
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Echaurren López, Catalina; Bacardí Tomàs, Montserrat, dir. Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos : un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, julio 2020. (1401 Master Universitario en Traducción y Estudios Interculturales)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/234457>

under the terms of the  license

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Facultat de Traducció i d'Interpretació
Màster de Traductologia i Estudis Interculturals



Trabajo de fin de máster

Curso 2019-2020

Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva

Catalina Echaurren López

Directora

Dra. Montserrat Bacardí Tomàs

Bellaterra, 27 de julio de 2020

Índice

Índice de tablas y cuadros.....	i
Agradecimientos.....	ii
Resumen.....	iii
1. Introducción.....	1
2. Aspectos museológicos: el ecosistema de los textos traducidos.....	6
2.1. Qué es el museo y cuáles son sus funciones.....	6
2.2. Comunicación en el museo: una herramienta para la creación de sentido	11
2.3. Los textos curatoriales de museo y sus funciones comunicativas.....	16
2.3.1. Una aproximación general a las funciones de los textos curatoriales.....	16
2.3.2. Funciones de los textos curatoriales: una mirada más detallada.....	20
2.3.2.1. Tipos de textos escritos en el museo y sus funciones.....	21
2.3.2.2. Dimensiones comunicativas de los textos escritos de museo: organización, interacción y representación.....	22
3. La traducción en el museo: una herramienta para la comunicación intercultural.....	29
3.1. Funciones de la traducción textual en el museo.....	32
3.2. La traducción cultural en el museo: de lo textual a lo metafórico.....	36
3.3. La traducción en el museo de arte latinoamericano como “intersticio”: un espacio para la autorepresentación, subversión y transformación de los discursos hegemónicos.....	39
4. Cuáles son las funciones de los textos traducidos en los espacios de arte latinoamericanos.....	43
4.1. Explicación metodológica.....	43
4.1.1. Criterios de selección de población.....	44
4.1.2. Recogida de datos.....	45
4.1.2.1. Entrevistas semiestructuradas vía internet.....	45
4.1.2.2. Pregunta de cierre vía correo electrónico.....	48
4.2. Análisis de los datos.....	48
4.2.1. Criterios de análisis.....	48
4.2.1.1. Perfil de espacios de arte latinoamericanos mencionados en las entrevistas.....	48
4.2.1.2. Rango funcional de la traducción: de lo básico a lo político.....	49
4.2.1.3. Funciones según tipo de texto.....	50

4.2.1.4. Condiciones de producción de los TT en espacios de arte latinoamericanos.....	51
4.2.1.5. Comparación de casos.....	52
4.2.2. Resultados.....	52
4.2.2.1. Perfil de espacios de arte latinoamericanos mencionados en las entrevistas.....	52
4.2.2.2. Funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos.....	53
4.2.2.3. Funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos según tipo de texto.....	55
4.2.2.4. Condiciones de producción que inciden en las funciones asignadas a los TT.....	58
4.2.2.5. Comparación de casos: funciones según tipo de institución y condiciones de producción.....	62
4.2.3. Interpretación de los datos.....	65
4.2.3.1. Hallazgos y discusión por tipo de resultado.....	67
4.2.3.2. Limitaciones.....	71
4.2.3.3. Recomendaciones.....	72
5. Conclusiones y perspectivas de investigación.....	74
6. Referencias bibliográficas.....	79
Apéndice 1: Perfil completo de personas entrevistadas por orden alfabético.....	84
Apéndice 2: Muestra de transcripciones de entrevistas.....	86
Apéndice 3: Correos electrónicos de participantes.....	106
Apéndice 4: Misión de los museos mencionados por los entrevistados.....	109
Apéndice 5: Cesión de derechos de entrevistas.....	110

Índice de tablas y cuadros

Tablas

Tabla 1: Clasificación de textos de museo (Serrell 2006).....	21
Tabla 2: Funciones de los TT en museos (Liao 2018).....	36
Tabla 3: Perfil de personas entrevistadas por orden alfabético.....	44
Tabla 4: Síntesis de funciones básicas y políticas de los TT – propuesta teórica.....	50
Tabla 5: Perfil de los principales espacios de arte latinoamericanos mencionados en las entrevistas.....	53
Tabla 6: Síntesis de las funciones básicas de los TT en espacios de arte latinoamericanos....	54
Tabla 7: Síntesis de las funciones políticas de los TT en espacios de arte latinoamericanos...55	
Tabla 8: Síntesis de las funciones de los textos de sala y folletos traducidos.....	56
Tabla 9: Síntesis de las funciones de los catálogos traducidos.....	57
Tabla 10: Condiciones de producción internas de carácter administrativo.....	58
Tabla 11: Condiciones de producción internas de carácter político.....	60
Tabla 12: Condiciones de producción externas.....	62
Tabla 13: Comparación según institución y contexto: MAMM versus MUAC.....	63

Cuadros

Cuadro 1: Guion de preguntas vía Zoom.....	46
Cuadro 2: Preguntas espontáneas de muestra obtenidas de una de las entrevistas.....	46
Cuadro 3: Pregunta vía correo electrónico.....	48

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecerle a mi directora, Dra. Montserrat Bacardí Tomàs, por haberme dado toda la libertad y el aliento para explorar mis obsesiones. Su confianza, optimismo y paciencia fueron fundamentales para mi motivación. Además, su amor por el conocimiento y su humildad son toda una inspiración.

También quisiera darle las gracias a la Dra. Patricia Rodríguez Inés por haber creído en mí desde el principio, y haberme brindado apoyo y soluciones, antes y durante el máster, siempre con la mejor de las disposiciones.

Indudablemente, quisiera agradecer a todas las expertas y expertos que contribuyeron con su tiempo y su experiencia, pues sus palabras y aportes son el corazón de esta investigación. Muchas gracias a Ekaterina Álvarez, Fernando Escobar, Christopher Fraga, Nicolás Gómez, María Mercedes González, Sol Henaro, María Wills y, especialmente, a Adriana Ospina, quien estuvo disponible para guiarme en todo momento.

A mi familia, que con su amor infinito ha sido siempre una fuente de valentía y autoconfianza, empujando y celebrando todos mis proyectos. Y a mi querido Krzysztof, quien, en tiempos de pandemia, me acompañó durante todo el proceso, me cedió su silla, y se hizo cargo de cuidar mi sueño y mi genio.

Finalmente, gracias a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, y, particularmente, a Beca Chile, por creer en mi proyecto y darme la oportunidad de expandir mis horizontes y contribuir al desarrollo cultural de mi país y de la región.

Resumen

El objetivo de esta investigación es explorar las funciones de los textos traducidos (TT) en espacios de arte moderno y contemporáneo latinoamericanos para averiguar si estos recursos interpretativos pueden ser utilizados como herramientas de resistencia ante nociones hegemónicas sobre el arte regional. A fin de caracterizar el contexto de los TT, la primera sección revisa conceptos museológicos como “museo”, “comunicación” y “textos curatoriales”. Después se examinan indagaciones existentes sobre los TT en los museos desde una perspectiva traductológica, para luego profundizar sobre su carácter autoafirmativo mediante conceptos como “representación”, “comunicación intercultural”, “traducción cultural” e “intersticio”. Finalmente, a partir del análisis cualitativo de datos recolectados vía entrevistas, se concluye que las traducciones de relatos enunciados, localmente, sí tienen el potencial de subvertir discursos “centrales”, aunque su grado de funcionalidad política dependerá de factores como el tipo de texto, el posicionamiento político y geográfico de la institución, las decisiones curatoriales que se tomen y sus recursos.

Palabras clave: traducción en museo, arte latinoamericano, identidad cultural, subversión, ideología

Resum

L'objectiu d'aquesta investigació és explorar les funcions dels textos traduïts (TT) en espais d'art llatinoamericans per averiguar si aquests recursos interpretatius poden ser utilitzats com a eines de resistència davant nocions hegemòniques sobre l'art regional. A fi de caracteritzar el context de la traducció, la primera secció revisa conceptes museològics com "museu", "comunicació" i "textos curatorials". Després s'examinen indagacions existents sobre els TT als museus des d'una perspectiva traductològica, per després aprofundir sobre el seu caràcter autoafirmatiu mitjançant conceptes com "representació", "comunicació intercultural", "traducció cultural" i "interstici". Finalment, a partir de l'anàlisi qualitativa de dades recol·lectades via entrevistes, es conclou que les traduccions de relats enunciats, localment, sí que tenen el potencial de subvertir discursos "centrales", encara que el grau de funcionalitat política dependrà de factors com el tipus de text, el posicionament polític i geogràfic de la institució, les decisions curatorials que es prenguin i els seus recursos.

Paraules clau: traducció al museu, art llatinoamericà, identitat cultural, subversió, ideologia

Abstract

This dissertation aims to explore the functions of translated exhibit texts in Latin American modern and contemporary art spaces to find out whether these interpretive tools can be used to resist hegemonical notions of art. In order to characterize the framework of translated texts, the first section examines museological concepts such as “museum”, “communication” and “curatorial texts”. The second section reviews existing literature on TT in museums from the perspective of Translation Studies, to later delve into their self-affirmative nature by inspecting concepts such as “representation”, “intercultural communication”, “cultural translation” and “interstice”. Finally, after a qualitative analysis of data gathered via interviews, results show that the translation of locally-constructed narratives does have the potential to subvert “central” discourses, albeit their degree of political functionality depends on factors such as the type of text, museum policies, curatorial decisions, location and resources, amongst others.

Keywords: museum translation, Latin American art, cultural identity, subversion, ideology

By seeing what one already knows one
cannot see what one doesn't know (yet).
(Bal 1996: 205)

1. Introducción

Los principales espacios de arte chilenos —como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo y el Centro Cultural Gabriela Mistral— suelen no contar con textos traducidos (TT)¹ en sus exposiciones y, cuando los hay, estos tienden a corresponder a muestras internacionales “enlatadas” que proporcionan su propio material. Por una parte, este panorama desprovisto de herramientas de interpretación traducidas se contrapone a la idea de los museos como espacios sociales e inclusivos que tienen como misión generar y presentar un diálogo crítico que permita decodificar su patrimonio y ampliar las comprensiones del mundo,² pues, en muchos casos, los receptores carecen de los conocimientos y la experiencia necesaria para convertirse en constructores activos de sentido: “Vitaly, art museums need to acknowledge that a major sense of interpretation is that of an active process of making meaning, where preferred individual interpretive strategies are used, and where prior knowledge and historical and cultural background play a part in assigning significance” (Hooper-Greenhill 2000b:24).

Por otra parte, esos mismos vacíos suponen un riesgo si se asume que la mayoría de los visitantes extranjeros³ que van a Chile, y Latinoamérica, en general, provienen de los Estados Unidos y Europa, y que pueden traer consigo una carga semántica que ha sido asimilada como la “verdad” sobre estas culturas más “periféricas”. Esta situación se da en el marco de un estado de globalización del arte tal que se han “eliminado las fronteras territoriales que caracterizaban los distintos mapas culturales y estéticos de cada país y confundido los márgenes propios de la creación artística” (Di Paola 2017: 99), y de un contexto regional en el que no todos los museos de arte cuentan con políticas culturales y comunicativas —incluyendo los TT, y el propósito

¹ Para esta investigación se considerarán solo aquellos géneros textuales que se encuentren dentro del museo y que contribuyan a la creación de sentido, faciliten la interpretación del patrimonio artístico y difundan el discurso interno sobre el arte regional. Estos incluyen etiquetas de las obras, textos de pared, folletos y catálogos, principalmente.

² Definición formulada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM): <https://icom.museum/es/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

³ Es importante aclarar que la presente investigación solo se refiere a la función socio-inclusiva desde el punto de vista del público internacional, por lo que excluye la traducción de lenguas indígenas latinoamericanas, las lenguas de comunidades inmigrantes y la accesibilidad.

con el que se desarrollan— que se preocupen por redefinir y amplificar la imagen que tienen de sí mismos:

Cuando hacemos referencia a la política cultural nos referimos a normativas institucionalizadas que puedan regular los procesos que producen y reproducen cultura. Es decir, nos estamos refiriendo a la producción, circulación y consumo de representaciones culturales y, a su consecuencia, la reproducción de prácticas culturales. Estos procesos complejos son los que determinan la hegemonía, predominancia o ausencia de determinadas prácticas culturales. (Romero Flores 2018: 46)

Si bien la conformación de la identidad cultural en un museo de arte no se crea únicamente mediante la información escrita que acompaña las obras, los textos son un vehículo comunicativo (Ravelli 2006), y, en este sentido, la ausencia de TT en estos espacios podría afectar la forma en que el público internacional interpreta y se relaciona con este nuevo conocimiento sobre el Otro, y la probabilidad de que este examine sus ideas previas sobre esa realidad ajena. Además, desde el punto de vista de una cultura de partida “marginal” como la latinoamericana, la falta de TT en los espacios de arte dificulta la difusión y exportación de un discurso artístico autoafirmativo que contrarreste aquellas nociones europeas y norteamericanas que se han venido generando y cristalizando desde la academia, la crítica, las grandes colecciones de arte, entre otros, para satisfacer sus imaginarios: “The new attraction of the centre for the extremes has allowed for greater circulation and legitimization of art from the periphery. But too often value is only assigned to those works that explicitly reveal the difference or that satisfy the expectations of neoexotic postmodernism” (Mosquera 2011: 2). Así, en este escenario globalizado, y, en muchos casos, exotizante o universalizador, la traducción en las exhibiciones podría entrar a combatir los estereotipos que existen en torno al patrimonio y la memoria visual de Latinoamérica, pues “Son palabras que viajan con las obras de arte y que representan un potente medio de comunicación intercultural que relaciona diferentes públicos que poseen culturas y lenguas muy distintas. [...] En este contexto, la traducción es uno de los elementos privilegiados para la construcción de discursos teóricos” (Di Paola 2017: 104).

Por tanto, considerando el valor que pueden llegar a tener los TT en la configuración de relatos historiográficos de arte periféricos, el inexplorado cruce interdisciplinario entre la museología y la traductología, sobre todo, en el campo de las artes (Guillot 2014), se convierte en un terreno fértil que puede derivar en una mayor comprensión sobre “the acculturation

process that takes place between cultures and the way different cultures construct their image, [...] the way in which texts become cultural capital across boundaries, [...] and much more research into the politics of translating” (Bassnett 1998: 138). En otras palabras, abordar esta intersección disciplinar podría ofrecer una mirada más profunda sobre el papel social y político que juega la traducción de textos escritos en espacios de arte latinoamericanos, tanto en términos de sus funciones dentro de las salas de exposición como en su grado de contribución a la acumulación y propagación de material de investigación: “The two fundamental tools (components, ingredients) of intercultural communication, including in museology and translation, are culture and a relevant medium of transmission” (Faiq 2018: 64). Adicionalmente, un estudio como este también enriquecería las perspectivas sobre la traducción en museos como una forma de representación, las cuales, por lo general, han estado circunscritas, ya sea a la etnografía (Wolf 2002; Sturge 2007; Bachmann-Medick 2006; Guillot 2014) o a estudios de carácter más descriptivos que, aunque abordan aspectos semánticos e ideológicos relacionados con la construcción de identidad, se centran, especialmente, en contextos como el de China y Taiwán, y no especifican sobre los museos de arte (Neather 2008, 2009, 2012; Chen et al. 2017; Liao 2018).

Ante esta coyuntura, y con el fin de corroborar si los TT pueden operar como un recurso interpretativo que fomente la comunicación intercultural —entre una cultura de partida menos visible y una cultura de llegada dominante— y promueva formas de autorepresentación capaces de alterar el canon artístico, esta primera aproximación tiene como objetivo general explorar e identificar las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos. Considerando el carácter preliminar de este estudio, los objetivos específicos delineados a continuación tienen como propósito detectar puertos de entrada que hagan posible comenzar a caracterizar el paisaje regional, y abordar preguntas relacionadas con cuáles son esas funciones, si varían dependiendo del tipo de texto curatorial, cuáles son los factores extralingüísticos que las condicionan y si, finalmente, tienen el potencial de subvertir y transformar discursos hegemónicos. Estos incluyen:

1. Esbozar una propuesta teórica exploratoria que:
 - a. revise conceptos museológicos para caracterizar el contexto de los TT,
 - b. examine bibliografía existente sobre los TT en los museos desde una perspectiva traductológica,
 - c. explore su potencial autoafirmativo, subversivo y transformativo a partir de conceptos propios de los enfoques socioculturales y postcoloniales.

2. Recolectar datos sobre las funciones de los TT en algunos de los principales espacios de arte moderno o contemporáneo de América Latina para empezar a describir el panorama regional.
3. Relacionar las funciones identificadas en la propuesta teórica con los datos recogidos para determinar si son congruentes o no.
4. Establecer si las funciones de los TT son las mismas o no dependiendo del tipo de texto de museo (texto de sala, catálogo, etc.).
5. Identificar factores internos y externos que puedan condicionar las funciones que se asignan a los TT, y ver cómo se relacionan.

Respecto de la metodología cualitativa diseñada para esta investigación, y dado que no existen estudios que aborden esta temática, particularmente, el segundo y tercer capítulo de este trabajo consisten en una revisión bibliográfica que pretende detectar focos de información relacionados con el rango funcional de los TT, que faciliten la recolección y la creación de categorías de análisis para procesar los datos que se utilizarán más adelante. Por esta razón, y para abordar el carácter interdisciplinario de esta indagación, se optó por comenzar trazando el campo de acción de los TT, desde una perspectiva museológica, para luego abordarlos como formas de representación y autorepresentación a partir de las fuentes disponibles en el ámbito de la traductología.

Para complementar y comparar estos primeros puntos de contacto identificados en la propuesta teórica, el cuarto capítulo de esta investigación es un estudio exploratorio realizado mediante entrevistas semiestructuradas y una pregunta de cierre vía correo electrónico, con el cual se busca dibujar una mirada más realista sobre las funciones de las traducciones en los espacios de arte de América Latina y su contexto de producción. Por esta razón, en esta fase participaron expertas y expertos del arte dedicados a la difusión del patrimonio artístico regional, ya sea desde la dirección de museos, la curaduría, la investigación, la edición y la traducción, y vinculados con instituciones como el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo de México (MUAC), entre otros.⁴ La metodología sobre los criterios de selección de la muestra, las categorías de análisis y los resultados se detallan en esta sección.

⁴ A estas alturas, cabe mencionar que, si bien la motivación inicial de este estudio es la ausencia de traducción sistemática en los museos de arte chilenos, lamentablemente, no fue posible conseguir los datos necesarios para incluirlos.

En función de los objetivos y la metodología ya mencionados, este trabajo se divide en tres partes, además de la introducción y de la conclusión. Con el fin de situar los TT dentro del contexto de las exposiciones, en el primer capítulo, “Aspectos museológicos: el ecosistema de los textos traducidos”, se revisan conceptos propios de la museología que van de lo más general a lo más particular. Así, se comienza explorando algunas de las definiciones y funciones asociadas al museo, luego se indaga sobre el papel de la comunicación en el museo en la construcción de sentido y de conocimiento, para acabar examinando la funcionalidad de los textos curatoriales como una de las herramientas interpretativas centrales para la difusión y la recepción de discursos museísticos.

A continuación, asumiendo que las funciones de los TT se traslapan con las identificadas en esta primera instancia, el capítulo “La traducción en el museo: una herramienta para la comunicación intercultural” sigue la reflexión sobre las posibles funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, pero desde la traductología. Bajo la premisa de que la traducción en el museo es un recurso clave para activar la interculturalidad, esta segunda sección hace un recorrido por algunas de las indagaciones ya realizadas sobre los TT, las que examinan, por un lado, el valor que pueden tener en términos de interacción con el público extranjero y, por otro, la manera en que generan y proyectan identidades culturales. Luego, del alero de conceptos asociados a los estudios culturales y a la etnografía, se profundiza sobre el carácter representativo de los TT, ya no desde aproximaciones necesariamente textuales, sino desde nociones más metafóricas como la “traducción cultural” que tienen como fin explorar las asimetrías de poder que participan en el desarrollo y la consolidación de discursos hegemónicos sobre las culturas marginales. Por último, llevando estos mismos conceptos al área del postcolonialismo, el último apartado de la sección indaga sobre la índole autoafirmativa, reivindicativa y subversiva de los TT en los museos de Latinoamérica, y sobre su condición “intersticial”, la cual podría facilitar la incorporación de nuevos conocimientos, la negociación entre culturas y la transformación de los relatos, a veces, distorsionados que traen consigo los visitantes e investigadores internacionales.

Finalmente, el capítulo “Cuáles son las funciones de los textos traducidos en los espacios de arte latinoamericanos” se enfoca en la metodología y el análisis de este estudio cualitativo. Aquí se describen los criterios que se utilizaron para seleccionar la población de muestra, las herramientas que se usaron para recoger los datos, los criterios de análisis y los resultados, y se presentan los hallazgos, limitaciones y recomendaciones.

2. Aspectos museológicos: el ecosistema de los textos traducidos

Dado que la investigación sobre la traducción de textos en museos es escasa, y que esta búsqueda tiene como propósito identificar las posibles funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, el siguiente capítulo explorará aspectos generales sobre el contexto de producción de los TO y TT, qué se entiende por comunicación en términos museísticos y cuáles son algunas de las funciones asignadas a los TO, las cuales, probablemente, también apliquen a los TT.

2.1. Qué es el museo y cuáles son sus funciones

En las últimas décadas, la definición de museo se ha transformado y ampliado, significativamente, “en términos autoevaluativos tanto de sus alcances como de sus limitaciones sociales” (Amieva 2019: 13). Aquello que solía entenderse como una suerte de bóveda de colecciones privadas o un templo de cultura, es hoy día mucho más flexible, diverso y particular a su contexto y a los objetos que alberga. No solo es inadecuado asumir una misma manera de describir los distintos tipos de museos, sino que la propia definición de cada entidad puede sufrir cambios relacionados con factores sociales, políticos y económicos, entre otros (Hooper-Greenhill 1992).

No obstante, a pesar de las formas múltiples e inestables que esta definición puede adoptar, hay una tendencia a reconfigurar el carácter autoritario y unilateral del museo y transformarlo en un espacio más diverso y accesible a todo tipo de público, incluido el internacional. De este modo, si bien es inviable clasificar los miles de museos bajo un mismo criterio, sí existe cierto consenso respecto de las funciones fundamentales que cualquiera de estos espacios debiera cumplir. Así, por ejemplo, la propuesta del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por su sigla en inglés) incluye pautas que no solo tienen que ver con coleccionar y conservar, sino también con facilitar un encuentro profundo e intercultural entre los objetos, lo que representan y los visitantes:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros [...] salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan

en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo. (ICOM 2020)⁵

En otras palabras, la museología⁶ ha ido reflexionando sobre sí misma para dar cabida a nuevas lecturas que tienen en cuenta, tanto el carácter comunicativo, social y transformador del museo, como el papel fundamental de los visitantes. Así, los museos son entendidos, ya no como lugares sagrados y lejanos, sino más bien como “foros” (Cameron 2004), “mapas culturales” (Hooper-Greenhill 2000a) o “zonas de contacto” (Clifford 1997), donde se enfrentan las culturas y tratan de entenderse unas con otras, y desde donde es posible introducir y dialogar con visiones de mundo más justas, inclusivas y reivindicadoras:

Resulta, entonces, apremiante cuestionar si en realidad nuestras instituciones operan como espacios heurísticos de libertad [...] que, además de intervenir en las relaciones habituales y hegemónicas de poder, reinventan narrativas hegemónicas o desmontan y neutralizan imaginarios y sentidos “comunes” naturalizados y homogéneos. (Amieva 2019: 13)

Este carácter reformador es especialmente relevante en el caso de museos “periféricos”, donde el espacio presenta la oportunidad de trascender el mero espectáculo de objetos, para abrir camino a formas de representación que suelen ser interpretadas desde fuera o excluidas de exposiciones masivas desarrolladas en epicentros culturales. Entonces, asumiendo que fuera del centro “Los museos ocupan un lugar importante en la representación de los territorios”, y que pueden incluso ser un “argumento contra la ideología” (Knell 2019: 44-48), ¿cuáles podrían ser consideradas las funciones clave de este tipo de museo? ¿Existe una correlación entre estas funciones y aquellas relacionadas con la traducción de textos en museos de arte latinoamericanos?

Del mismo modo que es imposible encontrar una manera única de describir los museos, intentar establecer funciones comunes para todos es un ejercicio fútil, pues estos “reflejan las

⁵ En 2019, el ICOM propuso crear una definición nueva y más actualizada de museo, y, tras recibir múltiples propuestas, esta fue la seleccionada. Sin embargo, la votación final aún no se ha realizado, por lo que sigue vigente la definición de 2007: “Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>.

⁶ Para efectos de esta investigación, la museología será entendida como “the study of museums, their history and underlying philosophy, the various ways in which they have, in the course of time, been established and developed, their avowed or unspoken aims and policies, their educative or political or social role” (Vergo 1989: 1).

preocupaciones de la sociedad en la que están situados, y su relación con las comunidades a las que sirven se renegocia y se reinventa a medida que sus propósitos se desarrollan y cambian” (Santillán 2019: 181). Además, no solo están determinados por su contexto, sino también por los objetos que exhiben y el público que los visita. Así, por ejemplo, es posible suponer que las funciones de espacios de arte reconocidos, como el Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York o la Tate Modern en Londres, no sean las mismas que las de aquellos que operan desde lugares menos centrales, como el Museum of African Contemporary Art Al Maaden (MACAAL) en Marrakech o el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).⁷ Si bien todos estos museos están abocados a la colección, preservación y difusión de arte moderno o contemporáneo, el foco de los primeros está puesto en visibilizar obras de arte local e internacional, indistintamente, mientras que el MACAAL y el MALBA tienen como propósito primordial promover y despertar el interés sobre el arte contemporáneo africano y latinoamericano, respectivamente.

Teniendo en cuenta, entonces, que el foco de este estudio está puesto en descubrir las funciones de los TT en espacios de arte menos visibles como los latinoamericanos, a continuación, se examinarán funciones relacionadas con la puesta en circulación de patrimonios y discursos museísticos menos reconocidos a nivel global.

En este sentido, una de las funciones básicas del museo es la de legitimar el valor patrimonial, tanto de aquello que se colecciona y expone, como de lo que se dice sobre los objetos: “As authoritative sites, what is presented and what is not can have a major impact on how society sees itself and how outsiders such as tourists perceive that society and its heritage” (Ashley 2010:24). Así, los museos son percibidos como instituciones con credibilidad que presentan visiones de mundo, y dotan de importancia y “un sentido de significación” (Santillán 2009:185) a aquellos objetos y relatos que deciden exponer.

No obstante, si bien la función legitimadora de los museos puede jugar un papel importante en la creación de una identidad autorepresentativa, cabe señalar que estas entidades están cargadas de ideología, y que, por tanto, la manera en que representan la realidad no es neutral:

Los museos son construcciones sociales, y la política es una piedra angular de la actividad social: no se puede tener los unos sin la otra. No importa qué tipo de museo, no importa qué

⁷ Para más información sobre la misión de cada uno de estos espacios, visite: <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma>; <https://www.tate.org.uk/about-us/governance>; <http://macaal.org/en/about/>; <https://malba.org.ar/museo/>.

contenga, alguien ha tomado decisiones sobre qué investigar, qué conservar, qué coleccionar, qué presentar, cómo interpretar; y se han tomado decisiones sobre qué *no* hacer: qué *no* investigar [...] qué *no* presentar y qué *no* interpretar. (Flemming 2019: 70)

Reconocer el carácter ideologizado de los museos es, sobre todo, relevante para una investigación de este tipo, cuyo objetivo es establecer si espacios de arte “marginales” utilizan o no los TT como una manera de ejecutar sus políticas de difusión. Tal como el relato sobre arte latinoamericano que se construye desde Europa o los EE.UU. está determinado por relaciones de poder dispares y sesgadas, las propuestas que se generan desde América Latina también están cargadas de subjetividad: “A center and a periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discovery. The museum, usually located in a metropolitan city, is the historical destination for the cultural productions it lovingly and authoritatively cares for, and interprets” (Clifford 1997: 193). Ya sea desde el epicentro, o desde afuera, “todas las exhibiciones están diseñadas para manipular a los visitantes” (Flemming 2019: 70).

Ahora bien, también es necesario considerar que no es lo mismo configurar un discurso desde una posición dominante que hacerlo desde los márgenes. Mientras que, para los primeros, las formas de representación (exposiciones, charlas, sitios web, programas educativos, etc.) permiten solidificar y proteger su estatus, para los segundos estas significan la posibilidad de visibilizar su versión de la realidad o desafiar las ideas preconcebidas que se tienen de ella. Un ejemplo de este privilegio se ve reflejado en lo que el MoMA declara como su misión central: incentivar una comprensión cada vez más profunda del tipo de arte que exhibe, suponiendo que el conocimiento que produce ya está en circulación.⁸ Por el contrario, un espacio como el MALBA tiene como objetivos principales “educar al público y despertar su interés por los creadores latinoamericanos [...] y contribuir al conocimiento de las producciones culturales de América Latina” (MALBA), lo que sugiere que los esfuerzos están puestos en nutrir y posicionar un discurso menos difundido.

Por lo tanto, visto desde el punto de vista de la periferia, los museos también tienen el potencial de operar como campos de resistencia cultural para desafiar y permear nociones globalizadas —y normalizadas— por agentes hegemónicos: “Museums may be seen as cultural borderlands, where a range of practices are possible, a language of possibilities is a potential,

⁸ “Central to The Museum of Modern Art’s mission is the encouragement of an ever-deeper understanding and enjoyment of modern and contemporary art...”. <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma>.

and where diverse groups and sub-groups, cultures and subcultures may push against and permeate the allegedly unproblematic and homogeneous borders of dominant cultural practices” (Hooper-Greenhill 2000a:140). Cabe destacar que esta idea de museo como un espacio subversivo, no solo pone en relieve lo que el museo comunica, sino que también reconoce el papel vital de los visitantes, quienes, al entrar en contacto con este territorio politizado, pueden facilitar —o no— este ejercicio: “Los museos siempre han sido utilizados como instrumentos políticos [...]. Mantener el contacto con el individuo es el medio más poderoso para contrarrestar las ideologías dominantes, reduccionistas” (Knell 2019: 46).

De aquí se desprende que otra de las funciones principales del museo sea la de generar conocimientos mediante los objetos y discursos que optan por mostrar o esconder (Hooper-Greenhill 2000a). Dentro de cada uno de ellos existe el potencial de articular marcos de comprensión y significados desde su particularidad, pues “Knowledge is seen as situated or positioned, and as part of culture” (Hooper-Greenhill 2000a: 141). Además, su institucionalidad les permite modificar el *statu quo*, ya sea para incorporar ideas nuevas o para modificar aquellas que ya existen: “Museums thus have the power to remap cultural territories, and to reshape the geographies of knowledge” (Hooper-Greenhill 2000a: 20-21).

Sea cual sea su posición, y lo que buscan conseguir mediante su interpretación de la realidad, los museos pueden hacer “una contribución esencial a la democratización de las naciones al fomentar el debate libre y confrontar versiones autoritarias de la verdad” (Flemming 2019: 72). No obstante, para poder llevar a cabo su función democratizadora, las instituciones deben asegurarse de que lo que se intenta comunicar sea accesible a los receptores. En otras palabras, si la comunicación en los museos no logra activar a los visitantes para que conecten con lo que están viendo, cualquier intento democratizador o subversivo será en vano.

Consecuentemente, es también tarea de los museos generar un ambiente inclusivo y accesible, que fomente el diálogo y permita que la experiencia museística se construya colaborativamente. Este aspecto es especialmente problemático en el caso de los museos de arte, pues, en contraposición al ideal de inclusión y accesibilidad que se promueve, estos siguen siendo considerados los más elitistas, y así también quienes los visitan: “Many art museums see themselves as rather special places, separate from the mundane world of the everyday, places that preserve the best of the past, and places that are appreciated by cultured and sophisticated people” (Hooper-Greenhill 2000b: 4). Esto, porque, aunque aspiran a incentivar a los visitantes a articular sus reflexiones sobre el mundo desde un lugar “más libre”, no todos

cuentan con las herramientas para decodificar los significados que hay detrás de la cultura simbólica (Watson 2019).

En este sentido, la función comunicativa del museo es quizás la más importante. Si esta no está bien resuelta, el resto de los objetivos pierden fuerza, pues “Communication within a museum potentially encompasses all of an institution’s practices which make meaning” (Ravelli 2006: 1). En otras palabras, si los visitantes no entienden o no conectan con las estrategias comunicativas utilizadas, aun cuando el afán de estas sea educar al público sobre un tema desconocido, funciones como la democratizadora, subversiva e inclusiva se vuelven inviables. De este modo, “the function of the museum as a communicator cannot be separated from cultural issues of knowledge, power, identity, and language” (Hooper-Greenhill 2000b: 31), lo que sugiere que los TT podrían facilitar la conversación que se da entre el museo y los visitantes extranjeros, y así activar vías de acceso que contribuyan a la reivindicación de una cultura marginal mediante la presentación textual de nuevos conocimientos.

2.2. Comunicación en el museo: una herramienta para la creación de sentido

La relevancia que han ido adquiriendo las dimensiones social y política en los museos, es decir, la relación entre estos espacios, lo que dicen y los visitantes que consumen su discurso, también ha facilitado la función comunicativa, convirtiéndola en uno de los elementos centrales de cualquier actividad museística: “as museums are increasingly expected to provide socially inclusive environments [...] this need for closeness to audiences is rapidly becoming more pressing” (Hooper-Greenhill 2000a: 1).

En un sentido amplio, la comunicación en un museo puede manifestarse mediante múltiples capas, como el costo de admisión, la apariencia del edificio, el diseño de las galerías y los textos escritos que apoyan las exposiciones (Ravelli 2006). No obstante, para efectos de esta investigación, el término solo aludirá a prácticas museológicas, especialmente aquellas relacionadas con los procesos de construcción de sentido e interpretación que se dan mediante los TO y TT: “The process of making meaning is the process of making sense of experience, of explaining and interpreting the world to ourselves and others [...] ‘The making of meaning, the construction of understanding, is reached through the process of interpretation’” (Hooper-Greenhill 1994: 12).

En este proceso de transmisión, diálogo, creación de significado y comprensión, el museo actúa como emisor, la exposición como medio de comunicación y el visitante como decodificador de sentido (Hernández 1998). Cabe mencionar que la comunicación en una

muestra de museo puede llevarse a cabo a través de diversos canales, como, por ejemplo, la selección y organización de los objetos, el relato que se genera para explicar ese orden y el sistema de textos que los acompañan, los que se entrelazan para crear significado. Es en el marco de este entramado que la comunicación escrita también facilita la producción de sentido (Hooper-Greenhill 2000).

Ahora bien, así como los enfoques museísticos pueden fluctuar entre lo arbitrario y lo democrático, la comunicación en los museos puede manifestarse tanto como un simple proceso monológico de transmisión o como parte de la cultura. En el primer caso, la comunicación representa un acto lineal que consiste en el traspaso de conocimiento “objetivo”, de una fuente autoritaria a un receptor desinformado y pasivo (Hooper-Greenhill 2000b). Este punto de vista se contrapone a la apertura e inclusión que se promueve actualmente en los museos, pues ignora los factores sociales o culturales que pueden afectar la interpretación del mensaje, y supone que hay una forma única de recibirlo: “The transmission approach assumes that the communicator defines the content of the message, and that this is received without modification by the receiver, who, in the process, is rendered cognitively passive” (Hooper-Greenhill 2000b: 16).

Por el contrario, el segundo enfoque ve la comunicación como un aspecto fundamental de la cultura, pues es mediante procesos comunicativos que esta última se construye. A diferencia de la univocidad del modelo de transmisión, el carácter constructivo de este modelo cultural posibilita infinitas formas de generar conocimiento, y asume que el proceso de negociación que se lleva a cabo entre quienes participan en el acto de comunicación puede, incluso, ser conflictivo. Una visión de este tipo reconoce “the active interpretive strategies for the perception and processing of knowledge and the differentiated agenda that participants bring to cultural experiences” (Hooper-Greenhill 2000b: 22), como es el caso de visitantes internacionales que se enfrentan a una exposición de arte fuera de su contexto cultural.

Debido a que uno de los propósitos de esta investigación es dilucidar si, dada su posición marginal, los museos de arte latinoamericanos utilizan los TT para poner en circulación un discurso autorepresentativo, que contrarreste los relatos construidos fuera de la región, el modelo comunicativo más pertinente para este análisis vendría a ser el cultural. De acuerdo con este enfoque, la interpretación de la cultura visual se entiende como un proceso que comienza con el punto de vista del curador, o museo, y culmina con la lectura del visitante. Los primeros proveen modos de interpretar —la selección de objetos, su organización, los materiales informativos de apoyo, etc.—, mientras que los segundos ponen en marcha sus

propias herramientas interpretativas para encontrarle el sentido a lo que están observando. De este modo, los significados que se generan en el museo suelen estar determinados, tanto por aspectos relacionados con la institución, el curador y el espacio, como por la interpretación particular e impredecible de cada visitante (Hooper-Greenhill 2000a).

Ahora bien, en el marco de esta forma social, abierta y constructiva de generar conocimiento, existen distintas maneras de abordar la creación de significado en una muestra museística, entre las cuales se encuentran las exposiciones de tipo “estéticas” y las “contextuales”, las que en menor o mayor grado ofrecen herramientas para que los receptores puedan activar sus conocimientos previos y descifrar el mensaje que el museo ha desarrollado en torno a la exhibición (Vergo 1989).

Por un lado, el modo de presentación estético se caracteriza por promover un acto de comunicación que se centra en el objeto, donde la interpretación ha de darse, exclusivamente, entre dicho objeto y la experiencia individual del visitante: “‘Understanding’ is essentially a process of private communion between ourselves and the work of art” (Vergo 1989: 48). Para quienes privilegian esta forma de organizar las exposiciones, “any kind of adjunct material [...] lengthy captions, information panels [...] and so on, is at best a necessary evil [...] If visitors want that kind of information, they can always buy the catalogue” (Vergo 1989: 48). En otras palabras, se presume que el objeto de la muestra es capaz de comunicar a cabalidad el mensaje construido por el curador, y que, por lo tanto, es responsabilidad del receptor alcanzar un nivel profundo de comprensión.

Este estilo más indeterminado de presentar e interpretar los objetos puede ser excluyente, pues asume que los objetos —u obras de arte— hablan por sí solas, por lo que no requieren explicación ni contexto. En este sentido, que la presentación de conocimientos esté sujeta a prioridades estéticas perpetúa la idea de museo como un espacio de élites. Además, en el contexto de TT en museos de arte latinoamericanos, esta aproximación a la comunicación ignora la diversidad cultural de los visitantes, y desaprovecha la oportunidad de difundir discursos marginales explícitamente.

Si bien este modo de diseñar exposiciones es cada vez menos común, esta es una situación especialmente problemática en espacios de arte, donde los curadores suelen privilegiar la apertura y ambigüedad de sentido (Hooper-Greenhill 2000). Ya sea con el fin de destacar el valor estético de la obra o de no “limitar” las posibles lecturas de los visitantes, asumir que existe un “lenguaje universal” mediante el cual decodificar las posibles interpretaciones de una pieza previene, en muchos casos, que el receptor conecte con lo que

ve: “By focusing on the aesthetic and the notion of taste, we exclude many from engaging with art who would otherwise appreciate it” (Watson 2019: 285). Sin esa conexión, el grado de interpretación que se puede alcanzar es limitado:

The process of constructing meaning from a painting, for example, is circular and dialogic [...] in large part determined by what is already known, by prior knowledge. Thus, in constructing meaning from a Van Gogh painting of a sunflower, different levels of information will result in different complexities of interpretation. Someone with little knowledge of the artist or art history will see the painting as a sunflower painting. (Hooper-Greenhill 2000b: 23)

La presentación de contexto en una exposición, por el contrario, considera que el objeto tiene poco valor en sí mismo, y que su relevancia viene dada en función de una serie de factores externos a él: “its presence within the exhibition is justified by its importance as a token of a particular age, a particular culture, a particular political or social system, as being representative of certain ideas and beliefs” (Vergo 1989: 48). Por eso, en este tipo de exposiciones —que suelen ser más frecuentes en museos de antropología, historia o arqueología—, los objetos coexisten con una serie de materiales informativos, comparativos o explicativos, cuyo propósito es facilitar la interpretación de una amplia gama de visitantes. Es decir, cada pieza que se exhibe forma parte de un todo, y, para entender las relaciones subyacentes, es clave poder captar aquello que trasciende al objeto:

A painting, for example, is charged with cultural meaning which can tell us something of the culture in which it was made [...] it tells us about a larger cultural situation, e.g. aesthetic conceptions or world views, conceptions of representation or the social relevance of art, and it only yields those meanings if we are able to “read” it, put it in some context that illuminates these cultural meanings. (Bal 1996: 206)

Desde este punto de vista, la tarea de los museos, curadores, educadores y diseñadores de exposiciones es “to provide experiences that invite visitors to making meaning through deploying and extending their existing interpretive strategies and repertoire, using their prior knowledge [...] and testing their hypotheses against those of others” (Hooper-Greenhill 2000a: 140). Al ser abierta y constructiva, esta forma de concebir la comunicación en el museo asume que el sentido de las exposiciones, y los objetos que la conforman, no será nunca estático, pues el lugar desde donde se interpreta siempre se enmarca en un contexto histórico, cultural y

político específico, tanto por parte del curador que produce conocimientos, como del visitante que los consume (Whitehead 2011). Adicionalmente, es importante tener en cuenta que, aun cuando los museos utilicen estrategias comunicativas que contextualicen a los visitantes, este conocimiento “dado” debiera ser entendido como una posibilidad entre muchas, que está abierta a debate (Whitehead 2011).

Particularmente, en el caso de museos de arte latinoamericanos, contar con canales de comunicación como los TT, probablemente, habilitaría un espacio para la negociación de perspectivas y, por consiguiente, para introducir un discurso que visibilice formas reivindicativas de difundir la cultura visual de la región:

The understanding that communication is the basis on which culture is both maintained and transformed; the acceptance that culture has political effects [...] the recognition of the significance of objects in relation to the construction of the self, and for the development of cultural identity, all set new challenges for the interpretation of visual culture in the museum. (Hooper-Greenhill 2000a: 150)

Así, en un escenario como este, la idea de comunicación como cultura estaría conformada por museos que, dentro de sus funciones, buscan contrarrestar el discurso hegemónico sobre su arte, proporcionando claves interpretativas que les permitan a los visitantes internacionales —o agentes sociales— activar sus herramientas de decodificación y abrirse a dialogar con conocimientos nuevos: “The task is to produce opportunities for visitors to use what they know already to build new knowledge and new confidence in themselves as learners and as social agents” (Hooper-Greenhill 2000a: 140).

En un momento en el que el modo de entender los museos, y cómo se comunican con el público, se aleja cada vez más de actitudes impositivas y “neutrales”, explorar para qué se usan los textos que acompañan las exposiciones —y sus traducciones— podría servir para intentar dilucidar si los espacios de arte en América Latina están alineados con prácticas museísticas más sociales o políticas. Entonces, cabe preguntarse si su aproximación a la producción de textos y traducciones refleja el potencial transformativo que un canal de comunicación como este puede tener en espacios de arte más marginales:

There are always other ways of doing and saying, and at moments of challenge and change, other powers may come into play. Museums are at a point of change. The possibility of cultural re-opening, of reinterpretation, of re-negotiation, is deeply exciting. Museums today have the

opportunity to push at existing borders, to change current relationships, to manipulate and break down old orthodoxies, to enable a broader, more inclusive approach to a more inclusive society. (Hooper-Greenhill 2000b: 25)

2.3. Los textos curatoriales de museo y sus funciones comunicativas

La siguiente sección tiene como objetivo esbozar una propuesta exploratoria sobre las posibles funciones de los TO —y los TT— en espacios de arte latinoamericanos, a través de la puesta en discusión de aquellas aproximaciones que puedan ser relevantes para este estudio. Así, el propósito de esta revisión teórica es dar algunas luces sobre cómo podrían incidir los TO —y los TT— en espacios que buscan generar cambios en torno a la forma que se perciben las artes de la región. Para esto, la primera parte ofrece un panorama general sobre aspectos relevantes de la comunicación textual, mientras que la segunda aborda asuntos un poco más concretos relacionados con los tipos de textos que se usan en los museos y las dimensiones comunicativas mediante las cuales se encauza la construcción de significado.

2.3.1. Una aproximación general a las funciones de los textos curatoriales

A grandes rasgos, los textos de museo a los que alude esta investigación son aquellos producidos por la institución, de modo escrito, para el consumo de los visitantes. Este tipo de estrategia comunicativa —una de las tantas que participan en la creación de sentido en una exposición— incluye, principalmente, textos de sala, folletos y catálogos, y su objetivo principal consiste en contribuir tanto a la transmisión concreta del discurso generado por el museo como al ejercicio interpretativo que forma parte de la recepción de una exposición: “that is [...] to enhance an institution’s aim and objectives, and similarly meet the needs and demands of visitors” (Ravelli 2006: 2).

Sin embargo, aun cuando sus funciones centrales parecen ser obvias, este recurso semántico no está exento de polémica. Así como algunos privilegian las exposiciones que contextualizan los objetos por sobre aquellas de tipo estético, hay quienes consideran que los textos son una parte intrínseca de la comunicación de un museo (Ravelli 2006), mientras que otros se oponen a este recurso interpretativo, especialmente, en el campo del arte, donde “freedom and ambiguity is the dominant interpretive key, and a continuous process of social inclusion (for some) and exclusion (for others) is the inevitable result” (Whitehead 2011: 62). Adicionalmente, existen quienes optan por evitar la producción de material de apoyo escrito

en sus espacios, bajo el supuesto de que son pocos los visitantes que leen, “yet we know that people do read labels, enjoy them and use them” (Fritsch 2011: 103).

Sea cual sea la postura, e independientemente de si el mensaje que pretenden transmitir deriva en prácticas interpretativas efectivas, los textos son el medio que más se utiliza para interpretar las exposiciones, entendiendo que la tarea del museo es poner en uso las herramientas que hagan falta para garantizar la inteligibilidad de su colección (Fritsch 2011). Esto no quiere decir que los textos —incluidos los TT— sean los únicos que participen en el desarrollo de los objetivos comunicativos de un museo —sobre todo en espacios de arte—, pero, sin duda, tienen el potencial de mediar la construcción de sentido: “The experience of Matisse cannot be transformed into a 50-word label, and we do not expect it to do so. Yet aspects of the experience can surely be communicated, debated and introduced via interpretation” (Fritsch 2011: 103).

Esta visión sociocultural, que concibe los textos como una suerte de interfaz, mediante la cual los visitantes pueden interactuar con los objetos y sus discursos, se alinea con prácticas museísticas más inclusivas y responsables, y, por tanto, se está volviendo cada vez más relevante en los espacios de arte: “If it is widespread access that we wish to promote through displays [...] then it is time to start interpreting using more than just the architecture of the gallery and the orchestration of artworks in space” (Whitehead 2011: 63). Aun cuando, en el caso del arte, la obra expuesta es la pieza central del puzle, los textos son parte importante del diseño de una exposición de este tipo, no solo por su inherente potencial comunicativo, sino porque son los mismos visitantes quienes quieren textos que les ayuden a descifrar y conectar con los objetos de manera más satisfactoria:

The purpose of interpretive labels is to contribute to the overall visitor experience in a positive, enlightening, provocative and meaningful way. Interpretive labels address visitors’ unspoken concerns: What’s in it for me? Why should I care? How will knowing this will improve my life? (Serrell 1996: 9)

Entonces, se puede inferir que hay ciertas funciones esenciales de los textos escritos que se relacionan, principalmente, con facilitar la experiencia museística de los visitantes, es decir, con ofrecer formas accesibles de interpretación e incentivar el diálogo en torno a la realidad que estos presentan: “a text is a way of interacting with another party, a way of constructing a particular view of the world for another to engage with, and is in itself a way of

enabling communication” (Ravelli 2006: 15). Así, esta estrategia de mediación puede ayudar a establecer un vínculo efectivo entre la exposición y el receptor, que impulse las funciones anteriormente nombradas, y pavimente el camino para el desarrollo de objetivos comunicativos más complejos, que trasciendan la simple entretención:

There should be more to exhibit elements than having visitors like them and enjoy themselves. Enjoyment is not the only criterion for success [...] visitors should be able to understand what an element is about, grasp its context in the whole exhibition [...] and find it meaningful and useful. (Serrell 1996: 5)

Adicionalmente, junto con actuar como punto de contacto, la presencia de textos plantea un asunto “ético” que se relaciona, tanto con la responsabilidad que asume el museo respecto de lo que pone en circulación, como con la posición que adopta el visitante frente a esa propuesta. Por un lado, el texto pone en manifiesto que existe un discurso construido por o para la institución, que representa la visión que se quiere comunicar al público: “Vague exhibitions do not acknowledge to have, or hold themselves accountable for, any impact on visitors” (Serrell 1996: 6). Por otro, tomar la decisión de leer los textos en una exposición supone un acto de compromiso por parte de los visitantes, quienes, voluntariamente, optan por recorrer la muestra como receptores activos y, posiblemente, abiertos. Así, en cierto modo, la presencia de textos en las exposiciones obliga al público a posicionarse frente al relato construido por el museo, y, por ende, a participar —o no— en el cumplimiento de los objetivos comunicativos: “Both text and visitor need to be accounted for in a complex model of communication” (Ravelli 2006: 14).

Este “pacto” entre los textos y los visitantes, en cierta medida, ayuda a sentar las bases para la generación de sentido, y la circulación y negociación de nuevos conocimientos: “el consumidor [...] tiene la capacidad de resignificar aquello que consume, y esa voluntad puede tener un papel de primer rango y ser copartícipe de la experiencia que se genera en un museo” (Castilla 2019: 159). Es a partir de esta colaboración que funciones como las representativa, transformativa, autorepresentativa o subversiva pueden activarse. Al elegir leer los textos que acompañan una exposición, el visitante ya va dispuesto a “escuchar” el discurso que el museo quiere contar, aun cuando, al final, decida rechazar lo aprendido, y sacar sus propias conclusiones:

Visitors certainly can create their own meanings, in ways unintended by the exhibit developers, but this is not a problem as long as what the majority of them create is not contradictory with the exhibit's purpose, or does not perpetuate misunderstandings that the exhibit was supposed to correct. (Serrell 1996: 5-6)

Además, la predisposición a consumir esta herramienta interpretativa textual abre espacio para activar procesos transformativos, pues tiene el potencial de poner en marcha una serie de habilidades cognitivas que son necesarias para la incorporación de conocimientos nuevos o el ajuste de nociones preconcebidas: “Verbal knowledge enables an examination and evaluation of what is known, facilitates comparison with the ideas of others, enables sharing and discussion. Without verbal knowledge, it is more difficult to make changes to what is known” (Hooper-Greenhill 2000a: 116).

Entonces, si se considera que los textos presentan una oportunidad para que los visitantes se puedan conectar y comprometer con la experiencia museística, es posible suponer que este tipo de recurso podría ser beneficioso para la construcción de sentido en los museos de arte latinoamericanos, donde lo que se busca, generalmente, es promover culturas visuales menos globalizadas. Contrario al peligro que supone para algunos historiadores de arte y curadores (Pierroux 2019), la presencia de TO —y TT—, deliberadamente diseñados para posicionar discursos locales, podría ayudar a prevenir un riesgo, quizás mayor, al evitar que los visitantes llenen sus vacíos culturales, exclusivamente, a partir de sus propias experiencias y conocimientos, y normalicen los prejuicios que traen consigo: “Without access to such cultural capital, visitors' interpretation of artworks may be at best unique and highly personal, but certainly uninformed” (Whitehead 2011: 63).

En tiempos en que se exige a los museos que reflexionen sobre las formas de representación hegemónicas, en virtud de abordar realidades marginales de género, clase y exclusión racial, entre otras (Ashley 2005), los textos pueden servir para catalizar esa misión de manera clara y accesible: “Post-museums aim to change societal attitudes to issues such as multiculturalism and social justice by employing challenging interpretive texts within exhibition practice to promote debate, raise questions of historical accuracy and relevance” (Cleary 2008: 10). En este sentido, dado que son un vehículo de producción, difusión y consumo de representaciones culturales, los textos —y, sobre todo, los TT— constituyen una práctica comunicativa intercultural que brinda la oportunidad de contrarrestar o “corregir” versiones dominantes de la realidad regional y, por ende, de transformar la subjetividad de

visitantes provenientes de los mismos territorios en los que se genera el “imperialismo cultural” (Bal 1996).

Por último, el desarrollo de TO y TT en las exposiciones significa una contribución al acervo archivístico de los museos, un importante recurso patrimonial que sirve como fuente de investigación, y que permite acceder a estas representaciones escritas de la realidad desde su lugar de enunciación. De este modo, en el caso de los museos de arte de América Latina, el material textual interpretativo que se genera para las muestras tiene el potencial de influenciar el futuro relato de curadores, historiadores del arte y académicos internacionales, y, así, contribuir a una construcción más equilibrada de la realidad:

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar as coleções de museus de fonte de informação em fonte de pesquisa científica ou em instrumento de transmissão de conhecimento”. (Dodd Ferrez 1991)

2.3.2. Funciones de los textos curatoriales: una mirada más detallada

En el marco de tendencias comunicativas que apoyan el uso de soportes interpretativos escritos, el propósito general de los textos que complementan las exposiciones es “realizing the communication objectives selected by the exhibit developers” (Serrell 1996: 9). Esto significa que el carácter de los textos —y sus funciones comunicativas— está sujeto a variaciones que dependerán del tipo de museo, su colección, su misión y el tipo de visitantes, y, por tanto, no existe un manual que pueda aplicarse en todos los casos, incluso dentro del mismo museo (Serrell 1996). Por esta razón, la siguiente sección solo explorará aquellos aspectos generales relacionados con los tipos de texto más comunes en estos espacios, y aquellas funciones comunicativas básicas que suelen estar presentes en los TO —y, probablemente, en los TT—, independientemente de factores externos. Por último, dado que este estudio busca identificar las funciones de los textos traducidos en los museos de arte de Latinoamérica, esta investigación no profundiza sobre los elementos lingüísticos específicos que influyen en la construcción de sentido.

2.3.2.1. Tipos de textos escritos en el museo y sus funciones

Partiendo de la base de que los “Interpretive labels are part of interpretive exhibitions, which are displays that tell stories, contrast points of view, present challenging issues, or strive to change people’s attitudes” (Serrell 1996: 9), Beverly Serrell, en *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, propone que cada uno de los textos que se usan en el museo tienen una función específica, que, por una parte, ha de tener sentido en relación con el todo, y, por otra, debe sostenerse por sí sola, en caso de que los visitantes sigan su propio orden. Así, identifica que los tipos de texto más importantes en cualquier exposición son las etiquetas que corresponden a los títulos de las exposiciones o salas, los textos introductorios, los grupales o de secciones y las leyendas que explican objetos en particular (ver Tabla 1),⁹ pues permiten organizar la información y explicar por qué la muestra está dispuesta de una forma y no de otra. Si bien la cantidad y el tipo de textos utilizados en una muestra dependerán de factores como los objetivos de comunicación, el tamaño de la exposición y el presupuesto de la institución, la selección de textos debe ser entendida como un sistema integrado, cuyo objetivo final es facilitar la interpretación y construcción de sentido de los receptores.

Tabla 1: Clasificación de textos de museo (Serrell 2006)

Tipo de texto	Descripción
Títulos	Este tipo de texto tiene como propósito despertar el interés y la curiosidad de los visitantes, y proveer información que les permita decidir si el tema les interesa lo suficiente como para entrar a la exposición.
Textos introductorios	La función de estos textos es establecer la organización y el tono de la exposición. Recursos como un breve resumen que encapsule el contenido y el orden de la muestra proporciona a los visitantes una mejor idea del tamaño, las secciones y los temas en los que se divide el recorrido. Distintos estudios indican que esta información orientativa es fundamental, pues se ha demostrado que los visitantes que comprenden de qué se trata la exposición, y siguen la secuencia propuesta por el museo (cuando la hay), pasan más tiempo observando, y le sacan mayor provecho a la visita.
Textos grupales o de secciones	Estos textos ofrecen información que explica la razón por la cual los objetos están organizados en subgrupos. Su función es responder a la pregunta: ¿qué tienen en común todos estos objetos?, y, así, ayudar a los visitantes a sentirse cómodos y

⁹ En su libro, la autora los denomina: *titles, introductory u orientation labels, section o group labels y captions* (Serrell 1996). No obstante, cabe mencionar que existen otros criterios de clasificación de textos de museo, los cuales no se abordarán en esta oportunidad.

	competentes mientras recorren la muestra, incluso cuando la disposición de las partes sea poco cohesiva. Estos suelen ser los textos de muro más extensos.
Leyendas explicativas	Este tipo de texto acompaña a objetos específicos de una exposición, los que suelen ser seleccionados por los curadores por su valor representativo y clarificador. Estos son considerados la “primera línea” de los textos interpretativos, porque toman en cuenta el hecho de que muchos visitantes recorren los museos sin seguir la organización jerárquica sugerida. Para quienes optan por no seguir el orden dispuesto por los curadores, estos textos tienen un gran potencial comunicativo, ya que los visitantes los leen porque ese objeto en particular les generó interés.
Catálogos y otros formatos	Dado que se recomienda que los textos de muro sean lo más acotados posible, existen otros recursos en el museo que permiten profundizar más sobre el tema de la exposición y la investigación realizada desde la curaduría. Junto con los folletos que se entregan a la entrada de los museos, o los textos laminados que se encuentran en las distintas salas de una muestra, también hay catálogos diseñados especialmente para cada exhibición. Es importante destacar que este tipo de textos es el que más flexibilidad ofrece en términos de interpretaciones bilingües o multilingües, ya que evitan atiborrar los muros de información, y permiten ofrecer tantos idiomas como sean necesarios.

2.3.2.2. Dimensiones comunicativas de los textos escritos de museo: organización, interacción y representación

En línea con los planteamientos de Serrell sobre los textos escritos que acompañan las exposiciones, Louise Ravelli, en *Museum Texts: Communication Frameworks* (2006), se refiere a la comunicación como un proceso social, inserto en un contexto específico, y es bajo este mismo prisma que concibe la comunicación en el museo:

Their engagement with communication is a way of enacting their role as social, and socialised, institution, creating relations with their visitors, and engaging in the world by finding ways to re-present it. At the same time, communication feeds back into the social process, helping to construct [...] particular ways of engaging with and representing the world (Ravelli 2006: 6).

Asimismo, su aproximación hacia los textos parte del supuesto que la construcción de sentido ocurre de manera activa y particular durante este proceso comunicativo, y que, por tanto, es también un proceso socio-semiótico: “A social-semiotic view of communication [...] focuses on communication as a contextualised, meaning-making resource” (Ravelli 2006: 6).

Así, basándose en el modelo de lingüística sistémica funcional (SFL, por su sigla en inglés) de Michael Halliday,¹⁰ la autora desarrolla tres marcos de comunicación interconectados que determinan la puesta en marcha de las distintas funciones comunicativas básicas que intervienen en la creación de significado en una exposición: la *dimensión organizacional*, la *dimensión interaccional* y la *dimensión representacional*. Cabe mencionar que, si bien en su análisis Ravelli examina acuciosamente las características lingüísticas que participan en la configuración de estos marcos, la siguiente revisión de su trabajo se enfocará, principalmente, en las funciones comunicativas de los textos.

En primer lugar, la *dimensión organizacional* concibe la organización de los textos como parte esencial del proceso de construcción de sentido en una exposición: “Organization is part of the meaning potential of language, and so also contributes to the meaning potential of exhibitions” (Ravelli 2006: 46). Como tal, un texto mal organizado puede terminar por interrumpir el proceso de decodificación del visitante, lo cual, no solo pone en peligro la activación integral de los objetivos comunicativos de la muestra, sino que puede llevar al receptor a desconectarse de la experiencia museística:

When an apparently “well-written” text breaks down, for instance, visitors are likely to interpret this as their own problem, to lose interest, or to become frustrated with the visiting experience. Such breakdowns [...] frustrate other attempts to include diverse visitor groups. (Ravelli 2006: 47)

En términos concretos, este aspecto formal de los textos de museo es el que permite que converjan las funciones interaccional y representativa de modo coherente y cohesivo, para que el objetivo comunicativo sea accesible: “the organising framework is critical to achieve coherence, and an effective organisation is essential for the successful function of a text as a whole” (Ravelli 2006: 17). Además, junto con operar como el “pegamento” del mensaje, las formas de organizar un texto son múltiples, y estas variaciones afectan el sentido. Así, mientras

¹⁰ El modelo socio-semiótico de Halliday entiende el lenguaje y la comunicación como recursos que permiten construir sentido dentro de un contexto social particular: “Language always occurs in context, and so must be evaluated in relation to that content: some language is appropriate in some contexts, but not others” (Ravelli 2006: 11). Para él, entonces, el significado se relaciona, explícitamente, con asuntos asociados al contexto social. Parte de este contexto incluye el *campo*, o tema que se pretende comunicar. Si el campo cambia, entonces también variarían los significados representacionales relacionados con el contenido: “So, the choice of topic is part of the context of communication, which has an evident impact on the text”. Por otra parte, el *tenor* involucra los roles o relaciones que existen entre quienes interactúan en la situación comunicativa y, que, por tanto, dan origen a los significados interaccionales. Finalmente, el *modo* también forma parte del contexto, y este tiene que ver con la forma particular en la que se organizan los textos para generar sentido (Ravelli 2006).

que un texto puede enfocarse en el sujeto de la acción, otro texto con la misma información puede poner énfasis en la acción, y estas diferencias derivan en significados distintos.

Dentro de este marco de comunicación, existen recursos explícitos (títulos y subtítulos de la exposición, por ejemplo) e implícitos (aspectos estructurales), los que tienen como misión entregar suficientes pistas para guiar a un amplio espectro de visitantes: “Visitors access clues in different ways: through drawing on predictive devices in text [...] through making connections between successive points [...] and through accumulating meanings as the text unfolds” (Ravelli 2006: 19). A su vez, la autora identifica tres niveles de organización — *macro*, *medio* y *micro*— que van desde el propósito genérico del texto a la organización de las oraciones.

A grandes rasgos, el *nivel macro* está relacionado con la forma y el propósito del texto, es decir, con su género o “culturally defined patterns of communication serving some social purpose” (Ravelli 2006: 19). Dentro de esta categoría, Ravelli propone los siguientes géneros: el *reporte*, que describe los objetos y presenta las taxonomías avaladas por el museo; el *explicativo*, que cumple con la función educativa de los museos al ilustrar aspectos como el origen de un objeto; el *expositivo*, mediante el cual los curadores pretenden influenciar la opinión de los visitantes; el *directivo*, donde se discute el argumento principal de la exposición para intentar modificar el comportamiento de los receptores; y la *discusión*, donde se presentan diversos puntos de vista con el fin de promover la multiplicidad de interpretaciones.¹¹ Poder reconocer los tipos de género de los textos permite a los visitantes predecir la estructura del texto, “and thus, to attend to the overall patterns of meaning to be made in that text, and in particular, to attend to the social purpose of that text” (Ravelli 2006: 19). Por consiguiente, es importante tener en cuenta que, dado que los géneros están determinados culturalmente, al traducir, tal vez sea necesario utilizar géneros diferentes para conseguir un mismo objetivo comunicativo: “given the cultural specificity of genres, it is important for museums attempting to broaden their cultural base and be inclusive of diverse visitors, to consider the genres that might be relevant, or irrelevant, to different communities” (Ravelli 2006: 29).

El *nivel medio*, por su parte, se relaciona con las distintas fases mediante las cuales se construye el sentido de un texto, dependiendo del género. Estas pistas, que pueden ser lingüísticas o visuales, sirven para ayudar al público a identificar los puntos importantes, los cambios estructurales, etc. Dentro de las claves lingüísticas se encuentran los *encabezados*, por

¹¹ Ravelli toma los géneros abordados en *Meanings and messages language guidelines for museum exhibitions* (Ferguson *et al.* 1995), que en inglés se denominan: *report*, *explanation*, *exposition*, *directives* y *discussion*, respectivamente.

ejemplo, que resumen las ideas principales, y las *oraciones temáticas*, que anuncian los puntos a considerar en la siguiente sección. En cuanto a lo visual, este tipo de guía involucra aspectos relacionados con la disposición y el diseño de los textos, es decir, la tipografía, el espaciado, la ubicación del texto, entre otros.

Finalmente, el *nivel micro* es el que afecta el flujo de información en el plano de la oración: “At this level, the organization of clauses and the flow of meanings between them can give a text a very particular orientation, influencing how the text is interpreted” (Ravelli 2006: 36). Mientras que el contenido de una serie de textos puede ser el mismo, la forma en que este se presenta tiene un efecto directo en el significado de esa construcción. Así, la reorganización de una cláusula puede alterar el punto focal del mensaje, y, eventualmente, desorientar a los visitantes: “The text functions to support and illuminate the exhibit, thus visitors turn to the text expecting to find the focus of the exhibit as the point of departure of the text” (Ravelli 2006: 37). Por lo tanto, este nivel, aunque puede ser sutil, tiene la función de orientar a los lectores y garantizar que el elemento principal de las cláusulas que conforman el texto, y su concatenación, contribuya a la creación de sentido sin provocar interrupciones forzadas.

A continuación, Ravelli se refiere a la *dimensión interaccional*, la cual lidia con la manera en que los museos interactúan con los visitantes mediante el lenguaje, es decir, a nivel de aseveraciones, preguntas, órdenes, etc. Este aspecto de la producción de sentido es el que se encarga de incitar la respuesta de los visitantes: “the interactional framework encompasses those aspects of communication where one speaker inserts their own stance and subjectivity into communication” (Ravelli 2006: 70). El tipo de estímulo que utilice el museo dependerá del tipo de exposición y de sus objetivos comunicativos, y puede invitar al receptor a tener una actitud pasiva, dialógica o creativa, por más neutral que parezca el texto: “power and social distance together begin to define the overall rules which are and can be played by institutions and visitors” (Ravelli 2006: 74).

No obstante, más allá de entablar un simple vínculo con el público, a este nivel se establece el estilo de comunicación (autoritario o abierto, por ejemplo) y la posición ideológica del museo respecto de los contenidos que aborda. Esto quiere decir que esta dimensión tiene que ver con “the roles that are created for and may be taken up by institution, by visitors [...] the overall style of communication [...] the overall stance presented towards the information or knowledge being conveyed” (Ravelli 2006: 93). En este sentido, dado que esta investigación se relaciona con cuestiones ideológicas asociadas a la construcción de sentido en museos de arte latinoamericanos, estas características de la dimensión son relevantes, pues el modo en el

que se construyan estas capas puede afectar la efectividad de objetivos comunicativos que busquen elevar discursos menos reconocibles para el público internacional. Los receptores son tan importantes como el discurso que se busca poner en circulación y, por ende, lo que el museo ha de hacer es “inviting them to explore information and ideas, and enabling them to participate in the formation of knowledge” (Ravelli 2006: 72), para que ellos interpreten, empleando sus propias herramientas, lo que la institución intenta decir.

Por último, la *dimensión representacional* es la que determina la manera en que los museos utilizan el lenguaje para explicar, interpretar y construir realidades, es decir, cómo se describen las culturas representadas en los textos de museo: “An intrinsic part of this communicative process is the museums’ role to interpret these collections: to explain what it is the objects are meant to ‘say’—why they have been chosen, what they reveal, what they relate to” (Ravelli 2006: 95). Desde este punto de vista, todos los textos que se usan en una exposición participan en la creación del retrato que la institución decide difundir. Por lo tanto, esta capa de significado es quizás la más relevante en el caso de museos que construyen textos para visibilizar formas de representación más marginales.

Respecto del contenido de los textos, si bien Ravelli hace hincapié tanto en la importancia de la representación técnica —más comúnmente utilizada en museos científicos— como en las decisiones lingüísticas que se toman respecto de las múltiples formas de representar una misma realidad, es, probablemente, este último campo el que más impacto podría tener en las funciones comunicativas de museos de arte periféricos: “every story can be told in many different ways, and different representations will construct different pictures of such issues as agency, responsibility and ideology [...] representation is a process of active construction of meanings, rather than passive transmission of ‘truth’” (Ravelli 2006: 96). De este modo, aunque es factible que un texto en un museo de arte aborde términos técnicos, posiblemente, lo que más incidiría en cómo se construye la realidad son las decisiones relacionadas con el lenguaje, específicamente, con las cláusulas: “Every clause through its structure creates some representation of reality,” (Ravelli 2006: 108).

En términos representacionales, los elementos fundamentales de una cláusula se centran en lo que la autora identifica como el *proceso*, es decir, con el tipo de verbo que se utiliza, el que puede estar expresando una acción concreta, una forma de ser, un evento emocional, etc. A su vez, todo proceso es protagonizado por algún tipo de *participante*, es decir, aquel que está detrás del proceso o que se ve afectado por él. En otras palabras, el proceso y el participante constituyen la estructura básica de la cláusula. Luego, la *circunstancia* es aquella que ofrece

información adicional sobre el dónde, cuándo, por qué y cómo del evento, y, por ende, es opcional. Ahora bien, en el caso de textos de museo de arte latinoamericanos, lo interesante respecto de la relación entre el proceso y el participante es la manera en que se comunican asuntos relacionados con las nociones de *agencia* y *responsabilidad*, las que responden a: “Who caused the Process to happen? Did it happen by itself? Was anyone or anything affected by the Process?” (Ravelli 2006: 109). Con esto, se puede inferir que, dependiendo de la posición que tome el museo respecto de preguntas como estas, la configuración de las cláusulas podría contribuir a reforzar o debilitar discursos dominantes.

Además, los significados representacionales también se construyen mediante la selección de unidades léxicas, pues estas están cargadas de asociaciones que contribuyen a la ideología expresada en el texto: “The choice of words can have a powerful impact on a text, and this needs to be considered as part of the representational picture, for ‘a way of saying is also a way of seeing’” (Ravelli 2006: 112). Del mismo modo, es importante recalcar que, así como la decisión de referirse a un hecho en particular de una manera *x* en vez de *y* afecta la dirección ideológica de los textos, optar por no incluir ciertos elementos léxicos también forma parte de la construcción de sentido en esta dimensión. En otras palabras, cualquier decisión que se tome en esta área arrastra consigo un sesgo.

Aun cuando el aspecto ideológico se despliega mediante todas las dimensiones, los significados que se construyen a nivel representacional son los que más inciden en la construcción de realidades:

To construct or take up a particular role in a relationship reflects an ideology about interaction, and about one’s role in interaction; and to organize a text in a particular way reflects an ideology about the prioritisation of meanings, and about the accessibility of texts. But representational meanings are the ones most likely to be open to contestation, and to connect with material disputes, and with different experiences of history. (Ravelli 2006: 117)

Por esta razón, los significados representacionales que se proyectan mediante los textos deben ser abordados con atención, para garantizar que lo que se esté diciendo no atente contra la comunicación efectiva de esa visión particular de mundo. Sobre todo, en el caso de aquellos TT que tengan como función contrarrestar discursos hegemónicos, es clave tener en cuenta que la manera en que se construye la realidad, en términos representacionales, permite “jugar” con la verdad: “Thus, any presentation in these areas will advantage some stakeholders, and not others [...] any historical ‘story’ with more than one stakeholder (i.e., every instance of

history!) can be told in ways which privilege some views over others, and which can therefore re-open, and re-inscribe, old wounds” (Ravelli 2006: 117-118).

3. La traducción en el museo: una herramienta para la comunicación intercultural

Si bien las funciones comunicativas exploradas hasta ahora se refieren, específicamente, a los TO, y, por ende, a la recepción de los TO por parte de visitantes que comparten códigos lingüísticos y culturales similares, se puede inferir que varias de estas funciones se aplicarían a un público internacional que no está familiarizado con dichos códigos. Así, los TT en un museo también servirían como herramientas de decodificación y construcción de sentido que facilitan la organización del contenido, la interacción entre el museo y los visitantes y la difusión de formas de representación culturales acordes con la identidad que cada institución intenta proyectar.

No obstante, aun cuando el sentido se entreteje mediante todas estas dimensiones, es quizás este último punto el que más relevancia tiene en el marco de esta investigación, que busca explorar funciones más ideológicas de la traducción: “the significance of the representational framework for museum communicators, is that multiple pictures of the ‘same’ subject area can be created through the choices made in this framework; it therefore has a major impact on the communication agenda of museums” (Ravelli 2006: 10). De este modo, si se piensa en museos de arte latinoamericanos que, deliberadamente, intentan visibilizar y posicionar su discurso para “combatir” versiones “no oficiales” sobre su patrimonio artístico, mediante TT, la dimensión representacional puede incidir significativamente en la construcción de sentido de un público extranjero que trae consigo ideas preconcebidas sobre la cultura de partida: “Certain constructions make sense within a given discursive frame, resonating and interconnecting with a complex set of related choices, all combining to create a dominant framework of understanding” (Ravelli 2006: 112).

Dicho esto, es importante tener en cuenta que todas estas son suposiciones que tienen como objetivo abrir un espacio de discusión en torno a las funciones de los TT en este tipo de museos. Como se señala anteriormente, es poco lo que se ha investigado sobre el cruce entre la museología y la traductología, y, lo que hay disponible, suele estar vinculado con museos etnográficos, y pocas veces con la traducción en museos de arte:

When one attempts to understand what is at stake in the crossover of cultures and languages in (ethnographic) museum contexts, work devoted to interlingual museum translation has been very limited. Fine arts contexts, where the aesthetic prevails and the cultural is perhaps not so salient or foregrounded, are particularly poorly catered for in this respect. (Guillot 2014: 76)

No solo eso, sino que los estudios se han centrado, mayoritariamente, en examinar aspectos lingüísticos, y, solo hace un tiempo, se comenzó a explorar la traducción en relación con los sistemas semánticos de las exposiciones, la respuesta de los visitantes, y el papel ético y la posición ideológica de los museos (Liao 2018). Con esto, se sobreentiende que las investigaciones sobre la producción de TT en museos de arte de América Latina, y específicamente, sobre sus funciones, es más bien incipiente, sino inexistente.

Al igual que en el caso de la producción de TO, la carencia de estudios relacionados con TT en espacios artísticos podría atribuirse a una tradición comunicativa enfocada en lecturas estéticas e individuales, alejada de recursos de interpretación textuales. Pero, si un museo de este tipo es entendido como un repositorio de conocimiento y cultura, encargado de coleccionar, preservar, interpretar y exponer obras de arte, y sus relatos, entonces, “as such, they may be considered as ambassadors of culture” (Turnbull 2018: 193), y, por ende, las implicancias de la comunicación multilingüe merecen ser examinadas. Esto último, sobre todo, si el objetivo de la explicitación textual es derribar “mitos” y poner en circulación lecturas culturales que no han recibido suficiente atención:

Translation can be seen as enabling access to a different world of knowledge, tradition and ideas that would otherwise have been locked away behind a language barrier [...] an extender of horizons providing its recipients with an important service enabling them to go beyond the borders of the world staked out by their own language. (House 2014: 2)

En este sentido, pareciera que las funciones comunicativas de aquellos museos que tienen como misión insertar formas de representación cultural menos globalizadas coinciden con las de la traducción: “Translation is not only a linguistic act, it is also an act of communication across cultures [...] translation is one of the major means of constructing representations of other cultures” (House 2014: 3). Así, los TT tienen el potencial de facilitar la comunicación intercultural, es decir, habilitar un espacio discursivo que promueva el diálogo y la negociación entre culturas, especialmente, en el caso de América Latina, donde la traducción opera “not as an isolated linguistic or literary activity, nor as a postcolonial metaphor or trope, but as a concrete, historical movement with the power to include or to exclude” (Gentzler 2008: 7). De este modo, si el objetivo de los TT es el de introducir representaciones culturales normalmente excluidas, capaces de subvertir nociones hegemónicas, podría decirse que la función general de la traducción en los museos de arte

latinoamericanos es la de promover un ejercicio de interculturalidad que ayude a “eliminar los estereotipos negativos que cada cultura produce de las otras culturas [...], se trata de iniciar la negociación intercultural” (Rodrigo-Alsina 1997: 20).

Cabe mencionar que, a diferencia de una relación “tradicional” entre la cultura de partida y la cultura de llegada, donde esta última suele dictaminar las funciones de los TT según su contexto y sus prioridades, este estudio es un intento de explorar un tipo de vínculo inverso: “Niranjana suggests that translation studies needs to look precisely at the (unequal) relationship between source-language and target-language culture and the ways in which practices of representation reinforce or subvert these relationships” (Sturge 2007: 23-24). El hecho de que los TT estén insertos en un museo situado dentro de la cultura de origen podría suponer un mayor equilibrio entre discursos, y, por ende, un acto de comunicación intercultural y reivindicación más efectivo. En un escenario como este, el público internacional se ve forzado a enfrentarse a nuevas representaciones culturales fuera de su zona de confort, lo que, probablemente, reduce la asimetría y viabiliza el intercambio cultural:

Hay que proceder a la relativización de nuestra cultura que nos llevará a la comprensión de otros valores alternativos, y, eventualmente, a su aceptación. Esto nos aproximará cada vez más a una identidad intercultural que nos permitirá reconocer que los valores de nuestra cultura no son únicos [...] y que las otras culturas también tienen contenidos válidos. (Rodrigo-Alsina 1997: 20)

Entendiendo la traducción como uno de los recursos utilizados en un museo para la construcción de sentido y la activación de los objetivos comunicativos, los TT en un espacio de arte latinoamericano no solo vendrían a apoyar funciones como la organizacional, interaccional o representacional de los TO, sino que también servirían para poner en marcha la comunicación intercultural entre la cultura de origen y la de llegada mediante formas legitimadas de autorepresentación:

Cast as an act of love, as an act of disruption, translation becomes a means of repositioning the subject in the world and in history; a means of rendering self-knowledge foreign to itself; a way of denaturalizing citizens, taking them out of the comfort zone of national space, daily ritual, and pre-given domestic arrangements. (Apter 2006: 6)

Bajo esta idea de la traducción como una zona que facilita la representación cultural y la formación y reformación política y social (Bassnett 1998), las siguientes secciones buscan seguir explorando las problemáticas museológicas/traductológicas que existen en torno a las funciones comunicativas de los TT en los espacios de arte latinoamericanos. Todo esto bajo la premisa que:

Museology, as translation and communication, can challenge intercultural spaces and also interrogate issues of power and disempowerment. As institutions with different traditions, cultures, localities, peoples, ideas, briefs, missions, visions, and so on, museums can create spaces for people to appreciate, understand and become aware of the need for better intercultural communication. (Faiq 2018: 69)

Siguiendo esta línea, las primeras dos partes de este capítulo examinan algunas de las investigaciones que se han hecho en torno a la traducción en museos, primero, desde la traducción textual, y, luego, desde aproximaciones más abstractas relacionadas con el ejercicio etnográfico como forma de “traducción cultural”. Para terminar, la última sección toma prestados conceptos del postcolonialismo para explorar, brevemente, los TT en los museos de arte de Latinoamérica como recursos de autorepresentación y transformación discursiva.

3.1. Funciones de la traducción textual en el museo

La mayoría de los estudios que abordan la traducción textual en museos analizan estudios de caso desde el punto de vista lingüístico, es decir, en función de cómo se traducen, cuáles son los problemas que suponen y qué estrategias o técnicas adopta el traductor para resolver esos problemas. Si bien estas aproximaciones contribuyen al desarrollo de la traductología, su alcance es más bien limitado, pues se remite al análisis descriptivo de textos descontextualizados, que no consideran las diversas capas semánticas que interactúan con los TT para crear significado (Liao 2018), ni toman en cuenta los factores externos que influyen en el producto final. Por otra parte, cuando se alude a los TT en función de las exposiciones, entendidas como un espacio compuesto de diversos recursos interpretativos, muchos de los aportes suelen referirse a aspectos formales, como la extensión de los TT, los tipos de textos que se traducen, su posición física en las galerías y la cantidad de tiempo que toma desarrollarlos (Serrell 1996).

Por el contrario, “The questions about linguistic and cultural representation that arise in the translation of museum texts from the interplay of systemic or pragmatic differences

across languages and factors like museology policies, audience expectations [...], have received little attention” (Guillot 2014: 74). Esto quiere decir que no existe mucha información disponible que se refiera, específicamente, a las funciones comunicativas de los TT, y menos a las de TT en museos de arte que tienen una agenda política reivindicativa. Si bien lidiar con aspectos meramente textuales puede ser beneficioso para el ejercicio particular de la traducción en un espacio dado, tanto la internacionalización del público de museo como la difusión global de productos culturales exigen que se examinen factores relacionados con el papel de los TT en la representación de una identidad cultural y con cómo inciden en el proceso de interpretación del público extranjero: “These issues are becoming increasingly significant in a global context, with the development of cultural tourism and of the economic and societal role identified as a feature of the end-of-twentieth-century museum” (Guillot 2014: 75). Al fin y al cabo, al ser generados para públicos diferentes, preguntas como estas probablemente revelarían que las funciones comunicativas de los TO no son exactamente las mismas que las de los TT.

En este contexto, Robert Neather¹² enriquece la discusión al tomar en consideración, no solo los TT y sus componentes lingüísticos, sino su relación con el resto de los sistemas de sentido que participan en la conformación de significado en un museo. Partiendo de la base de que los museos son sistemas semióticos, el autor señala que “the linguistic or ‘verbal’ plays a particularly important part in the creation of meaning in the museum, and in allowing visitors access to the objects on display” (Neather 2012: 198). Para él, la relación intertextual que se genera entre los objetos, los TT y el espacio físico e institucional en el que están dispuestos, entre otros factores, dicta el producto final: “in the bilingual museum, such multiple intertextual links must be negotiated in the translation [...], such negotiations may require a readjustment of different intertextual relations, whether thematic, actional or heteroglossic, between co-spatially situated texts in a given exhibition” (Neather 2012: 215).

Así también, la interacción de todas estas capas de sentido afecta el modo en el que los visitantes decodifican los relatos museísticos, de manera que, si fallara la traducción, el público internacional igual sería capaz de interpretar los objetos en algún grado. No obstante, esta forma de lectura, desprovista de contenido textual, derivaría en un ejercicio de interpretación más bien estético —o *metaphorical*— que contextualizado —o *synecdochic*—: “Neather describes this as likely to produce a shift in visitors’ reactions, from a response to objects as part of a whole and as culturally meaningful symbols to a mode of interpretation of objects as

¹² Robert Neather es profesor asociado y director del programa de traducción en la Hong Kong Baptist University. Su investigación se centra, principalmente, en la traducción en museos chinos.

purely aesthetic artifacts, that is from a synecdochic to a [...] metaphorical mode of interpretation” (Guillot 2014: 77-78).¹³ En este sentido, y en línea con aproximaciones a la comunicación museística como las planteadas por Hooper-Greenhill y Ravelli, en la que los recursos interpretativos están al servicio de la experiencia de los visitantes, Neather considera que la traducción debe facilitar la interpretación del público y promover un modo de lectura que contextualice al objeto exhibido: “Neather sees the risk of breakdown as compounded by the fact that target culture audiences are likely to need more information than source culture audiences, and describes the result of the inability to engage fully with objects as, at worst, a sense of frustration, cultural misunderstanding and exclusion” (Guillot 2014: 78).

Por último, a través del análisis de TT del chino al inglés, Neather reconoce en el ejercicio de traducción la posibilidad de controlar el discurso construido para el público internacional. Para él, la literalidad con que suelen traducirse los TO revela, no solo limitaciones relacionadas con aspectos lingüísticos, sino que involucra “...the role of the state in sanctioning particular ideological and exhibitionary approaches” (Neather 2009: 160). Así, el papel fiscalizador del Estado sobre la producción de sentido dentro de los museos deriva en la representación de objetos cuya función es reforzar “a single ‘grand narrative’ of ideological legitimacy” (Neather 2009: 161). Aun cuando el autor reconoce otras formas de traducción menos restrictivas, sus observaciones sugieren el gran nivel de incidencia que puede tener un TT en la forma de representar el patrimonio nacional hacia afuera.

Otro ejemplo en que se reflexiona sobre la traducción en los museos, y, específicamente, sobre el papel de esta en la construcción de una identidad nacional, es en el de Chia-Li Chen y Min-Hsiu Liao (2017).¹⁴ Mediante el análisis de textos traducidos del

¹³ En “The Discourse of the Museum”, Mieke Bal alude a la diferencia con que se comunica información sobre artefactos arqueológicos, por ejemplo, y obras de arte. Los primeros, antes que nada, constituyen objetos que representan la cultura de la que provienen, y, como tal, se decodifican en función de su relación con esa cultura (*synecdochic mode*). Por el contrario, las obras de arte suelen ser vistas de manera estética (*metaphorical mode*), de forma que se leen por su valor en sí mismo, por lo que no se pone énfasis en su procedencia ni significado dentro de un contexto más amplio (Bal 1996): “When museum objects stand alone, without explanatory text, they have a particular semiotic status: if, as Bal suggests, they speak as “metaphors,” then we would expect them to function in semiotic terms as symbols or icons, since metaphor is a trope based on resemblance (the quality that obtains in the case of symbols or icons), not on contiguity (which obtains in the case of indexes). By contrast, to function as synecdoches of a culture, those objects must signify as indexes. It would seem, then, that the presence of explanatory text plays the vital role of “indexicalising” objects, occasioning a switch – an “oscillation” – from symbolic to indexical signification” (Neather 2008: 223).

¹⁴ Chia-Li Chen es directora del Graduate Institute of Museum Studies en la Taipei National University of the Arts, y su investigación está relacionada con los museos y problemáticas contemporáneas, especialmente, la representación de personas con discapacidad, minorías y asuntos asociados a derechos humanos. Por su parte, Min-Hsiu Liao es profesora de Lenguas y Estudios Interculturales en la Heriot-Watt University, en Edinburgo, y sus estudios se enfocan en cómo la ideología y la identidad nacional forman parte del tejido que compone los textos de museo.

taiwanés al chino y al inglés en el Taipei 228 Memorial Museum,¹⁵ las autoras concluyen que la forma en que se construye la identidad nacional en los TT difiere del TO, particularmente, debido a decisiones lingüísticas que revelan discrepancias ideológicas. Esto, entendiendo que la posición política y cultural de Taiwán (o República de China) respecto de China y los países angloparlantes es bastante periférica. En el caso de la traducción al inglés, por ejemplo, si bien el objetivo de la traducción a este idioma es educar a un público internacional que está poco familiarizado con Taiwán, “with translations that send conflicting historical perspectives to the readers a clear picture of Taiwan may not be easily perceived” (Chen *et al.*, 2017: 65). Partiendo de la base de que se reconoce que existe un estrecho vínculo entre las lenguas, la ideología, las exposiciones y las representaciones que promueven, Chen y Liao sostienen que los TT debieran ser examinados en función de esas mismas relaciones, especialmente, con el aumento de público internacional en los museos:

In the present era, museums are important sites for a nation to show how it wants to be seen by others. After all, national identity is not only about how people of a nation ‘imagine’ their identities, but, perhaps, more importantly, how a nation is perceived by others. (Chen *et al.*, 2017: 65)

Por otra parte, en un artículo en el que convergen los museos, la traducción y las industrias creativas,¹⁶ Liao (2018) insiste en la falta de investigación relacionada con los TT, y, a partir de una revisión breve de los avances que se han hecho hasta la fecha (Ravelli 2006; Kelly-Holmes *et al.* 2016; Baker 2006; Neather 2008, 2012), propone las siguientes cinco funciones de la traducción en museos:

¹⁵ Si bien el Taipei 228 Memorial Museum se estableció para difundir la memoria de un suceso histórico, y no artístico, la motivación detrás de su misión refleja cómo los museos —y los TO y TT— pueden servir como vehículo para comunicar una versión local de los hechos: “Broadly speaking, the memory of the 228 Incident has been constructed to reflect and reinforce two different historical perspectives of Taiwan: the Great China perspective and the Taiwan-centred perspective. For a long time, the history of Taiwan has been narrated within the framework of the Great China Perspective, which emphasises the historical and cultural link between Taiwan and mainland China. However, since the 1970s, a Taiwan-centred narrative of history has emerged due to ‘the trend toward more political openness, the opposition party’s demand for “localization” or “Taiwanization”, [and] the worldwide interest in “searching for one’s roots”’ (Hsiao 1994: 19). This view sees the influence of Chinese culture as only part of the whole of Taiwanese history, and highlights the uniqueness of Taiwan by emphasizing its multi-ethnic background, including its experiences of being colonized” (Chen *et al.*, 2017: 60).

¹⁶ La Unesco define a las industrias culturales y creativas como, “Aquellas sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”. En: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-%09cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-%09que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/>.

Tabla 2. Funciones de los TT en museos (Liao 2018)¹⁷

Función	Descripción
Informativa	Los TT ofrecen información para quienes no comprenden el idioma en el que el TO está escrito. El foco está puesto en cuánto del TO se traspa al TT, este último entendido, mayoritariamente, como la versión inferior. En otras palabras, esta dimensión lidia con aspectos relacionados con la equivalencia y la fidelidad de la traducción, entre otros.
Interactiva	Los TT tienen un carácter interactivo pues permiten que los visitantes sientan que forman parte de la experiencia, y reducen la distancia entre la institución y los receptores de los TT. La interacción ocurre dentro de exposiciones en las que convergen diversos agentes que, en el caso de un museo de arte, pueden ser los artistas, curadores, visitantes, además de quienes generan los TO y TT. A diferencia de la función informativa, esta función pone en relieve al receptor.
Política	Los TT pueden ser una herramienta ideológica que refleja y refuerza la visión institucional que el museo quiere comunicar. Más allá de acortar la brecha lingüística, traspasar referencias culturales y acercar a los visitantes internacionales, esta función tiene relación con las decisiones que se toman en torno a cómo representar una realidad.
Socio-inclusiva	Los TT garantizan la igualdad de lenguas en comunidades multilingües, y, así, evitan la exclusión de miembros de comunidades lingüísticas menos dominantes, como es el caso del castellano versus lenguas indígenas en Latinoamérica. Además, esta función comprende asuntos relacionados con la accesibilidad (audiodescripción, lenguaje de señas, subtítuloado...).
Expositiva	Los TT pueden volverse objetos de exposiciones en las que se destaca la función semántica que tiene la presencia física de la traducción.

Si bien la autora reconoce que, inicialmente, en el campo de la museología las traducciones eran antes vistas solo en términos de su composición lingüística, y fuera de contexto, la tendencia parece estar más orientada hacia asuntos socio-políticos, y, por tanto, se entiende que las funciones de los TT están circunscritas a factores como el espacio multimodal de la exposición, el trasfondo histórico-cultural de los temas de las exposiciones, la respuesta de los visitantes, así como la carga ideológica y la misión de las instituciones (Liao 2018).

3.2. La traducción cultural en el museo: de lo textual a lo metafórico

Dejando de lado aproximaciones más estrechamente relacionadas con las características textuales de la traducción en museos, existe también una serie de puntos de entrada más metafóricos, asociados a la representación cultural, que se enmarcan dentro del *translational*

¹⁷ Cabe recordar que este estudio solo se enfoca en la traducción de textos para el público extranjero, por lo que las funciones socio-inclusiva y expositiva que destaca Liao (2018) no se consideran.

turn, es decir, que toman categorías propias de la traductología para analizar fenómenos de “traducción” desde otras disciplinas:

And if translation studies has been increasingly concerned with the relationship between individual texts and the wider cultural system within which those texts are produced and read, it is therefore not surprising that within cultural studies, and in post-colonial theory in particular, translation is increasingly seen both as actual practice and as a metaphor (Bassnett 1998: 137).

La traducción, desde esta perspectiva, permite el estudio de la cultura, y cumple un papel estratégico que facilita el desplazamiento, la ruptura, la fricción y la identificación de asimetrías de poder: “In this system, translation [...] dislocates the West epistemologically in its hegemonic claim of knowing, representing, and universalizing” (Bachmann-Medick 2018: 52).

Este es el caso de la etnografía que, tal como la traducción, se encarga de “traducir” al objeto de estudio (TO) para construir una realidad cultural sobre este (TT). No obstante, “In ethnographies [...] the cultural other is not verbalized directly but only indirectly, and filtered and arranged through the ethnographer’s or translator’s consciousness” (Wolf 2002: 181), por lo que la forma en la que se decide representar al “Otro” supone el riesgo de construir retratos en los que, o se filtran las particularidades del objeto de estudio, o se exotizan al máximo, para hacerlo encajar en la cultura de llegada: “The ethnographer produces a new text to be integrated into the (Western) target cultural repertoire” (Wolf 2002: 183).

Este aspecto de la etnografía, en el que se importan y articulan observaciones sobre culturas ajenas desde espacios de difusión dominantes, podría compararse con el ejercicio de los museos y curadores de arte internacionales, quienes, mediante la colección de obras de arte periféricas, y el relato que construyen en torno a ellas, pueden tender a “traducir” una cultura visual foránea de modo que coincida con formas hegemónicas de comprensión que no reflejan el significado que su lugar de origen les asigna. Además, esta manera de representar la cultura otra “works on the assumption that the “natives” cannot know the true meaning of their practices, which must instead be identified by the skillful and objective outsider; as a result, authorship and agency shift from the people studied to the anthropologist-interpreter” (Sturge 2007: 5-6), lo que deslegitima, debilita o acalla la voz “propia” de aquel símbolo cultural que se decide exponer.

A fin de contrarrestar la preponderancia de la cultura de llegada sobre la de partida en este ejercicio de “traducción cultural”,¹⁸ existen enfoques que critican la etnografía “tradicional”, y sugieren que “cultural translation [...] can act as an anti-essentialist and anti-holistic metaphor that aims to uncover counter-discourses, discursive forms and resistant actions *within* a culture” (Bachmann-Medick 2006: 37). Es a partir de esta manera más reflexiva de acercarse a la representación de identidades culturales que el vínculo entre la etnografía, la museografía y la traductología se vuelve provechoso para este estudio sobre las funciones de los TT en los muros de arte de Latinoamérica, pues “it can help us to think about translation and resist ‘essentialising and monologising accounts’ of representation” (Guillot 2014: 76) que se han desarrollado en los epicentros culturales.

Al ser conscientes de la asimetría política que se puede generar en el proceso de construcción de sentido sobre el Otro —en el que quien inicia la conversación suele estar avalado por una institución legitimadora, y termina funcionando como la voz oficial, aunque hable desde la cultura de llegada—, la presencia de traducción en museos podría facilitar la puesta en marcha de la comunicación intercultural, “forming and/or deforming cultural identities” (Faiq 2018: 70).¹⁹ Así, el museo —y sus discursos, monolingües y multilingües— se vuelve una zona de contacto, donde la tensión entre el TO y el TT puede ser utilizada para desafiar “the monoglossic and monocultural experience that it may promote” (Guillot 2014: 92), y, al menos, provocar negociaciones de sentido entre la cultura de partida y la cultura de llegada que mantengan “the voices of the people on display (Sturge 2007: 164).

¹⁸ De acuerdo con Doris Bachmann-Medick, la “traducción cultural” se aleja de categorías textuales relacionadas con el original, la fidelidad o la equivalencia para enfocarse en conceptos como la representación y transformación cultural, la alteridad, el desplazamiento y el poder, entre otros. Dado que su significación no solo tiene que ver con el lenguaje, sino con alcances más metafóricos, lo que se examina bajo esta noción son aquellos espacios o intersticios “where relationships, situations, identities and interactions are shaped through concrete processes of cultural translation” (Bachmann-Medick 2009: 9). En este sentido, de la mano del *translational turn* que permite cruces interdisciplinarios, se vuelve crucial poner atención a los procesos de traducción en términos de sus dimensiones políticas, estructuras subyacentes, sus ejercicios de poder y dominación y sus intentos de manipulación (Bachmann-Medick 2009).

¹⁹ Said Faiq, en “Intercultural Communication: An Introduction”, *Appropriate Museology, Appropriate Language: Essays on Translation and Communication in the Museum* (2018), alude a este problema en el contexto de la cultura árabe, el que sirve como ejemplo para ilustrar el problema de la representación de culturas ajenas desde posiciones de poder: “The view that manipulation and deformation of practices in transcultural communication is apparent in translations from Arabic and works of art that represent the Arabs and their locales. Translation from Arabic into mainstream Western languages (particularly English and French) has been regulated by the norms of a master discourse of intercultural communication that precedes the translation itself (that is, a framing system that exists before one actually embarks on translating a given text). Within this context, translation has played a central role in establishing and reinforcing images of Arab culture that comply with the requirements of the master discourses of the translating cultures” (Faiq 2018: 68).

Podría inferirse, de este modo, que esto también se aplicaría a la interpretación de la cultura visual que se lleva a cabo en los museos de arte. Por una parte, esta reflexión sobre la traducción cultural, entendida como el encuentro conflictivo entre distintas visiones de la realidad, podría servir para justificar la presencia de TT en museos de arte latinoamericanos como un canal que viabiliza el cumplimiento de los objetivos comunicativos, y, con ellos, el surgimiento de nuevas formas de entendimiento: “[cultural translation] is always uneven, always betrayed. But this very interference and lack of smoothness is a source of new meanings” (Clifford 2013: 48-49). No solo eso, sino que, en el marco de la presente globalización, en la que cada vez más se van diluyendo las diferencias como resultado del “imperialismo cultural” que impone sus propias categorizaciones (Bal 1996),²⁰ “Translation must happen, that is, if the alternative is to wait silently until the others adopt our own language and linguistic homogeneity makes translation obsolete” (Sturge 2007: 4). Así, cabe preguntarse si la traducción en los espacios de arte de la región podría funcionar como antídoto ante las formas fijas de representación que traen los visitantes internacionales consigo, permitiendo, tal vez, introducir nuevas interpretaciones que alteren las ideas preconcebidas que se tienen sobre la identidad artística de América Latina.

3.3. La traducción en el museo de arte latinoamericano como “intersticio”: un espacio para la autorepresentación, subversión y transformación de los discursos hegemónicos

Para finalizar esta exploración sobre el cruce entre la museología y la traductología, tal vez sea útil recordar que, al igual que la traducción cultural, los museos también pueden ser considerados instancias para la comunicación intercultural y la reconfiguración discursiva de quienes producen y consumen los conocimientos difundidos por estos espacios (Hooper-Greenhill 2000a). En el caso de los museos de arte latinoamericanos, es importante recalcar que, como instituciones ubicadas fuera de los epicentros culturales internacionales, las condiciones de recepción a las que está sujeto el público extranjero podrían incidir en su interpretación de la cultura visual regional:

²⁰ Usando como ejemplo al artista estadounidense Mark Rothko, Bal (1996) señala que el amplio nivel de difusión de su obra comparte ciertos rasgos con el legado colonialista de los museos etnográficos, donde se les asigna un mismo significado a artefactos y relatos que no necesariamente lo tienen: “What happens when works like Rothko’s figure, ideally, in every art museum of the world is that a single *meaning*, a particular aesthetic conception, one concept of what is “art” is repeated and thereby somehow imposed in many different contexts. Thus an essentialist and centripetal idea of artistic value is produced or at least underwritten” (Bal 1996: 204).

Representation, stereotyping, strategies and power: the network in which a culture is fashioned does appear as a texture of signs [...] If culture is conceived of in linguistic terms, the context in which a text is produced is of the utmost importance to any theory of cultural criticism that seeks to clarify the movement of signification that takes place in the semiotics of the exotic worlds and alien spaces. (Carbonell 1996: 81)

En otras palabras, este desplazamiento podría resultar en un mayor grado de permeabilidad, por lo que el consumo de TT desde la cultura de partida —o un espacio exótico o ajeno—, posiblemente, ayudaría a expandir los límites del conocimiento mediante la inserción de significados desconocidos desde los que decodificar las exposiciones.

Este aspecto en torno a la recepción dislocada de discursos menos visibles es clave para entender por qué la presencia de significados traducidos en un espacio de arte marginal podría derivar en una negociación de ideas entre la cultura de partida y la de llegada, sobre todo, entendiendo que “knowledge is to a great extent determined by its pursuer, and especially by the relations of power that link the knower as subject as regards his object of study” (Carbonell 1996: 83). Desde este punto de vista, los TT invitan al público extranjero a colaborar y comprometerse con la construcción de conocimientos, y es, mediante esa alianza, que los discursos locales pueden comenzar a desestabilizar y desarmar las nociones estereotípicas que se tienen sobre arte latinoamericano.

Así, asumiendo que la traducción cultural “takes place whenever an alien experience is internalized and rewritten in the culture where the experience is received” (Carbonell 1996: 81), el museo —y sus funciones y recursos comunicativos— podría ser visto como un espacio “intersticial” (Bhabha 1994) idóneo para, por un lado, la activación de sentidos autorepresentativos, y, por otro, la transformación de formas de lectura que suelen reforzar la canonicidad cultural: “Cultural translation desacrilizes the transparent assumptions of cultural supremacy, and in that very act, demands a contextual specificity, a historical differentiation within minority positions” (Bhabha 1994: 228). Bajo estas condiciones, el discurso (traducido) de la diferencia puede intentar incorporarse al sistema dominante y reclamar su “derecho a significar” y a “nombrar” el mundo desde su propia experiencia (Bhabha 1994).

En este sentido, entender la traducción cultural como un vehículo comunicacional que abre significaciones estáticas y reivindica las identidades hechas invisibles, o como un “tercer espacio” que desestabiliza las concepciones hegemónicas del mundo, sugiere que los TT

pueden ser puntos de contacto que incitan el debate en torno a interpretaciones que oscilan entre lo conocido y lo desconocido, y, por ende, promueven el surgimiento de nuevas formas de autorepresentación: “the new ‘historical subject’ is to emerge from a ‘third space’, where new cultural practices and historical narratives are juxtaposed and originate at the same time” (Carbonell 1996: 91). Intentar relativizar y transformar los constructos culturales estáticos promovidos por quienes están en el poder mediante TT que desafían esos imaginarios, potencialmente, les abre espacio a nuevas relaciones discursivas: “Blasphemy is not merely a misrepresentation of the sacred by the secular; it is the moment when the subject matter or the content of a cultural tradition is being overwhelmed, or alienated, in the act of translation” (Bhabha 1994: 225).

La traducción en el museo, por consiguiente, se convierte en una instancia de cuestionamiento ante aquellas construcciones legitimadas por los circuitos artísticos dominantes, y pone en jaque las formas “correctas” de interpretación que acarrear consigo los visitantes internacionales. Esto, no sin generar tensión, pues, por más fértil que sea el espacio en el que tiene lugar la interacción entre culturas, las asimetrías de poder siguen existiendo: “The Third Space, the locus where this negotiation alias translation takes place, should not be thought of as a space where we can witness the harmonious encounter of cultures to be translated” (Wolf 2002: 189). Además, aun cuando los TT sean fabricados y difundidos desde la marginalidad, los museos actúan como “an institutional and spatial site that encourages certain types of theorizing” (Whitehead 2011: 35) para promover su agenda política. Por lo tanto, si bien la carga ideológica del discurso museístico periférico puede tener como propósito equilibrar la relación entre la cultura de partida y la de llegada, este relato nunca es inocente.

Finalmente, si “Translation is the performative nature of cultural communication” (Bhabha 1994: 228), la interacción que se da en una cultura de partida periférica, entre esta cultura de partida —el museo, sus exposiciones y funciones comunicativas, sus objetos y sus discursos (incluidos los TT)— y la cultura de llegada —espectadores internacionales desplazados que traen consigo un imaginario determinado por su posición de poder—, podría constituir un acto de traducción cultural performativo y complejo, mediante el cual las identidades se manifiestan, se problematizan y se transforman *in situ*. Esta manera activa y participativa de construir sentidos, en la que las instituciones producen conocimientos traducidos y los visitantes extranjeros los decodifican, literalmente, circulando a través del espacio ajeno, podría facilitar la introducción de nuevas formas de autorepresentación,

autoafirmación e interpretación sobre las artes de América Latina: “Communication between cultures involves, by a translational process, not only a redefinition of the Other’s meaning according to one’s own representational context, but also a transformation of one’s own articulation of representation, the construction of a ‘third space of meaning’ (Carbonell 1996: 91).

4. Cuáles son las funciones de los textos traducidos en los espacios de arte latinoamericanos

Tal como queda evidenciado en los capítulos anteriores, tanto desde la museología como la traductología, no existen estudios que aborden, específicamente, las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos. No obstante, las perspectivas disponibles sobre las funciones del museo, las comunicaciones y los TO que conforman el tejido semántico dentro de una exposición de arte sirven como punto de partida para, desde ahí, poder empezar a reflexionar en torno a la práctica de la traducción como una herramienta para la construcción de sentido en el contexto de América Latina. Esto, por supuesto, entendiendo que la generación de conocimientos sobre el patrimonio visual de esta región periférica está determinada, no solo por su entorno cultural inmediato, sino por discursos hegemónicos que, muchas veces, dan forma y consolidan representaciones distorsionadas.

Entonces, considerando que el propósito central de este estudio es explorar e identificar las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, y que la propuesta teórica exploratoria esbozada anteriormente tiene como fin ofrecer algunas vías de entrada que permitan conectar estas funciones con otros elementos relacionados, el siguiente análisis tiene como objetivo:

1. Construir un perfil sobre aspectos básicos de las principales instituciones de arte latinoamericanas mencionadas en las entrevistas.
2. Caracterizar el rango funcional de los TT asignado por las personas entrevistadas en contraposición con lo establecido mediante la propuesta teórica, e identificar información nueva.
3. Describir el rango funcional de los TT asignado por los expertos según tipo de texto.
4. Identificar las condiciones de producción (históricas, económicas, políticas, etc.) que determinan el grado de aprovechamiento del potencial comunicativo de los TT como herramienta de interpretación museística.
5. Contrastar dos casos a partir de la información recogida en los objetivos anteriores para ver si existe o no una correlación entre las funciones, los tipos de texto y los contextos en los que se producen.

4.1. Explicación metodológica

En los próximos apartados se describirá la metodología empleada para la selección de la población de muestra, la extracción y el análisis de datos, para luego continuar con la

presentación de los resultados, los hallazgos y algunas limitaciones y recomendaciones para futuros estudios.

4.1.1 Criterios de selección de población

El plan inicial consistía en seleccionar a 5-10 personas expertas que estuvieran trabajando, actualmente, en instituciones artísticas dedicadas a la difusión de arte moderno o contemporáneo latinoamericano desde diversos países de la región. Esto, con el fin de obtener datos sobre los TT que fueran, por una parte, más acotados al espacio de producción y, por otra, más representativos en términos geográficos. No obstante, como consecuencia de la actual pandemia, fue necesario ampliar el criterio de selección a expertos en el campo del arte, cuya práctica estuviera relacionada con el ejercicio de producción y difusión de conocimientos artísticos locales en espacios de arte latinoamericanos. Además, se estableció que las personas entrevistadas tuvieran más de diez años de trayectoria, y que fueran de origen latinoamericano. Finalmente, se entrevistó a nueve personas con experiencia, sobre todo, en espacios de arte moderno y contemporáneo de Colombia, México y Perú. Del total, seis de ellas trabajan, actualmente, en espacios de arte. Las tres restantes están vinculadas con esos espacios de manera independiente, ya sea desde la curaduría, la investigación o la traducción, por lo que aportan un punto de vista complementario.

Tabla 3: Perfil de personas entrevistadas por orden alfabético²¹

Participante (País)	Labor	Síntesis de experiencia profesional en museos
Álvarez, Ekaterina (México)	Subdirectora de comunicación	Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)
Escobar, Fernando (Colombia)	Artista, docente, investigador y curador independiente	Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM) Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)
Fraga, Christopher (EE.UU.-México)	Traductor independiente	Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)
Gómez, Nicolás (Colombia)	Director y curador	Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Lima
González, María (Colombia)	Directora	Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

²¹ Para ver una descripción más completa sobre las personas entrevistadas, ver Apéndice 1.

Henaro, Sol (México)	Curadora	Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)
Moreno, Nadia (Colombia)	Artista, docente e investigadora independiente	Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) Art Museum of the Americas (AMA)
Ospina, Adriana (Colombia)	Curadora jefa	Art Museum of the Americas (AMA)
Wills, María (Colombia)	Directora y curadora	Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) Museo Botero

Fuente: Elaboración propia con datos de las entrevistas

4.1.2. Recogida de datos

Con el fin de obtener una visión panorámica preliminar sobre las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, y sus condiciones de producción, los datos se recolectaron mediante entrevistas semiestructuradas conducidas por internet (ver Cuadros 1 y 2) y/o una pregunta de cierre realizada vía correo electrónico (ver Cuadro 3).

4.1.2.1. Entrevistas semiestructuradas vía internet

Las entrevistas individuales consistieron en videollamadas de alrededor de una hora, las cuales fueron grabadas mediante Zoom con el consentimiento de los participantes. Estas fueron realizadas entre el 15 de junio y el 2 de julio de 2020. Cada entrevista consistió en:

- a. Tres preguntas centrales (ver Cuadro 1), estructuradas de lo más general a lo más particular, con el fin de llegar a la tercera pregunta, sobre las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, habiendo alcanzado un cierto grado de profundidad respecto del contexto de traducción, pero sin limitar demasiado las respuestas para permitir que salieran a flote temas próximos a las funciones que pudieran ser pertinentes.
- b. Preguntas espontáneas (ver Cuadro 2), cuyo fin fue profundizar sobre temas que pudieran enriquecer la pregunta de investigación dependiendo de cada caso.

Cuadro 1: Guion de preguntas vía Zoom

1. ¿Cuál es tu relación profesional con el arte latinoamericano y los espacios de arte latinoamericanos?
2. ¿Cómo te relacionas con la traducción en espacios de arte latinoamericanos desde tu ejercicio como [práctica profesional]?
3. En el marco de un enfoque comunicativo que ofrece contexto de manera textual, ¿cuáles crees que son las funciones de las traducciones en los espacios de arte latinoamericanos?

Cuadro 2: Preguntas espontáneas de muestra obtenidas de una de las entrevistas²²

1. En tu propio ejercicio como curador, cuando piensas en el relato que construyes mediante las piezas que seleccionas y la investigación que desarrollas en torno a ese tema, ¿qué papel juega la traducción en esa producción macro que estás haciendo?
2. Desde tu ejercicio como artista contemporáneo, más bien conceptual, ¿cómo ves el tema de la traducción para la interpretación y difusión de tu obra por parte de los visitantes que vienen de afuera con ideas preconcebidas sobre qué es el arte contemporáneo, por ejemplo?
3. Si mañana se hiciera una exposición de tu obra en un museo que traduce sus textos curatoriales, ¿qué función crees que cumpliría la traducción?
4. Tú, como investigador, ¿has consultado materiales traducidos generados en los museos?

Además, para poder elaborar preguntas espontáneas pertinentes, a partir de la información entregada por los participantes, todas las entrevistas incluyeron la toma de notas. Este método también sirvió para identificar algunos de los nudos temáticos centrales que luego serían explorados durante la siguiente fase de análisis.

Una vez finalizadas las entrevistas, los archivos de video mp4 se convirtieron a mp3, los que, a continuación, fueron transcritos, automáticamente, mediante Sonix,²³ y luego revisados, manualmente, junto con el audio, para corregir los errores de la plataforma, o eliminar información no relevante para el objetivo de investigación.²⁴

²² Esta muestra corresponde a la entrevista realizada a Fernando Escobar. Para más información, ver el Apéndice 2.

²³ <https://sonix.ai/>

²⁴ Por motivos de extensión, se decidió incluir cuatro entrevistas transcritas en el Apéndice 2 que ofrecieran una mirada diversa y complementaria sobre las funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos. Los seleccionados son: Ekaterina Álvarez, encargada de las traducciones del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de México; Fernando Escobar, experto independiente familiarizado con el contexto del

Respecto de la herramienta de recolección de datos seleccionada, se optó por realizar entrevistas semiestructuradas con el fin de:

- a. Recoger las opiniones de personas expertas sobre las funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos como contrapunto de las reflexiones teóricas aquí presentadas.
- b. Poder reformular las preguntas centrales y complementar el guion con preguntas espontáneas según la diversidad profesional de los participantes y sus respuestas. Esta flexibilidad fue clave para poder minar la información necesaria, teniendo en cuenta la heterogeneidad de la muestra en términos de práctica y experiencia profesional.
- c. Profundizar, no solo sobre las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericano, sino sobre sus contextos de producción (ubicación geográfica, políticas de traducción, etc.), considerando que este es un tema de estudio muy poco explorado, tanto desde la museología como desde la traductología. Por esta razón, en este primer acercamiento, se optó, por ejemplo, por dejar de lado el cuestionario y la cuantificación de datos.
- d. Tener la oportunidad de recoger nudos de información nueva sobre el tema, teniendo en cuenta la amplitud del objetivo de investigación y la poca información que hay sobre él.

Es importante mencionar que, dado que los datos reunidos mediante esta herramienta de recolección se basan en las experiencias y las opiniones de quienes participaron en las entrevistas, se asume que la información aquí reunida es de carácter subjetivo. Además, debido a la necesidad de contextualizar a las personas entrevistadas en función del nivel exploratorio de este tema de estudio, en cada entrevista se optó por comenzar abordando, en términos generales, las motivaciones de la investigación, y el proceso que se siguió para desarrollar la propuesta teórica, lo que puede haber influenciado las respuestas de los participantes. A su vez, la formulación de preguntas espontáneas también puede haber derivado en un sesgo.

arte contemporáneo de Colombia y México; Nicolás Gómez, director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Perú; y María Mercedes González, directora del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM).

4.1.2.2. Pregunta de cierre vía correo electrónico

Esta medida surgió a partir de las entrevistas de prueba que se realizaron inicialmente, tras las cuales quedó en evidencia la poca reflexión explícita que existe en torno a la traducción, en general, en espacios de arte latinoamericanos. En este sentido, su propósito fue el de dar a las personas entrevistadas un espacio para revisar lo conversado, y proporcionar una respuesta más consolidada y dirigida, específicamente, al objetivo central de esta investigación.²⁵

Cuadro 3: Pregunta vía correo electrónico

¿Para qué crees que sirven las traducciones de los textos de sala y los catálogos en los espacios de arte latinoamericanos?

4.2. Análisis de los datos

Las próximas secciones presentan los criterios utilizados para analizar los datos recogidos, los resultados de ese análisis, la interpretación de los datos, las limitaciones de la metodología elegida y algunas recomendaciones para futuras investigaciones.

4.2.1. Criterios de análisis

La siguiente sección describe los criterios de análisis que se establecieron para procesar los datos de acuerdo con los objetivos metodológicos señalados anteriormente.

4.2.1.1. Perfil de espacios de arte latinoamericanos mencionados en las entrevistas

Considerando que las opiniones de las personas entrevistadas se basan en su experiencia profesional, se optó por armar un perfil resumido sobre las instituciones mencionadas para ver si es que existen o no patrones reconocibles. En esta ocasión, se recolectaron datos de acuerdo a las siguientes categorías: ubicación, tipo de institución (público-universitario, privado), traducción sistemática, tipo de textos traducidos (sala, folleto, catálogo) y combinación lingüística. Si bien la mayoría de estos datos fueron recogidos de las transcripciones, en algunos casos fue necesario realizar preguntas vía correo electrónico. Finalmente, se intentó conseguir el porcentaje de visitantes internacionales, por institución, pero no hubo respuesta en la mayoría de los casos.

²⁵ Para acceder a los correos electrónicos, ver Apéndice 3.

4.2.1.2. Rango funcional de la traducción: de lo básico a lo político

Con el fin de poder caracterizar el rango funcional de los TT asignado por las personas entrevistadas, y de compararlo con la propuesta teórica, el primer paso consistió en recoger las funciones de los TO y TT detectadas en las secciones 2 y 3, las cuales se enmarcan dentro de las funciones asociadas a los museos (ver Sección 2.1.) y los parámetros comunicacionales (ver Sección 2.2.) identificados en esta investigación. Así, asumiendo que las funciones que aplican a los TO también aplican a los TT, se podría decir que las dos funciones centrales de los TT son, por una parte, satisfacer las necesidades y demandas de los visitantes, y, por otra, realzar la misión y los objetivos de las instituciones (Ravelli 2006). Si bien estos dos aspectos centrales se entrelazan durante el proceso de comunicación, a partir de esta división, se optó por clasificar las funciones que surgen en la sección teórica bajo dos categorías generales: “Funciones básicas de los TT” y “Funciones políticas de los TT” (ver Tabla 4).

Por una parte, las funciones básicas de los TT son aquí entendidas como aquellas funciones que contribuyen a facilitar la experiencia museística mediante la oferta de formas accesibles de interpretación. En este sentido, estas funciones están relacionadas, sobre todo, con la *dimensión organizacional (modo)* y la *dimensión interaccional (tenor)* de Ravelli (ver Sección 2.3.2.2.), o las categorías *informativa e interactiva* de Liao (Sección 3.1.), las cuales tienen que ver más con aquellos elementos que facilitan la interpretación que con lo que se está tratando de decir sobre el objeto o la exposición. Sobre esta primera categoría, cabe mencionar que la activación de las funciones políticas depende, directamente, del funcionamiento eficiente de las funciones básicas.

Por otra parte, las funciones políticas de los TT corresponden a aquellas que tienen relación con la *dimensión representacional (campo)* de Ravelli (ver Sección 2.3.2.2.), es decir, con cómo se está representando una realidad cultural particular (Liao 2018). En el caso de esta propuesta teórica, las funciones se relacionan, especialmente, con habilitar la comunicación intercultural, la autorepresentación y la subversión y transformación discursiva, entre otras (ver Sección 3), durante la experiencia en el museo, ya sea como público general extranjero o como investigador, por ejemplo.

Es importante señalar que, a raíz de la gran cantidad de funciones identificadas tanto en la propuesta teórica como en las entrevistas, esta síntesis solo recoge algunos de los ejemplos más frecuentes, por lo que tiene como propósito servir de guía para la clasificación de funciones provenientes de las transcripciones.

Tabla 4: Síntesis de funciones básicas y políticas de los TT - propuesta teórica

Funciones básicas de los TT	Funciones políticas de los TT
<ul style="list-style-type: none"> • Conectar • Organizar información • Contextualizar • Ofrecer pistas para la lectura • Activar las herramientas decodificadoras del visitante • Incluir • Generar sentido de pertenencia • Reducir la distancia entre la institución y el visitante • Incitar la respuesta de los visitantes • Permitir la interacción de los visitantes con los objetos y sus discursos 	<ul style="list-style-type: none"> • Reflejar la visión institucional • Dar forma a una identidad cultural • Subvertir nociones hegemónicas • Eliminar estereotipos negativos • Expandir los límites del conocimiento • Abrir significaciones estáticas • Abrir espacio a nuevas relaciones discursivas • Habilitar la transformación discursiva, <i>in situ</i>, al entrar en contacto con nuevas formas de representación • Desacralizar la canonicidad cultural • Contribuir a la investigación

Una vez que se recogieron y clasificaron las funciones de muestra de la propuesta teórica, se revisaron las transcripciones y los correos electrónicos para detectar tanto aquellas funciones que encajan con esta caracterización como aquellas que no aparecen o difieren de la propuesta teórica.

Finalmente, si bien la atención fue puesta, sobre todo, en la pregunta 3 del guion (ver Cuadro 1) y en la respuesta enviada por correo electrónico (ver Cuadro 3), la codificación de los datos también considera menciones indirectas a las funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos, pues se asume que las alusiones a contextos específicos —a nivel institucional y geográfico— también forman parte del panorama de América Latina.

4.2.1.3. Funciones según tipo de texto

A modo de intentar establecer relaciones entre las funciones de los TT y los principales tipos de textos utilizados en los museos para construir conocimiento (ver Sección 2.3.2.1.), también se generaron dos códigos de análisis a partir de la información entregada por las personas entrevistadas: textos de sala (incluyendo textos de pared, folletos, láminas plastificadas) y catálogos. Aun cuando se subentiende que todos estos textos tienen como propósito facilitar la interpretación de los visitantes, los códigos se establecieron en relación

con el grado de profundidad del material (ver Tabla 1). La codificación de las transcripciones se realizó manualmente.

Es importante mencionar que es posible que las funciones asociadas a los tipos de textos se traslapen con las funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos, pues la pregunta principal contiene todos los tipos de textos. No obstante, cabe aclarar que los datos recolectados para este criterio aluden directamente a los tipos de texto.

4.2.1.4. Condiciones de producción de los TT en espacios de arte latinoamericanos

Si bien la sección teórica de esta investigación no profundiza sobre los factores externos que condicionan la manera en que se entiende la traducción textual en los espacios de arte, sí se señala que las funciones de los TT dependen de los múltiples elementos que constituyen la trama semántica en las exposiciones, tales como el espacio multimodal, los temas que se abordan, la carga ideológica de cada institución y la intención del curador, entre otros (Serrell 1996; Hooper-Greenhill 2000a; Ravelli 2006; Neather 2012; Liao 2018). Consecuentemente, dado que muchas de las personas entrevistadas asocian las funciones de los TT con los contextos artísticos, económicos, políticos y sociales en los que se sitúa su práctica, se optó por considerar estos componentes dentro del análisis para ofrecer una mirada más completa.

Es importante señalar que, a diferencia del análisis de las funciones, el que se basa en categorías preestablecidas mediante la propuesta teórica, estos datos fueron recogidos de manera inductiva. Esto quiere decir que las categorías temáticas que se establecieron surgieron a partir de los datos, en función de su ocurrencia a lo largo de las entrevistas. Los códigos fueron establecidos a partir de tres criterios generales y sus subcriterios: condiciones de producción internas de carácter administrativo (presupuesto, tiempo y recursos humanos), condiciones de producción internas de carácter político (posicionamiento ante internacionalización, posicionamiento ante autorepresentación y decisiones curatoriales) y condiciones de producción externas (contexto geopolítico y social y desarrollo disciplinar). La codificación de las transcripciones se realizó manualmente.

Por último, cabe señalar que, para acotar los resultados, la aplicación de estos códigos se concentró en tres instituciones representativas del arte contemporáneo, provenientes de Colombia, México y Perú: el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), respectivamente.

4.2.1.5. Comparación de casos

Para esta última fase del análisis, se tomaron los datos recogidos en los resultados anteriores, además de datos complementarios provenientes de las entrevistas, para formular una tabla que compara el caso de dos museos de arte contemporáneo situados en dos países distintos: el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), ubicado en Colombia, y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), ubicado en México. Esto con el fin de establecer si existe, o no, una correlación entre los criterios analizados anteriormente y el rango funcional asignado a los TT dentro de cada institución. Las categorías de clasificación para esta etapa incluyen: ubicación, tipo de financiamiento, combinación lingüística, tipos de textos traducidos sistemáticamente, condiciones de producción internas, condiciones de producción externas y las funciones políticas asignadas por cada una de las instituciones. En este sentido, los datos recogidos para esta última categoría provienen, exclusivamente, de funcionarios de las instituciones, pues se está intentando comparar sobre la base de lo que se percibe desde adentro.

4.2.2. Resultados

Como se señala anteriormente, los siguientes resultados tienen como propósito, primero, complementar la propuesta teórica exploratoria desarrollada en los capítulos 2 y 3, y, segundo, mostrar vías de entrada más concretas que permitan esbozar un panorama más realista y complejo sobre el papel que cumplen los TT, tanto en la interpretación de públicos extranjeros como en la construcción y posicionamiento de identidades culturales latinoamericanas. En función de estos mismos objetivos, y dado que los resultados aquí recogidos son datos que, probablemente, conformen uno de los primeros registros sobre este tema en particular, se optó por presentar la información mediante tablas y citas de las entrevistas, a fin de explicitar las visiones de las personas expertas y de situarlas, al menos, al mismo nivel que la propuesta teórica.

4.2.2.1. Perfil de espacios de arte latinoamericanos mencionados en las entrevistas

En primer lugar, la Tabla 5 revela que las principales instituciones a las que aluden las entrevistas provienen solo de tres países de América Latina: Colombia, México y Perú. Además, como se puede apreciar a continuación, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México es el único que traduce todos los tipos de texto examinados en esta investigación de manera sistemática. A este le siguen las entidades privadas Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y los museos del Banco de

la República (Banrep), los cuales, por el momento, traducen los textos de sala y, a veces, los catálogos, y el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC) y el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), que cuentan con traducciones de los textos de sala. Adicionalmente, de estos siete museos, el Museo de Antioquia es el único que no cuenta con traducciones de manera regular. Por último, como regla general, los TT solo se traducen del español al inglés.

Tabla 5: Perfil de los principales espacios de arte latinoamericanos mencionados en las entrevistas²⁶

Institución	Lugar	Tipo de financiamiento	Traducción sistemática		Tipo de textos traducidos			Comb. lingüística
			Sí	No	Sala	Folleto	Catálogo	
Museo de Antioquia	Medellín, Colombia	Público-privado		X				Esp.-ing.
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)	Lima, Perú	Privado	X		X			Esp.-ing.
Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)	Bogotá, Colombia	Privado	X		X			Esp.-ing.
Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)	Medellín, Colombia	Privado	X		X	X	2 x año aprox., solo algunas muestras	Esp.-ing.
Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) del Banrep	Bogotá, Colombia	Privado	X		X		Se están empezando a hacer	Esp.-ing.
Museo Botero del Banrep	Bogotá, Colombia	Privado	X		X		Se están empezando a hacer	Esp.-ing.
Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)	Ciudad de México, México	Público-universitario	X		X	X	14 x año aprox., para todas las muestras	Esp.-ing.

4.2.2.2. Funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos

La Tabla 6 muestra que la mayoría de las funciones básicas mencionadas por las personas entrevistadas (1-7) se encuentran dentro del rango identificado en la propuesta teórica (ver Sección 4.2.1.2.), ya que todas se relacionan con aquellos elementos fundamentales que hacen que los visitantes extranjeros sientan que son parte de la experiencia, y que la

²⁶ Por razones de espacio, se optó por no incluir la misión de cada una de estas instituciones. No obstante, cabe mencionar que todas están comprometidas con la difusión del arte local. Para más información sobre la misión y la visión de estas instituciones, ver Apéndice 4.

comunicación de sentido se haga posible. No obstante, la función 8 se centra, no en el visitante extranjero, sino en servir a la industria del turismo, sin una perspectiva cultural, por lo que esta visión se sale de la propuesta teórica.

Tabla 6: Síntesis de las funciones básicas de los TT en espacios de arte latinoamericanos

N°	Funciones básicas de los TT
1	“Las traducciones de los textos de sala y los catálogos, entre otras piezas, son fundamentales en los espacios de arte de América Latina, porque facilitan y aumentan la conexión ”. (González 2020)
2	“Creo que la traducción sirve como para contextualizar o iniciar ”. (Moreno 2020)
3	“Ahora, todo esto sí hay que hacerlo, principalmente, porque se trata del arte contemporáneo, y el arte contemporáneo, ya de entrada, el público general viene con un prejuicio de que va a ser difícil, de que va a ser raro, de que va a ser un absurdo. Entonces, hay que darle ese contexto de por qué, cómo es y cómo se puede aproximar a esa extrañeza. El texto traducido puede facilitar esas pistas ”. (Gómez 2020)
4	“En este sentido, los textos siempre funcionan como un apoyo para aquellas personas a las que les es útil tener un poco más de información”. (Henaro 2020)
5	“Por un tema también de inclusión , o sea de una política de inclusión, y también para poder atender al público internacional ”. (Álvarez 2020)
6	“Y creo que la traducción tiene que ver con un tema de accesibilidad y, obviamente, de lo público. Los museos son lugares públicos, entonces para mí es sumamente importante la cuestión de que exista la traducción”. (Wills 2020)
7	“La interacción es el <i>core</i> , y es el <i>core</i> que le permite a la gente tener una percepción completa de lo que está viendo: teoría, interpretación, la semiótica. Este tipo de análisis, sin la traducción, no va a funcionar”. (Ospina 2020)
8	“Como mencioné durante nuestra conversación, al menos en los países andinos —pues otra lógica es la de países como Brasil, Argentina y México— las traducciones son empleadas, convencionalmente, bajo una lógica de consumo cultural básica. Esto es, para cumplir requisitos/necesidades del turismo (no necesariamente cultural) ”. (Escobar 2020)

Respecto de las funciones políticas de los TT, la Tabla 7 muestra que la mayoría de los resultados (1-9) se encuentra dentro del rango funcional establecido según el criterio de análisis seleccionado (ver Sección 4.2.1.2.), pues se relacionan con habilitar la comunicación intercultural, la autorepresentación y la subversión y transformación discursiva. La excepción es la función 10, que alude a la globalización del arte de América Latina, específicamente, en relación con la entrada a los campos internacionales de la crítica y la academia. Aunque esta última función también dice relación con asuntos representacionales, estos espacios de difusión (distintos al museo mismo) no se incluyeron en la propuesta teórica.

Tabla 7: Síntesis de las funciones políticas de los TT en espacios de arte latinoamericanos

N°	Funciones políticas de los TT
1	“Supone un posicionamiento del museo, una enunciación, la transmisión de un posicionamiento geopolítico , por decirlo así. ¿A quién le hablamos? Y, ¿dónde estamos parados?”. (Moreno 2020)
2	“ Contribuye a la proyección del relato artístico que estamos tratando de posicionar desde acá , eso sí entendiendo, lógicamente, que no hay un solo relato. Pero, sí, es fundamental. O sea, que nosotros trabajemos en esa dirección, porque, justamente, si no podemos traducirlo, no podemos construir el relato de la historiografía del arte en México ”. (Álvarez 2020)
3	“He construido textos a partir, solamente, de autores hispanohablantes, sobre problemas latinoamericanos o colombianos, exclusivamente, pero conscientemente, para poner a los visitantes extranjeros al límite, se traduce de un modo que quien está leyendo la traducción entienda los límites, para que la construcción de sentido en la exposición sea un ejercicio completo. [...] Es un gesto subalterno, de subalternidad . Desde esa perspectiva, digamos que es un gesto político . Que haya un término que sea de uso aceptado como corriente, y tomar ese término para armar la otra parte que uno sabe que siempre está invisibilizada”. (Escobar 2020)
4	“Es fundamental pensar en la pertinencia que tiene la traducción si uno quiere también ir impactando, no nada más en lo local, para contrarrestar este afán de dominación de ciertos museos ”. (Henaro 2020)
5	“Si tú quieres romper ese paradigma de que Colombia es este sitio peligroso donde creció Pablo Escobar y acabó con todo el mundo, y descuartizaban cuerpos desde la cárcel, o cualquier cosa que hayas visto en los Narcos, la única forma de poder romper ese paradigma es poder dar información, y la única forma de que esa información llegue, y llegue bien entendida, tiene que ser a partir de la traducción”. (Ospina 2020)
6	“Creo que sí es importante que estas construcciones también repercutan en otros contextos para que esa especie de rizoma de conocimiento continúe ”. (Henaro 2020)
7	“La traducción sirve, fundamentalmente, para trasladar una producción de pensamiento que ha sido formulada desde un contexto, hacia otros posibles lugares y tiempos de recepción ”. (Gómez 2020)
8	“Básicamente, la traducción al final ni siquiera es solo para conectar, sino que debe estar para romper paradigmas o presentar un paradigma nuevo ”. (Ospina 2020)
9	“Se activan primero los cruces para una discusión posterior , para proyectar discusiones al futuro , y para generar un diálogo , para establecer realidades , para establecer un diálogo con otros interlocutores ”. (Álvarez 2020)
10	“Esa es la pregunta del millón. Pues va relacionado con la globalización de los espacios museológicos en Latinoamérica. No solo por la cantidad de turistas internacionales que ahora invaden de forma positiva el turismo de nuestros países, sino también porque la traducción es la ficha para entrar al mundo de la crítica internacional y la academia internacional . Mientras que el discurso de globalización de arte se siga haciendo, primeramente, en inglés, la traducción es la forma de entrar a esos espacios de competencia . Ahora bien, hoy en día se produce mucha historiografía en español, pero esta no es la lengua del discurso hegemónico de la Historia del Arte”. (Ospina 2020)

4.2.2.3. Funciones de los TT en espacios de arte latinoamericanos según tipo de texto

La Tabla 8 muestra que, si bien las personas entrevistadas asocian los textos de sala tanto con las funciones básicas como con las funciones políticas, la mayoría de las funciones mencionadas (1-4) se concentran en la categoría “Básicas” (ver Sección 4.2.1.2.), y están

asociadas a mediar, contextualizar, dar pistas e informar, con la excepción del resultado 4, donde se indica que los textos de sala no contribuyen significativamente a la investigación. A continuación, le sigue la categoría “Políticas” con dos resultados: por un lado, el 5, que forma parte del rango funcional establecido en la propuesta teórica, y alude a realizar un gesto subalterno, y, por otro, el 6, que se encuentra fuera de este rango, ya que tiene que ver con el efecto de los TT en relación con el público local, y no con el extranjero. Finalmente, el resultado 7 está clasificado como “Básicas o políticas”, porque, de acuerdo con el entrevistado, el funcionamiento de los textos de sala depende del TO, el que puede operar a un nivel básico o político, ya sea entregando datos, simplemente, o intentando empujar un argumento crítico.

Tabla 8: Síntesis de las funciones de los textos de sala y folletos traducidos

Funciones	N°	Textos de sala y folletos
Básicas	1	“Más allá de cumplir una función comunicativa, propia de una mediación básica , creo que las traducciones de los textos en las salas de arte no están pensadas en términos más complejos, digamos, como una herramienta/estrategia de diálogo intercultural ”. (Escobar 2020)
	2	“Porque el texto traducido, definitivamente, sirve para dar pistas , para dar contexto , para plantear los términos de cómo es la situación a la que se van a enfrentar ahí en la sala. Para ser informativo ”. (Gómez 2020)
	3	“Y esto te habla de una producción en términos de traducción [...] proyectarlo para que después el sujeto que esté viendo la exposición tenga eso de alguna manera orbitando la cabeza mientras hace la deriva por las piezas, para mediar su experiencia ”. (Henaro 2020)
	4	“Pero digamos que las traducciones de sala, las fichas del texto de muro, ya son como los desechos, diría yo. Lo digo con respeto, pero tendría que hacerse como una sección con los desechos de la museografía. No contribuyen mucho a la investigación , yo diría”. (Henaro 2020)
Políticas	5	“Poner a los visitantes al límite [...] es un gesto subalterno”. (Escobar 2020)
	6	“Se me ocurre que hay una posible función más que puedan cumplir las traducciones en los espacios de arte latinoamericanos, sobre todo de los textos de sala: a decir, la función simbólica o más bien ' realizativa ' [...] indicar al público local, hispanoparlante, que dicho espacio atrae un público internacional . En este respecto, el contenido semántico e incluso la gramaticalidad de los textos no importan tanto como la mera presencia del inglés (o alemán, o chino, o lo que sea) en las paredes del espacio expositivo”. (Fraga 2020)

Básicas o políticas	7	“La función de las traducciones de los textos de sala y los catálogos de arte depende de los textos originales . Si un texto de sala o de catálogo se trata de proveer datos biográficos de los artistas en la exposición o avanzar un argumento crítico sobre la significación o importancia de las obras, pues, lo mismo pasa con la traducción”. (Fraga 2020)
---------------------	---	---

La Tabla 9, por su parte, muestra que, en su mayoría, las funciones asociadas a los catálogos traducidos son “Políticas” (1-6), mientras que una sola (7) esta clasificada como “Básica o política”, porque su funcionamiento equivale al del TO, el que puede ejercer ambos tipos de funciones. A diferencia de las funciones de los textos de sala traducidos (ver Tabla 8), ninguno de los resultados entra, exclusivamente, en la categoría “Básicas”. Por otra parte, los resultados 1-4 forman parte del rango funcional presentado en la propuesta teórica (ver Sección 4.2.1.2.), pues se relacionan con alterar la canonicidad cultural, fomentar la investigación y consolidar e internacionalizar el discurso enunciado, localmente, desde adentro del museo. Por el contrario, las funciones 5 y 6 no se encuentran dentro del rango funcional, porque se refieren a funciones que se salen, estrictamente, del espacio museal, como generar redes de trabajo artístico y académico y alcanzar distribución internacional.

Tabla 9: Síntesis de las funciones de los catálogos traducidos

Funciones	N°	Catálogos
Básicas		Sin información
Políticas	1	“ La falta de traducción del material, de catálogos, de investigaciones, es lo que hace que Gyula Kosice no sea tan famoso, y que no forme parte del canon de artistas latinoamericanos contemporáneos [...] Sin la traducción eso no se va a hacer, porque, yo vuelvo y digo, los historiadores gringos, sí, ellos leen en español, pero van a leer mejor, van a coger algo mejor en inglés que en español. Van a pensar ‘Hay más literatura, me puedo sentar a leer más’, y esa traducción a lo mejor, los va a llevar a consultar nuestros archivos ”. (Ospina 2020)
	2	“En la biblioteca claro que están presentes todos los folios que produce el MUAC, los catálogos, la investigación que se hace para cada exposición, y todos están traducidos, son bilingües, y ahí hay como un portal de acceso a la investigación , y, sí, la visitan investigadores de afuera”. (Henaro 2020)
	3	“Pero, claro, la muestra tiene su texto traducido de sala, al menos, pero ahí sale otro problema que nos impacta mucho. Y es que los catálogos, o la falta de, en realidad, es un problema en el mundo museal. El catálogo tiene una performática muy importante en términos de discursos y enunciaciones locales, de proyección internacional , y esa consolidación discursiva solo puede ocurrir con la traducción, al menos al inglés”. (Moreno 2020)

	4	“Los catálogos bilingües se están iniciado, porque, obviamente, implica costos, pero, por supuesto, es una apuesta muy, muy importante, sobre todo, para la internacionalización del museo y de sus proyectos”. (Wills 2020)
	5	“La mayoría del trabajo reflexivo sobre el arte producido en el país, que a veces circula en catálogos y publicaciones especializadas, no está traducido, y esto es fundamental para generar redes de trabajo artístico y académico ”. (Escobar 2020)
	6	“Entonces, la idea era que pudieran salir con la inauguración, y que fueran libros bilingües que tuvieran una distribución también con alcances y presencia a nivel nacional e internacional [...] y llegaron a donde nosotros queríamos: a la librería del Pompidou, a la librería de la Tate, o sea, entraron en el mercado de los libros de arte en general ”. (Álvarez 2020)
Básicas o políticas	7	“La función de las traducciones de los textos de sala y los catálogos de arte depende de los textos originales . Si un texto de sala o de catálogo se trata de proveer datos biográficos de los artistas en la exposición o avanzar un argumento crítico sobre la significación o importancia de las obras, pues, lo mismo pasa con la traducción”. (Fraga 2020)

4.2.2.4. Condiciones de producción que inciden en las funciones asignadas a los TT

En términos de las condiciones internas de carácter administrativo identificadas por las personas entrevistadas, la Tabla 10 muestra que el “Presupuesto” como restricción es un elemento común en las tres instituciones en cuestión. Por otro lado, el factor “Tiempo” se hace presente como limitante en el caso del MAMM y el MAC, pero no del MUAC. Finalmente, respecto de los “Recursos humanos”, si bien los tres museos se refieren a esta área, en el caso de el MAMM y el MAC, se señalan la falta de recursos para realizar las traducciones, mientras que, en el caso del MUAC, se muestra que se cuenta con recursos.

Tabla 10: Condiciones de producción internas de carácter administrativo

Condiciones internas de carácter administrativo	MAMM	MUAC	MAC
Presupuesto	“El MAMM de Medellín casi no saca catálogos, el de Antioquia tampoco. No hay plata”. (Moreno 2020)	“El problema no es tanto que sea imposible, sino que impacta mucho las economías. Y eso sí es un problema muy local. En Latinoamérica, en general, los presupuestos son muy acotados. Y la traducción representa un gasto [...] Pero digamos que hay un ejercicio de recursos que, además, no es únicamente	“Es que para cada idea que surge toca buscar fondos. [...] Hay que gestionar una donación a un fondo de apoyo para pagar esa traducción, entonces, la manera de operar del MAC, en particular, es muy, muy complicada”. (Gómez 2020)

		pagarle al traductor, a la traductora, sino también hay una cultura material que se desprende”. (Henaro 2020)	
Tiempo	“Entonces, dentro de nuestros cronogramas de producción, todo este proceso demora. La traducción de la exposición la encarece, alarga los tiempos”. (González 2020)	Sin información	“Y hacer los catálogos, por ejemplo, es un proceso muy extenuante y largo. Hacer una exposición, y al mismo tiempo un catálogo, es enloquecedor”. (Gómez 2020)
Recursos humanos	“Pero no es solamente el costo del libro, sino el costo del proceso. Internamente, no tenemos un equipo, no tenemos una cabeza, una coordinación editorial”. (González 2020)	“En mi subdirección de comunicaciones tengo prensa, redes sociales, editorial, diseño, y hay comunidades digitales. Somos siete personas”. (Álvarez 2020) “Yo he establecido políticas [de traducción] al interior, pero ahora estamos, con los traductores de cabecera, incluido Christopher, armando un manual”. (Álvarez 2020)	“Casi siempre tenemos muchos problemas para localizar traductor. De hecho, en muchos casos nos ayuda una chica que es historiadora de arte, que vive en Inglaterra hace mucho tiempo, y tiene un excelente inglés. Pero he notado que se le pasan cosas, entonces, yo a veces también le pregunto, “Oye, ¿eso está bien?”, pero tampoco es traductora, tampoco es lingüista, porque acá no hay”. (Gómez 2020)

En cuanto a las condiciones de producción internas de carácter político, la Tabla 11 muestra, en primer lugar, que los tres museos presentan algún tipo de “Posicionamiento ante la internacionalización” que se refleja en la traducción de textos. Asimismo, las tres instituciones manifiestan un “Posicionamiento ante la autorepresentación” de las artes locales que se relaciona con su política de traducción. Para finalizar, los tres museos ven las decisiones curatoriales como condicionantes de la funcionalidad de los TT, razón por la cual estos dependen de cada exposición.

Tabla 11: Condiciones de producción internas de carácter político

Condiciones internas de carácter político	MAMM	MUAC	MAC
Posicionamiento ante la internacionalización	<p>“Nosotros hemos procurado ser un museo firmemente anclado en Medellín, pero que tiene una visión y una actitud cosmopolita. Yo creo que eso tiene mucho que ver con la traducción. [...] Tenemos un compromiso con la ciudad, con la región y con el país, pero eso no impide que tengamos una visión que va más allá de estas fronteras, porque creemos en el intercambio, en las conexiones”. (González 2020)</p>	<p>“Y, desde este lugar, siempre se determinó que todo tenía que ser en los dos idiomas. [...] Al inicio no siempre pasaba, pero ahora también es una política. Ahora, forzosamente, no hay manera de que se inaugure la exposición sin las traducciones. Hay un porcentaje alto de públicos extranjeros que vienen”. (Henaro 2020)</p>	<p>“Desde que llegué el 2018, me he preocupado de que tengamos, por lo menos, los textos de sala, la presentación y algunas fichas traducidas al inglés”. (Gómez 2020)</p>
Posicionamiento ante la autorepresentación	<p>“Pero, sí, hay una cosa de posicionamiento en el MAMM que es muy rara, que intenta ser como neutral, que intenta ser como ‘somos muy internacionales’. Pero es que uno no pierde capacidad de hablar en un ámbito global cuando defines un posicionamiento”. (Moreno 2020)</p>	<p>“Este es un museo que tiene una vena muy crítica, una vena con una política también muy clara en su programa curatorial, en su postura como un museo que reflexiona y se pregunta por la práctica artística contemporánea en el momento actual, entonces está todo el tiempo generando una discusión sobre ese pensamiento crítico. [...] La traducción, justamente, es lo que permite que el museo se pueda comunicar [...] a un nivel mucho más amplio, ampliar su discurso”. (Álvarez 2020)</p>	<p>“Es una estrategia política, proyectar un conocimiento a otros territorios, [...] trasladando el pensamiento generado, localmente, hacia otras esferas, y en otros lugares que han tenido, históricamente, otras referencias, otros contextos, otras nociones”. (Gómez 2020)</p>
Decisiones curatoriales	<p>“Hay algunas exposiciones que he desarrollado, por ejemplo, que exigen o</p>	<p>“Creo que depende, y creo que la pregunta [sobre las funciones de los TT] es, sobre todo,</p>	<p>“Creo que [las funciones de los TT] dependen mucho de los curadores, de la manera como</p>

	<p>permiten traducir y explicar más respecto de la operación curatorial, de una práctica, de un término. En otros casos, he construido textos a partir solamente de autores hispanohablantes, sobre problemas latinoamericanos o colombianos, exclusivamente, pero conscientemente, para poner a los visitantes extranjeros al límite”. (Escobar 2020)</p>	<p>curatorial. [...] Te pongo un ejemplo. La exposición de Cecilia Vicuña que tenemos ahora es justo un buen ejemplo, porque tampoco es una artista conocida, necesariamente, en términos amplios. [...] Entonces, en el caso de esta muestra, hay varias preguntas que es importante subrayar para cualquier persona, independientemente de su procedencia”. (Henaro 2020)</p>	<p>asumen su investigación, pero también la escritura y el ejercicio. [...] A mí me gustaría que fuera así de complejo, pero depende absolutamente del autor”. (Gómez 2020)</p>
--	--	---	---

Por último, en relación con las condiciones de producción externas que afectan la funcionalidad que se asigna a los TT en espacios de arte latinoamericanos, la Tabla 12 muestra que, en el caso del MAMM y el MUAC, el “Contexto geopolítico o social” ha incidido en la producción de traducciones, ya sea limitándolas, como es el caso del MAMM, o promoviéndolas, como en el MUAC. Perú, por su parte, no incluye información sobre este factor. Respecto del “Desarrollo disciplinar” como elemento que afecta la reflexión en torno a los TT, tanto el MAMM como el MUAC presentan datos, aunque divergentes. Por una parte, se señala que el desarrollo disciplinar museológico que rodea al MAMM tiene poca tradición, mientras que el contexto del MUAC cuenta con una mayor profesionalización y especialización. En el caso de Perú, no se registran datos al respecto.

Tabla 12: Condiciones de producción externas

Condiciones externas	MAMM	MUAC	MAC
Contexto geopolítico o social	“El tema del narcotráfico en los noventa había generado una crisis tremenda en los espacios de arte [...] pero esa pregunta sobre la traducción nunca cabía, pues, justamente, estábamos resolviendo asuntos domésticos”. (Escobar 2020)	“Pensemos en lo que dijo el expresidente mexicano: ‘Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos’, que es bien interesante, porque los mexicanos son muy mexicanos, pero, justamente, porque reaccionan, virulentamente, en términos culturales a ese vecino que tiene un valor. [...] Entonces, para ellos es muy importante que su traducción, que la traducción de lo que se ha creado, sea precisa, rica y enfática”. (Escobar 2020)	Sin información
Desarrollo disciplinar	“Colombia tiene una tradición museológica muy corta en términos de sistematización y de pensamiento de esa actividad”. (Moreno 2020)	“En México, la institución museal forma parte de la construcción de la nación de una manera muy contundente. Y eso tiene que ver con la especialización y la formación profesional del campo museológico, pero también con lo editorial, es decir personas que, en el caso de la traducción, por ejemplo, manejen los conceptos, el lenguaje del arte, desde adentro de las instituciones”. (Moreno 2020)	Sin información

4.2.2.5. Comparación de casos: funciones según tipo de institución y condiciones de producción

En primer lugar, la Tabla 13 muestra diferencias en el “Tipo de financiamiento”, dado que el MAMM es un museo privado y el MUAC es público-universitario. A continuación, se puede ver que la “Combinación lingüística” estándar en ambos casos es español-inglés. Respecto de los “Tipos de texto traducidos sistemáticamente”, si bien ambos museos producen textos de sala y folletos para cada exposición, la frecuencia de producción de catálogos en el MAMM es menor que en el MUAC, con un aproximado de dos y catorce catálogos por año,

respectivamente. Adicionalmente, el MUAC produce otras dos colecciones, una semibilingüe y otra bilingüe, con contenidos del museo.

En relación con las “Condiciones de producción internas que limitan o promueven la traducción”, el presupuesto en el MAMM no es suficiente para realizar todos los tipos de textos de modo regular, mientras que el MUAC sí cuenta con los recursos económicos para hacerlo. Por otro lado, el MAMM no tiene un equipo de edición que se dedique a la producción de TT, mientras que el MUAC sí. El factor tiempo, en el caso del MAMM, limita que la publicación de productos, como el catálogo, se haga a la vez que el lanzamiento de la exposición, mientras que en el MUAC todos los TT que forman parte de cada muestra están disponibles el día de la apertura de la exhibición. En cuanto a la infraestructura para la investigación de estos museos, ambos cuentan con un archivo y biblioteca de consulta. Respecto del espacio para la venta de sus publicaciones, el MAMM dispone de una tienda que vende un número limitado de catálogos bilingües, mientras que el MUAC cuenta con una tienda-librería que, bajo el alero de la UNAM, vende la mayoría de los títulos traducidos producidos desde el museo.

En términos de las “Condiciones de producción externas que limitan o promueven la traducción”, el contexto histórico, geopolítico y social de Medellín ha demorado el crecimiento del turismo y la internacionalización del arte, mientras que la ubicación limítrofe de México con EE.UU. ha empujado el desarrollo del turismo y de un posicionamiento discursivo cultural.

Finalmente, las funciones políticas de los TT asignadas por integrantes de cada una de estas instituciones indican diferencias en el rango funcional. Por un lado, en el MAMM se observan cuatro funciones políticas, mientras que, en el MUAC, se detectan siete funciones distintas. Eso sí, respecto de este último dato, es importante aclarar que las funciones del MAMM fueron asignadas por una sola participante (González 2020), mientras que las del MUAC por dos expertas (Álvarez y Henaro 2020).

Tabla 13: Comparación según institución y contexto: MAMM versus MUAC

Criterio de comparación	MAMM (Colombia)	MUAC (México)
Tipo de financiamiento	Privado	Público-universitario
Comb. Lingüística	Esp.-ing.	Esp.-ing.

<p>Tipos de texto traducidos sistemáticamente</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Textos de sala • Folletos • Catálogos (2 x año) 	<ul style="list-style-type: none"> • Textos de sala • Folletos • Catálogos (14 x año), o Folios, como los llaman ahí, para cada exposición <p>Extras:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuadernos del MUAC con producción teórica del museo (pueden ser monolingües o bilingües, dependiendo del tema) • Libros de historiografía sobre arte en México (bilingües, 1 cada 2-3 años)
<p>Condiciones de producción internas que limitan o promueven la traducción</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Presupuesto: tienen para textos de sala, pero es limitado en el caso de los catálogos • Recursos humanos: no tienen equipo editorial • Tiempo: la falta de tiempo afecta tanto la producción de catálogos como su publicación respecto de la inauguración de las exposiciones • Infraestructura para la investigación: Sala de Estudio, un espacio que cuenta con un archivo y biblioteca²⁷ • Espacio de venta de publicaciones: cuentan con la Tienda MAMM, que reúne un número limitado de publicaciones traducidas hechas en el museo²⁸ 	<ul style="list-style-type: none"> • Presupuesto: tienen para textos de sala, catálogos y otras publicaciones • Recursos humanos: tienen equipo editorial • Tiempo: los catálogos salen el mismo día del lanzamiento de las exposiciones, al igual que los textos de sala • Infraestructura para la investigación: Centro de Documentación Arkheia, que está conformado por el acervo bibliográfico (Biblioteca) y el acervo documental • Espacio de venta de publicaciones: cuentan con la Tienda-Librería MUAC-UNAM, que reúne la mayoría de los títulos publicados y traducidos por el museo²⁹

²⁷ <https://www.elmamm.org/Sala-de-estudio/Sala-de-estudio1>

²⁸ <https://www.elmamm.org/Espacios/Tienda-MAMM/Productos/catid/39/libros>

²⁹ <https://muac.unam.mx/tienda-libreria>

<p>Condiciones de producción externas que limitan o promueven la traducción</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Conflicto interno hasta los años noventa que frena la industria del turismo y pone el foco en problemáticas domésticas • La reflexión museológica, y sobre la traducción, en el museo es muy reciente 	<ul style="list-style-type: none"> • La situación geográfica promueve el turismo internacional y deriva en un posicionamiento discursivo cultural enfático frente a EE.UU. • Tanto en el campo museológico como en el editorial (incluida la traducción) cuentan con altos niveles de profesionalización, debido al papel de los museos en la construcción de la nación
<p>Funciones políticas de los TT en estos museos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Habilitar la conexión con el otro en función del conocimiento que se construye localmente • Divulgar y difundir una historia, un artista, etc. • Romper estereotipos • Evitar la reproducción de estereotipos 	<ul style="list-style-type: none"> • Ampliar discursos • Activar los cruces para una discusión posterior sobre el pensamiento crítico que se está comunicando • Generar diálogo para establecer realidades • Alcanzar una distribución con alcance internacional mediante las publicaciones (presencia en Centre Pompidou, la Tate Modern, etc.) • Construir la memoria del museo • Contribuir a la investigación, ya que lo que se publica es de alto nivel académico • Contribuir a la proyección del relato artístico e historiográfico que se construye ahí

Fuente: Elaboración propia con datos de las entrevistas y sitios web

4.2.3. Interpretación de los datos

Considerando que el objetivo principal de esta investigación exploratoria es examinar e identificar las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, es importante aclarar que los resultados aquí presentados proporcionan una fotografía esclarecedora, pero subjetiva e incompleta, sobre esta herramienta interpretativa. Esto, teniendo en cuenta, primero, el carácter del estudio, cuyo propósito es poner de relieve focos temáticos preliminares desde los cuales poder seguir explorando tanto el papel de los TT como los factores que lo definen; segundo, que los datos se basan en apreciaciones personales y, tercero, que la práctica profesional de la población de muestra se sitúa, principalmente, dentro de instituciones de arte moderno o contemporáneo ubicadas en Colombia, México y Perú (ver Tabla 3), por lo que no es lo suficientemente representativa de América Latina.

No obstante, los principales hallazgos frente a la pregunta sobre cuáles son las funciones de la traducción de textos escritos en espacios de arte latinoamericanos podrían resumirse de la siguiente manera:

1. De acuerdo con las principales instituciones de arte contemporáneo latinoamericano a las que alude la muestra, en general, existe una vocación contextualizadora de base que busca proveer a los visitantes internacionales de TT que enriquezcan la experiencia museística y faciliten la interpretación, independiente del nivel de complejidad funcional del objetivo de comunicación (ver Tabla 5).
2. Si bien los TT pueden ejercer tanto funciones básicas —e.g., conectar, dar pistas y facilitar la interacción— como funciones políticas —e.g., romper o presentar paradigmas nuevos, alterar el canon del arte y generar un intercambio discursivo— (ver Tablas 6 y 7), es imposible determinar, exactamente, cuáles son, o si promueven o no un ejercicio de comunicación intercultural, sin tomar en consideración factores como:
 - a. El tipo de texto que se está examinando (ya sea un texto de sala o un catálogo, por ejemplo) (ver Tablas 8 y 9).
 - b. Las condiciones de producción internas de carácter administrativo (presupuesto, tiempo, recursos humanos) (ver Tabla 10).
 - c. Las condiciones de producción internas de carácter político (políticas de internacionalización y autorepresentación y decisiones curatoriales) (ver Tabla 11).
 - d. Las condiciones de producción externas (contexto social y geopolítico y desarrollo disciplinar) (ver Tabla 12).
3. Aparentemente, hay una correlación entre las condiciones de producción aquí mencionadas y el tipo de reflexión, producción y complejidad que existe en torno a los TT en espacios de arte latinoamericanos. Esta sugiere que, cuantas más limitaciones de tipo interno o externo, menos desarrollada parece estar la práctica de la traducción (ver Tabla 13). Ahora bien, respecto del rango funcional que se atribuye a los TT, este parece depender, sobre todo, de las políticas internas de cada museo, es decir de las decisiones curatoriales y del posicionamiento que puedan tener ante la representación de la cultura local, lo que, a su vez, probablemente, se relaciona con una serie de normas externas que condicionan el ejercicio de cada institución.

4.2.3.1. Hallazgos y discusión por tipo de resultado

La caracterización de los principales museos de arte mencionados en las entrevistas (ver Tabla 5) sugiere que existe una tendencia hacia la traducción de los textos, del español al inglés, aunque en distintos grados. Esta predisposición denota que la mayoría de los espacios aquí retratados están alineados con prácticas museísticas que privilegian un enfoque comunicativo más contextualizador que estético, contrario al caso de algunas instituciones de arte que optan por la ambigüedad de sentido en sus exposiciones (Hooper-Greenhill 2000). Además, en línea con la decisión de facilitar contexto mediante los TT, el hecho de que casi todos los museos sean contemporáneos parece reforzar esta necesidad, pues la complejidad conceptual que sostiene este tipo de arte presenta un mayor grado de dificultad a la hora de decodificar discursos: “Decir que el arte es un hecho público colectivo, si no hay un retorno, si no hay alguien que pueda entender, medianamente, qué es lo que se está planteando, no tiene mucho sentido, porque hace rato se desmontó el mito de que una imagen vale más que mil palabras, pues no se está hablando de la pintura canónica del siglo XVII” (Escobar 2020).

De esa especificidad y necesidad de comunicación se desprende que, al contrastar la propuesta teórica con los datos recogidos en torno a las funciones básicas (ver Tabla 6), la mayoría de las personas consultadas concuerda con que los TT cumplen funciones indispensables, como facilitar pistas, aumentar la conexión con la exhibición, incluir a los espectadores y generar interacción entre el público y lo que están observando, todas las cuales son fundamentales para la activación de cualquiera de las formas representacionales que el museo de arte esté intentando comunicar: “No traducir esos bolos de información imposibilita a espectadores de otros idiomas a tener una vía de acceso, por parcial que sea, sobre aquello que está viendo” (Henaro 2020). Cabe señalar que, aun cuando gran parte de los resultados refleja esta actitud comunicativa hacia el público extranjero, una de las respuestas presentó una lectura que no forma parte de los puntos considerados por esta investigación, al plantear que la presencia de TT en un museo de arte latinoamericano es más bien un ejercicio simbólico “de indicar al público local hispanoparlante que dicho espacio atrae un público internacional” (Fraga 2020).

Ahora bien, dado que una de las principales preguntas de esta investigación se relaciona con dilucidar si, dada su posición marginal, los museos de arte latinoamericanos utilizan los TT para poner en circulación un discurso autorepresentativo, que intente contrarrestar o transformar los relatos construidos fuera de la región, los datos indican que los TT sí tienen esa potencialidad. Eso significa que, en el caso de las funciones políticas que tienen que ver con

cómo representar la identidad de cada cultura, los resultados (ver Tabla 7) sugieren que es posible activar estas funciones más complejas: “La otra función de la traducción sí es, definitivamente, el momento en que llegas a otra cultura, y se ponen a interactuar, trasladando el pensamiento generado localmente hacia otras esferas, y a otros lugares que han tenido, históricamente, otras referencias, otros contextos, otras nociones” (Gómez 2020). Así, muchos concuerdan con que contar con TT en los museos modernos o contemporáneos de la región supone un posicionamiento discursivo, contribuye a la construcción de relatos historiográficos locales y a su internacionalización, e, incluso, puede desencadenar en actos de subversión. En este sentido, los resultados son afines con la propuesta teórica, tanto desde la museología, con enfoques como el de Hooper-Greenhill —que propone que el museo tiene la capacidad de replantear los territorios culturales y reformar las geografías del conocimiento (Hooper-Greenhill 2020a)—, como desde la traductología, con propuestas como las de Bhabha —quien ve en la traducción cultural una oportunidad para desestabilizar los cánones culturales y permitir que emerjan nuevas formas de comprensión (Bhabha 1994). No obstante, es importante señalar que, aun cuando, en general, se reconoce esa funcionalidad, hay quienes sugieren que los TT, como se están planteando hoy en día, no necesariamente reflejan ese tipo de ejercicio reivindicativo. Por el contrario, “al menos en los países andinos —pues otra lógica es la de países como Brasil, Argentina y México— las traducciones son empleadas convencionalmente, bajo una lógica de consumo cultural básica. Esto es, para cumplir requisitos/necesidades del turismo (no necesariamente cultural)” (Escobar 2020).

A partir de este momento, ya se puede empezar a ver que, tal como lo sugiere la propuesta teórica (Serrell 1996; Hooper-Greenhill 2000a; Ravelli 2006; Neather 2012; Liao 2018), las funciones de los TT en los museos de arte latinoamericanos, y, posiblemente, en cualquier espacio de arte, dependen de una serie de factores que condicionan su campo de acción, incluido el tipo de texto que se esté usando para transmitir los objetivos comunicativos de la exposición. En este sentido, los resultados (ver Tabla 8) revelan que, si bien hay quienes creen que las funciones de los TT, ya sea de los textos de sala o de los catálogos, depende de las funciones del TO (Fraga 2020), una gran mayoría asocia a los textos de sala y folletos más bien con funciones básicas que se encargan de mediar la experiencia del visitante que con proyectar un discurso autorepresentativo: “Las traducciones de sala, las fichas del texto de muro, ya son como los desechos, diría yo. Lo digo con respeto, pero tendría que hacerse como una sección con los desechos de la museografía” (Henaro 2020). Lo que esto plantea es que, actualmente, aun cuando, en ciertos casos, puede que los textos de sala traducidos se utilicen

para ejercer funciones más políticas, en general, no están concebidos como recursos activistas: “Más allá de cumplir una función comunicativa, propia de una mediación básica, creo que las traducciones de los textos en las salas de arte no están pensadas en términos más complejos, digamos, como una herramienta/estrategia de diálogo intercultural” (Escobar 2020).

Por el contrario, los resultados (ver Tabla 9) indican que los catálogos traducidos son, claramente, percibidos como una herramienta interpretativa que tiene la capacidad de contribuir y alterar las nociones que se tienen sobre el arte de la región, pues su extensión y su carácter investigativo se prestan para desarrollar ejercicios discursivos más complejos: “El catálogo es un lugar donde puedes extenderte mucho más o experimentar más o dar más contenidos, interrelacionar otro tipo de escritos, instigar incluso, porque es un formato para eso” (Gómez 2020). Así, de acuerdo con las personas expertas, los catálogos tienen el potencial de fomentar la investigación, construir la memoria, alterar el canon artístico —aportando con material sobre artistas cuya obra es poco accesible por no estar traducida (Ospina 2020)— y consolidar y posicionar el discurso enunciado localmente en el exterior, entre otros.

En este sentido, uno de los aportes sobre esta distinción entre tipo de textos es que los datos sugieren que la transformación discursiva, o la reconfiguración del discurso artístico hegemónico sobre el arte regional, posiblemente, no se active tanto a partir de la interacción de los visitantes generales extranjeros con las exposiciones, sino más bien a través del ejercicio de investigadores, de la apertura de redes profesionales y académicas y de la circulación de esos relatos por circuitos internacionales. En otras palabras, el valor del catálogo traducido está puesto, no tanto en un ejercicio interpretativo presencial, que tiene lugar en el museo, sino en su trascendencia, “porque una exposición se monta y se desmonta, pero lo que queda es el libro” (Álvarez 2020) y su contribución crítica al conocimiento. Cabe decir que esta apreciación pone en tela de juicio uno de los últimos puntos de la propuesta teórica, sobre los TT como intersticio para la transformación *in situ* de la identidad y los discursos de visitantes extranjeros dislocados (ver Sección 3.3.).

Junto con los tipos de texto, los datos insinúan que existe una serie de condiciones de producción que determinan tanto el grado de reflexión sobre las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos como las funciones concretas que se pueden llegar a movilizar cuando estos forman parte de las exposiciones. En primer lugar, al igual que la propuesta teórica (Serrell 2006), los resultados (ver Tabla 10) revelan que hay componentes administrativos relacionados con el presupuesto, el tiempo y los recursos humanos que pueden incidir en la producción de TT y su funcionalidad. Eso queda demostrado, por ejemplo, en el

caso del MAMM, que, a pesar de ser un museo de arte contemporáneo privado que recibe un flujo importante de visitantes extranjeros, todavía no es capaz de producir TT al nivel que quisiera, porque no cuenta ni con los recursos económicos ni con el personal adecuado para llevar a cabo esa tarea a cabalidad. Si bien ofrece textos de sala traducidos, al no generar catálogos traducidos para cada exposición, se pierde la oportunidad de incidir, por ejemplo, en el curso de futuras investigaciones internacionales sobre arte antioqueño, por ejemplo.

Dicho eso, el nivel de complejidad asignado a las funciones de los TT no solo depende de condicionantes de tipo administrativo, sino que también viene dado por factores internos de carácter político (ver Tabla 11) que condicionan el rango funcional de esta herramienta decodificadora. Por una parte, los resultados muestran que las funciones dependen, en gran medida, del posicionamiento que el museo tenga frente a la internacionalización de su colección. De este modo, se puede observar (ver Tabla 5 y Tabla 13) que, casi transversalmente, existe un compromiso claro por desarrollar traducciones y comunicar los discursos al público internacional, en la medida de lo posible.

Por otra parte, el rango funcional de los TT también se remite al posicionamiento que se tenga ante el relato que se construye y se proyecta desde cada institución (ver Tabla 11), y es este, tal vez, uno de los factores más determinantes, pues habla sobre cómo se percibe el mismo museo, y cómo eso rige qué es lo que se intenta comunicar: “una política de traducción es una política cultural en términos de cómo nos vemos nosotros aquí. Les habla a otros que no hablan nuestra lengua sobre cómo nos entendemos nosotros mismos. Y te obliga a examinar cómo te quieres representar, qué quieres decir de ti mismo” (Moreno 2020). Así, por ejemplo, si se hace una comparación entre el MAMM de Colombia y el MUAC de México (ver Tabla 11), se puede ver que, aunque ambos espacios procuran producir TT de modo sistemático, las políticas de autorepresentación son distintas, con un MAMM que se revela más neutro o “políticamente correcto” (González 2020) y un MUAC que está situado dentro de un aparato universitario muy consciente de su aporte crítico, lo que se ve reflejado en un ejercicio de traducción más completo y complejo en términos funcionales y de producción (ver Tabla 13). En este sentido, por ejemplo, la práctica del MAMM es percibida desde afuera como alineada con “un modelo contemporáneo más global, [...] eso significa que hay un blanqueamiento y un alisamiento de todas las grietas, de todas las posibles diferencias. [...] Justamente están hablando en clave de lo central” (Escobar 2020), mientras que la del MUAC se lee en tanto “ellos tienen una perspectiva, desde la universidad, muy crítica con las formas de colonialismo, tienen una enunciación muy clara con lo que muestran, y todo tratando de ubicarse globalmente

desde ese lugar del mundo. Hablando de par en par con la Tate. Pero claramente están hablando desde México” (Moreno 2020).

Un tercer aspecto relacionado con las condiciones políticas, y con el propósito comunicacional de los TT, tiene que ver con las decisiones curatoriales (ver Tabla 11) que se toman para cada ocasión. Así, por ejemplo, un mismo curador puede generar TT más explicativos o simples para una muestra o subversivos para otra, o la función del texto curatorial puede ser la misma tanto para el público local como el extranjero, dependiendo de cómo de conocida sea la obra.

Para finalizar, los resultados muestran que existen condiciones de producción externas (Tabla 12) que han afectado la reflexión en torno a la traducción a lo largo de la historia, y que pueden estar relacionadas con el nivel de profundidad y complejidad con que se desenvuelve la práctica de la traducción, tal como señala Hooper-Greenhill: “Position in history and culture affects meaning. Meaning is constructed through and in culture” (Hooper-Greenhill 2000: 118). Según los datos, estos elementos tienen que ver, principalmente, con el contexto geopolítico o social en el que está inmersa una institución y con el desarrollo de las distintas disciplinas que forman parte del entramado semántico en una exhibición de arte, las cuales, de algún modo u otro, parecieran ir de la mano. En este sentido, al volver a comparar al MAMM con el MUAC, se puede ver cómo la violencia e inseguridad que se vivió en Colombia hasta los noventa marginó al turismo: “Estábamos completamente aislados, [...] el conflicto interno, el narcotráfico y la violencia generalizada habían hecho de Colombia un país inviable” (Escobar 2020). Esto lleva a pensar que la presencia de turistas internacionales es indispensable para poder comenzar una reflexión en torno a la TT, lo cual puede explicar que, comparativamente, el ejercicio de traducción de un museo como el MAMM no esté tan desarrollado como el del MUAC (ver Tabla 13). Lo mismo sucede con el desarrollo disciplinar (ver Tabla 12), donde, producto de factores contextuales, como los recién mencionados, se percibe que la tradición museológica de Colombia tiene menos trayectoria (Moreno 2020), en contraposición con México, donde los museos “forman parte de la construcción de la nación” (Moreno 2020).

4.2.3.2. Limitaciones

Si bien los resultados obtenidos ofrecen una mirada más amplia sobre las funciones de la traducción en los espacios de arte latinoamericanos, la primera limitación que presenta este estudio es que la población de muestra terminó siendo bastante homogénea en términos de

representación regional, lo que significa que, aunque existan resultados que aludan, directamente, a América Latina como un todo (ver Apéndices 2 y 3), generalizar a partir de estos datos podría generar un panorama sesgado que se remite, principalmente, a unas cuantas instituciones provenientes de Colombia, México y Perú.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que el diseño cualitativo de este estudio no está pensado para ser objetivo, ya que la recolección de datos fue hecha, únicamente, a partir de las experiencias subjetivas de quienes participaron; las entrevistas semiestructuradas dieron espacio para la creación de preguntas espontáneas, lo que puede haber influenciado las respuestas solicitadas; y los datos fueron analizados mediante una propuesta teórica que, a su vez, es de carácter subjetivo y exploratorio.

Respecto de la herramienta de recolección de datos, específicamente, trabajar con entrevistas y preguntas por correo electrónico, únicamente, resultó ser más demoroso de lo planeado, pues los resultados dependen de la disponibilidad de cada persona, lo que puede atrasar la fase de análisis, disminuyendo —en el caso de un trabajo de fin de máster— el tiempo para procesar y relacionar los datos de modo adecuado y profundo.

Por último, a pesar de que se le solicitó información sobre el porcentaje de asistencia de públicos extranjeros a cada una de las instituciones, ya sea mediante las entrevistas, o directamente con las instituciones, no fue posible conseguir las todas a tiempo, lo que impidió poner en relación el factor “demanda” con el tipo de oferta que hay actualmente en estos espacios.

4.2.3.3. Recomendaciones

Debido al carácter exploratorio de este estudio, y a que los resultados aquí reunidos son, posiblemente, de los primeros antecedentes que se tienen sobre las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos, sería recomendable, en caso de querer continuar con este tema de investigación, ya sea, ampliar el espectro de datos, para que sea más representativo de América Latina, o acotarlo a un estudio más conciso, tal vez dirigido a explorar los espacios de arte contemporáneo por país, o por grupo, como, por ejemplo, países que presenten una práctica museística más desarrollada, como Argentina, Brasil y México, o países andinos que no han alcanzado ese nivel aún (Escobar 2020). Esto posiblemente permitiría profundizar más en esta área, y alcanzar conclusiones más generalizables.

Además, debido a que, en esta primera pasada, se lograron distinguir ciertos nudos temáticos relevantes para explorar las funciones de los TT en este contexto específico, también

se podría indagar más, específicamente, sobre las funciones según tipo de texto (texto de sala o catálogo, por ejemplo) o las condiciones de producción administrativas, políticas e históricas, entre otras, y ver de qué modo el rango funcional cambia o no según las normas de cada sistema. Esto, probablemente, derivaría en entrevistas un poco más dirigidas, y no tan abiertas como las que se realizaron en esta ocasión, y permitiría profundizar más sobre cada una de estas líneas.

Por último, considerando que el diseño de esta investigación se basa, en parte, en una propuesta teórica que fue esbozada antes de la recolección de datos, podría ser interesante y enriquecedor explorar las funciones de los TT, pero a partir de un diseño de investigación de tipo *grounding theory* que permita formular una serie de supuestos mediante entrevistas, observación, cuestionarios, etc., y así elaborar una aproximación más concreta y realista sobre las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericano.

5. Conclusiones y perspectivas de investigación

En un afán por dilucidar si la traducción de textos en los espacios de arte latinoamericanos puede operar como una herramienta de comunicación intercultural propicia para la difusión de discursos marginales reivindicativos, esta investigación se planteó como objetivo general explorar e identificar las funciones de los TT producidos para el público extranjero. Debido a que el cruce entre la museología y la traductología ha sido poco inspeccionado, especialmente, en el contexto de las artes (Guillot 2014; Escobar 2020; Moreno 2020), el carácter amplio de este primer objetivo tuvo como propósito encontrar vías de acceso que permitieran comenzar a detectar cuáles son esas funciones, si difieren o no dependiendo del tipo de texto museístico, cuáles son los factores que pueden incidir en las funciones que se asignan a los TT desde cada institución y si, finalmente, tienen o no el potencial de contrarrestar o gatillar la transformación de discursos hegemónicos.

Con el fin de poder obtener estas respuestas se delinearón los siguientes objetivos específicos:

- 1) Esbozar una propuesta teórica exploratoria que:
 - a. revisara conceptos museológicos para caracterizar el contexto de los TT,
 - b. examinara bibliografía existente sobre los TT en los museos desde una perspectiva traductológica,
 - c. explorara su potencial autoafirmativo, subversivo y transformativo a partir de conceptos propios de los enfoques socioculturales y postcoloniales.
- 2) Recolectar datos sobre las funciones de los TT en algunos de los principales espacios de arte moderno o contemporáneo de América Latina para empezar a describir el panorama regional.
- 3) Relacionar las funciones identificadas en la propuesta teórica con los datos recogidos para determinar si son congruentes o no.
- 4) Establecer si las funciones de los TT son las mismas o no dependiendo del tipo de texto de museo (texto de sala, catálogo, etc.).
- 5) Identificar factores internos y externos que puedan condicionar las funciones que se asignan a los TT, y ver cómo se relacionan.

En términos del objetivo específico inicial, la propuesta teórica permitió delinear el campo de acción de los TT, primero desde la museología, y detectar de qué modo se conectan con las funciones del museo y sus objetivos comunicativos. De aquí se infiere que la

comunicación en los museos —entendidos como instituciones con credibilidad capaces de reconfigurar “territorios culturales” (Hooper-Greenhill 2000a)— se ha vuelto cada vez más consciente de las dimensiones sociales y políticas que participan en la construcción de sentido en una exposición, las que ponen en relieve tanto al receptor y sus necesidades como a los múltiples niveles discursivos con los que este interactúa y dialoga, incluyendo los TO y los TT (Serrell 1996; Ravelli 2006).³⁰ Así, los TT operan, por una parte, como facilitadores de la experiencia museística y, por otra, como una herramienta que proyecta formas de representación —nunca neutrales— específicamente construidas para el consumo de visitantes extranjeros³¹ que traen consigo sus propios recursos interpretativos.

Desde el punto de vista de la traductología, este mapa teórico sugiere que las funciones comunicativas de museos de arte periféricos, como los latinoamericanos, podrían ser compatibles con las de una comunicación intercultural que facilite la negociación entre culturas, dado que los receptores provenientes de culturas dominantes se enfrentan a estos relatos enunciados localmente estando fuera de su centro. Así, mediante la revisión de los referentes bibliográficos que abordan el nivel representacional de sentido que conforma identidades culturales, se evidencia que los TT deben ser examinados como parte de un sistema semántico que se compone tanto de aspectos formales como políticos, pues es desde ese lugar sesgado que los TT participan en la creación de significado, ya sea para permitir la simple interacción con el objeto o para reforzar el imaginario institucional (Neather 2012; Guillot 2014; Chen et al., 2017; Liao 2018). No solo eso, sino que además se abre la discusión hacia un espacio más metafórico, relacionado tanto con el modo en que se retratan los objetos marginales desde culturas hegemónicas como con el ejercicio de traducción cultural que puede desarticular aquellas construcciones culturales exotizantes o universalistas (Wolf 2002; Bachmann-Medick 2006; Sturge 2007; Guillot 2014).

Para finalizar, la propuesta explora la traducción en el museo como una suerte de intersticio idóneo para la introducción y la difusión de discursos autorepresentativos, y la consiguiente transformación de nociones hegemónicas sobre las artes de América Latina, dentro de la exposición. Partiendo de la base de que los visitantes extranjeros que consumen los TT están dislocados, se presume que la negociación discursiva se vuelve más viable que desde el centro, ya que puede reducir la asimetría de poder entre la cultura de partida y la

³⁰ En esta investigación los textos se clasifican, a grandes rasgos, como textos de sala (títulos, textos introductorios, textos grupales o de secciones, leyendas explicativas), folletos y catálogos (Serrell 1996).

³¹ Cabe recordar que la presente investigación solo se refiere a la función socio-inclusiva desde el punto de vista del público internacional, por lo que excluye la traducción de lenguas indígenas latinoamericanas, las lenguas de las comunidades inmigrantes y la accesibilidad.

cultura de llegada, y facilitar la “reescritura” del conocimiento (Bhabha 1994; Carbonell 1996). De esta manera, la traducción en el museo tiene la capacidad de convertirse en un agente desestabilizador capaz de abrir espacio para que ingresen nuevas formas de representación que puedan empezar a revertir la canonicidad cultural reforzada desde los epicentros artísticos.

En relación con el segundo objetivo específico, mediante la realización de entrevistas semiestructuradas, se consiguió recolectar datos de algunos de los museos de arte moderno y contemporáneo más importantes de la región, como el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo de Ciudad de México (MUAC), entre otros. Si bien la muestra representa solo una parte del territorio latinoamericano, estas primeras aproximaciones revelan una serie de temáticas recurrentes que condicionan las funciones de los TT, tales como el tipo de texto, las políticas institucionales y el contexto geopolítico y disciplinar, las cuales, potencialmente, servirían como categorías para seguir analizando y ampliando el panorama de América Latina.

Una muestra de cómo podría funcionar este tipo de metodología para inspeccionar otros escenarios artísticos puede verse a partir la ejecución de los siguientes objetivos específicos, donde convergen, por una parte, las observaciones levantadas en la propuesta teórica y, por otra, los focos de información obtenidos mediante los datos. Así, respecto de la congruencia entre las funciones de los TT identificadas a partir de ambas fuentes, se puede concluir, por un lado, que el funcionamiento eficiente de objetivos comunicativos políticos depende, absolutamente, de un entramado funcional básico encargado de informar y facilitar la conexión y la interacción de los visitantes extranjeros con la exposición. Por otro, si bien se reconoce que los TT pueden tener un potencial subversivo y transformativo que permita perturbar nociones hegemónicas sobre el arte de la región, como se plantea en el Capítulo 3 y en los resultados, se sugiere que la reflexión en torno a la traducción en los espacios de arte está, en general, poco desarrollada, y, por tanto, posiblemente, no siempre sea entendida como una oportunidad para la traducción cultural. Además, los resultados concuerdan con enfoques museológicos y comunicativos que plantean que la producción de sentido textual está siempre atada al contexto en el que se sitúa.

En línea con la interdependencia de los TT y el resto de capas semánticas que conforman el sentido, el cuarto objetivo específico permitió identificar las diferencias funcionales según dos subgrupos textuales generales: textos de sala y catálogos. Sobre el primer tipo, aun cuando se reconoce que los TT de sala sí pueden servir para realizar operaciones discursivas complejas, existe consenso respecto del impacto acotado que estos

pueden tener en la transformación de la identidad cultural de América Latina, debido a las limitaciones formales de los textos (extensión, redacción, etc.), y a que, generalmente, son percibidos como vehículos de consumo rápido. Por el contrario, los catálogos sí son vistos como herramientas interpretativas eficaces para la construcción de conocimiento nuevo y la modificación de imaginarios artísticos distorsionados, dado su carácter investigativo y formal (extensión, portabilidad, capacidad de difusión y circulación), lo que puede afectar, no solo la lectura del público extranjero, sino las prácticas profesionales y académicas desde las que se construyen relatos artísticos sobre la región.

Finalmente, así como las funciones de los TT dependen del tipo de texto, el último objetivo específico demuestra que, en la práctica, el rango funcional con el que se crean los textos curatoriales traducidos varía según una serie de factores internos y externos a las instituciones, tales como las políticas culturales y de traducción de cada museo, los tipos de recursos con los que cuentan (económicos, humanos, infraestructurales, etc.), el desarrollo de la disciplina y el entorno sociopolítico y geográfico en el que están insertos. Así, mediante la elaboración de este objetivo fue posible empezar a establecer ciertas conclusiones que podrían seguir siendo examinadas en futuros estudios.

Considerando que existe una tendencia comunicativa socio-inclusiva en los espacios de arte moderno y contemporáneo examinados, en esta etapa exploratoria se puede deducir que, cuantas más limitaciones de tipo interno o externo, menos amplio es el rango funcional de los TT en torno a la autorepresentación del patrimonio y la memoria visual local, y, por tanto, menor es su contribución al debilitamiento y la reformulación del canon y la historiografía del arte. En este sentido, se puede presumir que la misma correlación sería válida para aquellos espacios que no cuentan con recursos interpretativos traducidos de modo sistemático. Por el contrario, aquellas entidades cuyas políticas de traducción están integradas al engranaje global de producción de significado presentan un posicionamiento claro, y reconocen el impacto que los TT pueden tener en visibilizar perspectivas enunciadas regionalmente: “La misión de descubrir, re-componer y poner en circulación representaciones y prácticas culturales encubiertas, como tarea, tiene que ver con un giro en el pensamiento de los administradores de cultura y museos. Este giro, que en realidad es un giro epistémico, recién hará visibles los nuevos retos para la cultura y los museos” (Romero Flores 2018: 58).

Ahora, si bien el cumplimiento de los objetivos ofrece respuestas a las preguntas formuladas para esta investigación, es importante recordar que esta primera aproximación a las funciones de los TT en los espacios de arte latinoamericanos brinda un panorama inconcluso

que, no solo presenta una mirada parcial en términos territoriales, sino que además está sujeta a una muestra acotada con características específicas que tendrían que ser contrastadas con múltiples casos más antes de poder comenzar a trazar generalizaciones. Adicionalmente, su carácter cualitativo y subjetivo podría beneficiarse de perspectivas complementarias, tal vez cuantificables, que hagan posible equilibrar los diversos sesgos aquí reunidos.

No obstante, a partir de las vías de entrada identificadas en este estudio, existen una serie de perspectivas nuevas de investigación que podrían ayudar a completar este paisaje interdisciplinario sobre la práctica de la traducción y su papel en el proceso de “aculturación inversa” que puede surgir a partir del contacto entre el visitante extranjero —o cultura de llegada— y el museo y sus representaciones culturales —la cultura de partida—. Una primera alternativa sería expandir la muestra, y realizar un análisis del resto de los museos de arte moderno o contemporáneo de la región para poder llegar a resultados más concluyentes respecto de la función autorepresentativa y transformativa de los TT, y descubrir aspectos que hayan quedado fuera en esta ocasión. Teniendo en cuenta que ya existen algunas categorías de análisis, esta segunda fase podría diseñarse de manera tal que se pueda desarrollar una teoría fundamentada a partir de la recolección de datos. Otra posibilidad, que permitiría obtener una mirada más integral sobre las funciones de los TT, sería llevar a cabo un estudio de recepción que mida el rango funcional de los recursos traducidos, e intente dilucidar si estos tienen o no la capacidad de derivar en un acto de comunicación intercultural o de traducción cultural *in situ*. Por otra parte, desde un punto de vista historiográfico, esta indagación se podría continuar, primero, abordando los orígenes de la traducción en los museos de arte de la región, ya sea a nivel global o específico, y, segundo, explorando la influencia de la traducción al inglés —u otros idiomas— de los catálogos en la construcción de la historia del arte de América Latina que se ha esbozado desde afuera. Evidentemente, existen otras dos salidas que, aunque solo fueron mencionadas en este estudio, también representan formas de traducción de carácter inclusivo y político que merecen atención: la traducción de lenguas indígenas latinoamericanas y la traducción multilingüe para comunidades inmigrantes. Para finalizar, este estudio podría ampliarse hacia un área más descriptiva, y diseccionar estudios de caso que permitan caracterizar tanto el proceso de traducción como la forma en que se despliegan las distintas funciones a nivel lingüístico discursivo, para poder generar sugerencias prácticas que viabilicen la producción sistemática y reflexiva de TT en los espacios de arte periféricos.

6. Referencias bibliográficas

- Amieva Montañez, Mónica (2019). Introducción. En Ekaterina Álvarez Romero (ed.), *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (pp. 12–15). Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/UNAM.
- Apter, Emily S. (2006). *The Translation Zone: A new comparative literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Ashley, Susan (2005). State Authority and the Public Sphere: Ideas on the Changing Role of the Museum as a Canadian Social Institution. *Museum and Society*, 3(1), 5-17. <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/61>.
- (2010). Vision, Translation, Rhetoric: Constructing Heritage in Museum Exhibitions. En Peter M. Burns, Jo-Anne Leseter y Lyn Biddings (eds.), *Tourism and Visual Culture, Volume 2: Methods and Cases* (pp. 24-34). Wallingford: CABI.
- Bachmann-Medick, Doris (2006). Meanings of Translation in Cultural Anthropology. En Theo Hermans (ed.), *Translating Others. Volume 1* (pp. 33-42). Manchester: St. Jerome.
- (2018). Translation: A Concept for the Study of Culture. En Gundula Avenarius et al. (eds.), *Appropriate Museology – Appropriate Language. Essays on Translation and Communication in the Museum* (pp. 37-59). Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin.
- Baker, Mona (2006). *Translation and Conflict: A narrative account*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Bal, Mieke (1996). The Discourse of the Museum. En Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 201-218). Londres: Routledge.
- Bassnett, Susan (1998). The Translation Turn in Cultural Studies. En Susan Bassnett y André Lefevere (eds.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (pp. 123-40). Clevedon: Multilingual Matters.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Cameron, Duncan F. (2004). The Museum, a Temple or a Forum. En Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (pp. 61-73). Lanham: Altamira Press.
- Carbonell, Ovidi (1996). The Exotic Space of Cultural Translation. En Román Álvarez y M. Carmen-África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp.79-98). Clevedon: Multilingual Matters.

- Castilla, Américo (2019). Museos: [...los productos puros (de América) enloquecen]. En Ekaterina Álvarez Romero (ed.), *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (pp. 156-165). Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/UNAM.
- Chen, Chia-Li y Liao, Min-Hsiu. (2017). National Identity, International Visitors: Narration and Translation of the Taipei 228 Memorial Museum. *Museum and Society*, 15(1), 56-68. <https://doi.org/10.29311/mas.v15i1.662>
- Cleary, Tania (2008). *The New Museum: Function, Form and Politics*. Griffith University.
- Clifford, James (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Di Paola, Modesta (2017). Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos. *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 99-107.
- Dodd Ferrez, Helena (1991). Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. <https://es.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>.
- Echaurren, Catalina (2020). “Entrevista a Nadia Moreno”, 15 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a Christopher Michael Fraga”, 16 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a Nicolás Gómez”, 17 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a Fernando Escobar”, 20 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a Sol Henaro”, 22 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a Adriana Ospina”, 24 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a María Mercedes González”, 24 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a María Wills”, 29 de junio de 2020.
- (2020). “Entrevista a Ekaterina Álvarez”, 2 de julio de 2020.
- Faiq, Said (2018). Intercultural Communication: An Introduction. En Gundula Avenarius et al. (eds.), *Appropriate Museology – Appropriate Language. Essays on Translation and Communication in the Museum* (pp. 61-72). Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin.
- Flemming, David (2019). El museo político. En Ekaterina Álvarez Romero (ed.), *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (pp. 68-77). Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/UNAM.

- Fritsch, Juliette (2011). How Can We Define the Role of Language in Museum Interpretation?. En Juliette Fritsch (ed.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture* (pp. 97-105). Nueva York/Londres: Routledge.
- Gentzler, Edwin (2008). *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. Oxon/Nueva York: Routledge.
- Guillot, Marie-Noëlle (2014). Cross-cultural pragmatics and translation: The case of museum texts as interlingual representation. En Juliane House (ed.), *Translation: A Multidisciplinary Approach* (pp. 73–95). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hernández, Francisca (2008). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres: Routledge.
- (1994). *The Educational Role of the Museum*. Londres: Routledge.
- (2000a). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge.
- (2000b). Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6(1), 9–31. <https://doi.org/10.1080/135272500363715>.
- House, Juliane. (2014). Introduction. En Juliane House (ed.), *Translation: A Multidisciplinary Approach* (pp 1–14). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ICOM (2020, 5 de abril). *Definición de museo*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>.
- Kelly-Holmes, Helen y Pietikäinen, Sari (2016). Language: A Challenging Resource in a Museum of Sámi Culture. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 16(1), 24–41.
- Knell, Simon (2019). Museos, territorio y representación. En Ekaterina Álvarez Romero (ed.), *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (pp. 40-49). Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/UNAM.
- Liao, Min-Hsiu (2018). Museums and creative industries: The contribution of Translation Studies. *Journal of Specialised Translation*, 29, 45–62.
- MACAAL (s.f.). *About*. <http://macaal.org/en/about>.
- MALBA (s.f.). *Misión*. <https://malba.org.ar/museo>.
- MoMA (s.f.). *Mission statement*. <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma/>.
- Mosquera, Gerardo (2011). Latin American Art Ceases to Be Latin American. *Arara*, 10, 1-3. https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_10/mosquera.pdf.

- Neather, Robert (2008). Translating Tea: On the Semiotics of Interlingual Practice in the Hong Kong Museum of Tea Ware. *META: Translators' Journal*, 53(1), 218-240.
- (2009). Translation in a «Non-Translation» Community: Practices, Ideologies and Conceptualizations of Translation in the PRC Museum Discourse Community. *Translation Quarterly*, 51/52, 145-176.
- (2012). Intertextuality, translation, and the semiotics of museum presentation: the case of bilingual texts in Chinese museums., *Semiotica*, 192, 197-218.
- Pierroux, Palmyre y Qvale, Anne (2019). Wall texts in collection exhibitions. Bastions of enlightenment and interfaces for experience. *Nordisk Museologi*, 1, 39-50. <https://doi.org/10.5617/nm.6954>.
- Ravelli, Louise J. (2006). *Museum Texts: Communicational Frameworks*. Londres: Routledge.
- Rodrigo-Alsina, Miquel (1997). Elementos para una comunicación intercultural. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 36, 11-21.
- Romero Flores, Javier Reynaldo (2019). Museos y coyuntura de principios del siglo XXI en Bolivia. *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora*, 5(6), 44-59. <https://doi.org/10.14483/25009311.14102>
- Santillán, Martina (2019). Inclusión social: una preocupación común entre los artistas de interacción social y los museos de arte contemporáneos. En Ekaterina Álvarez Romero (ed.), *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (pp. 179-187). Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/UNAM.
- Serrell, Beverly (1996). *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*. Lanham: Altamira Press.
- Sturge, Kate (2007). *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome.
- TATE (s.f.). *Aims and objectives*. <https://www.tate.org.uk/about-us/governance>.
- Turnbull, Judith (2018). Museum communication: The role of translation in the dissemination of culture. *Token: A Journal of English Linguistics*, 7, 193-217.
- Vergo, Peter (1989). *The New Museology*. Londres: Reaktion Books.
- Watson, Sheila (2019). The Mediated Museum. En Ekaterina Álvarez Romero (ed.), *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (pp. 278-285). Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/UNAM.
- Whitehead, Christopher (2011). Towards Some Cartographic Understandings of Art Interpretation in Museums. En Juliette Fritsch (ed.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture* (pp. 53-66). Londres: Routledge.

Wolf, Michaela (2002). Culture as Translation — And Beyond: Ethnographic Models of Representation in Translation Studies. En Theo Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues* (pp. 180-192). Manchester: St. Jerome.

Apéndice 1: Perfil completo de personas entrevistadas por orden alfabético

Participante	Nacionalidad	Experiencia
Álvarez, Ekaterina	Mexicana	Editora, lleva más de veinte años trabajando en publicaciones de arte. Tras su llegada al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en 2013, se ha preocupado de producir publicaciones bilingües, como los Folios MUAC, los Cuadernos MUAC, además de los textos de sala que acompañan las exposiciones.
Escobar, Fernando	Colombiano	Artista, investigador, docente y curador, quien, desde una formación interdisciplinar en arte y ciencias sociales, desde los noventa aborda diversos temas relacionados con las prácticas contemporáneas que surgen en torno a lo urbano, lo popular y lo comunitario, sobre todo en Colombia. Ha sido co-curador y curador de exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el Museo de Antioquia y la feria internacional de arte de Bogotá, ARTBO, entre otros. Además, ha participado como artista en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).
Fraga, Christopher Michael	Estadounidense de origen mexicano	Antropólogo, traductor, escritor y docente, que desde 2008 traduce proyectos del español al inglés (publicaciones y textos de sala) para diversas instituciones artísticas de Latinoamérica, como el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM), y curadores y artistas como Cuauhtémoc Medina y Vicente Rojo, entre otros. Su trabajo como traductor se enfoca, sobre todo, en México.
Gómez, Nicolás	Colombiano	Artista, investigador y curador, cuyo ejercicio profesional ha transcurrido en importantes instituciones artísticas de América Latina. Desde la curaduría, ha gestionado proyectos para el Museo Nacional de Colombia en Bogotá, el Museo Nacional de la Tertulia en Cali, y fue curador jefe de los museos del Banco de la República, incluidos el Museo de Arte Miguel Urrutia y el Museo Botero. Desde 2018, se desempeña como director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Lima.
González, María Mercedes	Colombiana	Politológa, magíster en <i>Media Studies</i> y en Historia del Arte argentino y latinoamericano, y especialista en Estudios Culturales, cuya carrera ha estado siempre vinculada al área cultural. A lo largo de los años se ha desempeñado como agregada cultural de Colombia, asesora del Ministerio de Relaciones Exteriores del mismo país y, desde 2012, es la directora general del Museo de Arte Moderno de Medellín.
Henaro, Sol	Mexicana	Artista, investigadora y curadora, cuyas preocupaciones centrales giran en torno a cómo se construye el relato historiográfico del arte y a la preservación de las memorias. Ha desarrollado proyectos curatoriales independientes para el Museo Universitario de Ciencias y Artes y el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, el MUAC de la UNAM. En la actualidad, es la curadora de las colecciones documentales del MUAC, además de dirigir el Centro de Documentación Arkheia y formar parte de la Red de Conceptualismos Sur, una plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina, que ha colaborado con instituciones artísticas como el Museo Reina Sofía.

Moreno, Nadia	Colombiana	Artista, investigadora y docente, cuya práctica se centra en el arte moderno y contemporáneo de Colombia y América Latina. Desde ese lugar, escribió el libro <i>Arte y juventud: El Salón Esso de artistas jóvenes de Colombia</i> (2013), además de haber participado en publicaciones como <i>Art of the Americas: Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States</i> (2017) y <i>Art Museums of Latin America: Structuring Representation</i> (2018).
Ospina, Adriana	Colombiana	Investigadora y curadora, cuya trayectoria profesional se ha desarrollado, principalmente, fuera de Colombia. A cargo del programa de educación del Art Museum of the Americas (AMA) de la Organización de Estados Americanos en Washington D.C. desde 2008, y como la curadora jefa desde 2014, su carrera en el campo del arte se ha centrado, principalmente, en investigar y difundir el arte latinoamericano dentro de los EE.UU. Algunos de sus proyectos curatoriales incluyen “Fusion: Tracing Asian Migration to the Americas” y “Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project”.
Wills, María	Colombiana	Investigadora y curadora, cuya práctica crítica se relaciona con la inestabilidad de la imagen contemporánea, la revisión de relatos históricos oficiales en el arte y las categorías que definen los objetos culturales como exóticos o “no occidentales”. Entre 2009 y 2014, fue curadora y responsable de exposiciones temporales, sobre todo en el área del arte contemporáneo. Sus proyectos curatoriales se han exhibido en el el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, la Fundación Cartier Pour l’Art Contemporain en París, el Círculo de Bellas Artes de Madrid (PHotoESPAÑA), el Centro de la Imagen en Ciudad de México, el MAMU, el MAMBO y el MAMM, entre otros. Actualmente, es la directora de la Unidad de Artes y otras Colecciones del Banco de la República de Colombia, la que agrupa el Museo Botero y el MAMU.

Fuentes: Elaboración propia con datos de las entrevista y sitios web

Apéndice 2: Muestra de transcripciones de entrevistas

Participante y fecha	Transcripción
<p>Álvarez, Ekaterina</p> <p>2 de julio de 2020</p>	<p>CATALINA: Listo. Ya estamos grabando. Muchas gracias por aceptar mi invitación. Pensaba partir contándote un poco desde dónde viene mi interés por investigar este tema. Estudié letras inglesas, y, después de titularme terminé haciendo una pasantía en el Art Museum of the Americas de la OEA en Washington, y fue ahí donde me empecé a preguntar sobre la historia del arte de Latinoamérica, porque el museo tenía un archivo inmenso, una colección súper grande, y, sin embargo, pocos artistas eran conocidos fuera de la región. Entonces, supongo que esa fue la primera semilla. Después volví a Chile, trabajé como editora por unos 5-6 años, y después el mismo museo de la OEA me contrató para traducir el catálogo de la colección, y de ese proyecto empezaron a salir otros más con el MAMM de Medellín, la colección del BID, el Women of the Arts Museum en DC. Y, nada, en el fondo es a partir de estas experiencias que empecé a ver ciertos patrones operacionales, por así decirlo, como la falta de recursos humanos, tiempo y presupuesto, la ausencia de traducciones en museos importantes de capitales como Santiago, por ejemplo, y, en realidad, la falta de reflexión en torno a ella como una manera de difundir discursos enunciados localmente. Ese es un poco el resumen de por qué termine investigando sobre las funciones de la traducción en espacios de América Latina, específicamente. Ahora, antes de que se me olvide, como la investigación es acotada, cuando hablo de textos me refiero a los textos traducidos que están disponibles dentro del museo, ya sea en los textos de sala, catálogos, folletos. No sé si tengas alguna pregunta.</p> <p>EKATERINA: No, perfecto. Eso sí quería nada más entender cómo estás manejando la identidad verbal, porque eso tiene que ver, no solamente con lo que se hace a nivel de publicaciones editoriales de textos escritos, de la construcción de un ensayo o de un texto de sala, sino con cuál es la voz de la institución, cómo comunica la institución hacia su público. Entonces, esa construcción es la voz del museo que se tiene que unificar y que se tiene que reflejar en esos textos de los que tú hablas. Es decir, hay que entender esas traducciones como parte de un todo. Y, para mí, justamente, el trabajo editorial es como las venas y las arterias del museo, tienen que atravesarlo todo, porque, si no, entonces es como estar trabajando por separado. Entonces, no sé si por ahí va tu investigación.</p> <p>CATALINA: De hecho, sí. Como este es un tema que no está nada investigado, y menos en relación con los espacios de arte y Latinoamérica, mi ejercicio partió desde identificar cuáles son las funciones del museo, después cuáles son las funciones de las comunicaciones en el museo, luego cuáles son las funciones de los textos originales en el museo, para empezar recién a pensar cómo se pueden diferenciar los textos traducidos, si es que se diferencian o no de la otra construcción que viene de atrás. Es decir, entiendo la traducción como un discurso que está entrelazado con una serie de elementos, y que, además, dentro del museo, es solo una de las herramientas que contribuyen a la construcción de sentido. ¿No sé si queda claro?</p> <p>EKATERINA: Listo. Ahora ya me queda súper claro. OK, perfecto.</p> <p>CATALINA: Entonces, teniendo esto en cuenta, primero me gustaría que me contaras cuál ha sido tu relación con los espacios de arte latinoamericano a nivel profesional.</p> <p>EKATERINA: A ver, yo siempre he dicho que a mí el azar me llevó a dedicarme a la edición de libros de arte, y de arte contemporáneo, en específico, porque yo estudié literatura. Entonces, me formé en una editorial que se llama Turner. Es una editorial</p>

española-mexicana, y ahí me especialicé en libros ilustrados. Le dicen libros ilustrados a los libros de fotografía, pintura, escultura, arte contemporáneo. Y, bueno, ahí empezó mi relación con las instituciones de arte, justamente con los museos, sobre todo. Empezó con España, y después con América Latina. Pero, bueno, esto desde hace más de 20 años. He tenido una relación muy cercana a los espacios culturales y artísticos. Yo estuve dirigiendo un espacio que se llama Casa Vecina, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, haciendo un trabajo de gestión. Ahí me concentré en el proyecto editorial. Después de eso seguí con mi trabajo independiente como editora. Pero déjame contarte que con América Latina, en específico, sí que tenemos muchas relaciones. Colombia, Brasil, Argentina, Chile. Con Chile he tenido una relación muy cercana, por ejemplo, con el Museo de la Solidaridad. También hay una relación muy estrecha con Argentina. Digamos que Argentina y Chile son los países con los que más relación tenemos en cuanto a espacios artísticos. Y al MUAC mismo entré hace, exactamente, siete años. Yo tuve relación con el MUAC de antes, porque me contrataron como editora independiente, pero hace siete años que entré, formalmente, como editora del museo. Hace siete años, y ahora, en este momento, me acabo de mover de posición, y estoy como subdirectora de comunicación. Y desde que entré mi espíritu ha sido siempre como abrir brecha con el trabajo editorial. Es un trabajo que tiene que ser integral. O sea, no puede estar separado de la producción de los contenidos por parte de la curaduría. No puede estar separado de la producción los contenidos por parte del área pedagógica ni del área académica. Tenemos que estar siempre trabajando en conjunto, porque, si no, entonces parece que es un museo de diferentes personas, y al final somos un solo equipo.

CATALINA: Y, desde la edición en el MUAC, ¿a qué te dedicabas?

EKATERINA: Mira, yo entré a este museo porque me interesaba el reto de construir, de concebir una colección de libros de arte para un museo. Y este era un museo muy especial porque tiene un nicho muy particular. Es un museo universitario, es un museo de arte contemporáneo, cuyo primer público es el universitario y el académico. Entonces, hay ahí un reto brutal. La UNAM tiene, históricamente, una tradición y un prestigio con el tema de las ediciones, del cuidado de las ediciones y las traducciones de libros. Ediciones, por supuesto, muy rústicas, de bajos costos. Y yo entré justo al museo a hacer un proyecto con este espíritu y de esta naturaleza. O sea, ¿qué necesitan? Porque algo que les pasa mucho a los museos es que hacen catálogos de vez en cuando, cuando hay recursos. El departamento editorial se convierte en una maquiladora de catálogos que se hacen cuando entra dinero fuerte para una exposición fuerte, y luego los catálogos se tardan años en salir. Nunca salen con el día de la inauguración. Jamás. Y durante la exposición de milagro salen. O sea, nunca conviven en el mismo espacio. Entonces el reto era hacer libros, bilingües, que salieran con el día de la inauguración, que vivieran con la exposición y que trascendieran su cierre, porque una exposición se monta y se desmonta, pero lo que queda es el libro. Entonces, la idea era que pudieran salir con la inauguración, y que fueran libros bilingües que tuvieran una distribución también con alcances y presencia a nivel nacional e internacional. Y digamos que son como híbridos, porque hablan sobre la exposición, pero también tienen textos inéditos que podrían ser como del libro del artista, y pueden convertirse en documentos de investigación, porque sí que los ensayos y los trabajos que se publican ahí son de un nivel académico alto. Y, aunque los costos de nuestros folios, o nuestra versión de catálogo, sea más bajo que un catálogo de tapa dura, gigante, estamos haciendo productos editoriales de calidad que cubren un brazo importante de la investigación para hacer la exposición y que viajan en paralelo con ella. Y, afortunadamente, el modelo ha funcionado, y tienen mucha circulación, porque creo que la circulación de los libros también es algo a considerar. O sea, la tragedia de los libros que nacen en las instituciones

es que mueren en ellas, dentro de una bodega, a oscuras, en una caja de cartón. Entonces, digamos que eso era también un gran reto.

CATALINA: Y mencionaste que cuando empezaron a hacer los folios bilingües la idea era difundirlos por fuera de México, ¿no?

EKATERINA: Ah, claro, entonces hice un trato con RM, que es una editorial española-mexicana, que se dedica a las publicaciones sobre arte latinoamericano. Al principio no estaban tan seguros de hacer esta alianza, porque les parecía que nuestro producto era muy local, pero una vez que nos replanteamos cómo hacer que se viera menos específico, accedieron a aliarse con nosotros, con el museo, como socio, distribuidor, coeditor, y empezaron a mover nuestros libros por Europa, y llegaron a donde nosotros queríamos: a la librería del Pompidou, a la librería de la Tate, o sea, entraron en el mercado de los libros de arte en general.

CATALINA: Y, además de los folios, ¿tienen algún otro producto que traduzcan?

EKATERINA: A ver, primero traducimos material que nos parece relevante, como ensayos, poemas, entrevistas, ejercicios artísticos, y eso del inglés, francés, portugués al español. Pero además de eso tenemos la colección de folios, y de esos hacemos aproximadamente catorce al año, que es muchísimo de ediciones bilingües. Luego tenemos la colección de los cuadernos del MUAC, que es la salida de toda la producción teórica del museo, y esa colección puede ser monolingüe o bilingüe, dependiendo del proyecto. Luego hay otra colección, que es a la que llamo la colección enciclopédica, que son los libros de historiografía del arte en México. Esos son mucho más ambiciosos, entonces se hacen una vez cada dos años, una vez cada tres años, con una exposición que tiene recursos para que esto salga. Y tenemos una colección digital. Entonces, bueno, esas son, digamos, las líneas editoriales. En cuanto al tema de textos de sala, y todo este trabajo, ya lo estamos empezando a hacer, pero es reciente. O sea, es una chamba gorda y enorme.

CATALINA: Y ¿cuánta gente trabaja en ese equipo?

EKATERINA: Mira, en mi subdirección de comunicaciones tengo prensa, redes sociales, editorial, diseño. Y hay comunidades digitales. Somos siete personas.

CATALINA: Vale. Y ¿por qué se establece que se traduzca todo?

EKATERINA: Por un tema de inclusión, o sea de una política de inclusión, y también para poder atender al público internacional. O sea, yo creo que va en ambos sentidos. Además, trabajamos con artistas internacionales y con gente que se mueve de manera global, y también por una política de inclusión. Porque queremos comunicarnos con otras audiencias, no solamente con la gente, con la de habla hispana, del castellano.

CATALINA: Y, pensando en la posición geográfica de México, su relación con Estados Unidos, que me imagino que, además, hace que haya muchos visitantes de ese país, y el imaginario que se tiene desde afuera sobre México y su cultura, ¿cuáles dirías que son las funciones que se activan mediante la traducción del discurso de las exposiciones?

EKATERINA: Bueno, se activan primero los cruces para una discusión posterior, para proyectar discusiones al futuro, y para generar un diálogo, para establecer realidades, para establecer un diálogo con otros interlocutores. Justamente, como este es un museo que tiene una vena muy crítica, una vena con una política muy clara en su programa curatorial, en su

postura como un museo que reflexiona y se pregunta por la práctica artística contemporánea en el momento actual, entonces está todo el tiempo generando una discusión sobre ese pensamiento crítico. Entonces, en ese sentido, necesita abrir su espectro y comunicarse con otros interlocutores. Pero digamos que es como una retroalimentación, porque, a partir de ahí, también se generan nuevos proyectos. La traducción, justamente, es lo que permite que el museo se pueda comunicar, que pueda abrir su paraguas y se pueda comunicar a un nivel mucho más amplio, ampliar su discurso.

CATALINA: Y sobre la forma de traducir, me decías que un primer criterio vendría a ser que ojalá no se haga traducción inversa. **¿Tienen una política sobre cómo deberían traducir los traductores? ¿O eso ya se va viendo caso a caso?**

EKATERINA: Mira, yo he establecido políticas al interior, pero ahora estamos, con los traductores de cabecera, incluido Christopher, armando un manual. Pero no está listo, entonces no te puedo decir cuál es exactamente. Además, que va cambiando. Las tenemos en construcción.

CATALINA: Los felicito, porque, por lo general, he visto que este tema no está para nada sistematizado, ni en términos de qué se produce, y del cómo, menos todavía.

EKATERINA: Yo respeto mucho la labor de los traductores, porque, aun cuando desde la editorial se tiene conciencia de este proceso, creo que no le ponemos la suficiente atención.

CATALINA: Sí, claro, es que son tantos los factores que intervienen en hacer una publicación, ¿no? La cadena es súper larga. Pero, ahora, para poder dejarte ir, una última pregunta relacionada con el ejercicio tan desarrollado de traducción que tienen en el MUAC, **¿de qué manera crees que contribuyen las traducciones a la construcción y posicionamiento del relato artístico que se construye desde el MUAC sobre el arte de México y del resto de Latinoamérica?**

EKATERINA: El acto de la traducción, ¿cómo proyecta la narrativa que construimos o algo así?

CATALINA: Claro, o si crees que esta producción que ustedes están generando en otro idioma contribuye o no a esa creación de relato, a ese posicionamiento del discurso que van generando desde el museo.

EKATERINA: Sí, absolutamente, contribuye a la proyección del relato artístico que estamos tratando de posicionar desde acá, eso sí entendiendo, lógicamente, que no hay un solo relato. Pero, sí, es fundamental que nosotros trabajemos en esa dirección, porque, justamente, si no podemos traducirlo, no podemos construir el relato de la historiografía del arte en México, por ejemplo. ¿Cómo vamos a hablar de los colectivos? ¿Cómo vamos a hablar de las prácticas artísticas contemporáneas? ¿Cómo vamos a hablar de toda esta discusión? Es decir, ¿cómo ponemos en discusión estas cosas si no hacemos un trabajo de traducción, o sea, si no lo podemos abrir y comunicar? Para construir nuestro relato, yo creo que es indispensable, si no, no hay relato. Además, genera un ejercicio que va más allá de la comunicación, o que es anterior a la comunicación, y es que es un proceso que implica un tránsito que te obliga a preguntarte cómo hago este tránsito, con quién lo hago y hacia dónde lo hago, y eso sí o sí te pone al frente la pregunta sobre qué y cómo quieres comunicar. Entonces, junto con buscar contribuir, de alguna manera, a las lecturas de los otros, te obliga a reconfigurar, añadir, desde la construcción de ese relato traducido. Añado,

	<p>le añadido algo más, o sea que se suma muchísimo y, además, construyo algo diferente. Ese proceso no se puede obviar, es fundamental.</p> <p>CATALINA: Bueno, perfecto. Yo creo que con eso ya quedo bien. No sé si te quede algo más que comentar, o si tengas alguna pregunta.</p> <p>EKATERINA: No, para nada. Qué rico haber podido hablar, y qué pena la demora, pero, como te decía, estoy trabajando tres turnos con esto del Covid, o la Covid. Pero, no, me encanta hablar de esto, así que lo que necesites, si necesitas que volvamos a hablar, me avisas y fijamos una hora.</p> <p>CATALINA: Yo también disfruté mucho la conversación, y, sí, te tengo que pedir un último favor, y es que te voy a mandar una pregunta de cierre por email para revisar un poco lo que me dijiste hoy. Y si me la puedes mandar mañana mismo, mejor todavía.</p> <p>EKATERINA: Claro. Ya la miro cuando me la mandes. Mucho gusto Catalina. Y seguimos hablando. Me cuentas después cómo te fue.</p>
<p>Escobar, Fernando</p> <p>20 de junio de 2020</p>	<p>CATALINA: Como te contaba en el email, mi investigación busca identificar las funciones de la traducción en los espacios de arte latinoamericanos, con el fin de detectar el rango funcional o, más bien, el potencial funcional que pueden llegar a tener en la producción de conocimientos en torno a una identidad visual cultural, en el contexto de nuestra región. Y como esta área de la traducción ha sido muy poco explorada, tanto desde la traductología como desde la museología, tuve que primero revisar las funciones del museo, de las comunicaciones dentro del museo, luego de los textos originales dentro del museo, para recién poder empezar a pensar en las funciones de la traducción, o en cómo se diferencian las funciones del texto original con las del texto traducido, pensando que estos son para visitantes extranjeros. Y, antes que se me olvide, la investigación se limita, principalmente, a los textos de sala, los folletos, el catálogo, o sea, los que se generan para las exposiciones. Entonces, teniendo eso en mente, me gustaría que me cuentes cuál ha sido tu relación con el arte latinoamericano y los espacios de arte latinoamericanos.</p> <p>FERNANDO: Digamos que tengo una práctica amplia. He trabajado y operado como artista, también como curador de eventos de arte contemporáneo, y mi entrada profesional a los museos fue a través de las guías. Cuando era estudiante de arte fui guía del Museo de Arte Moderno de Bogotá, y luego fui jefe de guías. Eso fue en los noventa. Y luego he seguido manteniendo una relación con esos espacios, pero como investigador y como docente, llegando como una voz especializada en algunos temas. Es decir, he entablado relaciones con distintos museos en distintos espacios de esos mismos museos. Entonces, mi relación con ellos plantea como un “adentro-afuera”: algunas veces he podido entrar a revisar colecciones de museos que están en el depósito, y en otros momentos estoy en otro lugar, intentando hacer un ejercicio de curaduría y de comunicar al grupo de comunicaciones, valga la redundancia, ciertos puntos o elementos que son fundamentales para el ejercicio de traducción de los textos de una sala. Igual, el tema de la traducción en Colombia tiene que ver con muchas cosas. Hasta hace unos años, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Bogotá era una ficción. Ni era moderno, ni era museo. Había entrado en un silencio tremendo en los últimos años en los que estuvo viva su directora, y tenía una cerrada como a la dinámica de la ciudad, del país. Y, en otros casos, otros museos como el Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno de Medellín, que tienen como un deber ser de “vender lo antioqueño”, vender la ciudad, vender Medellín, estaban muy en línea con la importancia del turismo cultural. Pero, volviendo a la pregunta sobre mi trayectoria, también he colaborado con el Museo Nacional desde otros ámbitos, en ponencias. Lo mismo con el Museo de Arte del Banco de la República. Y en otros casos como artista en</p>

el MUAC y el MUCA en México, o realizando un trabajo de curaduría con algunos museos en Brasil como el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Además, desde el trabajo académico, también asistí a un curso internacional de arte latinoamericano, también en Sao Paulo, que me permitió ver cómo el museo es un aparato de producción de conocimiento tremendo, cómo vincular de inmediato las colecciones, no solamente el objeto, lo que estás mencionando, sino que distintas miradas. Eramos artistas académicos que veníamos de distintos lugares de América Latina, y ese es un museo universitario que está volcado a unas funciones increíbles que envidiaría el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bueno, esa es más o menos mi experiencia que se extiende 30 años más o menos.

CATALINA: Tu caso es bien interesante, porque, por lo que me cuentas, has ejercido todos estos roles dentro de la creación de conocimiento, ya sea a través del discurso escrito, de la disposición de las obras, de tu selección, desde la investigación, también, y la docencia. No sé si has reflexionado sobre esto ya, pero me parecería súper interesante que me contaras **cómo relacionas la práctica de la traducción de textos para estos espacios desde la curaduría, desde la investigación, y, luego, desde tu posición de artista.**

FERNANDO: Bueno, pues. Creo que también se puede periodizar la pregunta. Entonces en los años noventa estábamos completamente aislados en esta parte, la mejor esquina de América Latina, como lo han vendido ahora, por su acceso al mar, Centroamérica y Sudamérica. Pero el conflicto interno, el narcotráfico y la violencia generalizada habían hecho de Colombia un país inviable. El tema del narcotráfico en los noventa había generado una crisis tremenda en los espacios de arte. Así que los espacios para la circulación de arte contemporáneo se concentran, fuertemente, en preguntas y valoraciones de lo local, en donde, de alguna manera, lo que pasara logra llegar afuera. Claro, con unas excepciones increíbles como una exposición icónica del año 1992 del Banco de La República, que se llamó “Ante América”, que era la exposición que conmemoraba, críticamente, muy críticamente, la llegada de los españoles a América. Por la diversidad lingüística de la región, la exposición fue muy innovadora para la época, y presentó algunas pequeñas entradas de traducción, la traducción de algunas cosas en el catálogo, los términos, los textos de las obras. Luego, en un momento hay una presencia interesante en el Museo de Arte Moderno. Luego desaparece, se va apagando, pero, comenzando la primera década del 2000, hay un vacío ahí por parte de los museos. Y esa es la labor de circulación y de arte contemporáneo de artistas colombianos, precisamente, de Bogotá, que corre por cuenta del Instituto Distrital de Cultura, hoy Idartes, de la Secretaría de Cultura, y de la Galería Santa Fe. Entonces, las preocupaciones eran de otro orden, más pensadas en términos de políticas culturales locales para el arte. Luego, en la última década, hemos ido rápidamente a una internacionalización necesaria, quizás, pero también empujadísima por el mercado. Los quince años de ARTBO hablan de eso, y también del espejismo que puede generar ese asunto, el mercado internacional, que hace que Colombia esté de moda como epicentro de arte contemporáneo, dentro del arte de lo latinoamericano. Pero esa pregunta sobre la traducción nunca cabía, pues, justamente, estábamos resolviendo asuntos domésticos, por decirlo de alguna manera. Además, sí, había una catalogación, pero los catálogos que puedes ver de arte colombiano relacionados con exhibiciones en la Galería Santa Fe e instituciones asociadas al distrito de Bogotá, dentro de la capital, tienen muy poca tradición, solo desde finales de los noventa que se instaura como política, y solo en algunos lugares, como te digo.

Antes de eso, intenta encontrar un catálogo de alguna exposición, porque no había. Y digamos que era una forma museográfica distinta, de los textos de sala, muchísimas cosas, pero, en ese tiempo, nunca hubo una pregunta por traducir algo, pues no había ninguna necesidad, insisto, porque estaban todos los recursos, los pocos o muchos, encaminados a

otros asuntos estrictamente locales o localistas, si lo quieres ver de esa manera. Esto empieza a aparecer más en el Banco de la República, que sí era la institución que recibía exposiciones internacionales, no necesariamente enlatados, porque, muchas veces, y quizá, debido a la figura de José Roca, que realiza estudios independientes en el Whitney, y estudió también en Francia siendo museógrafo de Carolina Ponce, la reemplaza en el cargo. Él logra presentar una serie de ejercicios propios, de curadurías con artistas internacionales, etc., en donde esa labor de la traducción era un poco más importante. Ahora, las bienales, por ejemplo, las bienales del Museo de Arte Moderno de Bogotá, nunca tuvieron nada traducido. Yo curé la octava, que fue en 2004 o 2003 y, hasta ese punto, la pregunta no aparecía.

Y, en Bogotá, lo que sí puedes encontrar de manera más previa en términos de traducción, es el trabajo que se ha hecho por años en el museo más taquillero que tiene el país, que es el Museo del Oro, porque está repleto siempre de extranjeros. Pero, bueno, ya el salto... es que si te fijas son pocos museos. El salto a Medellín es el que me toca de cerca. Ahí surge el Encuentro Internacional de Arte de Medellín que comienza en el 2007, es cada cuatro años. La siguiente el 2011, 2015 fue la tercera, y 2019 no hicieron. Y, bueno, en 2020 no va a pasar nada. Pero este era un evento que orbitaba alrededor del Museo de Antioquia, aunque no tuviera lugar, únicamente, en ese museo. En cierto sentido, representaba la cereza cultural en el pastel de la transformación socio-espacial de la ciudad, que pasó de ser la ciudad más violenta del mundo, por encima de Juárez, y de las ciudades en mitad de conflicto religioso en Oriente Medio, a un modelo de ciudad para exportar, lo que se pudo hacer, no solamente gracias a las personas que habitan la ciudad o a la brillantez de los políticos que gobernaron, sino también al apoyo importantísimo de entidades internacionales y organismos multilaterales: el BID, el Banco Mundial, todos vendiendo paquetes tecnológicos, pero que dictaban “lo hacemos por este lado, de esta manera y los expertos son tales”. Y estos planteamientos sobre resiliencia, su organización social, sobre restitución, sobre memoria, sobre paz pública, sobre reconciliación, sobre planificación, estaban sujetos a una cantidad de organizaciones y de intervenciones internacionales que obligan de muchas maneras. Si tu interés era vincular población concreta de esta ciudad, tenía que ir con documentos traducidos y con una serie de ayudas que tendrían que estar traducidas, y el MDE, esa cereza, por lo menos era bilingüe, en inglés y español. El catálogo, no recuerdo bien, pero creo que sí, creo que está en español y en inglés. Las páginas webs siempre estuvieron en español y en inglés. Pero todas las ayudas museográficas, lo que tú mencionabas del texto dentro del museo, desde las estrategias de mediación que pueden surgir allí, claro que eran bilingües, y eso era clave.

El caso del Museo de Arte Moderno de Medellín también sufre una mutación similar. Puede ser un museo mucho más pequeño, mucho más modesto en sus alcances. Entonces, este gran edificio, que parece un edificio propio de Malmö o del norte de Europa, que es un edificio de diseño internacional, ya te habla de la actitud de este museo. Además, hay un salto, no solamente espacial y formal de la arquitectura, de marcaje espacial, sino que tiene que ver con una afirmación del último gran desarrollo urbanístico. Es decir, estamos hablando de operaciones de *real estate*. Todos los lotes que, aparentemente, estaban vacíos se ocupan, justamente, para generar una transformación del uso del suelo, un negocio inmobiliario de gran escala, movido por los capitales privados y el empresariado y la banca, que siempre han estado muy cerca, detrás del Museo de Arte Moderno. Tiene que ver con esa movida, y, simultáneamente, hay una suerte de perfume de esa globalización, a la que entramos de manera acelerada, lo que afecta también, por supuesto, la circulación de arte contemporáneo, específicamente. Pensemos que la Feria Internacional de Bogotá, ARTBO, tiene 15 años, y esas versiones que vemos ahora, increíbles, televisivas, súper fotogénicas, son más recientes, tienen unos seis años, siete. Digamos que con esta feria se generó un

aura particular, como un pequeño vapor de agua internacional en el país. Desde Bogotá, que, claro, afecta, se generan redes y circuitos cuando llegan invitados. Por ejemplo, hubo una bienal en Cartagena que se llamó la Bienal de Cartagena. Se llamaba, porque se hizo una única vez. Trajo un montón de gente, nombres de economistas, oradores, directores de museos, etc., que llegan en sus catamaranes al puerto, a esta ciudad amurallada, y toda la cosa pasa luego a ser un circuito. Pasaban por Medellín, que contaba con una exposición particular y, por supuesto, venían a la Feria de Bogotá. Entonces, eso genera un efecto aparente muy conveniente de internacionalización que requiere, justamente, textos dentro del espacio de exhibición en clave de traducción, permanente, constante. Los textos van para que sean consumidos por ese hipotético público internacional especializado. Es como otra cosa que emula un poco un museo, pero sigue el aroma del mercado internacional perfumado.

Y yo diría que el Museo de Antioquia y el Museo de Arte Moderno también, dentro de sus estrategias, saben que se requiere la traducción y, ahora, como en esta nueva etapa, la curaduría actual se reordena. Hay unos diálogos permanentes con circuitos internacionales, circuitos de curadores invitados, que reafirman la necesidad de traducción, de una producción de textos en inglés. Pero no hay casi publicaciones, ahí hay unos folletos. Ahí están las fichas, las fichas técnicas de cada obra que está en dos idiomas, pero fíjate que publicaciones hay muy pocas. Realmente, no mucho, y eso habla también de que este paso puede llegar a tener peso dentro del proceso de gestión, de curaduría y de museología, la política del museo. Es como eso, son momentos, y son diferentes, aunque, aparentemente, estuviéramos hablando de lo mismo, pero no.

CATALINA: Y, en ese sentido, pasando tal vez de ese momento en los noventa hasta comienzos del 2000, cuando la preocupación era local, **la primera pregunta vendría a ser si crees que estos espacios de arte, que dentro de su eje tienen la promoción o difusión del arte regional, o una política clara de internacionalización, tienen una postura definida de traducción.**

FERNANDO: Sí, por un lado, claro, atender al público general, que los turistas, en general, entrarían en esa categoría, porque el circuito especializado va a puntualmente a hacer periplos, a circular más pasivamente por las exposiciones. Y, al mismo tiempo, sí sirve, claro, como estrategia, como política cultural para el fortalecimiento del circuito del arte. Por ejemplo, la Galería Santa Fe, que ha servido de Salón Nacional de Artistas ahora ya no es tan nacional, sino es internacional. Entre paréntesis, Salón Internacional implica, justamente, una apertura distinta, empezando con qué hacemos con un evento con un nombre decimonónico, afrancesado, “salón”, todavía Salón Nacional. Pero, bueno, se entiende, en estas últimas versiones, que el diálogo global, el diálogo internacional, es fundamental, justamente, para alcanzar, una suerte de mayoría de edad, para poder contrastar, contraponer, invitar, no mezclar con un solo paquete, porque siempre hay una mirada al artista internacional, al artista local, al artista nacional. Lo más común es, entonces, ver que la magia del diseño global hizo que todos estemos pensando y haciendo casi lo mismo. Y entienden, también, como dice Luis Caballero, que es importante esa traducción porque, como ya lo he mencionado antes, entramos dentro del mapa internacional, justamente, por ciertos nombres que hay acá, porque hay artistas contemporáneos interesantes, no tan caros para Colombia. Hay muchísimos artistas, muy buenos, otros no tanto, pero bueno, hay de todo, pues, puedes encontrar un catálogo amplísimo. Entonces, creo que sí. Sí, creería que cubren las dos cosas: ese público general y esa función como política cultural para el fomento y fortalecimiento del arte local, creería yo.

CATALINA: Y, en tu propio ejercicio como curador, cuando piensas en el relato que construyes mediante las piezas que seleccionas y la investigación que desarrollas en torno a ese tema, ¿qué papel juega la traducción en esa producción macro que estás haciendo?

FERNANDO: A ver, siempre hay subtextos. Hay unas trazas que van con distintas capas de sentido, por ponerlo de alguna manera. Se pueden entender o no se pueden entender. Entonces, hay algunas exposiciones que he desarrollado, por ejemplo, que exigen o permiten traducir y explicar más respecto de la operación curatorial, de una práctica, de un término. En otros casos, he construido textos a partir, solamente, de autores hispanohablantes, sobre problemas latinoamericanos o colombianos, exclusivamente, y, conscientemente, para poner a los visitantes extranjeros al límite, se traduce de un modo que quien está leyendo la traducción entienda los límites, para que la construcción de sentido en la exposición sea un ejercicio completo, es decir, que esté traducido, pero que tengan que entender desde esos límites. Son operaciones, pequeñas maniobras deliberadas que, a lo mejor, nadie nota, pero que están ahí por algo. En otros casos sí ha sido una buena herramienta de claridad. Y es importante que en 40 líneas esté clarísimo de qué va, hasta dónde, por qué se hizo así. Entonces, hay también otro tipo de ejercicio, pero ya como un sentido de oportunidad. En el caso del MDE 15 hicimos unas guías que eran muy cortas, unos textos incipientes sobre cada uno de los capítulos, sobre los ejes temáticos, los ejes curatoriales de la muestra, y sospechábamos que, seguramente, no habría catálogo. Entonces, esos textos tuvieron una urgencia y una necesidad de claridad para poder contar qué fue lo que hicimos en ese poco espacio y con esa oportunidad que había de traducción. Por eso te digo, siempre juegas distinto.

CATALINA: Entonces, si entiendo bien, ha habido ejercicios en los que has amplificado la información para contextualizar y, otros, en los que, deliberadamente, has mantenido la traducción lo más cercana al original, ¿no?

FERNANDO: Claro.

CATALINA: ¿Y cuál dirías tú que es la función de esa decisión de proporcionar un texto traducido, pero con esos límites que mencionabas?

FERNANDO: Digamos que es un gesto subalterno, de subalternidad. Desde esa perspectiva, es un gesto político. Es decir, que haya un término que sea de uso aceptado como corriente, y tomar ese término para armar la otra parte que uno sabe que siempre está invisibilizada, eso es una postura que me interesa, pero luego, quizás, el que más se divierte soy yo, nadie más. Ese posicionamiento tiene un significado que no es tan gratuito. Igual, siempre lo comunico. Siempre hay un diálogo con quien traduce. Por supuesto, en lo posible intento hacerlo. Otras veces entra dentro un paquete. Cuando juegas en ciertos eventos, los roles y el ordenamiento, la producción de todo el evento está hecho de tal forma que nadie se cruce con nadie. Lo único que atraviesa son los dueños del evento. Simplemente, yo hago lo mío. No tengo mucho más acceso. Es un proceso híperespecializado, como una cadena fordista. Y, solamente, la línea es la que organiza todo. Eso es bastante perverso. Pero así son los grandes eventos, y los museos grandes funcionan más o menos así. Pero en los museos domésticos son más precarios. Para ponerte un ejemplo, en algunos museos tú no puedes intervenir mucho. Te dicen “diviértete para hacer el montaje, diviértete para hacer la curaduría, y has lo que quieras. Este es el límite de dinero”. Una vez que ese trabajo está hecho no tengo contacto con ellos. A lo sumo me preguntan, ¿qué foto quieres? ¿quieres que vaya en el folleto? Entonces, también se restringe esa posibilidad de jugar con eso.

CATALINA: Y desde tu ejercicio como artista contemporáneo, **¿cómo ves el tema de la traducción para la interpretación y difusión de tu obra por parte de los visitantes que vienen de afuera? O, si mañana se montara una exposición de tu obra en un museo que traduce sus textos, ¿qué función crees que cumpliría esa traducción?**

FERNANDO: Pues mira, tendría que hacer uso de la traducción, sería fundamental, porque, desde que comencé mi trabajo como artista yo escribo, investigo, hago crítica, entonces todos los textos de mi producción son altamente conceptuales, es una obra altamente teorizada. Mi trabajo no es solamente óptico, sino que es otra cosa. Entonces la traducción tendría que estar allí, sería fundamental en esa construcción. No sé si respondí tu pregunta.

CATALINA: Sí, está perfecto. **Y, en cuanto a la producción de conocimiento artístico, pensando en este mercado mucho más globalizado, pensando también en Medellín, que es una ciudad, no solo de turistas, sino de muchos residentes extranjeros, y también pensando en la producción de conocimiento que se genera dentro de un espacio de arte en Latinoamérica, ¿para qué crees que sirve la traducción en un espacio de arte latinoamericano?**

FERNANDO: Fíjate, yo tuve una experiencia que me sacudió bastante cuando visité la Documenta 11 de Kassel. Había piezas de artistas latinoamericanos y, en el caso de un compatriota tuyo, Alfredo Jaar, que usaba un texto de periódico escrito, calado en las paredes, el texto estaba en alemán, estaba en francés, estaba en inglés, pero no estaba en español. Y estamos hablando de una Documenta que fue la primera versión no curada por un europeo, sino por un no blanco que no provenía de ninguna de las disciplinas cercanas a las artes plásticas y visuales, como la teoría del arte, la historia del arte, sino que provenía de la poesía. Y me encuentro con esto. Entonces, tú dices, “¿qué pasa?”. No había una sola traducción al español. Es extraño. Yo me sentí con un desequilibrio psíquico que deben sentir los vampiros cada vez que se asoman a un espejo. Entonces, la traducción creo que es fundamental en la medida en que necesitas disminuir ese desequilibrio psíquico al máximo y llevarlo a su mínima expresión. Decir que el arte es un hecho público colectivo, si no hay un retorno, si no hay alguien que pueda entender medianamente qué es lo que se está planteando, no tiene mucho sentido, porque hace rato se ha desmontado el mito de que una imagen vale más que mil palabras, pues no se está hablando de pintura canónica del siglo XVII. Entonces, es una medida para disminuir ese desequilibrio psíquico en esas condiciones.

Y, trasladando eso a nuestra región, sí hay una resistencia, pero también creo que corresponde a un asunto práctico. Sé que hay tantas cosas que atender, tantas cosas que hay que hacer, incluso en términos de autorrepresentación y de otras formaciones muy localizadas. Pero aún así, no veo ningún movimiento, ni ninguna iniciativa, ni ningún hecho, ni ningún gesto local que este conscientemente alimentando redes globales más amplias, y creo que en esos espacios, en esos intersticios, los procesos de traducción son fundamentales en muchos sentidos, sobre todo para reivindicar. Pienso en el pensamiento andino que es escrito en quechua o aymara. Así se está produciendo en Perú, en Ecuador, en Bolivia, y hay intelectuales que están hablando, escribiendo desde ahí, y no piensan hablar ni siquiera en español. Entonces es interesante, porque claro, ese es otro universo que está aquí, también en América Latina.

CATALINA: Sí. Lamentablemente, no me da el tiempo para abordar las políticas de traducción de lenguas vivas. Pero, retomando la idea de reducir el desequilibrio psíquico

que experimentaste en Documenta al no encontrarte con una traducción al español de una obra latinoamericana, **¿cuál crees que es el papel de la traducción en el caso contrario, cuando es el visitante extranjero el que se desplaza al territorio latinoamericano y a sus espacios de arte para consumir la cultura del subalterno? ¿Cuál es el papel que podría tener la traducción en este caso inverso, si es que lo tiene?**

FERNANDO: Sí, fíjate que dos cosas. Lo primero, un comentario al ejemplo, y es que, de todos los museos que mencioné, el que entró en un modelo contemporáneo más global es el MAMM. Pero eso significa que hay un blanqueamiento y un alisamiento de todas las grietas, de todas las posibles diferencias, y es una pista lisa, brillante de lo contemporáneo global. Justamente están hablando en clave de lo central. No es tan inocente. Hay una unidad de criterio porque hay una unidad de valores sobre lo que es o no es la curaduría, lo que es o no es un museo, lo que necesita uno de estos países desde un museo, o las prioridades que pueden llegar a tener en un museo, en una ciudad de un país como estos. Entonces, allí ese ejercicio es muy simple, y está perfectamente pulido, achatado, no muerde, no rasguña. En un museo como el MUAC la cosa está a otro precio, porque es un museo universitario que tiene una visibilidad internacional increíble, muchos artistas internacionales estarían felices de exponer allí, pero, cuando hablamos del MUAC, olvidamos que es universitario, que tiene un talante académico que es crítico, hipercrítico, un curador jefe que es un marxista redomado, inmerso en una teoría crítica. Todo su equipo de trabajo es gente altamente formada, intelectualmente, académicamente, con una capacidad de crítica. Entonces, allí el ejercicio de la traducción sería distinto.

CATALINA: Y, entonces, **¿cómo sería el ejercicio de traducción en el MUAC?**

FERNANDO: Es un ejercicio más complejo porque, en realidad, sí habría un asunto de ida y de vuelta, es decir, de entender por un lado las implicaciones, el confín de cada uno de esos proyectos, de sus dispositivos, de una curaduría, etc. Por un lado, cómo está relacionado contextualmente. Por otro lado, reconocer esa ubicación geográfica ante la cual hacen un muy buen ejercicio de cancillería. Pero es mucho más complejo, es mucho más rico. Ahora, pensemos en lo que dijo el expresidente mexicano: “Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”, que es bien interesante, porque los mexicanos son muy mexicanos, pero, justamente, porque reaccionan, virulentamente, en términos culturales a ese vecino que tiene un valor. Quizás les pasa a los chilenos con los argentinos. Yo creo que se genera una diferenciación, un impulso de diferenciación automático.

CATALINA: Lo entiendo, les toca definirse más claramente aún.

FERNANDO: Exacto. Entonces, para ellos es muy importante que su traducción, que la traducción de lo que se ha creado, sea precisa, rica y enfática. Acá no. El paquete tecnológico está donde estamos, es suficiente. Las limitaciones de los textos son evidentes. En un folleto de la Sala C del MAMM, por ejemplo, esto fue una limitación evidente. Esa curaduría fue un trabajo de ocho meses, de un año. En mi caso trabajé con Sandra Rengifo, y fue un proceso complejísimo de giros y giros. ¿Qué hace una artista bogotana interesada en Kierkegaard? Me divertí mucho siguiendo y apoyando lo que estaba haciendo la artista, pero eran eran muchas capas, muchas, y era difícil comunicar eso textualmente.

CATALINA: Y la última pregunta de cierre. **Tú, como investigador, ¿has consultado materiales traducidos generados en los museos?**

FERNANDO: Sí, claro, son de consumo corriente, por decir común. Por ejemplo, en una de las estancias que hice en Brasil, el portugués podía ser una complicación. Por eso es que

	<p>en muchos casos me facilita leer cierto tipo de textos en inglés, más que en portugués. Entonces necesito triangular para poder investigar. Entonces, para poder entrar más profundamente en los textos, y poder exprimirles todo el jugo, por así decirlo, las traducciones al inglés, en mi caso, son muy útiles.</p>
<p>Gómez, Nicolás</p> <p>17 de junio de 2020</p>	<p>CATALINA: Bueno, creo que no voy a profundizar demasiado sobre cuál ha sido tu experiencia con los espacios de arte latinoamericanos, porque sé que fuiste curador de la colección del Banrep, y te vi en el webinar del BID la semana pasada, y entiendo que tienes poco tiempo, pero, aprovechando que has trabajado generando discurso, primero, desde la curaduría y, ahora, desde la dirección del MAC, ¿me podrías contar un poco sobre cómo se da la traducción dentro de este museo cuando lo que se exhibe es de Perú o de América Latina?</p> <p>NICOLÁS: Claro, a ver, desde que llegué el 2018 me he preocupado de que tengamos, por lo menos, los textos de sala, la presentación y algunas fichas traducidas al inglés. Pero, pensando en exposiciones más locales nos ha pasado en dos exposiciones, una sobre unos artistas contemporáneos que trabajan sobre cerámica precolombina y otra de migración venezolana, que había términos o situaciones que nos tocó explicar un poquito más para dar más contexto. Ahí intervenimos todos. Por fortuna, como la dinámica de trabajo del museo es muy horizontal, entonces casi todos participamos un poco en todo. Entonces, yo reviso textos, la curadora revisa textos, y es en esa revisión mutua que tomamos decisiones sobre lo que ven en sala. Muchas veces, también, las personas nos piden algo para llevarse. Los extranjeros siempre quieren algo para llevarse, un folleto, algo material, pero ese impreso que nosotros producimos es una programación mensual o bimensual, que incluye talleres, cursos, proyecciones de películas, es decir, toda la agenda cultural del museo. Y nos parece inútil traducir esa información porque es información que está enfocada al público local. Y, a pesar de que es un papelito, los extranjeros se lo quieren llevar, y lamentan que no esté traducido. Otras veces, para proporcionar información en formatos más sencillos, cuando no hemos tenido plotter, ponemos la información en una hoja de papel. Muy sencilla, doblada o algo, y ahí sí incluimos la traducción. Y eso, si logramos un bonito diseño, nos sirve para que el público extranjero se lo pueda llevar. Sólo lo hemos hecho algunas veces, pero ha funcionado. Creo que lo seguiremos haciendo.</p> <p>CATALINA: Y retomando lo que dijiste antes, mencionaste que sí se traducen, como regla del museo, los textos de sala. Entonces, me pregunto si puedes ahondar un poco más sobre las funciones de esas traducciones que se realizan en el MAC, teniendo en cuenta que promueve arte peruano y latinoamericano, y que además es de arte contemporáneo, lo que presenta sus propias dificultades.</p> <p>NICOLÁS: A ver, me parece una excelente pregunta. Creo que dependen mucho de los curadores, de la manera como asumen su investigación, pero también de la escritura y el ejercicio, porque el texto traducido, definitivamente, sirve para dar pistas, para dar contexto, para plantear los términos de cómo es la situación a la que se van a enfrentar ahí en la sala. Para ser informativo. Pero también creo que en el ejercicio de este nuevo texto también debería haber otra apuesta poética, de complemento del sentir. Pero, como te digo, eso depende. A mí me gustaría que fuera así de complejo, pero depende absolutamente del autor, de si lo sabe hacer, si tiene recursos literarios inteligentes, si tiene práctica en la misma escritura. ¿No? Creo que la escritura curatorial ideal es aquella que alimenta, que resulta en una experiencia positiva. Ahora, todo esto sí hay que hacerlo, principalmente, porque se trata del arte contemporáneo, y el arte contemporáneo, ya de entrada, genera en el público general un prejuicio de que va a ser difícil, de que va a ser raro, de que va a ser un absurdo. Entonces hay que darle ese contexto de por qué, cómo es y cómo se puede aproximar a esa extrañeza. El texto traducido puede facilitar esas pistas. También alguien</p>

que esté metido en el arte contemporáneo sabe que los procesos del arte contemporáneo, la creación del arte contemporáneo, usualmente, parte de procesos de investigación y de contextos específicos, y de un contenido muy puntual de interés del artista, ya sea en términos técnicos o conceptuales. Y eso es lo que requiere que haya contenido, al menos informativo. Ahora, en otro plano, más poético, sí, sería ideal que ocurriera, pero como te digo, eso depende, fundamentalmente, del autor. Hay curadores que no saben escribir o que saben escribir, pero que escriben de manera muy básica, y otros que escriben de manera compleja pero ilegible. Los hay de todo. Depende del autor. Pero, entonces, creo que hay que mediar todas esas situaciones, incluyendo los espacios. No todos los espacios son para todo tipo de textos. Ahora, el catálogo es un lugar donde te puedes extender mucho más o experimentar más o dar más contenidos, interrelacionar otro tipo de escritos, instigar, incluso, porque es un formato para eso. En cambio, si lo piensas, la exposición o el espacio del museo o de la galería, en realidad, no es un espacio para leer, es muy incómodo leer. Tal vez los textos de sala no sirvan tanto para plantear otras posturas, o tomar otras posturas, pero el catálogo sí, o el folleto, o lo que tú te llevas a tu casa que trasciende lo que está fijo en la sala.

CATALINA: Y, en términos de archivo, ¿cuentan con materiales bilingües, como los catálogos, por ejemplo?

NICOLÁS: Lastimosamente, no hay. Es un tema, fundamentalmente, de presupuesto. Pero también de formato, por las decisiones que hemos tomado sobre sus formatos. Hacer los catálogos, por ejemplo, implica un proceso muy extenuante y largo. Hacer una exposición, y al mismo tiempo un catálogo, es enloquecedor. Eso también lo aprendí trabajando en el museo del Banrep, donde además me di cuenta de que se quedan almacenados. Muchísimos catálogos se quedaban en bodegas y circulaban muy poco en Bogotá. De todas maneras, como el banco es una institución muy tradicional, con muy buenos recursos, y tiene una tradición, y la gente, el público, se amarra a esa tradición, se espera que el banco siempre haga lo que siempre ha hecho, porque casi siempre lo ha hecho bien. Pero después de esa experiencia, al llegar a Lima, lo primero que quise hacer fue replantear esta idea del catálogo y poder hacer un formato más ágil, mucho más práctico, mucho más experimental, a nivel de formato y de texto, así que lo que hacemos ahora es una revista que se llama *Cubo Abierto*, y en esa revista ponemos los contenidos textuales relacionados con las exposiciones que vamos haciendo y artículos que nos parecen relevantes para el arte contemporáneo local.

CATALINA: ¿Y no has pensado en traducirla?

NICOLÁS: Es que para cada idea que surge toca buscar fondos. No existe una bolsa que podamos usar para todo lo que queremos hacer. Hay que gestionar una donación a un fondo de apoyo para pagar esa traducción, entonces la manera de operar del MAC, en particular, es muy complicada. Pero bueno, eso ya es una cuestión interna administrativa, pero, sí, idealmente, habría que escribir una traducción, porque con el primer número nos pasó que los extranjeros querían llevarse algo, y ese algo era la revista, aunque no estuviera en inglés. Entonces se está perdiendo una oportunidad, porque, si bien se la llevan por el diseño y las imágenes, no pueden acceder al contenido. Pero, sí, la traducción es el siguiente paso.

CATALINA: Y, volviendo un poco a la misión del museo, que plantea la intención de promover lo peruano, y a esto que me cuentas sobre la revista que, además de tener información sobre las exposiciones, tiene artículos que se remiten a la identidad artística del país, ¿para qué crees que serviría traducirla y ponerla en circulación?

NICOLÁS: Mira, qué divertido que me preguntes, porque de aquí a fin de año vamos a tener cuatro números, y con esos cuatro números me gustaría hacer unos paquetes para enviar a instituciones fuera del museo, y fuera de Perú, con algo así como un anexo traducido, para difundir ese conocimiento que hemos estado produciendo y generando internamente con el equipo de trabajo y con curadores locales y artistas locales. Y la traducción sí es necesaria para eso. Lo otro, eso sí, es que casi siempre tenemos muchos problemas para localizar traductor, porque acá no hay. Pero, bueno, lo otro que te quería decir sobre la burocracia es que alarga mucho los procesos de producción de las exposiciones o de los catálogos, y los vuelve muy complicados. Entonces, todo termina siendo a última hora. Me pasaba en Banco de la República, y, en esa línea de producción, la traducción entra como la última prioridad en la escala. La prioridad era que el texto pegado en el muro, antes de inaugurar, fuera en español. Si teníamos traducción, era un milagro, porque no se concebía como una prioridad en medio de una operatividad muy, muy complicada. Curiosamente, acá no tenemos esa operatividad tan complicada porque somos un museo mucho más pequeño. Tenemos nuestras propias normas, y somos mucho más flexibles en ciertas cosas. Entonces, eso también nos permite hacer la traducción que hacemos, que es una escala muy pequeña, pero nos permite tenerlo siempre.

CATALINA: Claro, es que la red de museos del Banrep es muy basta. Debe ser tremendo coordinar ahí. Pero, para no quitarte más tiempo, y considerando que, por lo que me has dicho, consideras que los textos traducidos son importantes, **¿para qué crees que sirve la traducción en los espacios de arte latinoamericanos, entendiendo su posición en el mundo, su posición en relación con el conocimiento que hay en torno al arte a nivel internacional?**

NICOLÁS: Yo veo dos funciones. Una, de cortesía, amabilidad, respeto, buen servicio, buena atención, consideración. Creo que esa es una función. Pero la segunda función, que es una estrategia política, tiene que ver con proyectar un conocimiento a otros territorios o a otros lugares. Esa es la otra. Sí, porque la primera función, definitivamente, sí está ligada a la experiencia, y en el museo nosotros nos preocupamos mucho por la experiencia, porque siendo un museo de arte contemporáneo, y lo complejo que puede ser, y lo ajeno y extraño, sí queremos que la gente se sienta bien recibida. Entonces, creo que encontrar una traducción en las salas de exposiciones, es parte de una experiencia, de considerar esa distancia del lenguaje que puede haber, y brindarle al visitante extranjero herramientas para descansar en esa exposición o para enriquecer la experiencia de la exposición. Pero, la otra función de la traducción, sí es, definitivamente, el momento en que llegas a otra cultura, y se ponen a interactuar, trasladando el pensamiento generado, localmente, hacia otras esferas, y en otros lugares que han tenido, históricamente, otras referencias, otros contextos, otras nociones. Igual, creo que esto que me preguntas merece además una sentada con el equipo, porque, sí, la distancia entre lo regional y nuestros visitantes de Estados Unidos o de Europa es inmensa, porque nosotros entre latinoamericanos podríamos tener unas referencias compartidas. Estoy seguro que si alguien habla de Matta aquí, todo el mundo sabe quién es Matta, y dirían que es el Szyszlo peruano, o el Fernando Botero colombiano o el Diego Rivera mexicano. Pero, si tú lo pones en un texto, en un texto dirigido a un extranjero, especialmente europeo, porque quizás el norteamericano tiene alguna referencia más cercana, pero principalmente, europeo, no van a tener ni idea de qué significa ese nombre. Entonces, creo que sí, que habría que hacer como un acápite que diga que él es uno de los artistas fundamentales del arte chileno moderno. No sé si contesté bien lo que me preguntaste, pero, sí, veo esas dos grandes funciones.

CATALINA: Sí, ya no te quito más tiempo, y seguimos en contacto. Por si acaso, al final de la entrevista estoy enviando una pregunta por email, post-entrevista, para consolidar lo

	<p>que se ha dicho aquí sobre las funciones de la traducción en los espacios de arte de América Latina. Te la mando mañana, para que reposen unas horas las ideas.</p> <p>NICOLÁS: Sí, claro, no hay problema. Muchas gracias, y suerte en tu investigación.</p>
<p>González, María Mercedes</p> <p>24 de julio de 2020</p>	<p>CATALINA: Déjame partir contándote que esta es una investigación súper exploratoria. Este tema está muy poco trabajado desde la traductología, y mi conocimiento sobre museología no era mucho cuando comencé a investigar, entonces para poder llegar a donde estoy ahora, a reflexionar sobre las funciones de la traducción, tuve que pasar por entender qué es el museo, qué significan las comunicaciones en un museo y qué significan los textos originales en un museo, entendiendo que el texto original tiene estas funciones de acuerdo con las funciones comunicativas, de acuerdo con la misión del museo, etc. De ahí es que pasé a indagar sobre cuáles son las funciones que separan al texto traducido del texto original que se presenta en un museo para un público extranjero, no solo en términos de lengua, sino también como un receptor que es ajeno a la cultura de nuestra región. Y lo que estoy haciendo ahora, con las entrevistas, es revisar o contrastar mis suposiciones con casos reales. Entonces, por eso me interesaba conversar contigo, porque conozco el museo, conozco el espacio en el que está situado. Conozco también otros museos dentro de ese mismo espacio, y sé que el ejercicio que ustedes hacen en torno a la traducción es sistemático. En el fondo, estoy tratando de levantar focos de información desde dónde poder seguir investigando. Dicho eso, pensaba que tal vez podríamos partir contigo contándome cuál ha sido tu relación profesional con los espacios de arte latinoamericano.</p> <p>MARÍA: Listo. Yo estudié ciencia política, es mi carrera de pregrado, pero desde la ciencia política siempre me ha interesado el mundo de las políticas públicas, de la gestión pública, y siempre el interés por la cultura ha estado presente. He trabajado en el sector público, he trabajado en el sector privado y he trabajado en la academia, en la mayoría de veces en temas culturales. En otros casos no, y yo creo que, pensando un poco en función también de tu pregunta y de tu interés, primero, yo he vivido en distintos lugares, entonces eso también hace que haya un interés natural por la traducción, por la comunicación, por el hecho de cómo se comunica uno con otras culturas, con otras personas, etc. Eso por un lado. Pero, por otro lado, también trabajé seis años en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Entonces, ahí hay otra relación. También estudié en Estados Unidos e hice una maestría en <i>Media Studies</i> en Nueva York, y viví en un lugar en el que tenía que hablar otro idioma. Viví también cuatro años y medio en Buenos Aires. Ahí trabajé muy de cerca con la gestión cultural, trabajé en la embajada de Colombia en Buenos Aires como agregada cultural, entonces, ahí también mi trabajo era de intercambio. Conocí muchísimo del arte latinoamericano, sobre todo el arte de allá abajo, de Chile, Brasil, Argentina. Pero, bueno, entonces, esa experiencia de vida y de trabajo, de vivir y trabajar en otro idioma, lo hace uno consciente y más sensible a la traducción. O sea, cuando yo escribía los textos y las comunicaciones de la embajada, pues, casi que tenía que pensar en un castellano distinto y muy adaptado al castellano argentino. Entonces, la traducción no es solamente entre idiomas distintos, sino que es también un asunto cultural. Después de la experiencia en Nueva York, llegué acá al MAMM hace ocho años.</p> <p>CATALINA: Y en tus ocho años en el MAMM, ¿siempre has tenido el cargo de directora?</p> <p>MARÍA: Sí.</p> <p>CATALINA: Y, durante ese periodo, ¿ha cambiado la posición del MAMM en términos de su misión?</p>

MARÍA: No, yo creo que ha habido un trabajo de continuidad en los últimos diez años, que es cuando el museo se traslada de barrio. El MAMM es un museo de 42 años. Fue fundado en 1978, y, durante casi 30 años, estuvo ubicado en Carlos Restrepo, en unas condiciones muy distintas a las de ahora, en una sede muy precaria que no fue pensada desde el principio para ser museo, en el medio de una unidad residencial de clase media, bohemia, intelectual, muy afín al museo, porque ahí cerca está la Universidad Nacional. Entonces, durante casi treinta años, el museo estuvo ahí. Ya cuando se trasladó a Ciudad del Río, en el 2009, creo que empieza un proceso de transformación. Yo llevo hace ocho años, de alguna manera, como a actualizar y a continuar ese proceso, pero yo diría que, desde hace diez años, hay una misión y unos principios que se han actualizado, porque este es un museo contemporáneo, es un museo de arte moderno, pero con una vocación contemporánea. Es un museo de su propio tiempo, y ser un museo de su propio tiempo implica un nivel constante de actualización de esos principios, de esa misión y de la programación. A mí, en particular, me correspondió llevar a cabo la última parte de la expansión, que fue el edificio nuevo. Cuando yo llegué el museo ya estaba instalado en Talleres Robledo. Ya había una idea de proyecto arquitectónico del nuevo edificio, y yo llego ahí. Me toca desarrollarlo, trabajar en la consecución de los recursos. Y, paralelo a lo arquitectónico, participar en algo que fue de lo más interesante: en toda la reorientación del proyecto de contenidos, del proyecto intelectual, del proyecto artístico, que es, digamos, lo que estamos viviendo hoy.

CATALINA: Y, yendo más específicamente a la misión del museo como promotor del arte de la época y, especialmente de arte colombiano y antioqueño, **¿cómo entiende el MAMM esa es misión de difundir este patrimonio visual local, considerando que Medellín es una ciudad que tiene muchísimo turismo y residentes extranjeros? ¿Cómo se plantea la difusión de la cultura visual colombiana ante ese escenario?**

MARÍA: Bueno, yo creo que todo este proceso de los últimos diez años es también un proceso que se da a la par de la transformación de la ciudad. Creo que el MAMM de hoy es, de alguna manera, expresión de ese proceso macro de transformación social, de transformación urbana que ha llevado Medellín, pues, en muchos casos, de manera muy exitosa. Hoy es reconocida internacionalmente, y hay un interés cada vez mayor de conocer la historia de una ciudad que, durante los años ochentas y principios de los noventa, era la ciudad de Pablo Escobar, una de las ciudades más violentas del mundo. ¿Cómo es que se logra salir de ese hueco y tener la ciudad que se tiene hoy? Entonces, creo que se desarrolló el MAMM, guardadas todas las proporciones, y a una escala mucho más pequeña, como una expresión de esa transformación. Claro, la llegada de todos estos visitantes extranjeros es un fenómeno reciente. Pero yo creo que el museo, en este proceso de transformación de estos diez años, ha procurado ser un museo firmemente anclado en Medellín, pero que tiene una visión y una actitud cosmopolita. Yo creo que eso tiene mucho que ver con la traducción y con los temas que te interesan. Es decir, que nuestra misión general se despliega en distintas capas. No somos un museo simplemente cerrado en Medellín, no somos un museo provinciano, no somos un museo parroquial, no somos un museo endogámico que se mira a sí mismo, como, seguramente, Medellín se ha mirado o se miró por muchos años. Obviamente, las cosas están empezando a cambiar, pero tenemos un compromiso con la ciudad, con la región y con el país, pero eso no impide que tengamos una visión que va más allá de estas fronteras, porque creemos en el intercambio, en las conexiones, en que si la comunidad de artistas no tiene la posibilidad de conocer artistas de otros lugares, de dialogar con curadores de otros países del mundo y de tener contacto con el mundo, no es, solamente, porque no los vayan a incluir o no los vayan a invitar a exponer en otro lugar, sino porque hay una parte del arte, y hay una parte de su práctica que es incompleta, que es cerrada. Cuando tú solo te conoces a ti mismo y a tu entorno cercano, pues, finalmente la

dimensión de tu trabajo es muy limitada. Y también creemos en que hay un compromiso del museo en ofrecerle a la gente, al público general, al público local, una forma de conocer, otra forma de conocer el mundo, o sea, que ir a un museo, a un museo de arte, es una manera de conocer al mundo, porque ahí te presentan artistas de otros países, porque te ponen en contacto con ideas y con maneras de pensar de otras partes de América Latina, digamos, como región inmediata. Pero, más allá, y eso es muy importante: que no dependa solamente de que unas poquísimas personas, que tienen el privilegio de viajar y de conocer otros países y de visitar museos, para poder enterarse de esa historia y de ese pedazo del mundo. Entonces, por eso para nosotros, en nuestra programación y en nuestra agenda, es tan importante esa conexión. Por un lado, de la comunidad de artistas con sus pares de otros lugares, pero también con el público general. Entonces, digamos que es una misión que se despliega en distintas capas, y es una misión que responde también a una serie de necesidades, porque Medellín ha sido una ciudad históricamente endogámica. Es una ciudad, una región que ha sido muy regionalista en Colombia, cerrada, donde el interés por lo foráneo, por lo desconocido, ha estado muy limitado. Entonces, creemos que la función y la responsabilidad nuestra también es esa: ayudar a abrir, misión o función que se facilita mucho más en estos tiempos, donde la ciudad también se abre mucho más.

CATALINA: Y retomando lo de esta idea de abrir las visiones de mundo de los visitantes locales. **¿Cuál es la reflexión del MAMM sobre cómo representar ese arte a todos estos visitantes que no son locales en términos de abrir nuevas formas de entender? ¿Hay algo ahí también que se haga con el visitante extranjero cuando se muestra arte regional?**

MARÍA: Absolutamente. La manera en cómo pensamos ese proyecto intelectual y ese proyecto artístico que se traduce en unos contenidos, pues parte, obviamente, de identificar unos públicos de interés donde está la comunidad artística local, está el público general local, está la comunidad artística colombiana, porque creemos, también, que este es solo uno de los museos de arte del país. Están los profesionales del mundo del arte y están los visitantes. Están los visitantes colombianos y los visitantes extranjeros. Entonces, a la hora de pensar en estos contenidos, particularmente en las exposiciones, digamos que los visitantes, los turistas, forman parte de nuestro planteamiento comunicativo, no tanto desde el cine o las actividades extra, sino desde la visita a las exposiciones. Para nosotros el público extranjero es muy importante, en todo sentido, a la hora de definir esos contenidos locales y colombianos. Y eso pasa desde desde el tipo de temas, el tipo de exposiciones que se piensan, hasta cosas más prácticas como las comunicaciones, el bilingüismo, la accesibilidad a la información, la manera en que se redactan los textos de las exposiciones, las fichas de las obras, etc. Pero, claro, es un público que está siempre presente y, entre otras cosas, porque tenemos un curador jefe que es extranjero, es de Guatemala, entonces él tiene obviamente toda la sensibilidad por este tipo de visitantes.

CATALINA: Dentro de esa preocupación por los visitantes extranjeros que se demuestra con la sistematización de la traducción en sus salas, **me preguntaba si es que tienen algún tipo de política operativa y/o posicionamiento discursivo respecto de la traducción.**

MARÍA: Pues, digamos que, en un principio, es una necesidad llegar a públicos, en términos del lenguaje y del idioma, no solamente por el hecho de tener todo en inglés y en español, sino también por la manera en que se comunican y se escriben los textos, sobre todos los textos que parten del museo. Porque, como seguramente habrás visto, hay exposiciones en las que tenemos curadores invitados, y no todos los curadores e investigadores tienen esta sensibilidad y esta conciencia de la comunicación y de la importancia de poder hablarle al público, porque, finalmente, un museo tiene una vocación

educativa muy importante. Hay museos para los cuales eso no es tan evidente. Entonces, por eso hay unos lenguajes un poco más herméticos, lenguajes que uno como visitante puede sentir más especializados. Digamos que nosotros hemos hecho un esfuerzo muy grande, sobre todo a raíz del crecimiento del museo y de toda la expansión, por romper con eso, por posicionarnos como un museo que, desde sus comunicaciones, le habla claramente a la gente, a la gente llámense el artista, el especializado, el público, el novato, el extranjero, etc. Entonces, sí hay una política. Yo, personalmente, soy muy estricta con eso, porque a mí me interesa ese trabajo de edición y traducción. Entonces, yo me involucro muchísimo en esa parte de producción de contenidos, de producción de textos, de producción de traducciones.

Por eso has visto que yo soy la que se comunica con quien va a hacer la traducción. Yo tengo muy centralizado eso. Emiliano, el curador jefe, habla muy buen inglés. Y Emiliano también tiene esa neurosis por la edición, por los textos. Entonces, dentro de nuestros cronogramas de producción, todo este proceso demora. La traducción de la exposición la encarece, alarga los tiempos. Una vez nos entregas esos textos, tú no te imaginas la cantidad de veces que debemos leerlos. Los leemos en pantalla, los imprimimos, los leemos en papel, y luego los volvemos a ver ya montados en diseño. Entonces, ya por política interna, y como dinámica de trabajo, todo eso está incluido en nuestro cronograma de producción, y eso ya lo tiene clarísimo todo el equipo: lo sabe el equipo de comunicaciones, lo sabe la diseñadora, y una vez se hace la producción de la museografía y de las piezas, yo vuelvo a pasar y reviso cuando los textos ya están en la pared para ver si hay que hacer alguna corrección. Entonces, sí, la traducción es importantísima para nosotros, es importantísima. De hecho, cuando han venido curadores o colegas de otros museos, siempre nos dicen que los textos en inglés están muy bien.

CATALINA: ¿Y qué textos traducen?

MARÍA: Mira, traducimos los textos de pared, que es la presentación de cada una de las exposiciones, traducimos los folletos de sala, que es la pieza que se imprime, y traducimos las fichas técnicas y las fichas razonadas.

CATALINA: ¿Y sacan catálogos bilingües?

MARÍA: Sí, sacamos catálogos de algunas exposiciones, y también son bilingües. Hay ahí cosas en las que todavía estamos flojos y quedados y, por ejemplo, con la traducción de lo virtual pasa un poco lo mismo. Entonces, nuestra página web, lamentablemente, no está en inglés. Nuestras comunicaciones en redes sociales son en español siempre, pero yo creo que, a raíz de todo esto que está pasando, de la pandemia, y de cómo también parte de la programación se va a empezar a volcar en lo digital, vamos a tener que empezar a hablar en varios idiomas, incluso en las redes sociales y en la página web. Porque ahora hay como una especie de resurgimiento de los websites que hay que aprovechar. Pero sí hay algo que es una dificultad, y es que la gente en Medellín, generalmente, no habla inglés. Esa es como la otra cara de la moneda. Porque nuestras comunicaciones para el visitante están bien. Pero, por ejemplo, la chica que atiende en la taquilla no habla inglés. En mi equipo de comunicaciones no hablan inglés. Entonces, sí hay una dificultad muy sentida a la hora de atender al visitante, a la hora de recibir invitados, a la hora de poder hablar, de poder dar una visita comentada. Nosotros tenemos un grupo de chicos mediadores. Son seis o siete, y de ellos uno está en capacidad de hacer una visita. La chicas de la tienda no hablan inglés, entonces, es muy difícil. Pues, porque tú sabes que en una tienda la gente pregunta de todo. Entonces, hay una limitación humana.

CATALINA: Viniendo de Chile, y habiendo vivido en Colombia, entiendo esa precariedad completamente. Claro, es un problema grande. Ahora, me hablaste de los catálogos un poquito, y me dijiste que sí se traducen. **¿Eso significa que cuentan con un catálogo para cada exposición?**

MARÍA: Sí, los catálogos están todos traducidos. Sobre la frecuencia, digamos que ahí tenemos una dificultad muy grande. Con todo ese proceso editorial no hemos logrado encontrar la manera en que fluyan correctamente y sistemáticamente los catálogos. La producción de libros en Colombia es todavía muy costosa. Entonces, digamos que la exposición, la producción de la exposición, se lleva todos los recursos, entonces es muy difícil que queden recursos disponibles para hacer el catálogo. Pero, sí, estamos tratando, en la medida de lo posible, sobre todo en las exposiciones más emblemáticas, las que tienen más investigación. Estamos produciendo más o menos dos catálogos al año. Pero no es solamente el costo del libro, sino el costo del proceso. Internamente, no tenemos un equipo, no tenemos una cabeza, una coordinación editorial. Entonces, lo hemos buscado afuera, pero no ha funcionado. Lo hemos buscado en las mismas editoriales ya consolidadas, y tampoco ha funcionado, porque no tienen la experiencia y la especialización en un catálogo de arte. Entonces, quieren hacer un libro que es otra cosa y que no es un catálogo. Pero tampoco tenemos recursos para tener a un coordinador editorial, porque si estamos produciendo dos catálogos al año, eso no se justifica. En todos los balances de fin de año los catálogos quedan en signo de interrogación.

CATALINA: Y, ya entrando un poquito más a lo medular, desde tu posición como directora, desde el trabajo que haces en un museo que está situado en un lugar muy particular, que tiene una alta proporción de visitantes extranjeros, y pensando en cómo difundir hacia afuera el relato sobre arte latinoamericano, **¿para qué dirías tú que sirve la traducción en los espacios de arte de Latinoamérica?**

MARÍA: Yo creo que, primero, sirve para atender a los visitantes, pero además eso amplía tu conexión con otras personas, con otras culturas. Y conexión quiere decir que sepan más de tu historia. Pues, desafortunadamente, en esos casos es más como un proceso en el que quien me visita aprende de mí, por obvias razones, y el museo no aprende tanto del visitante. Es más difícil. Pero, yo creo que es la conexión, la posibilidad de conexión con el otro, con el otro que habla otro idioma y, sí, obviamente, la conexión en función del conocimiento que se construye desde acá, la conexión en función de divulgar y difundir una historia, un artista o unas obras, un periodo del arte o un momento del arte según se entiende desde acá.

CATALINA: Y, una pregunta en términos de política del museo, que tiene que ver con los estereotipos asociados a Colombia que se han ido consolidando desde afuera mediante series de televisión, libros, etc., **¿cómo se enfrentan a esas construcciones que traen de afuera estos visitantes extranjeros a través del discurso que producen y traducen en el MAMM?**

MARÍA: Yo creo que eso pasa en general con todos los contenidos. Nosotros pensamos en esa posibilidad de romper estereotipos empezando con el público local. O sea, el público local está lleno y cargado de estereotipos, de prejuicios. Entonces creo que todo empieza desde ahí, desde lo local. Entonces, creo que ya, cuando uno llega al visitante más foráneo, al que está más lejos de esta historia y esa cotidianidad, ese estereotipo llega absolutamente roto, y nosotros en el lenguaje somos muy cuidadosos de ser políticamente correctos, pero no como sinónimo de tibieza o como falta de posición. Tratamos de ser inclusivos. Eso pasa por tener mucha conciencia de los textos, por revisar los textos, sobre todo, si son de curadores o de personas invitadas. Poder sugerir que esto está reproduciendo una idea

nociva. Somos súper cuidadosos, pero es porque el proceso está súper centralizado, porque se mira mucho y se revisa muchas veces. Yo te digo que, por lo menos, de los productos relacionados con las exposiciones, no hay nada que no se revise una y otra vez, por varios ojos: yo lo reviso, lo revisa Emiliano, lo revisan los coordinadores de exposiciones. O sea que somos muy conscientes de la importancia, porque, finalmente, independientemente de que esté firmado por un curador invitado, es la voz del museo. Es la voz del museo la que le está hablando a una persona o grupo, a un local, a un extranjero. Entonces, sí, hay mucha conciencia de no reproducir estereotipos, pero te digo que es una conciencia, en general, con todo lo que hacemos, con el tipo de actividades que proponemos, los invitados, los títulos de las cosas. O sea, es más allá de las exposiciones.

CATALINA: ¿Y cuál es la norma cuando se traduce? ¿Se busca que el texto traducido tenga carácter local o se intenta procesarlo para que sea digerible?

MARÍA: Esa es una buena pregunta. En el caso de los textos del museo donde no hay curaduría de un invitado, porque, finalmente, el curador invitado sí tiene mucho control de su tex, a nosotros nos interesa que sea una traducción, primero, bien escrita, que no suene a traducción literal o que no suene a un texto en español que está escrito en inglés, pero que no pierda, obviamente, el sabor local, que no pierda el sabor del museo. Pero no estamos haciendo una traducción literaria, entonces no queremos que el traductor se desborde en autoría y en creatividad. Ya tenemos unas personas en las que confiamos mucho, y nos gusta su trabajo, tú nos has ayudado, hay otra empresa en Bogotá que también nos ayuda mucho, nos sentimos muy cómodos con el tipo de traducción que se hace. Es tranquila, no es pretenciosa, no le está compitiendo al español. Entonces, sí, no sé si respondo bien a la pregunta, pero, intuitivamente, es así.

CATALINA: Listo, sí, entiendo lo que dices. Además, sé que tienes que irte, así que no te quito más tiempo. Lo único es que mañana en la mañana te voy a mandar una pequeña pregunta de cierre relacionada con lo que hemos hablado para consolidar la respuesta. Me sirve un parrafito para cerrar la discusión. Así que no te quito más tiempo, y mañana te mando la pregunta por email. Muchas gracias por la conversación, y que tengas un buen día por allá.

MARÍA: Gracias a ti, y mucha suerte con tu investigación. Me dices si te hace falta algo.

Apéndice 3: Correos electrónicos de participantes

Participante	Respuesta correo electrónico
<p>Álvarez, Ekaterina</p>	<p>“Pienso esta respuesta en dos direcciones. La primera me gusta pensarla en términos de inclusión. La capacidad de ampliar nuestro espectro hacia otras comunidades, no solamente extranjeros sino personas con discapacidad, nos permite ser más plásticos y conscientes de nuestros públicos y del lenguaje y discurso que vamos construyendo hacia el exterior. La traducción no es un proceso unilateral, viaja en muchas direcciones y el proceso en sí mismo es un referente para pensar en el trabajo de comunicación: pensamiento es estructura. El esfuerzo que implica colocarse en el lugar de alguien que lee y construye en otro lenguaje, es un ejercicio fundamental para abrir el diálogo y ser capaces de comunicar temas culturales, políticos y sociales que, como parte del contexto latinoamericano, deseamos hacer visibles. Concibo el trabajo editorial de un museo, donde la labor de la traducción es fundamental, como las venas y las arterias de un cuerpo, es un trabajo integral y siempre en construcción, atraviesa todos los programas de una institución a nivel discurso y lenguaje, es la materia, a partir de la cual, el museo se puede manifestar hacia afuera. Aquí es donde coloco la segunda dirección de la pregunta. Nuestras traducciones al interior del museo, a nivel discursivo, así como nuestros catálogos y colecciones, identidad verbal en general y los contenidos para redes sociales y página web que atienden nuestras audiencias, permiten que todo el trabajo de investigación y producción de los temas que, a nivel local, queremos hacer visibles, tanto por sus temáticas como por su grado de especialización, sean el eje central del trabajo cotidiano del museo, no solamente de su departamento editorial y el área de comunicación, sino del curatorial y museográfico, donde la búsqueda constante va claramente dirigida hacia el estudio de género, el pensamiento crítico y contemporáneo del arte actual, el trabajo historiográfico y crítico del arte en México a partir de 1952, entre muchos otros temas políticos y sociales en discusión. El museo funciona como un espacio que genera experiencias sensibles y de conocimiento. Todo esto no podría tener salidas si no trabajamos constantemente a partir de un proceso constante de traducción de nuestros contenidos, de otra manera, estarían desaprovechados y no visibilizados. Se trata de comunicar y extender nuestro pensamiento crítico como museo universitario, pues representamos también una estructura del aprendizaje mucho más grande que es la Universidad Nacional. Formar parte de este universo estimula los saberes y supone un compromiso constante con el proceso y trabajo de traducción”. (E. Álvarez, comunicación personal, 5 de julio de 2020)</p>
<p>Escobar, Fernando</p>	<p>“Como lo mencioné durante nuestra conversación, al menos en los países andinos — pues otra lógica es la de países como Brasil, Argentina y México— las traducciones son empleadas convencionalmente, bajo una lógica de consumo cultural básica. Esto es, para cumplir requisitos/necesidades del turismo (no necesariamente cultural) que año tras año se acrecienta, logrando mantener una alta circulación de extranjeros en espacios de arte moderno y contemporáneo. Más allá de cumplir una función comunicativa, propia de una mediación básica, creo que las traducciones de los textos en las salas de arte no están pensadas en términos más complejos, digamos, como una herramienta/estrategia de diálogo intercultural. Difícilmente en Colombia encontraremos la totalidad de los textos de una exposición traducida a alguna de las lenguas originarias del país, o al sistema braille (y aquí pienso en piezas acústicas, ambientales, performáticas, que no son sólo ópticas). Difícilmente encontraremos la traducción de textos complejos y extensos, que sean insumos de las tareas de mediación o trabajo con públicos (a menos que sea un evento de carácter internacional). De otra parte, la mayoría del trabajo reflexivo sobre el arte producido en el país, que a veces circula en catálogos y publicaciones</p>

	especializadas, no está traducido, y esto es fundamental para generar redes de trabajo artístico y académico”. (F. Escobar, comunicación personal, 26 de junio, 2020)
Fraga, Christopher Michael	“Al pensarlo bien, diría que la función de las traducciones de los textos de sala y los catálogos de arte depende de los textos originales. Si un texto de sala o de catálogo se trata de proveer datos biográficos de los artistas en la exposición o avanzar un argumento crítico sobre la significación o importancia de las obras, pues, lo mismo pasa con la traducción. Sin embargo, se me ocurre que hay una posible función más que puedan cumplir las traducciones en los espacios de arte latinoamericanos, sobre todo de los textos de sala: a decir, la función simbólica o más bien 'realizativa' (por no decir 'performática,' lo que me parece una traducción inacertada del concepto de los performativos de J. L. Austen) de indicar al público local hispanoparlante que dicho espacio atrae un público internacional. En este respecto, el contenido semántico e incluso la gramaticalidad de los textos no importan tanto como la mera presencia del inglés (o alemán, o chino, o lo que sea) en las paredes del espacio expositivo”. (C. Fraga, comunicación personal, 22 de junio, 2020)
Gómez, Nicolás	“Las traducciones de textos de sala, catálogos y otros textos en formato impreso o digital sirven en los espacios de arte en Latinoamérica para dos funciones. De una parte, asegurar que brindamos un trato cordial y una experiencia completa a un segmento de público con quien podemos comunicarnos en una lengua común. Pero, de otro lado, la traducción sirve fundamentalmente para trasladar una producción de pensamiento que ha sido formulada desde un contexto, hacia otros posibles lugares y tiempos de recepción. Los textos producidos por curadores suelen reunir las teorías, argumentos y posturas que sustentan y complementan la exposición. Este ejercicio reflexivo e intelectual tiene un carácter propio, determinado por el lugar de enunciación. Por ello, la traducción sirve como facilitadora para el acceso y lectura en otros entornos culturales (que suelen desconocer o ignorar las producciones al margen)”. (N. Gómez, comunicación personal, 28 de junio, 2020)
González, María Mercedes	“Las traducciones de los textos de sala y los catálogos, entre otras piezas, son fundamentales en los espacios de arte de América Latina, porque facilitan y aumentan la conexión, la conversación del museo, los artistas y el contexto local con otras latitudes. Es la oportunidad de amplificar los contenidos que se presentan de cara a ampliar la comunicación y el conocimiento, y de situar a los visitantes extranjeros en la historia y el contexto local”. (M. González, comunicación personal, 29 de junio, 2020)
Henaro, Sol	“La museografía es también un modo de traducción en tanto que se toman decisiones de cara al interés de que la exposición desplegada sea favorablemente acogida en términos de recepción por el/la visitante. En este sentido, los textos siempre funcionan como un apoyo para aquellas personas a las que les es útil tener un poco más de información. Diría que en cualquier muestra, local o de carácter internacional, es importante que el público pueda tener puntos de anclaje para vincular lo que está en esa exposición con otros relatos historiográficos, otras agencias y reverberaciones. Como en todo, se debe cuidar de no abusar del texto en tanto que saturar de texto (traducido o no) puede ser contraproducente en términos de recepción. Considero que es pertinente proyectar textos cortos y si acaso por módulos y procurar determinar cuáles son realmente los argumentos fundamentales a los que se debe dar énfasis. No traducir esos bolos de información imposibilitan a espectadores de otros idiomas a tener una vía de acceso, por parcial que sea, sobre aquello que está viendo. Desde luego siempre hay modos de vincularse aún sin los apoyos de texto, pero en pequeñas dosis, considero que son fundamentales”. (S. Henaro, comunicación personal, 23 de junio, 2020)
Moreno, Nadia	“Las traducciones son importantes no sólo porque permitan que visitantes o lectores hablantes de otros idiomas puedan tener alguna mediación con la experiencia artística a través de los textos; también porque eso supondría que los museos o espacios de arte tienen una mirada sobre lo que hacen desde una perspectiva pluricultural que no se limita

	a la lengua dominante (en este caso, el castellano). Las traducciones permiten puentes culturales”. (N. Moreno, comunicación personal, 23 de junio, 2020)
Ospina, Adriana	“Esa es la pregunta del millón. Pues va relacionado con la globalización de los espacios museológicos en Latinoamérica. No solo por la cantidad de turistas internacionales que ahora invaden de forma positiva el turismo a nuestros países, sino también porque la traducción es la ficha para entrar al mundo de la crítica internacional y la academia internacional. Mientras que el discurso de globalización de arte se siga haciendo primeramente en inglés, la traducción es la forma de entrar a esos espacios de competencia. Ahora bien, hoy en día se produce mucha historiografía en español, pero esta no es la lengua del discurso hegemónico de la historia del arte”. (A. Ospina, comunicación personal, 25 de junio, 2020)
Wills, María	“Me parece que te puedo responder diciéndote que para mí la traducción es una labor sumamente importante, delicada, para la cual siempre considero que casi que el traductor es un componente, un aliado, un cómplice absoluto de lo curatorial, de lo artístico. La cuestión lingüística o de idiomas implica un conocimiento muy profundo también del arte. No se puede contratar a un traductor de un tema cualquiera, porque hay ciertos gestos particulares en el arte, en la historia del arte y en la manera también de leerla. Sería maravilloso poder generar textos según las culturas que fueran a leerlo. Y creo que la traducción tiene que ver con un tema de accesibilidad y, obviamente, de lo público. Los museos son lugares públicos, entonces para mí es sumamente importante la cuestión de que exista esta cuestión de la traducción. Inicialmente, los textos de sala están, pero lo de los catálogos bilingües se están iniciando, porque, obviamente, implica costos, pero, por supuesto, es una apuesta muy, muy importante, sobre todo, desde la internacionalización del museo y de sus proyectos. Colombia es un país que ha tenido una revisión, pero ha habido como una lupa puesta, una atención especial, un foco desde hace unos 15 años o diez años para acá, con todo este fenómeno más global de ferias, en donde ha habido una internacionalización. Y es muy importante, desde la perspectiva institucional, poder pensar no sólo en la cuestión pública local, que es la principal, sin duda alguna hay una red cultural, hay regiones, pero por supuesto también llegar a públicos internacionales. Eso es lo que creo es la traducción. Otro tema bellísimo de la traducción, que ojalá eventualmente se pudiera hacer, y me interesa mucho trabajar en proyectos que tengan que ver con las lenguas vivas que hay en Colombia, que evidentemente son muchísimas: dialectos, lenguas indígenas. Poder hacer un proyecto que tuviera que ver con ese tema para involucrar, digamos, a todas las comunidades del país. Ese es otro tema. Pero bueno, ahí te dejo mi respuesta. Espero que te sirva, que estés muy bien”. (M. Wills, comunicación personal, 29 de junio, 2020)

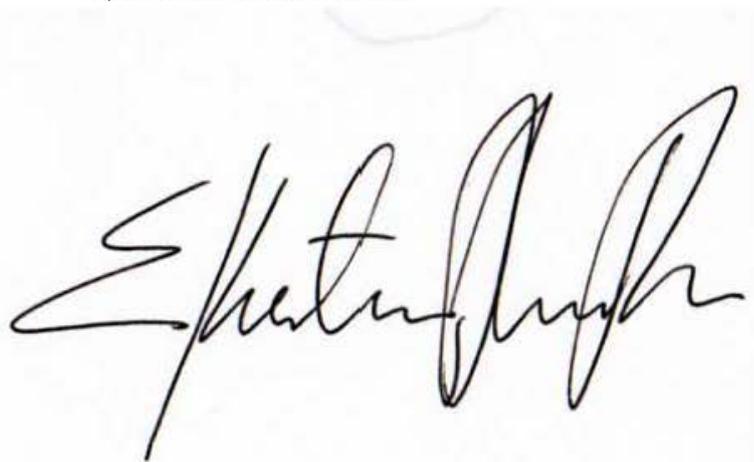
Apéndice 5: Cesión de derechos de entrevistas

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, EKATERINA ALVAREZ ROMERO
con cédula/pasaporte G29660305

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **“Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva”** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.



Fecha: Octubre 23 de 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, Fernando Escobar Neira

con cédula/pasaporte 79558205

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **“Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva”** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,



Fecha: 16 de octubre de 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, Christopher Fraga

con cédula/pasaporte EUA 590415031

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **"Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva"** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,



Fecha: 21 de octubre del 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRÍ

con cédula/pasaporte 00190583Z

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **"Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva"** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,

Nicolás Gómez Echeverri

Fecha: 21/10/2020

Modelo elaborado por el Servicio de Bibliotecas de la Universitat Autònoma de Barcelona.

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, *María Mercedes González Cáceres*,

con cédula/pasaporte C.C. 37545915

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **"Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva"** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,

María M. González

Fecha: 27 de octubre de 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, *Sol del Rosario Henaro Palomino (Sol Henaro)*,

con cédula/pasaporte G10161713

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **“Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva”** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,



Sol del Rosario Henaro Palomino

Fecha: 21 de octubre 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

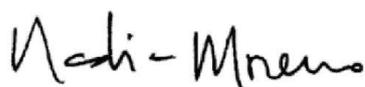
Yo, NADIA MORENO MOYA

con cédula/pasaporte AP599396

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **"Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva"** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,



Fecha: Medellín, 21 de octubre de 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, Adriana Ospina

con cédula/pasaporte 52867773

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **“Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva”** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,



Fecha: Octubre 19, 2020

CESIÓN DE DERECHOS DE ENTREVISTAS

Yo, Maria Wills
con cédula/pasaporte 52.692.027

Hago constar:

- Que autorizo que mis opiniones y consideraciones recogidas mediante la entrevista cedida a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R**, que tuvo como objetivo la elaboración de su **Trabajo de Fin de Máster** titulado **"Funciones de la traducción de textos escritos en los espacios de arte latinoamericanos: un antídoto de resistencia y transformación contra la canonicidad discursiva"** presentado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de septiembre de 2020, sean reproducidas parcial o totalmente en el trabajo.
- Que, en caso de tener algún derecho de propiedad intelectual sobre la **entrevista realizada**, cedo a **Catalina Echaurren López** con **NIE Y7463165R** todos los derechos de explotación sobre los mismos, con carácter de no exclusividad, en todas las modalidades de explotación, para todo el mundo y por todo el tiempo de su duración.
- Que conozco que el **Trabajo de Fin de Máster** antes mencionado puede hacerse comunicación pública a través del Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD) <http://ddd.uab.cat> o cualquier otro medio que la UAB crea adecuado.

Y para que así conste firmo la presente,



Fecha: Maria Wills

Bogotá, 23 de octubre de 2020