

TRADUCCIÓN MATERIAL Y TRADUCCIÓN MEDIAL: DOS PROCESOS FUNDAMENTALES
EN LA PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

MATERIAL TRANSLATION AND MEDIAL TRANSLATION: TWO FUNDAMENTAL PROCESSES IN THE
PRODUCTION AND CIRCULATION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART

María Andrea GIOVINE YÁÑEZ

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: andrea@unam.mx

Resumen

El concepto de traducción se encuentra en el corazón de la concepción, producción y circulación del arte. El arte en sí mismo es un proceso de traducción de la experiencia vital. En la raíz de la noción de representación está la noción de traducción intersemiótica, pues para concretar en términos materiales específicos una idea o imagen mental que tiene un referente en la realidad es necesario trasladar elementos de un sistema de signos a otro. La noción de mimesis en cuanto copia de la realidad también guarda una estrecha relación con el concepto de traducción, sobre todo cuando se piensa en un cierto modo de concebir la traducción desde el ideal de fidelidad a un texto original. El arte moderno y contemporáneo, profundamente híbridos e intermediales, han hecho de la noción misma de traducción uno de sus ejes conceptuales y uno de sus procesos de producción medulares. Muchas obras implican reflexiones y apuestas conceptuales y materiales en torno a la traducción misma: de un lenguaje a otro, de lo analógico a lo digital, de la presencia a la virtualidad, de una materialidad a otra, de un contexto medial a otro. El presente texto tiene el objetivo de plantear los conceptos de *traducción medial* y *traducción material* y mostrar algunos ejemplos específicos de estos dos procesos fundamentales tanto en la producción como en la circulación del arte moderno y contemporáneo. Me ocuparé de la traducción material

Abstract

The concept of translation is at the core of the conception, production, and circulation of art. Art itself is a translation process in relation to life experience. At the root of the idea of representation is the idea of intersemiotic translation. In other words, for settling on in specific material terms an idea or a mental image that has a referent in reality, it is necessary to translate elements from one sign system into another. The idea of mimesis as a copy of reality is also strongly connected to the concept of translation, especially when we consider a certain way of conceiving translation from the ideal of fidelity to an original text. Modern and contemporary art, deeply hybrid and intermedial, have made the concept of translation itself one of their conceptual axes and one of their main production processes. Many pieces imply reflections and conceptual and material stakes around translation itself: from one language into another, from the analogic to the digital, from presence to virtuality, from one materiality to another, from one medial context to another. This paper seeks to propose the concepts of *medial translation* and *material translation* and to show some specific examples of these two fundamental processes in the production and circulation of modern and contemporary art. I will reflect on material and medial translation at its procedural phase, as a process of

y medial en su faceta procedimental, en cuanto proceso de producción conceptual y material del arte, y en su faceta de reproducibilidad, como parte esencial en las dinámicas de circulación de las obras en reproducciones impresas y digitales.

conceptual and material production of art, and at its phase of reproduction, as an essential part in the circulation dynamics of the works through printed and digital reproductions.

Palabras clave: *Traducción audiovisual* || *Traducción e interpretación* || *Traducción e interpretación en el arte* || *Arte moderno* || *Intermedialidad* || *Semiótica* || *Arte multimedia* || *Medios de comunicación masiva*

Keywords: *Audio-visual translation* || *Translating and interpreting* || *Translating and interpreting in art* || *Art, Modern* || *Intermediality* || *Semiotics* || *Multimedia (Art)* || *Mass media*

A lo largo de la historia,¹ las obras de arte han ocupado diversos soportes, se han revestido de múltiples materialidades y con ello han adquirido interpretaciones y lecturas a partir de los contextos en los que se encuentran, tanto originalmente como en sus múltiples reproducciones. Hace siglos, las obras se experimentaban en estrecha relación con el contexto espacial y temporal en el que se encontraban —una pared, un monumento, una iglesia, un edificio público; una representación teatral, dancística o musical en un aquí y ahora específicos—. Sin embargo, a partir del desarrollo de diversos medios de reproducción a lo largo del tiempo —desde el grabado y la litografía hasta la hiperreproducibilidad contemporánea que ofrecen las plataformas digitales—, las obras salieron de sus contextos originales y viajaron a otras latitudes, adquiriendo así nuevas interpretaciones y tejiendo redes de reciprocidad estética e ideológica. Si el arte es capaz de viajar y llegar a diversos espectadores es, en buena medida, gracias a la traducción² material y medial.

1 Por razones de extensión no me es posible detenerme en los diversos hitos y cambios de paradigma en la historia de la evolución de los medios y soportes artísticos. La historia del arte puede contarse desde la evolución y confluencia de sus materiales y la relación que éstos guardan con la esfera de la circulación y la interacción con las obras. A partir del llamado “giro material” han surgido aproximaciones que proponen centrar nuestra atención en el carácter material del arte (no desde una perspectiva objetual sino cultural) y en las problemáticas que surgen de la especificidad de sus soportes, tales como *Cube of Wood. Material Literacy for Art History* (2016), de Ann-Sophie Lehmann, y el imprescindible *Oxford Handbook of Material Culture Studies* (2010), editado por Dan Hicks y Mary C. Beadury.

2 En el lenguaje de la historia, la teoría y la filosofía del arte, así como en el de la praxis artística, solemos encontrar habitualmente el término *traducción*, junto con muchos otros que guardan relación semántica con éste: *trasposición*, *traslación*, *transformación*, *traslado*, *transferencia*, *desplazamiento*. Esta multiplicidad de términos semejantes, cuasi

Con *traducción material* me refiero al proceso mediante el cual una obra pasa de una materialidad a otra. La transformación de las condiciones materiales conlleva una transformación en la interpretación y redes de significación de la obra. Con *traducción medial* me refiero al proceso mediante el cual una obra pasa de un contexto medial a otro con lo que adquiere las dinámicas y agencias de cada medio y con ello se resemantiza y en ocasiones cambia de función. Cabe mencionar que en muchos casos ambos tipos de traducción aparecen juntos. Decido no usar el término *transmedialidad* porque, aunque en rigor alude a un tránsito medial, desde que se acuñó, se ha usado prioritariamente para obras del siglo XX y XXI, en especial que involucran la digitalidad, cuyos tránsitos tienen lugar entre múltiples plataformas. Distingo estos términos de *traducción intersemiótica*,³ un concepto del que no me ocuparé a profundidad en el presente texto, pero que también es clave para comprender las múltiples dinámicas de colaboración entre lenguajes (texto, imagen, sonido, performatividad) que se han dado en el arte desde sus inicios y cuyas relaciones se han potenciado desde las vanguardias históricas hasta el día de hoy. Por mencionar sólo un ejemplo, los títulos de las obras son la traducción al lenguaje verbal de una dinámica visual, sonora, fílmica, multimedial.⁴

La reproductibilidad⁵ hizo posible la masificación y democratización de las obras de arte a través de una circulación muy intensa. El precio que tienen que pagar no es menor; es el de la desmaterialización y rematerialización, el de la pérdida o transmutación de algunas de sus características materiales originales. La ganancia es la accesibilidad y la posibilidad de viajar largas distancias y llegar a muchos ojos. Gracias a la circulación del arte en impresos, videos, cintas sonoras y cinematográficas y plataformas digitales, se ha ampliado el régimen escópico de incontables lectoespectadores. Pensemos, por ejemplo, que muchos de nosotros sólo hemos visto ciertas obras o monumentos en una reproducción impresa o digital. Quizá se trate de la Muralla China,

sinónimos, pero con ligeros matices distintos, intenta acotar fenómenos múltiples de adecuación y cambio de las formas, medios y materialidades artísticas que tienen lugar en distintos procesos de creación y de circulación del arte. Para ser operativos, estos fenómenos traslativos con diversas adaptaciones procedimentales en el contexto artístico y los términos que se emplean para aludir a ellos deben reflexionarse y articularse con base en su carácter situacional.

³ Si se desea abundar sobre el término *traducción intersemiótica*, véase Medina Arias y Giovine Yáñez (2021).

⁴ Abordé con profundidad este tema en Giovine Yáñez (2020).

⁵ Aunque el espectro y extensión del presente texto no alcanzan a ocuparse de todo lo expuesto por Walter Benjamin (2003) y John Berger (2016), en la reflexión contemporánea sobre reproductibilidad, resulta fundamental la llegada de la digitalidad y de nuevas tecnologías y espacios de la reproductibilidad electrónica y digital.

el Taj Majal, las pinturas murales de Pakal, el cuadro negro de Malévich, un paisaje etéreo de Turner o la representación de la libertad guiando al pueblo de Delacroix. En buena medida nuestra historia personal del arte es una historia construida desde la reproductibilidad de imágenes traducidas material y medialmente.

A comienzos del siglo XXI, Jay David Bolter y Richard Grusin (2000) propusieron el término *remediación*, que busca explicar cómo se transfieren los contenidos de un soporte a otro. En 1997, Paul Levinson fue el primero en usar el concepto de remediación en el ámbito de los estudios de medios. Para él, la remediación es la evolución que ofrece un nuevo medio con respecto a los medios precedentes cuyos límites sobrepasa. Por ejemplo, la escritura supuso una mayor posibilidad de permanencia del discurso que el medio anterior, el discurso oral. Para Bolter y Grusin la remediación sería la lógica formal a través de la cual los nuevos medios reamoldan (*refashion*) los medios anteriores. Este término es importante porque en muchos casos la traducción medial implica una remediación.

A finales de los años noventa, Michel Espagne (2013) propusieron un concepto a través del cual explicar los procesos de interacción entre distintos espacios y sistemas culturales tomando en cuenta el proceso mismo de la transmisión de textos, discursos, medios y prácticas culturales. Para Espagne, todo tránsito de un objeto cultural de un contexto a otro genera como consecuencia una transformación de su sentido, una dinámica de resemantización y refuncionalización que sólo es posible reconocer plenamente si se tienen en cuenta los vectores históricos de dicho tránsito. Transferir no significa transportar, sino más bien metamorfosear. Para Espagne, la transferencia cultural implica no nada más un traslado sino un cambio en el que el texto, la imagen, el medio o el objeto cultural que se traslada y transfiere se emancipa del modelo original, pero conserva la misma legitimidad de éste. Me interesa subrayar esta última idea. En la transferencia cultural lo que se transfiere se resemantiza, pero no se considera subsidiario de su modelo original. Más adelante, Espagne señala que, cuando se aborda una transferencia entre dos espacios culturales, no podemos, de ninguna manera, considerar cada uno como homogéneo pues cada uno en sí mismo es resultado de desplazamientos anteriores; cada uno tiene una historia hecha de hibridaciones sucesivas. Para Espagne, el texto, imagen, medio, objeto cultural que viaja y realiza el proceso de transferencia cultural es a su vez producto de desplazamientos previos y resultado de muchos otros viajes, tránsitos e hibridaciones. En el caso de la imagen, una obra que existe en

una materialidad determinada es resultado de una serie de dinámicas culturales que la produjeron, contextualizaron y cargaron de significación. En el proceso de transferencia cultural, al viajar a otra materialidad, otro medio, otro espacio cultural, la obra se vuelve a contextualizar y a cargar de nuevas redes de significación.⁶

En el momento de pasar de una materialidad a otra, a menudo las obras pasan también por un proceso de traducción medial en el que adquieren las características del medio⁷ en cuestión. En el libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, el teórico español José Luis Brea (2002) plantea que

Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media —un dispositivo específico de distribución social del conocimiento— de lo que es “soporte” —la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un “lienzo” es soporte —como lo es el papel en el que se imprime una revista. Sin embargo, una “revista” es un media (está hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico, o electrónico o hablado o como se quiera). (6)

Cada medio tiene sus propias dinámicas, agencias e interlocuciones. Por ejemplo, el medio gráfico de los impresos tiene una naturaleza específica y una serie de canales de circulación determinados y se distingue del medio plástico y de los canales exhibitivos de las exposiciones. En el contexto medial de los impresos, hay diferencias entre el medio de los libros —sus tiempos, agencias y circuitos— y el medio de la prensa, dentro del cual también hay diferencias entre los periódicos y las revistas, por ejemplo. Cuando las obras circulan en los distintos medios antes mencionados, se suscriben a la lógica del medio en cuestión y eso determina cómo nos relacionamos con esas imágenes que, en gran medida, adquieren o acotan sus funciones e interpretaciones a partir del medio.

⁶ Para pensar en el estatuto contemporáneo de la “imagen” y en su relación con la textualidad, son imprescindibles los trabajos de W.J.T. Mitchell. Véase Mitchell (1986) y (2009).

⁷ A pesar de que la intermedialidad surgió poniendo por delante el concepto de “medio” con la pretensión de evitar los problemas que el término *arte* ocasionaba en los estudios interartísticos, somos testigos de que siempre que hablamos de medio y, por supuesto, de inter-, trans- o multimedialidad se hace necesario reflexionar sobre a qué nos referimos. En esta genealogía de definiciones y precisiones terminológicas han sido clave los trabajos de Lars Elleström (2010), Jens Schröter (2011), José Luis Brea (2002), así como compendios enciclopédicos que esclarecen conceptos y sus derivaciones semánticas, como el *Critical Terms for Media Studies* (2010), editado por W.J.T. Mitchell y Mark B.N. Hansen, y el *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021), editado por Susana González Aktories *et al.*

En el caso de la circulación de obras a través de la reproducción, la traducción medial lleva implícita una traducción material. Me refiero al tránsito de una materialidad a otra (de la superficie del mural, de la piedra de la escultura, del lienzo pictórico, al papel o a la pantalla). Esa traducción material a su vez implica una traducción medial pues, al cambiar de materialidad e insertarse en un nuevo medio, la imagen entra en un nuevo circuito de distribución y recepción y se suscribe a nuevos modos de ver y nuevas dinámicas de circulación. Cabe señalar que, en el caso de los impresos que muestran obras de arte reproducidas, podemos hablar de varios tipos de traducción: la transferencia cultural y la remediación como procesos de traducción de un contexto a otro, la traducción material (de un soporte a otro), la traducción medial (de un medio a otro) y la traducción intersemiótica (de una esfera de signos a otra, como cuando en la ilustración un artista visual traslada al ámbito de la imagen algo que está cifrado en palabras, trasladando elementos verbales en elementos visuales). En muchos casos, a la luz de la traducción medial, encontraremos una “traducción heterofuncional”, la cual se da cuando la obra traducida tiene una función distinta a la del original. Por ejemplo, en muchos casos de imágenes que circulan en impresos, la imagen traducida a la materialidad del papel cambia su función apelativa-estética por una documental, de registro.

La traducción medial y material como procesos de creación de obras de arte moderno y contemporáneo

Desde los inicios del siglo xx los artistas vanguardistas pusieron en crisis lo que se concebía como arte. En gran medida, esto se dio a través de procesos de traducción material y medial. Los *ready-mades*, piedra angular del arte de vanguardia, no son otra cosa que objetos traducidos de un contexto medial a otro, de la esfera de lo cotidiano a la esfera del museo o las galerías. El proceso de recontextualización los convierte en dispositivos simbólicos y les confiere nuevas interpretaciones. La constante exploración de una materialidad retóricamente significativa por parte de incontables artistas es también un ejemplo de la importancia de la traducción material y medial en el arte moderno y contemporáneo. Podemos pensar, por ejemplo, en las Antropometrías de Yves Klein, las obras de Piero Manzoni o las piezas de materiales orgánicos del *body*

art y el *land art*. El arte conceptual, por su parte, desde sus inicios a finales de los años sesenta, se caracterizó por jugar con la traducción como proceso conceptual y material, como demuestra la célebre pieza *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth.

A continuación, quisiera centrarme en algunos ejemplos de cómo funcionan la traducción material y la traducción medial como elementos conceptuales y procedimentales. El primero es la serie *Manifestantes* (2021-2022), de la artista mexicana Tania Candiani, exhibida en la exposición individual *Como el trazo su sonido* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2022, una muestra cuyo título mismo deja ver la importancia de las relaciones intermediales con las que trabaja la artista. *Manifestantes* es un ejemplo magnífico de traducción material y medial:

La serie retoma fotografías en prensa de mujeres gritando en manifestaciones feministas de todo el mundo. Los cuerpos, bordados con hilo de algodón sobre tela e individualizados y separados de su contexto original, se hacen presentes en una especie de contingente visual de resistencia y color, cuya escala nos intimida. Para la artista, el hilo y el acto de coser es una manera de amplificar el dibujo, de “dibujar en voz alta”. (Berlanga y Roy, 2022: 147)

Las fotografías vieron la luz por primera vez en diarios de diversas ciudades: Ciudad de México, Santiago de Chile, Nueva Delhi, el Cairo. Su materialidad original era la del efímero papel periódico. Candiani, a través de una traducción material, convierte la tinta y el papel en tela e hilo. Contrastan dos temporalidades distintas: la instantaneidad de la fotografía que captó un gesto concreto en un momento preciso de la manifestación y la paciencia del proceso de bordado, repasando con hilo una y otra vez la silueta de las manifestantes. Contrasta también el cambio de escala, de los pocos centímetros que ocupan las fotos en el periódico, a abarcar prácticamente los muros completos del museo. La traducción material a la tela y al bordado, con todo lo que simbólicamente representan estos materiales con respecto al universo de lo femenino y lo doméstico, dota a la serie de una elocuencia avasalladora que difícilmente se lograría con otras condiciones materiales. Las fotografías originales están normalizadas por las circunstancias materiales y contextuales en las que se encuentran, de modo que pierden impacto junto a un sinnúmero de otras imágenes. Al traducirse a una

nueva materialidad, cobran protagonismo y se resemantizan. Se vuelven un grito. De ahí que para Candiani esta amplificación de las imágenes a través del bordado, la intensidad del color rojo y el formato a gran escala sean “dibujar en voz alta”, una concepción totalmente intermedial. La serie es ejemplo también de un proceso de traducción medial. Al transitar del medio periodístico al medio museístico, las imágenes cobran otra lectura y establecen nuevas redes de significación en consonancia con la propia institución del museo y sus dinámicas y con la articulación de las demás piezas con las cuales se encuentran exhibidas.

Pasemos al segundo ejemplo. Como sucede en el caso de muchos monumentos arquitectónicos, las pinturas murales de la Capilla de la Letanía, ubicada en la comunidad del Llanito en Dolores Hidalgo, Guanajuato, mostraban un deterioro considerable. La capilla pertenece al conjunto del Santuario del Señor de los Afligidos, en la plaza principal, y funciona como centro de reunión de la población. Dada la importancia espiritual y devocional del Llanito, llegan a esa plaza numerosos peregrinos y es un importante lugar de culto. El Seminario de Pintura Mural de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se encontraba realizando los trabajos de conservación y restauración en dicha capilla e invitaron a observarlos al arquitecto y artista visual mexicano Fidel Figueroa.

El deterioro de la pintura mural había dejado numerosas zonas en blanco (Figura 1) que interrumpían la narrativa original. La comunidad estaba ávida de recuperar esas imágenes borradas para el culto religioso. No obstante, dado que la restauración no puede ser invasiva, se hizo la siguiente propuesta:

Pareciera que la música y el canto contenidos en las pinturas murales de la Capilla hubieran enmudecido a causa de los múltiples vacíos que generan su deterioro, la carga de energía ya sea física debido al trabajo de resanes o bien, de discusión teórica sobre la pertinencia o no de reintegrarlos[,] y regresarles sus primitivas cualidades cromáticas y formales hacen que de facto dichos vacíos o lagunas formen parte de la nueva cualidad formal del espacio. Son por tanto un elemento casi tan importante como la pintura

mural original y para efectos de esta propuesta se convierten en el punto de partida del proyecto. (Figueroa, 2017b)⁸

Lo que se decidió hacer fue levantamientos fotográficos y arquitectónicos, los cuales dieron como resultado una serie de dibujos en distintos formatos y técnicas que generaron mapas que representaban los vacíos que, a decir de Fidel Figueroa, claramente se convertían en los nuevos protagonistas de la obra. Luego, usando un secuenciador gráfico, se asignaron aleatoriamente notas musicales a la imagen, transformándola en una pieza musical. La partitura se entregó a un grupo de músicos de la comunidad con el fin de que la reinterpretaban y ejecutaran dentro de la capilla, tratando así de

Figura 1

Imagen del estado de conservación de las pinturas murales de la Capilla de la Letanía, Comunidad del Llanito en Dolores Hidalgo, Guanajuato



Fuente: Figueroa (2017: s.p.)

⁸ En esta fuente se pueden ver numerosas imágenes de las diversas etapas del proyecto.

devolver al espacio sus cualidades originales, su voz perdida.⁹ En este proceso, el vacío —el silencio visual y espacial— se transformó en sonido, en imagen acústica. Las pinturas murales incompletas por el paso del tiempo se convirtieron en una partitura en la que el vacío se llenó de significado ritual. Al ser una comunidad de músicos, tenía sentido de sobra que fuera la dimensión sonora la que restituyera el sentido comunitario y religioso a la capilla. Al tocar la partitura como acto público, aunque efímero, se dio importancia a la capilla y a su comunidad.

Estas pinturas murales del siglo XVIII están dedicadas a las letanías lauretanas, es decir, al canto, al ritmo, a la escucha secuencial, de modo que su restitución sonora cobra aún más sentido. En este caso operan varios procesos de traducción: 1) la traducción intersemiótica de la imagen al sonido, 2) la traducción material de la pintura mural y el levantamiento fotográfico a los mapas realizados por el secuenciador gráfico y las partituras derivadas, y 3) la traducción medial del medio religioso al artístico y viceversa. Me parece una proeza artística e intelectual de una enorme sensibilidad que, en vez de resignarse a la pérdida de esas imágenes ante la imposibilidad de volver a pintarlas de una manera inevitablemente invasiva, se les haya dado voz y se les haya restituido su esencia espiritual y estética original (el ritmo y función de la letanía) a través de la potencia retórica de los procesos de traducción intersemiótica, medial y material.

El tercer ejemplo que quiero plantear es el performance titulado *Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos* (2000), de Santiago Sierra, controvertido artista conceptual y del performance quien se ha caracterizado por suscitar polémicas y críticas agudas a la sociedad de consumo, la enajenación del individuo y la explotación entre seres humanos. Sierra tiene varias piezas en las que paga a las personas por realizar alguna acción, en muchas ocasiones inútil, evidenciando las lógicas de la sociedad de mercado. En esta pieza contrató a un niño de alrededor de once años para limpiar los zapatos de los asistentes a una inauguración de fotografía. En el metro de la Ciudad de México es común encontrar niños y niñas que se arrastran por el suelo e intentan limpiar los zapatos de los viajeros, apelando más a generar compasión que a prestar un servicio necesario. Es una tarea incómoda tanto para el que limpia como para el que lleva los zapatos. En el caso del performance en la exposición, Sierra lleva a cabo una traducción medial del

⁹ Para ver y escuchar la propuesta, véase Fidel Figueroa (2017a).

medio cotidiano del transporte público al medio artístico. ¿Por qué era más indignante el niño que buscaba limpiar los zapatos en la inauguración que el que lo hace habitualmente en el metro? ¿Por qué se tolera que se haga en un contexto y en otro resulta inadmisibile? A través de la traducción medial, contextual, Sierra estaba hiperbolizando el hecho y con ello ponía en evidencia la doble moral de la sociedad. Es justamente el acto de traducir, remediar y recontextualizar este hecho lo que lo dota de toda su elocuencia intermedial: “El performance confronta la forma de entender la realidad, económica y social existente de esta clase privilegiada [los asistentes a la exposición] con una forma de existir concreta y vigente que se encuentra, por mucho alejada de la suya [la clase obrera que se traslada en el metro]” (Bizarro Bernabe, 2015)

Como último ejemplo de una lista que podría extenderse en muchas direcciones, y como antesala al siguiente apartado, dedicado a la circulación de obras reproducidas en plataformas impresas o digitales, quisiera mencionar la traducción medial y material del mural a la página que sucede en el caso de las reproducciones en papel de pinturas murales. Es gracias a éstas que dichas pinturas pueden llegar a numerosos ojos que no necesariamente pueden desplazarse a verlos *in situ*. Si observamos con atención la Figura 2, o, mejor aún, si nos situamos frente a este mural y lo contemplamos recorriendo la escalinata, y si luego vemos su reproducción en el libro de *Nueva historia general de México* (véase Figura 3), notamos claras diferencias. El mural no aparece completo, lo cual es comprensible por sus dimensiones y complejidad visual. Se eligió reproducir la franja superior, con lo cual se deja de lado la parte que muestra la lucha entre los indígenas y los españoles que dio como resultado la conquista; la reproducción se concentra en mostrar la lucha por la independencia. La imagen se centra, pues, en la época en que México se convierte en una nación independiente y también, especialmente, en la lucha revolucionaria, tan enarbolada, más o menos romantizada, por el muralismo.

Seleccionar este mural de Rivera en específico y luego elegir esta sección en especial representa una apuesta de sentido en términos iconotextuales. El lector del libro leerá el título, *Nueva historia general de México*, y leerá todos o algunos de los textos que lo conforman. En su mente, esa dimensión textual se articulará a la dimensión visual y, en conjunto, formarán un todo. Cabe mencionar que se trata de un libro de consulta general, no hecho para especialistas en historia, sino más bien para un público amplio, así que las imágenes de la sección elegida del mural de Rivera contribuyen

Figura 2

Mural Epopeya del pueblo mexicano, sección “De la Conquista al futuro” (1929-1935)



Nota: Mural de Diego Rivera ubicado en la Escalinata de Palacio Nacional. Fuente: Infobae (2021)

a este efecto de contar, tanto a través del lenguaje verbal como a través del lenguaje visual, la historia general de México, desde el ángulo específico de la época revolucionaria. De este modo, lo visual y lo verbal establecen una relación de 1=1; es decir, aquello que leemos en el título del libro corresponde a lo que vemos en las imágenes de la cubierta.¹⁰ En ambos medios, el muralístico y el editorial, hay una intención de

¹⁰ En otras muchas ocasiones, el título del libro y la imagen que vemos en la cubierta no equivalen ni apuntan semánticamente en la misma dirección, sino que suman sus significados individuales para crear un significado híbrido, iconotextual, a través de una relación 1 + 1.

Figura 3

Portada, lomo, contratapa y forro del libro *Nueva historia general de México*, con fragmento de mural de Diego Rivera



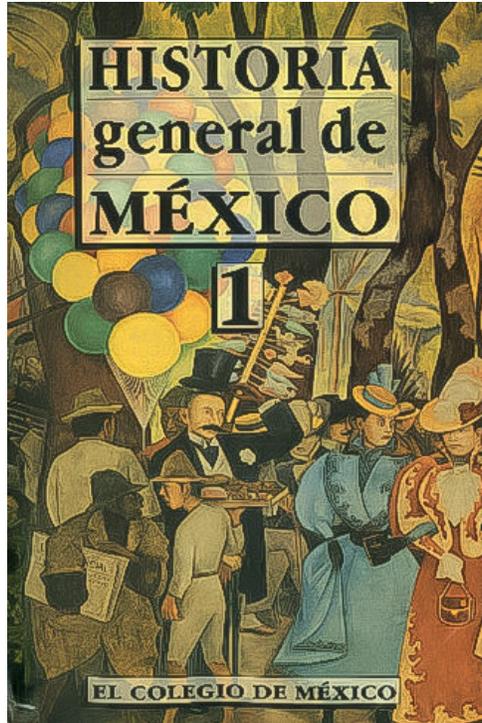
Nota: Libro publicado por El Colegio de México, 2010. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.
Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

alfabetización, de democratización de la historia y, al ubicarse juntos constituyendo un binomio iconotextual, esto se enfatiza.

El Colegio de México incluyó también fragmentos de otro mural de Diego Rivera en las cubiertas de los dos tomos de la *Historia general de México*. Resulta muy interesante pensar en los fragmentos elegidos. Se trata de un mural de una riqueza narrativa y visual enorme. Encontramos varias temporalidades distintas que coexisten en una misma espacialidad. Sor Juana, Juárez, Díaz, Zapata. El propio Diego se representa a sí mismo dos veces, de la mano de la Catrina y comiendo una torta. Los fragmentos reproducidos en las cubiertas de los libros muestran a los personajes ricos, burgueses (en el caso del volumen 1, como se muestra la Figura 4) y a los personajes pobres, a la

Figura 4

Cubierta de Historia general de México, volumen 1



Nota: Publicado por El Colegio de México, 1994. Muestra un fragmento del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de Diego Rivera. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

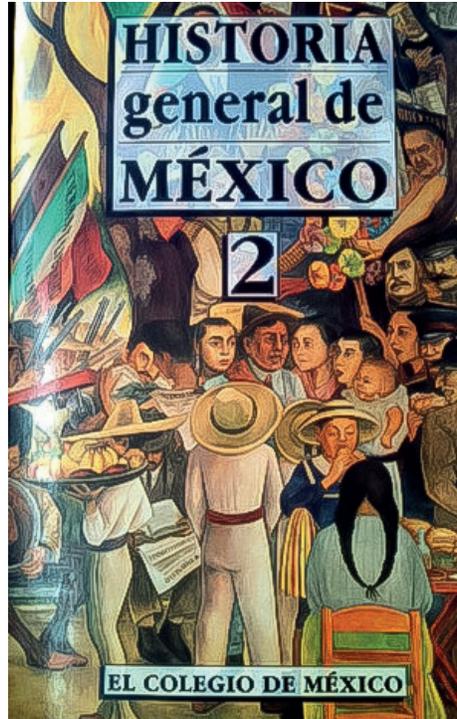
plebe (en el volumen 2, Figura 5). Al dejar fuera lo demás y elegir estas dos escenas, las cubiertas de los dos volúmenes enfatizan la polaridad, el contraste entre las clases sociales de un país como México.

En libros, periódicos y revistas es común encontrar reproducciones de murales¹¹ y de muchas otras obras de artes visuales de diversas materialidades (óleos, acrílicos, acuarelas, piedra, mármol, madera, plástico, metales). En esos casos tenemos una traducción material (de la textura y características de los materiales originales a la textura del papel y la tinta, con sus distintos gramajes y cualidades cromáticas) y una

11 Un caso paradigmático de la traducción material y medial de murales a impresos es el de los libros de la Secretaría de Educación Pública de México, gracias a cuyas portadas millones de mexicanos ampliaron su régimen escópico y sus referentes visuales al ver fragmentos de murales reproducidos. El tema de la reproducción de fragmentos elegidos y no de la totalidad del mural merece un análisis que por desgracia no puedo realizar en este texto por motivos de extensión.

Figura 5

Cubierta de Historia general de México, volumen 2



Nota: Publicado por El Colegio de México, 1994. Muestra otro fragmento del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de Diego Rivera. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

traducción medial (de los edificios públicos y los contextos artísticos al medio bibliohemerográfico). En el proceso de traducción se pierden efectos de la contemplación *in situ*, de la experiencia aurática y cultural de estar frente al original, pero se gana accesibilidad y alcance. Por ejemplo, los muchos vasos comunicantes y redes que entablaron los movimientos de vanguardia y posvanguardia fueron posibles gracias al viaje de las obras de arte en impresos y, gracias a sus versiones impresas, el trabajo de los muralistas se dio a conocer en Europa, Estados Unidos y otros países latinoamericanos, y la carga estética e ideológica del muralismo se diseminó hacia muchas latitudes.

La traducción material y medial como procesos clave en la circulación del arte moderno y contemporáneo

Sin la traducción material y medial no conoceríamos más que las obras de arte que podemos ver *in situ*, en sus condiciones mediales y materiales originales. Gracias a la posibilidad de la reproducción en soportes impresos y digitales, a partir de mediados del siglo XIX, y cada vez con mayor fuerza, las obras de arte se han vuelto viajeras y han generado incontables redes de reciprocidad. Los libros, periódicos y revistas han sido un espacio privilegiado para la difusión del arte, en especial las artes visuales, y actualmente la alta definición y los mecanismos de realidad virtual de los museos nos permiten acceder a millones de obras que en realidad estamos viendo en una traducción material (el mármol, la tela, el cristal, la madera convertidos en celulosa y píxeles) y en una traducción medial (en medios y contextos de producción y contemplación distintos a los de la obra original). Si bien no puedo entrar en materia por razones de extensión, me resulta vital mencionar que las imágenes que encontramos en impresos provenientes de otras materialidades están mediadas por una fotografía y, en ese sentido, podemos concebirlas como *metaimágenes*,¹² es decir, imágenes de imágenes, con todas las implicaciones que presupone el estatus “meta” de las imágenes para su circulación, percepción y análisis.

Por citar un ejemplo, en el número 4 de la revista *Frente a Frente*, publicado en mayo de 1936, apareció una reseña de Arqueles Vela titulada “La exposición de artes plásticas de la LEAR”, la cual reunió la obra de más de sesenta artistas y se llevó a cabo en el ex templo de Santa Clara, ubicado en la calle de Tacuba, para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la matanza de Chicago.¹³ Junto con el texto encontramos cuatro imágenes correspondientes a tres materialidades distintas: dos

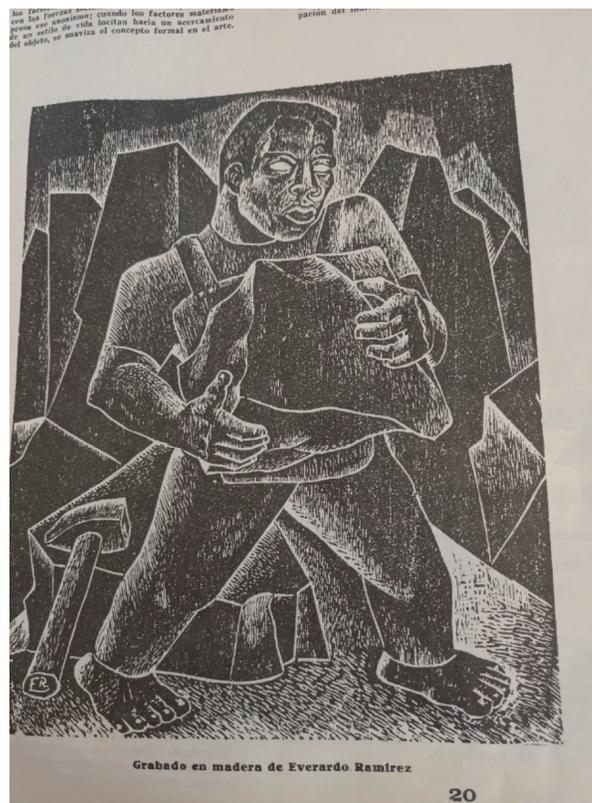
¹² Parto de la concepción de W.J.T. Mitchell sobre las metaimágenes, planteada en el tercer capítulo de *Teoría de la imagen*. Para Mitchell (2009), las metaimágenes, en primer lugar, son “imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen” (39), de tal manera que miran a las imágenes en cuanto que teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual y se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas (Mitchell, 2009: 17). Con el uso del término *metaimagen*, me interesa enfatizar que se trata de imágenes de imágenes, las cuales corresponden a una esfera visual y material determinada, y que, al ser traducidas al papel a través de la mediación fotográfica, cambian su estatus ontológico.

¹³ Agradezco mucho a Sureya Hernández que me haya proporcionado esta información y que me haya hecho llegar la breve reseña publicada en el número del 17, de mayo de 1936, de *El Machete*, que permite saber con certeza dónde se llevó a cabo la exposición.

grabados, de Everardo Ramírez (Figura 6) y Leopoldo Méndez, un óleo de Jesús Guerrero Galván (Figura 7), y un dibujo de Alfredo Zalce. El texto de Vela tiene la finalidad de discutir el arte revolucionario desde una perspectiva materialista y se centra en los temas e ideología detrás de las obras más que en su manufactura artística. No sabemos si fue el propio Vela quien eligió las obras que irían con el texto (no alude directamente a ninguna de ellas) o si esta decisión se llevó a cabo en algún otro momento del proceso de edición. Sin embargo, aquí lo que me interesa destacar es que, aunque las obras originalmente corresponden a materialidades distintas —el óleo, el grabado y el dibujo—, en la impresión, en su traducción material al papel, quedan estandarizadas, homologadas a una sola materialidad desprovista de textura, trazo, porosidad. Son imágenes de imágenes, es decir, metaimágenes.

Figura 6

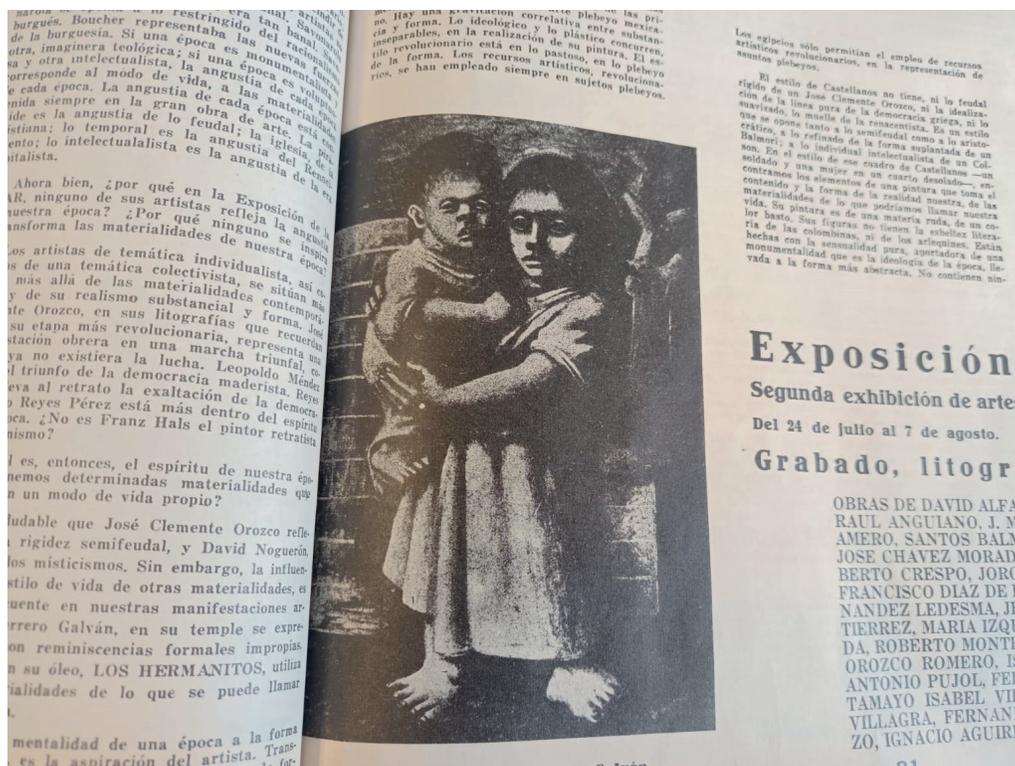
Grabado en madera de Everardo Ramírez



Nota: Reproducido en el número 4 de *Frente a Frente*, mayo de 1936, p. 20. Ejemplar de la Hemeroteca Nacional de México. *Fotografía:* María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

Figura 7

Óleo de Jesús Guerrero Galván



Nota: Reproducido en el número 4 de *Frente a Frente*, mayo de 1936, p. 21. Ejemplar de la Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

La ausencia de color es también una característica que contribuye a la homología de estas imágenes que en su traducción material a través de la mediación fotográfica quedan todas monocromatizadas al gris. Las dimensiones también son engañosas. El óleo de Guerrero Galván aparece más pequeño que los grabados de Everardo Ramírez y Leopoldo Méndez cuando, en realidad, las dimensiones de las obras originales no son iguales y varían entre sí. Otro punto que llama la atención es que las obras no aparecen con marco (como seguramente se exhibieron en la exposición). En nuestra percepción, al verlas así en la página, de alguna manera se enfatiza su carácter de imágenes por encima del de piezas (objetos) de arte. Podríamos decir que, en la traducción material, estas imágenes pierden mucha de su naturaleza física, objetual y, por tanto, de aquello que, estéticamente, es parte de su apuesta significativa y contribuye a generar una experiencia aurática y estética. La traducción medial

de estas imágenes, es decir, su tránsito del medio plástico (de la exposición) al medio impreso, al de la revista (específicamente una revista antifascista, de izquierda con una misión de alfabetización de las clases trabajadoras), es lo que en cierta medida justifica las pérdidas que tienen lugar en el procedimiento de traducción material. Al viajar y ubicarse en el medio impreso, estas imágenes cambian de función (lo que antes denominé *traducción heterofuncional*). Su valor cultural cede terreno a su valor exhibitivo, a su diseminación. La exposición organizada por la LEAR en 1936 fue vista por un número limitado de personas, durante un tiempo determinado. No obstante, las imágenes que se reprodujeron en el número aquí mencionado, en diálogo con el texto de Vela, llegaron a miles de manos tanto en el momento de la publicación como décadas después, como ahora que las tengo yo en mis manos a más de 35 años de distancia. La función de estas imágenes, más documental e histórica que estética, está ligada a la nueva vida que les otorga la traducción material y medial.

La puesta en página que vemos en la Figura 8 es interesante para ejemplificar tanto lo que sucede en términos de traducción material y medial como en términos del estatuto de la imagen en su reproducción y recontextualización en el medio gráfico. La página está compuesta por dos imágenes que tienen el mismo tamaño y peso visual. Sus paralelismos son evidentes y están pensados para articular un contraste en el que se evidencia la crítica al capitalismo, tan presente en *Frente a Frente*. Ambas muestran la misma composición y la misma sintaxis visual. La primera, como indica el pie de imagen, corresponde a un mural (un fragmento) de José Clemente Orozco ubicado en la Preparatoria Nacional. En cuanto a la segunda, sólo se indica “Foto de Díaz”. Las mujeres de arriba están pintadas, las de abajo fotografiadas. Las primeras son una representación ficticia; las segundas son la captura de la lente de un grupo de mujeres reales. Las dos materialidades, la del fresco del mural y la del papel fotográfico, quedan homologadas en una misma materialidad, la del papel. Los colores de la pintura mural y los tonos blanco y negro de la fotografía también quedan homologados en una misma tonalidad. Las dos imágenes, pertenecientes a distintas materialidades o soportes, medios y contextos, pero también pertenecientes a dos temporalidades distintas, quedan aquí unidas en una sola imagen que funciona a través de la unión de las dos imágenes que quedan indisolublemente fusionadas a través del texto que las acompaña: “La reacción desfila... marcha de hambre en lucha contra la reacción”. La marcha de las mujeres burguesas, caricaturizadas por Orozco, ridículas en sus

Figura 8

Puesta en página con reproducción de un fragmento del mural de José Clemente Orozco de la Preparatoria Nacional y fotografía de Díaz en Frente a Frente



Nota: Obras reproducidas en el número 4 de *Frente a Frente*, mayo de 1936, p. 4. Ejemplar de la Hemeroteca Nacional de México. *Fotografía:* María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

atuendos y actitudes, contrasta con la naturalidad de las mujeres de carne y hueso, descalzas, cargadas de hijos y de paquetes. Las primeras miran hacia arriba en gesto de superioridad; las segundas miran hacia abajo. Destacan, en el centro, las dos mujeres de la fotografía que miran hacia el frente, directamente al lectoespectador y lo incomodan, como si le preguntaran *¿y tú qué estás haciendo?* La dimensión de las dos imágenes fue modificada para igualar su tamaño, y esto, junto con todo lo anteriormente descrito, lleva a tener la impresión de que el estatuto de ambas imágenes es el mismo. Su traducción material las iguala; su traducción medial (el contextualizarlas

y distribuirlas a través de este medio en específico) las une en una yuxtaposición que sería imposible sin la traducción material. Imaginemos su dispersión y cómo estas imágenes contribuyeron a alimentar el repertorio visual de los lectoespectadores de la revista. En 1937, *Frente a Frente* aumentó su tiraje de 2000 a 10 000 ejemplares. Pensemos por un momento en la diseminación de imágenes que llegan a 10 000 manos que se las pasan luego a muchas otras; imágenes en 10 000 hogares, quioscos de periódicos distintos, oficinas, fábricas.

Reflexiones finales

La traducción material y la traducción medial son procesos que intervienen tanto en la creación artística como en la circulación de las obras. En un contexto en el que el arte es cada vez más intermedial, resulta fundamental reflexionar sobre lo que sucede a la luz de los cambios de materialidad, medio, función y experiencia cuando intervienen la traducción material y medial (y también la intersemiótica). Como vimos a través de unos cuantos ejemplos, por una parte, numerosas obras de arte operan incorporando la traducción como un elemento fundamental del proceso de creación y de la apuesta conceptual, pues, como decía al inicio de este texto, el arte en sí mismo es una traducción y un crisol de procesos traslativos.

Por otra parte, la traducción material y medial son vitales en la circulación de las obras, en su registro y permanencia a futuro. Ambos procesos de traducción ponen de manifiesto la tensión entre valor cultural y valor exhibitivo y enfatizan que la presencia de obras de arte reproducidas en medios impresos y digitales, y su circulación con el estatus de imágenes, ha sido imprescindible para la generación de repertorios visuales e imaginarios estéticos. Sin la traducción material y medial, simple y sencillamente muchas obras no se habrían difundido en ciertos momentos clave o no contaríamos con su registro documental (el registro de las obras efímeras o performativas implica también un proceso de traducción material, medial y heterofuncional).

Otro punto importante que es preciso mencionar a la luz de los conceptos que aquí propongo es la modalidad de interacción con las imágenes. Si vemos un cuadro, una escultura, una pintura mural, una instalación, nos relacionamos con la obra y con su estatus de objeto físico que ocupa un espacio de cierta forma concreta que está

vinculada con relaciones espaciales y corporales. En la traducción medial y material que tiene lugar en los medios impresos y digitales que reproducen obras de arte, en muchas ocasiones se modifican la escala cromática y la dimensión de la obra que, en la reproducción, terminan ajustándose a un tamaño menor y a condiciones de color distintas. Estos cambios también tienen implicaciones en la relación que establecemos con las obras y en cómo las percibimos.

La relación corporal que el espectador establece en la interacción con la obra depende de las condiciones materiales de ésta. Ver un mural implica necesariamente estar en un sitio determinado e interactuar con el espacio con el cual se articula la obra. Ver un cuadro, una escultura o una instalación implica desplazarse al lugar en el que la obra se encuentra y verlo/leerlo en relación de contigüidad con el museo, galería o espacio en específico en donde se encuentra, con las condiciones espaciales de la sala, con la naturaleza de la museografía y, sobre todo, en relación de contigüidad con otras obras que se ven antes y después de haber visto una pieza determinada. Al entrar en la esfera de la vida cotidiana, las obras reproducidas en medios impresos, digitales o audiovisuales implican un momento de interacción que depende de un lectoespectador y una modalidad de visión —una práctica de lectura— distintos: hojear, sostener el libro o revista en las manos y tener la fuente de luz desde arriba, o bien verlas desde un dispositivo electrónico que emite luz e interactuar con estas imágenes viajeras también en tránsito, por ejemplo, mientras el lectoespectador mismo viaja en tren, en autobús. La portabilidad y permanente accesibilidad de los impresos y de las plataformas digitales y, por tanto, de las imágenes que contienen es un factor imprescindible en la relación que se establece al momento de interactuar con estas imágenes de obras de arte reproducidas.

La importancia que tiene la traducción en la creación y concepción del arte actual es reflejo del giro intermedial en el que nos encontramos. Si algo caracteriza nuestro presente son los paradigmas de la hibridez y de la globalización, en los cuales la traducción es un concepto y un proceso fundamental. La globalización económica y tecnológica ha traído consigo también una globalización estética. Y en ese contexto la traducción material y la traducción medial contribuyen a que se den procesos de transculturalidad y de redefinición de fronteras geoestéticas. Los procesos de traducción, ya sea interlingüística, intercultural, intersemiótica, medial o material, son clave para sopesar cómo viaja el arte, tanto de una latitud a otra, como de diversos medios

y contextos de enunciación y recepción a otros, lo cual hace viables intercambios estéticos, culturales e ideológicos que sin ellos serían imposibles.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, Trad.). Editorial Ítaca. (Obra original publicada en 1935)
- BERGER, John. (2016). *Modos de ver* (Justo González Beramendi, Trad.). Editorial GG. (Obra original publicada en 1972)
- BERLANGA, Jessica; ROY, Virginia (Curadoras). (2022). *Tania Candiani. Como el trazo, su sonido* [Catálogo de exposición]. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BIZARRO BERNABE, Janette. (2015, 13 de enero). “Santiago Sierra: Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de estos”. *Colectivo Ozomatli | Humanismo y libertad siglo XXI*. <https://cozomatli.wordpress.com/2015/01/13/santiago-sierra-persona-remunerada-para-limpiar-el-calzado-de-los-asistentes-a-una-inauguracion-sin-el-consentimiento-de-estos/>.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- BREA, José Luis. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Centro de Arte de Salamanca.
- ELLESTRÖM, Lars. (2010). “Introduction”. En *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 1-8). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230275201>.
- ESPAGNE, Michel. (2013). “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*, (1). <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.
- FIGUEROA, Fidel (FIDEL FIGUEROA). (2017a, 23 de junio). *Fidel Figueroa Proyecto: Paisaje + Memoria. Lo intangible en el paisaje* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WsHU5pZFobM>.

- FIGUEROA, Fidel. (2017b, 1 de diciembre). “Serie El Llanito + Paisaje y memoria + Lo intangible en el paisaje”. *FIDEL FIGUEROA instagram ffidelfigueroa*. <http://figuroamancha.blogspot.com/2017/12/serie-el-llanito-paisaje-y-memoria-lo.html>.
- GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea. (2020) “Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos”. *Hyperborea. Revista de Ensayo y Creación*, (3), 71-95. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/toda-obra-de-artes-visuales-es-iconotextual-una-invitation-pensar-la-historia-de-las-artes>.
- HICKS, Dan; BEAUDRY, Mary C. (Eds.). (2010). *Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford University Press.
- INFOBAE. (2021). “Epopeya del pueblo mexicano: el mural de Diego Rivera que dejó impresionado al secretario de Estado de EEUU” (en línea). *Infobae*, México. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/10/13/epopeya-del-pueblo-mexicano-el-mural-de-diego-rivera-que-dejo-impresionado-al-secretario-de-estado-de-eeuu/>.
- MEDINA ARIAS, Ana Cecilia; GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea. (2021). “Traducción intersemiótica e intermedial”. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 53-60). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MITCHELL, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen* (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1994)
- SCHRÖTER, Jens. (2011). “Discourses and Models of Intermediality”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.