otras Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges (autor), 102-106. Madrid: Alianza Editorial.
- BRAIDOTTI, ROSI i MARIA HLAVAJOVA, eds. 2018. *Posthuman Glossary*. Londres: Bloomsbury Academic.
- BRAIDOTTI, ROSI. 2013. *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa. Traductor: Juan Carlos Gentile Vitale.
- BRODZKI, BELLA. 2007. *Can These Bones Live? Translation, Survival and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- BUDSIH, RYAN, HERBERT BURKERT i URS GASSER. 2016. "Encryption Policy and Its International Impacts: A Framework for Understanding Extraterritorial Ripple Effects". *National Security, Technology and Law*, Aegis Series Paper No. 1804.
- BURRINGTON, INGRID. 2017. *Networks of New York. An Illustrated Field Guide to Urban Internet Infrastructure*. Brooklyn: Melville House.
- BUTLER, JUDITH. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40 (4): 519-531. doi: 10.2307/3207893
- CALVO ULLOA, ÁNGEL. 2016. "Conversa amb Antoni Muntadas". *A\*Desk*, 8 de febrer. Última consulta: 23/02/2019. <http://a-desk.org/highlights/Conversa-amb-Antoni-Muntadas.html>
- CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. [1989] 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- CANNIZZARO, CLAUDIA. 2002. "On Translation: The Message". A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 198. Barcelona: ACTAR/MACBA.
- CASTELLS, MANUEL. 2004. *The Network Society. A Cross-Cultural Perspective*. Cheltenham: Edward Elgar.
- 1997. "An Introduction to the Information Age". *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 2 (7): 6-16. doi: 10.1080/13604819708900050.
- 1996. *Èra de la informació. Economia, societat i cultura. Volum 1. La societat xarxa*. Barcelona: Editorial UOC. Traductora: Marta Garcia Madera.
- CAYLEY, JOHN. 2013. "John Cayley: Shifting Moods, Revealing Code". Vídeo digital. Enregistrat per Brown University, 11 d'abril. Providence: Brown University. Disponible en línia. Última consulta: 02/02/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=fZgKpc4RGro>
- 2011. "Writing to be Found and Writing Readers". *Digital Humanities Quarterly*, 5 (3). Última consulta: 02/02/2019. <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/5/3/000104/000104.html>



- 2004. “Literal Art”. *Electronic Book Review*, 29 de novembre. Última consulta: 02/02/2019. <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/programmatology>
- 2002. “The Code is not the Text (unless it is the Text)”. *Electronic Book Review*, 10 de setembre. Última consulta: 10/02/2019. <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/literal>
- 1996. “Pressing the ‘Reveal Code’ Key”. *EJournal*, 6 (1).
- CHRIST, HANS D. i IRIS DRESSLER. 2006. “Protokolle eines Ausstellungsprojectes/Protocols of an Exhibition Project”. A *Muntadas. Protokolle*, 10-22. Stuttgart: Württembergischen Kunstvereins Stuttgart.
- 2002. “Thoughts about On Translation: Sicherheitsvorschriften”. A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 234-237. Barcelona: ACTAR/MACBA.
- CIRICI, ALEXANDRE. 1971. “Muntadas i l’art tàtil”. *Serra d’Or*, 15 d’octubre 1971: 63-65.
- 1970. *L’art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62.
- CLIFFORD, JAMES i BRIAN WALLIS. 1989. “The Global Issue: A Symposium”. *Art in America* (The Global Issue): 86-87 i 152-153.
- CLIFFORD, JAMES. 1997. *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- CLIMENT, SALVADOR; MORÉ, JOAQUIM I ANTONI OLIVER. 2007a. *Les tecnologies de la traducció*. Barcelona: Editorial UOC.
- 2007b. *Traducció i tecnologies*. Barcelona: Editorial UOC.
- CLONINGER, CURT. 2012. “Manifesto for a Theory of the ‘New Aesthetic’”. *Mute*, 3 d’octubre. Última consulta: 11/02/2019. <http://www.metamute.org/editorial/articles/manifesto-theory-‘new-aesthetic’>
- COLBY, GEORGINA. 2016. “Engaged Disengagement: Reframing as Feminist Critique in Vanessa Place’s *Tragodía*”. *Textual Practice*. Última consulta: 11/02/2019. doi: 10.1080/0950236X.2016.1153514.
- COLLIN, PHILIPPE i JEAN JOSE MARCHAND. 1967. *Marcel Duchamp. À propos du ready made*. Vídeo digital (15,31 min.). Dirigit per Philippe Collin i Jean Jose Marchand. París: Institute National de l’Audiovisuel. Disponible en línia. Última consulta: 11/02/2019. <http://www.ina.fr/video/CPD07011070/marcel-duchamp-video.html>
- CRAMER, FLORIAN. 2016. “Crapularity Hermeneutics”. Comunicació presentada a l’IS Colloquium (Breslauer Lecture), a la Universitat de Califòrnia, Los Angeles, 27 d’octubre. Última consulta: 11/02/2019. [http://cramer.pleintekst.nl/essays/crapularity\\_hermeneutics/](http://cramer.pleintekst.nl/essays/crapularity_hermeneutics/)
- 2015. “What is ‘Post-Digital’?”. A *Postdigital Aesthetics*, editat per David M. Berry i Michael Dieter, 12-26. Nova York: Palgrave Macmillan.

- 2005. *Words Made Flesh. Code, Culture, Imagination*. Rotterdam: Piet Zward Institute, Willem de Kooning Academy Hogeschool Rotterdam.
- CRONIN, MICHAEL. 2017. *Eco-translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Londres: Routledge.
- 2013. *Translation in the Digital Age*. Londres: Routledge.
- 2003. *Translation and Globalization*. Londres: Routledge.
- 2002. “The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy and the Cultural Turn in Interpretation Studies”. A *Translation and Power*, editat per Maria Tymoczko i Edwin Gentzler, 45-62. Amherst: University of Massachusetts Press.
- CURTIS, NEAL. 2010. *The Pictorial Turn*. Nova York: Routledge.
- DÁVILA, MELA i VALENTÍN ROMA, eds. 2002. *Muntadas. On Translation*. Barcelona: ACTAR i MACBA. Traductors: Discobole i Paul David Martin.
- DE JESUS, JOEY. 2015. “Goldsmith, Conceptualism & Half-baked Rationalization of White Idiocy”. *Apogee Journal*, 18 de març. Última consulta: 02/02/2019.  
<https://apogeejournal.org/2015/03/18/goldsmith-conceptualism-the-half-baked-rationalization-of-white-idiocy/>
- DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, SUSANNE. 1991. *Re-Belle et Infidèle/The Body Bilingual*. Toronto: Women’s Press i Les éditions du Remue-ménage.
- DEBORD, GUY. [2006] 1967. *La Société du Spectacle*. Sense localització: Infokiosque Nomade/Éditions autonomes.
- DELEUZE, GILLES. 1988. *Le pli: Leibniz et le Baroque*. París: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, JACQUES. 2000. “Hostipitality”. *Angelaki* 5 (3): 3-18. Traductors: Barry Stocker i Forbes Morlock. doi: 10.1080/09697250020034706.
- 1982. *Margins of Philosophy*. Brighton: The Harvester Press Ltd. Traductor: Alan Bass.
- 1979. “Living On”. A *Deconstruction and Criticism*, de Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman i J. Hillis Miller (autors), 75-175. Nova York: Seabury Press. Traductor: James Hulbert.
- 1976. *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press. Traductora: Gayatri Chakravorty Spivak.
- DI PAOLA, MODESTA. 2017a. “Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos”. *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2016/2017 (4, 5): 99-107.
- 2017b. *L’arte che traduce. La traduzione visuale nell’opera di Antoni Muntadas*. Milà: Mimesis.
- 2015. *El arte que traduce. 1995 - 2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Consultat el 30 de gener de 2019.  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66764/1/DI\\_PAOLA\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66764/1/DI_PAOLA_TESIS.pdf)

- DOT, ANNA. 2019. "L'arqueologia dels mitjans i la traducció en la pràctica artística: El projecte *Nefertiti Hack*, de Nora Al-Badri i Jan Nikolai Nelles". *Artnodes* (23): 11-18. doi: 10.7238/a.v0i23.3177.
- 2018a. "El viatge: una metàfora de la traducció. Estudi sobre Antoni Muntadas, artista i viatger". A *Recerca en Humanitats 2018*, coordinat per Maria Bargalló Escrivà, 57-78. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- 2018b. "Censura y traducción en el arte audiovisual: El caso Muntadas". A *Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación*, editat per Gora Zaragoza Ninet, Juan José Martínez Sierra, Beatriz Cerezo Merchán i Mabel Richart Marset, 233-248. Granada: Editorial Comares.
- DRUGAN, JOANA. 2007. "Intervention Through Computer-Assisted Translation: the Case of the EU". A *Translation as Intervention*, editat per Jeremy Munday, 119-137. No1994 [1964]. York: Continuum International.
- DUCH, LLUÍS. 2002. *La substància de l'èfimer. Assaigs d'antropologia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- EDMOND, JACOB. 2012. "On Not Repeating 'Gone with the Wind'. Iteration and Copyright". *Jacket 2*, 17 de desembre. Última consulta: 02/02/2019. <http://jacket2.org/commentary/not-repeating-gone-wind>
- ERNST, WOLFGANG. 2012. *Digital Memory and The Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1979. "Polysystem Theory". *Poetics Today* 1 (1/2) Special Issue: Literature, Interpretation, Communication (Autumn 1979): 287-310. doi: 10.2307/1772051
- FONTDEVILA, ORIOL. 2019. "Muntadas. Oblit de peix/Edicions amfibies". A *Muntadas. Edicions II*. Catàleg. Barcelona: Galeria Joan Prats i Associació Arxiu Muntadas Centre d'Estudis i Recerca.
- FORCADA, MIKEL L. 2019. "Què volen dir quan diuen traducció automàtica neural i per què m'he de preocupar?". Comunicació presentada al IX Congrés AIETI, Universitat d'Alacant, Alacant, 24 de gener.
- FOUCAULT, MICHEL. [1977] 1980. "Two Lectures". A *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. By Michel Foucault, editat per Colin Gordon, 78 - 108. Nova York: Pantheon Books. Traductors: Alessandro Fontana i Pasquale Pasquino.
- [1976] 2013— "Right of Death and Power over Life". A *Biopolitics. A Reader*, editat per Timothy Campbell i Adam Sitze, 41-60. Durham: Duke University Press. Traductor: Robert Hurley.
- FOUCHER, MICHEL. 2007. *L'obsession des frontières*. París: Éditions Perrin.

- FUNKHOUSER, CHRIS T. 2010. "On Using Tools Made by Comrades". *Netartery*, 17 de juny. Última consulta: 03/03/2019. <http://netartery.vispo.com/?p=146>
- FUSCO, COCO. 1993. "Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity". A *1993 Biennial Exhibition*, editat per Elisabeth Sussman, 74-85. Nova York: Whitney Museum of American Art.
- G. C. 2013. "The Beautiful One Has Come - Ancient Egypt". *The Economist*, 16 de gener. Última consulta: 03/03/2019. <https://www.economist.com/blogs/prospero/2013/01/ancient-egypt>
- GALLOWAY, ALEXANDER. 2014. "The Cybernetic Hypothesis". *Differences* 25 (1): 107-131. doi: 10.1177/1470412906070519
- GAO, YUQING, BOWEN ZHOU, LIANG GU, RUHI SARIKAYA, MOHAMED AFIFY, HONG-KWANG KUO, WEI-ZHONG ZHU et al. 2006. "IBM Master: Multilingual automatic Speech-To-Speech Translator". A *2006 IEEE International Conference on Acoustics Speech and Signal Processing Proceedings*, 5: . Toulouse: IEEE. doi: 10.1109/ICASSP.2006.1661498.
- GARCÉS, MARINA. 2018. *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GEERTZ, CLIFFORD. 1983. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. Estats Units d'Amèrica: Basic Books.
- GENTZLER, EDWIN. 2018. "Prólogo". A *La traducción y la(s) historia(s). Nuevas vías para la investigación*, de M.<sup>a</sup> del Carmen África Vidal Claramonte, ix-xv. Granada: Comares.
- 2017. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Nova York: Routledge.
- 2016. "Translation Without Borders". *Translation*, 4: 1-7.
- 2002. "Translation, Poststructuralism, and Power". A *Translation and Power*, editat per Edwin Gentzler i Maria Tymoczko, 195-218. Amherst: University of Massachusetts Press.
- 1993. *Contemporary Translation Theories*. Londres: Routledge.
- GENTZLER, EDWIN i MARIA TYMOCZKO. 2002. *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- GIANNETTI, CLAUDIA. 2002. "Communication and the Failure of Translation. A Re-reading of On Translation: The Transmission". A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 84-86. Barcelona: ACTAR i MACBA.
- GODARD, BARBARA. 1990. "Theorizing Feminist Discourse/Translation". A *Translation, History and Culture*, editat per Susan Bassnett i André Lefevere, 87-97. Londres: Pinter.

- GODAYOL, PILAR. 2018, en premsa. "Translation and Gender". A *Handbook of Spanish Translation Studies*, editat per Roberto Valdeón i M.<sup>a</sup> del Carmen África Vidal Claramonte. Londres: Routledge.
- 2016. *Tres escritores censurades. Simone de Beauvoir, Betty Friedan & Mary McCarthy*. Lleida: Punctum.
- 2014, en premsa. "Feminists Translation Practices". A *The Routledge Handbook of Literary Translation*, editat per Kelly Washbourne i Ben Van Wyke. Londres: Routledge.
- 2013. "Metaphors, Women and Translation: From *les belles infidèles* to *la frontera*". *Gender and Language*, 7 (1): 97-116. doi: 10.1558/genl.v7i1.97
- 2012. "Malintzin/La Malinche/Doña Marina: re-reading the myth of the treacherous translator". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 18 (1): 61-76. doi: 10.1080/14701847.2012.716645
- 2008. "Derrida y la teoría de la traducción femenina". A *Traducción/Género/Poscolonialismo*, editat per Pilar Godayol i Patricia Calefato. Buenos Aires: La Crujía: 67-74.
- 2006. "Traducir desde la intertextualidad: lecturas y contaminaciones". A *Traducción y diferencia*, editat per Assumpta Camps, Montserrat Gallart, Iván García i Victoriano Peña, 161-170. Barcelona: PPU, SA.
- 2000. *Espais de frontera: gènere i traducció*. Vic: Eumo.
- GOLDSMITH, KENNETH. 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. Nova York: Columbia University Press.
- 2009. "Flarf is Dionysus. Conceptual Writing is Apollo". *Poetry Magazine*, Juliol/Agost 2009. Última consulta: 02/02/2019.  
<http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69328/flarf-is-dionysus-conceptual-writing-is-apollo>
- GONÇALVES, FERNANDO. 2014. "O documento como questão na fotografias de paisagem de Pedro David e Felix Thiollier". *Revista Eco-Pós*, v. 17: 1-16.
- GROYS, BORIS. 2002. "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation". A *Catalogue to Documenta 11*, 108-114. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. Traductor: Steven Lindberg. Versió digital disponible en línia. Última consulta: 11/02/2019.  
[http://www.ranadasgupta.com/printer\\_friendly.asp?pagetype=N&id=34](http://www.ranadasgupta.com/printer_friendly.asp?pagetype=N&id=34)
- GUASCH, ANNA. 2016. *El arte en la era de lo global, 1989 - 2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2014. "La memoria del otro en la era de lo global". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 2 (1): 81-91.
- 2011. *Arte y Archivo, 1920 - 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: AKAL.
- GUZMÁN DE ROJAS, IVÁN. 1985. *Problemática Lógico-Lingüística de la Comunicación Social con el Pueblo Aymara*. Canadà: International Development Research Centre.
- HAC MOR, CARLES. 1998. *Despintura del jo*. València: 3i4/Eliseu Climent Editor.

- HALBERSTAM, JACK. 1991. "Automatic Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine". *Feminist Studies* 17 (3): 439-460.
- HARAWAY, DONNA. [1985] 2004. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". A *The Haraway Reader*, editat per Donna Haraway, 7-46. Londres: Routledge.
- HAYLES, KATHERINE N. 2017. *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 2013. "The Cost of Consciousness and the Rise of the Cognitive Nonconscious". *Western Humanities Alliance Annual Meeting*. California: UC San Diego.
- 1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HELMORE, EDWARD. 2015. "Gone With the Wind Tweeter Says She Is Being Shunned by US Arts Institutions". *The Guardian*, 25 de juny. Última consulta: 02/02/2019. <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/25/gone-with-the-wind-tweeter-shunned-arts-institutions-vanessa-place>
- HENRY, KAREN. 1986. "Muntadas: A Man of His Times". *Video Guide*. Vancouver.
- HERMANS, THEO. 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- HERRMAN, CLARA, NORA AL-BADRI i JAN NIKOLAI NELLES. 2017. "Caring Machines and Institutional Angst. With Nora Al-Badri & Nikolai Nelles". *Schloss-Post*, 11 de desembre. Entrevista en línia. Última consulta: 02/02/2019. <https://schloss-post.com/caring-machines-institutional-angst/>
- HOLMES, JAMES S. [1978] 2005. "The Future of Translation Theory: A Handful of Theses". A *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, 99-102. Amsterdam: Rodopi.
- [1972] 2000. "The Name and Nature of Translation Studies". A *The Translation Studies Reader*, editat per Lawrence Venuti, 172-185. Londres: Routledge.
- HUTCHINS, JOHN W. 2015. "Machine Translation. History of Research and Applications". A *The Routledge Encyclopedia of translation technology*, editada per Chan Sin-Wai, 120-136. Nova York: Routledge.
- 2006. "The First Public Demonstration of Machine Translation: the Georgetown-IBM system, 7th January 1954". *Hutchins Web*. Última consulta: 11/02/2019. <http://www.hutchinsweb.me.uk/GU-IBM-2005.pdf%5Cnhttp://www.mt-archive.info/MTNI-8.pdf>
- 2004. "Two Precursors of Machine Translation: Artsrouni and Trojanskij". *International Journal of Translation*, 16 (1): 11-31.
- 2000. "Yehoshua Bar-Hillel: A Philosopher's Contribution to Machine Translation". A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 299-312. Amsterdam: John Benjamins.

- 1998. “Milestones in Machine Translation no.2. Warren Weaver’s Memorandum 1949”. *Language Today*, 6: 22-23.
- 1996. “ALPAC: The (In)Famous Report”. *MT News International*, 14: 9-12.
- 1989. *Machine Translation: Past, Present, Future*. Chichester: Ellis Horwood.
- HUTCHINS, JOHN W. i GEOFFREY KINGSCOTT. 1990. “The Language Professional’s Guide to... The ABC of Machine Translation I”. *Language International*, 2.3: 23-26.
- HUTCHINS, JOHN W. i HAROLD SOMERS. 1992. *An Introduction to Machine Translation*. Londres: Academic Press.
- IBM (International Business Machines) 1954. “701 Translator”. *IBM Archives*. Nota de premsa d’IBM, 8 de gener. Última consulta: 11/02/2019.  
[http://www-03.ibm.com/ibm/history/exhibits/701/701\\_translator.html](http://www-03.ibm.com/ibm/history/exhibits/701/701_translator.html)
- IRIGARAY, LUCE. [1977] 1985. *This Sex Which Is Not Mine*. Nova York: Cornell University Press. Traductora: Catherine Porter.
- IVEKOVIC, RADA. 2008. “Translating Borders. Limits of nationalism, transnationalism, translationalism”. *Instituto Europeo para Instituciones Culturales Progresivas*, Març. Última consulta: 15/02/2019: <http://eipcp.net/transversal/0608/ivekovic/en>
- 2005. “Some Thoughts on Borders and Partitions as Exception”. A *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, editat per Silvia Salvatici, 219-232. Milà: Rubettino.
- 2003. “Gender and Nation”: Split Reason & Freedom”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 9 (Les dones i les idees): 1-6.
- 2002. “De la traduction permanente”. *Instituto Europeo para Instituciones Culturales Progresivas*, Juny. Última consulta: 15/02/2019.  
<http://eipcp.net/transversal/0606/ivekovic/fr>
- JACOBY, DANIEL. 2008. *El método científico en arte*. Tesi de final de màster. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- JAMESON, FREDRIC. [1998] 2004. “Notes on Globalization as a Philosophical Issue”. A *The Cultures of Globalization*, editat per Fredric Jameson i Masao Miyoshi, 54-80. Durham: Duke University Press.
- 1985. “Foreword”. A *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, de Jean-François Lyotard (autor), 7-22. Minnessota: University of Minnessota Press.
- JIANRU, WU. 2018. “Translation and Protocols”. A *Muntadas. Asian Protocols*, editat per Antoni Muntadas, 48-51. Beijing: Three Shadows Photography Art Centre i Associació Arxiu Muntadas Centre d’Estudis i Recerca. Traductors: Garnata Traducciones.

- JUANPERE DUNYÓ, DIANA. 2018. *Narratives en femení a la dècada dels setanta a Catalunya. Anàlisi comparativa del pensament feminista català i les pràctiques artístiques d'Eugènia Balcells, Eulàlia Grau i Fina Miralles*. Tesi de Màster. Universitat de Barcelona. Disponible en línia. Última consulta: 11/02/2019. [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/125669/1/TFM\\_Diana\\_Juanpere .pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/125669/1/TFM_Diana_Juanpere.pdf)
- KAPLAN, FREDERIC. 2014. "Linguistic Capitalism and Algorithmic Mediation". *Representations*, 127 (1): 57-63.
- KAY, MARTIN. 2000. "David G. Hays". A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 165-170. Amsterdam: John Benjamins.
- KOLLER, WERNER. 1971. "Übersetzen, Übersetzung und Übersetzer. Zu schwedischen Symposien über Probleme der Übersetzung". *Babel*, 1 (January): 3-11. doi: 10.1075/babel.
- KOSUTH, JOSEPH. 1991. "Art After Philosophy". A *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, editat per Gabriele Guercio, 13-32. Cambridge: MIT Press.
- KRISTEVA, JULIA. [1974] 1984. *Revolution in Poetic Language*. Nova York: Columbia University Press. Traductora: Margaret Waller.
- KULAGINA, OLGA. 2000. "Pioneering MT in the Soviet Union". A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 197-204. Amsterdam: John Benjamins.
- KWASTEK, KATJA. 2015. "How to be Theorized: A Tediously Academic Essay on the New Aesthetic". A *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, editat per David Berry i Michael Dieter, 72-85. Nova York: Palgrave Macmillan.
- LATOUR, BRUNO. 2008. *Reensamblar lo social. Una introducció a la teoria del actor-red*. Buenos Aires: Manantial. Traductor: Gabriel Zadunaisky.
- LEBRERO STALS, JOSÉ. 1998. "Instant Cities". A *Instant Cities. Muntadas/Zush*, editat per Elisabet Surís, 4-5. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Gent. Traductor: Graham Thomson.
- LEFEVERE, ANDRÉ. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Fame*. Londres: Routledge.
- 1985. "Why Waste our Time on Rewrites? The trouble with interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". A *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, de Theo Hermans (ed.), 215-243. Londres: Croom Helm.
- LEINER, BARRY M.; VINTON G. CERF; DAVID D. CLARK et al. 2011. "A Brief History of the Internet". *Internet Society*, 3 de desembre. Última consulta: 11/02/2019. <https://web.archive.org/web/20111203095310/http://www.isoc.org:80/internet/history/brief.shtml>



- LESSIG, LAWRENCE. 2006. *C o d e. Version 2.0*. Nova York: Basic Books.
- LEWIS, EDWARD JASON, NOELANI ARISTA, ARCHER PECHAWIS i SUZANNE KITE. 2018. "Making Kin with the Machines". *Journal of Design and Science*, 3 (5). Publicat el 16 de juliol. Última consulta: 11/02/2019. <https://jods.mitpress.mit.edu/pub/lewis-arista-pechawis-kite>
- LICKLIDER, JOSEPH CARL ROBNETT. [1968] 1990. "The Computer as a Communication Device". A *In Memoriam: J. C. R. Licklider 1915-1990*, editat per Robert W. Taylor, 21-41. Palo Alto: Systems Research Center.
- 1963. "Topics for discussion at the forthcoming meeting". *Advanced Research Projects Agency*: 1-9. doi: 10.1163/157005863X00357.
- LIPPARD, LUCY R. 1973. *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.
- LITTAU, KARIN. 2016. "Translation's Histories and Digital Futures". *International Journal of Communication*, 10: 907-928.
- 2015. "Translation and the Materialities of Communication". *Translation Studies*, 9 (1): 82-96. doi: 10.1080/14781700.2015.1063449.
- 2011. "First Steps Towards a Media History of Translation". *Translation Studies*, 4 (3): 261-281. doi: 10.1080/14781700.2011.589651.
- LÓPEZ PONZ, MARÍA. 2009. *Traducción y literatura chicana: Nuevas perspectivas desde la hibridación*. Granada: Editorial Comares.
- LOZANO-HEMMER, RAFAEL i SUSIE RAMSAY. 2002. "On Translation: The Transmission: The Context". A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 83-84. Barcelona: ACTAR i MACBA. Traductors: Discobole i Paul David Martin.
- LUHMANN, NIKLAS. 2000. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press. Traductora: Eva M. Knodt.
- LUMENICK, LOU. 2015. "Gone with the Wind Should Go the Way of the Confederate Flag". *New York Post*, 24 de juny. Última consulta: 02/02/2019. [https://nypost.com/2015/06/24/gone-with-the-wind-should-go-the-way-of-the-confederate-flag/?utm\\_campaign=SocialFlow&utm\\_source=NYPFacebook&utm\\_medium=SocialFlow](https://nypost.com/2015/06/24/gone-with-the-wind-should-go-the-way-of-the-confederate-flag/?utm_campaign=SocialFlow&utm_source=NYPFacebook&utm_medium=SocialFlow)
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. [1979] 1985. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnessota: University of Minnessota Press. Traductors: Geoff Bennington i Brian Massumi.
- MAIER, CAROL. 2002. "Translation, Dépaysement, and Their Figuration". A *Translation and Power*, de Maria Tymoczko i Edwin Gentzler (eds.), 184-194. Boston: University of Massachusetts Press.

- MANOVICH, LEV. 2013. *Software Takes Command*. Nova York: Bloomsbury.
- MARZO, JORGE LUÍS i PATRICIA MAYAYO. 2015. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARZO, JORGE LUÍS. 2007. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.
- McKENZIE WARK, K. 2016. "The Vectorialist Class, Part Two". *E-flux Journal*, 70 (February 2016). Última consulta: 11/02/2019. <http://www.e-flux.com/journal/70/60567/the-vectorialist-class-part-ii/>
- 2015. "The Vectorialist Class". *E-flux Journal, Special Edition - 56th Venice Biennale*, 65. Última consulta: 11/02/2019. <http://supercommunity.e-flux.com/texts/the-vectorialist-class/>
- McLUHAN, MARSHALL. [1964] 1994. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Massachusetts: MIT Press.
- MEL'CUK, IGOR A. 2000. "Machine Translation and Formal Linguistics in the USSR". A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 205-226. Amsterdam: John Benjamins.
- MENKMAN, ROSA. 2011. *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- MERCADER, ANTONI, PILAR PARCERISAS i VALENTÍN ROMA. 1999. *Grup de treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Traductors: Isabel Núñez i Graham Thomson.
- METZ, CADE. 2016. "Facebook and Microsoft Are Laying a Giant Cable Across the Atlantic". *Wired*, 26 de maig. Última consulta: 11/02/2019. <https://www.wired.com/2016/05/facebook-microsoft-laying-giant-cable-across-atlantic>
- MITCHELL, MARGARET. [1936] 1940. *Gone With the Wind*. Nova York: Macmillan.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. 2011. *CLONING TERROR: The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2007. "Picturing Terror: Derrida's Autoimmunity". *Critical Inquiry*, 27 (Winter): 277-290. doi: 10.1086/511494.
- 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2002. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture". *Journal of Visual Culture*, 1 (2): 165-181.
- 1996. "What Do Pictures 'Really' Want?". *October*, 77 (Summer): 71-82.

- 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1984. “What Is an Image?”. *New Literary History*, 15 (3): 503-537.
- MONTALBETTI, MARIO. 2011. *3 ideas equivocadas en el lenguaje*. YouTube: Pontificia Universidad Católica de Perú, 28 de novembre. Última consulta: 11/02/2019 .  
[https://www.youtube.com/watch?v=XdP\\_dtBvtQo](https://www.youtube.com/watch?v=XdP_dtBvtQo)
- MONTGOMERY, CHRISTINE A. 2000. “Is FAHQ(M)T Impossible? Memories of Paul Garvin and Other MT Colleagues”. A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 97-110. Amsterdam: John Benjamins.
- MORTON, TIMOTHY. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- MUNDAY, JEREMY. 2014. “Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns”. *The Translator*, 20 (1): 64-80. doi: 10.1080/13556509.2014.899094.
- MUNTADAS, ANTONI, ed. 2018. *Muntadas. Asian Protocols*. Beijing: Three Shadows Photography Art Centre i Associació Arxiu Muntadas Centre d’Estudis i Recerca. Traductors: Garnata Traducciones.
- 2016. “Introduction to the Three Round-tables”. A *Asian Protocols. Muntadas. Round-table transcripts. Similarities, differences and conflict. Japan, China, Korea*, editat per Seki Hiroko, Nasple and Asakura, Asakura Kyoko, Okubo Reiko, 4. Tòquio: 3331 Arts Chiyoda. Traductors: Andreas Stuhlmann i Asakura & Asakura.
- 2013. “Riflessioni per una metodologia di progetto”. *MONOS*, 4.
- 1989. *TVE. Primer Intento*. Vídeo digital. Dirigit per Antoni Muntadas. Barcelona: MACBA i Associació Arxiu Muntadas Centre d’Estudis i Recerca.
- 1978. *On Subjectivity. 50 Photographs from “The Best Of Life”*. Cambridge: MIT Press.
- MUNTADAS, ANTONI i BARTOMEU MARÍ. 1996. “Fragments Muntadas/Bartomeu Mari”. *Transversal*, 11: 7-14.
- MUNTADAS, ANTONI i ANDREA NACACH. 2011. *Acerca de MUNTADAS: Proyecto a través de Latinoamérica*. Vídeo digital. Dirigit per Antoni Muntadas i Andrea Nacach. Barcelona: Associació Arxiu Muntadas Centre d’Estudis i Recerca.
- MUNTADAS, ANTONI i FRANCISCO REYES PALMA. 2004. “On Translation: Muntadas. Un diálogo entre Antoni Muntadas y Francisco Reyes Palma”. A *Antoni Muntadas: Proyectos / On Translation: La Alameda*, editat per Príamo Lozada., 43-56. Coyoacán: Turner.
- MUNTADAS, ANTONI i JUAN SEGURA PALOMARES. 1964. “Tres preguntas a Antonio Muntadas-Prim”. *La Prensa*, 30 d’abril de 1970: 7. Barcelona.
- MUNTADAS, ANTONI i RONALD CHRIST. 1982. “Media Sites/Media Monuments. Interview-Muntadas”. *Sites*, 7.

- NRC (National Research Council) 1994. *Realizing the Information Future: The Internet and Beyond*. Washington: The National Academies Press.
- NCAC (National Coalition Against Censorship) 2015. “Managing Controversy: Vanessa Place, Race and Gone with the Wind”. *National Coalition Against Censorship*. Carta en línia. Última consulta: 02/02/2019. <https://ncac.scdn6.secure.raxcdn.com/wp-content/uploads/2015/07/270184629-NCAC-Statement-on-Vanessa-Place.pdf>
- NEGROPONTE, NICHOLAS. [1995] 1998. *Being Digital*. Londres: Hodder i Stoughton.
- OBAMA, BARACK. 2009. “Strategy for American Innovation: Driving Towards Sustainable Growth and Quality Jobs”. A *White House*, United States. Office of Science and Technology Policy i Executive Office of the President, (Setembre 2009). Última consulta: 11/02/2019. <https://www.hsdl.org/?abstract&did=33698>
- O’HAGAN, MINAKO. 2016. “Massively Open Translation: Unpacking the Relationship between Technology and Translation in the 21st Century”. *International Journal of communication*, 10: 929-946.
- 1996. *The Coming Industry of Teletranslation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- O’HAGAN, MINAKO i CARMEN MANGIRON. 2013. *Game Localization: Translating for the Global Digital Entertainment Industry*. Amsterdam: John Benjamins.
- O’HAGAN, MINAKO i DAVID ASHWORTH. 2002. *Translation-Mediated Communication in a Digital World: Facing the Challenges of Globalization and Localization*. Clevedon: Multilingual Matters.
- ORNSTEIN, JACOB. 1955. “Mechanical Translation. New Challenge to Communication”. *Science*, 122 (3172): 745-748. doi: 10.1126/science.122.3173.745.
- PÁEZ RODRÍGUEZ, ALBA. 2017. *Traducción y medios de comunicación: violencia simbólica en la (re)escritura del universo de la mujer en las revistas femeninas españolas*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PALOMO CHINARRO, ANA. 2015. *La maternidad en la creación plástica femenina. El caso de Ana Álvarez-Errecalde*. Tesis doctoral. Vic: Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya. Disponible en línia. Última consulta: 15/01/2019. [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/313229/tesdoc\\_a2015\\_palomo\\_ana\\_maternidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/313229/tesdoc_a2015_palomo_ana_maternidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- PARCERISAS, FRANCESC. 2013. *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PARIKKA, JUSSI. 2012. *What is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press.

- PENARREDONDA, JOSE LUÍS. 2018. "The Invented Language that Found a Second Life Online". *BBC Future*, 10 de gener. Última consulta: 11/02/2019.  
[http://www.bbc.com/future/story/20180110-the-invented-language-that-found-a-second-life-online?hash=f3ca5c3a-53a2-444e-a19a-d031afee54c3&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook](http://www.bbc.com/future/story/20180110-the-invented-language-that-found-a-second-life-online?hash=f3ca5c3a-53a2-444e-a19a-d031afee54c3&utm_medium=social&utm_source=facebook)
- PIOTROVSKIJ, RAIMUND G. 2000. "MT in the Former USSR and in the Newly Independent States (NIS). Prehistory, Romantic Era, Prosaic Time". A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 233-242. Amsterdam: John Benjamins.
- PLACE, VANESSA. 2013a. *Boycott*. Los Angeles: Ugly Duckling Press.
- 2013b. "Conceptualism is Feminism". Manuscrit. Disponible en línia. Última consulta: 02/02/2019. [https://www.academia.edu/2778773/Conceptualism\\_is\\_feminism](https://www.academia.edu/2778773/Conceptualism_is_feminism)
- 2013c. "A=A Conceptualismo como traducción". *Letras en línea*. Traductor: Carlos Soto Román. Última consulta: 02/02/2019. <http://www.letrasenlinea.cl/wp-content/uploads/2013/07/Vanessa-Place-Conceptualismo-como-traducción-tr.-Carlos-Román-Soto.pdf>
- 2012. "Afterword". A *I'll Drown My Book. Conceptual Writing by Women*, editat per Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody i Vanessa Place, 445-447. Los Angeles: Les Figs Press.
- [2009] 2011. "Vanessa Place. From Statement of Facts". A *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, editat per Craig Dworkin i Kenneth Goldsmith, 489-495. Evanston: Northern University Press.
- 2009. "Miss Scarlet". *Poetry*, Poetry Foundation July/August 2009. Última consulta: 02/02/2019. <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/52693/miss-scarlett>
- POLLOCK, GRISELDA. 1992. "Trouble in the Archives: Introduction". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 4 (3): iii-xiv.
- PRATT, MARIE LOUISE. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- 1991. "Arts of the Contact Zone". *Profession*: 33-40.
- QUINE, WILLARD V. O. [1959] 2000. "Meaning and Translation". A *The Translation Studies Reader*, editat per Lawrence Venuti, 94-112. Londres: Routledge.
- REIFLER, ERWIN. 1952a. "General MT and Universal Grammar". Comunicació presentada a la Conference on Mechanical Translation, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 17-20 de juny. Disponible en línia. Última consulta: 10/02/2019. <http://www.mt-archive.info/MIT-1952-Reifler-2.pdf>
- 1952b. "Mechanical Translation with a Pre-editor and Writing for Mechanical Translation". Comunicació presentada a la Conference on Mechanical Translation, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 17-20 de juny. Disponible en línia. Última consulta: 10/02/2019. <http://www.mt-archive.info/MIT-1952-Reifler-1.pdf>

- REYES PALMA, FRANCISCO. 2004. "On Translation: La Alameda". A *Antoni Muntadas: Proyectos/On Translation: La Alameda*, editat per Príamo Lozada, 26. Coyoacán: Turner.
- RHIZOME. 2019. "Net Art Anthology". Rhizome. Última consulta: 29/01/2019.  
<https://anthology.rhizome.org/>
- ROBINSON, PETER. 1991. "Globalization, Telecommunications and Trade". *Futures* 23 (8): 801-814. doi: 10.1016/0016-3287(91)90153-S.
- ROCA, JOSÉ IGNACIO. 2002. "Muntadas: On Translation: El aplauso". A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 168-173. Barcelona: Actar/MACBA. Traductors: Discobole i Paul David Martin.
- RODRÍGUEZ ARCOS, IRENE. 2019. *Traducción y violencia simbólica. Post-traducciones del cuerpo femenino en los medios de comunicación*. Granada: Comares.  
 —2018. *Traducción, medios de comunicación y violencia simbólica contra las mujeres: Nuevos retos en la sociedad global*. Tesi doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ROFES, OCTAVI. 2015. *Art públic i producció de localitat*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.  
 —2002. "On Translation: Theories, Practices and Attitudes". A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 6-21. Barcelona: Actar/MACBA. Traductors: Discobole i Paul David Martin.
- ROFES, OCTAVI i ANTONI MUNTADAS, eds. 1999. *Muntadas: On Translation: The Audience*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art.
- ROMA, VALENTÍN. 1998. "Muntadas". A *Instant Cities. Muntadas/Zush*, editat per Elisabet Surís, 7. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Gent. Traductor: Graham Thomson.
- RORTY, RICHARD M., ed. 1967. *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUBIN, JERRY. 1970. *Do It! Scenarios of the Revolution*. Nova York: Simon and Schuster.
- SAID, EDWARD W. [1978] 1979. *Orientalism*. Nova York: Vintage Books.
- SALTZ, JERRY. 2018. "An Artwork Made by Artificial Intelligence Just Sold for \$400,000. I Am Shocked, Confused, Appalled". *Vulture*, 25 d'octubre. Última consulta: 11/02/2019.  
<https://www.vulture.com/2018/10/an-artificial-intelligence-artwork-just-sold-for-usd400-000.html>
- SALTZ, JERRY i RACHEL CORBETT. 2016. "How Identity Politics Conquered The Art World. An Oral History". *Vulture*, 18 d'abril. Última consulta: 11/02/2019.  
<http://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>

- SANTA OLALLA, PABLO. 2017. "Muntadas: una metodología de investigación artística en movimiento". *Artnodes*, 20: 100-109. doi: 10.7238/a.v0i20.3132.
- SANTOS TORROELLA, RAFAEL. 1971. "Muntadas". A *Muntadas*, editat per l'Ateneo de Madrid, Sala Joven.
- SEKULA, ALLAN. 1986. "The Body and the Archive". *October*, 39 (Winter): 3-64.  
—1978. "Dismantling Modernism. Reinventing Documentary (Notes on the politics of representation)". *The Massachusetts Review*, 19 (4, Photography): 859-883.
- SHANNON, CLAUDE E. 1948. "A Mathematical Theory of Communication". *The Bell System Technical Journal*, 27 (July-October): 379-423, 623-656.
- SMITH, ROBERTA. 1993. "At the Whitney, a Biennial with a Social Conscience and a Break from the Past". *The New York Times*, 5 de març de 1993: 1.
- SNELL-HORNBY, MARY. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam: John Benjamins.  
—1991. "Translation Studies - Art, Science or Utopia?". A *Translation Studies: The State of the Art: Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, editat per Kitty M. van Leuven-Zwart i Ton Naaijken, 13-22. Amsterdam: Rodopi.
- SONTAG, SUSAN. [1973] 2007. *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana Ediciones. Traductors: Carlos Gardini i Aurelio Major.
- SPIEKER, SVEN. 2011. "Los archivos entrópicos de Muntadas". A *Muntadas: Entre/Between*, editat per Daina Augatis, 234-239. Madrid: ACTAR/Museo Reina Sofia.
- SPITZER, LEO. 1967. "American Advertising Explained as Popular Art". A *The World of Words. A Language Reader*, editat per Barnet Kottler i Martin Light, 273-285. Boston: Houghton Mifflin Company.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTI. 1995. "Translator's Preface". A *Imaginary Maps. Three Stories by Mahasweta Devi*, de Mahasweta Devi, xxiii-xxxi. Calcuta: Thema.  
—1993. *Outside in the Teaching Machine*. Londres: Routledge.  
—1988. "Can the Subaltern Speak?". A *Marxism and the Interpretation of Culture*, editat per Carry Nelson i Lawrence Grossberg, 217-313. Urbana: University of Illinois Press.  
—1976. "Translator's Preface". A *Of Grammatology*, de Jacques Derrida, ix-lxxxix. Baltimore: John Hopkins University Press.
- STANISZWESKI, MARY ANNE. 2002. "An Interpretation/Translation of Muntadas' Projects". A *Muntadas. On Translation*, editat per Mela Dávila i Valentín Roma, 22-40. Barcelona: ACTAR/MACBA. Traductors: Discobole i Paul David Martin.
- STEYERL, HITO. 2018. "A Sea of Data: Pattern Recognition and Corporate Animism (Forked Version)". A *Pattern Discrimination*, editat per Götz Bachman, Timon Beyes, Mercedes Bunz i Wendy Hui Kyong Chun, 1-22. Lüneburg: meson press i University of Minnesota Press.

- TARONNA, ANNARITA i LORENA CARBONARA. 2014. "Liquid Metaphors in Caribbean-Canadian and Chicano 'Sea(e)scapes': Confronting Dionne Brand and Gloria Anzaldúa". *International Journal of Education and Research*, 2 (10): 515-526.
- 2012. "In Search of New Sea(e)scapes: The Metaphors of The Mediterranean From Mythological to Contemporary Narratives". *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives*, 301-307.
- TARONNA, ANNARITA i PAOLA ZACCARIA, eds. 2016. *L'archivio di genere. Mettere in rete saperi, generazioni e comunità translocali*. Bari: LiberAria.
- TARONNA, ANNARITA. 2016. "Pratiche traduttive e relazioni interculturali nei contesti migratori: la doppia soglia dell'ospitalità". A *Relazioni umane. Costrutti e contesti*, editat per G. Mininni, 151-162. Milà: Franco Angeli.
- TARONNA, ANNARITA, ed. 2009. *Translationscapes. Comunità, lingue e traduzioni interculturali*. Bari: Progedit.
- TAUBE, MORTIMER. 1966. *Der Mythos der Denkmaschine. Kritische Betrachtungen zur Kybernetik*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. Traductor: Wolfram Wagnmuth.
- THORNTON, PIP. 2018. "A Critique of Linguistic Capitalism: Provocation/Intervention". *GeoHumanities*. doi: 10.1080/2373566X.2018.1486724.
- TISSELLI, EUGENIO i CÉSAR CORTÉS VEGA. 2011. "Entrevista a Eugenio Tisselli". Vídeo digital. Mèxic: Agoraspeed.
- TISSELLI, EUGENIO. 2017. "¿Por qué escriben las máquinas que escriben?". *Cut Out Blog*. Última consulta: 03/03/2019. <http://cutoutfest.com/por-que-escriben-las-maquinas-que-escriben/>
- 2016. "Article 27: Algorithmic Politics". *Furtherfield*. Última consulta: 03/03/2019. <https://www.furtherfield.org/article-27-algorithmic-politics/>
- 2011a. "The Process of Creating New Media". *Authoring Software*. Última consulta: 03/03/2019. <http://www.narrabase.net/midipoet.html>
- 2011b. "Why I Have Stopped Creating E-Lit". *Netartery*, 25 de novembre de 2011. Última consulta: 03/03/2019. <http://netartery.vispo.com/?p=1211>
- 2007. "MIDIPOet--User's Manual 1999-2007". Manual. Última consulta: 03/03/2019. <http://www.motorhueso.net/midipeng/MIDIPOet.pdf>
- 2006. "Sobre la poesía maquina, o escrita por máquinas. Un manifiesto para la destrucción de los poetas". Manifest. Última consulta: 03/03/2019. <http://www.motorhueso.net/text/pm.php>
- TORDERA YLLESCAS, JUAN CARLOS. 2011. *Lingüística computacional. Análisis, generación y traducción automática*. València: Universitat de València.
- TOURY, GIDEON. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.



- TYLDESLEY, JOYCE. 2003. *Neferiti: Egypt's Sun Queen*. Londres: Penguin Books.
- TYMOCZKO, MARIA. 1990. "Translation in Oral Tradition as a Touchstone". A *Translation, History and Culture*, editat per Susan Bassnett i André Lefevere, 46-55. Londres: Pinter.
- ULLMAN, ELLEN. 2017. *Life in Code. A Personal History of Technology*. Nova York: MCD.
- VASCONCELLOS, MURIEL. 2000. "Georgetown Project and León Dostert. Recollections of a young assistant". A *Early Years in Machine Translation*, editat per John W. Hutchins, 87-96. Amsterdam: John Benjamins.
- 1991. "Machine Translation and the Language Barrier". Pàgina web personal de Muriel Vasconcellos. Última consulta: 11/02/2019.  
[https://www.murieltranslations.com/articles/machine\\_translation/mt\\_and\\_language\\_barrier-eng\\_trans.pdf](https://www.murieltranslations.com/articles/machine_translation/mt_and_language_barrier-eng_trans.pdf)
- VENUTI, LAWRENCE, ed. 2000. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VENUTI, LAWRENCE. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge.
- 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.
- VETTESE, ANGELA. 2017. "Premessa". A *L'arte che traduce. La traduzione visuale nell'opera di Antoni Muntadas*, de Modesta di Paola (autora), 9-11. Milà: Mimesis.
- VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> DEL CARMEN ÁFRICA i PAMELA FABER. 2017. "Translation and Food: the Case of Mestizo Writers". *Journal of Multicultural Discourses*, 12 (3): 189-204. doi: 10.1080/17447143.2017.1339352.
- VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> DEL CARMEN ÁFRICA. 2018a. *La traducción y la(s) historia(s). nuevas perspectivas en la investigación*. Granada: Comares.
- 2018b, en premsa. "Violins, Violence, Translation". *The Translator*, 24 (3), Abril 2018.
- 2017a. "Dile que le he escrito un blues". *Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana*. Granada: Comares.
- 2017b, en premsa. "Translating in a Cosmopolitan Post-Universalist World: New Venues". *A Rethinking Hegemony and Domination in Translation, Target*, 29 (2), editat per Stefan Baumgarten i Jordi Cornellà.
- 2015. "Traducir al atravesado". *Papers*, 100 (3): 345-363. doi: 10.5565/rev/papers.2143.
- 2014. "Translating Hybrid Literatures From Hostipitality To Hospitality". *European Journal of English Studies*, 18 (3): 242-262. doi: 10.1080/13825577.2014.945800.
- 2012a. *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*. Granada: Comares.
- 2012b. "The Map is Not the Territory: Towards a Minor Translation". *Perspectives: Studies in Translatology*, 20 (3): 269-284. doi: 10.1080/0907676X.2012.702397.
- 2010. *Traducción y asimetría*. Frankfurt: Peter Lang.
- 2005. *En los límites de la traducción*. Granada: Comares.

- 2003. “(Mis)Translating Degree Zero. Ideology and Conceptual Art”. A *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology / Ideologies in Translation Studies*, editat per María Calzada, 71-87. Manchester: St. Jerome.
- 1998. *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. València: Diputació de València/Institució Alfons el Magnànim.
- VIDAL MEDINA. 2018. “Entrevista al filósofo Franco Berardi”. *Revista Levadura*. Mèxic. Vídeo digital en línia. Última consulta: 11/02/2019. [https://www.youtube.com/watch?v=Je0VGmzY\\_R4&t=518s](https://www.youtube.com/watch?v=Je0VGmzY_R4&t=518s)
- VIRILIO, PAUL. 2005. *L'accident originel*. París: Éditions Galilée.
- WAGENSBERG, JORGE. 2009. *Yo, lo superfluo y el error*. Barcelona: Tusquets Editors.
- WASTL-WASTER, DORIS, ed. 2011. *The Ashgate Research Companion to Border Studies*. Farnham: Ashgate Publishing.
- WEAVER, WARREN. 1949. “Memorandum”. *Machine Translation Archive*. Última consulta: 10/02/2019. <http://www.mt-archive.info/Weaver-1949.pdf>
- WILDER, CHARLY. 2016. “Swiping a Priceless Antiquity... With a Scanner and a 3-D Printer”. *The New York Times*, 2 de març. Última consulta: 10/02/2019. <https://www.nytimes.com/2016/03/02/arts/design/other-nefertiti-3d-printer.html>
- WILDUNG, DIETRICH. 2013. *The Many Faces of Nefertiti*. Osfildern: Hatje Cantz. Traductores: Nina Awadly i Amy J. Klement.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. [1921] 1969. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- WRIGHT, STEPHEN. 2013. *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.
- XIYUN, DU. 2018. “Enter Stage East: the Antennae of ‘Asian Protocols’”. A *Muntadas. Asian Protocols*, editat per Antoni Muntadas, 52-55. Beijing: Three Shadows Photography Art Centre i Associació Arxiu Muntadas Centre d'Estudis i Recerca. Traductors: Garnata Traducciones.
- ZACCARIA, PAOLA. 2016a. “Translating Cartographies of Unbounded Spaces in Borderlands/La Frontera”. A *Geographies of identity: mapping, crossing, and transgressing urban and human boundaries*, editat per Esther Alvarez López, 153-162. Alcalá: Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigaciones en Estudios Norteamericanos Benjamín Franklin.
- 2016b. “Gli archivi incarnati del TransMediterrAtlantico”. *From the European South*, 1: 239-249.

- 2011. “«Jammings» disonantes: viajando por los archivos poscoloniales y posmulticulturales de las culturas públicas”. A *Mujeres, Género y Desarrollo. Saberes interdisciplinares*, editat per Isabel Carrillo, 25-44. Vic: Servei de Publicacions de la Universitat de Vic.
- 2009a. “The (Un)translatability of Intercultural Texts: How to Subvert Cultural Genocide”. A *Interculturality and Gender*, editat per Joan Anim-Addo, Giovanna Covi i Mina Karavanta, 197-224. Londres: Mango Publishing.
- 2009b. “Luoghi e forme della traduzione. Interculturalità e ospitalità”. A *Translationscapes. Comunità, lingue e traduzioni interculturali*, editat per Annarita Taronna, 141-166. Bari: Progedit.
- 2006. “Translating Borders, Performing Transnationalism”. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 4 (3): 57-70.
- 2004a. *La lingua che ospita*. Roma: Meltemi.
- 2004b. “Border Crossing”. A *Dizionario degli studi culturali*, editat per Michele Cometta, 1-11. Roma: Meltemi.

ZACCARIA, PAOLA, ed. 2005. *Trascodificazioni*. Roma: Meltemi.



**UVIC**

UNIVERSITAT DE VIC  
UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA