

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

# **LA TRADUCCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

**EL CASO DE JENNY HOLZER**

Daniel Andrés González

Tutora: María del Carmen África Vidal Claramonte

Salamanca, 2021

## Resumen

El arte de Jenny Holzer conlleva un gran reto traductológico. Los textos que esta artista creó entre los años 1979 y 1996 generan varias dificultades para los traductores como son la multiplicidad de las perspectivas de los personajes o las numerosas interpretaciones que el lector puede hacer. Estas características convierten sus escritos en productos de lo sublime, que causan desde pavor hasta adoración en el público, y esa precisamente es la sensación tan compleja que el traductor debe capturar. Este trabajo examina el estado de los estudios de traducción en comparación con el mundo del arte; analiza el contexto histórico y social de la época en la que los textos meta fueron escritos; y propone traducciones comentadas, para una selección de *Truisms*, de *Inflammatory Essays* y de la obra completa *Lustmord*.

**Palabras clave:** Jenny Holzer, arte contemporáneo, arte conceptual, postraducción.

## Abstract

Jenny Holzer's artwork entails a large translation challenge. The texts created by the artist between 1979 and 1996 signify various difficulties for the translators such as the array of characters' points of view and the numerous ways the reader can interpret them. These characteristics turn her writings into products of the sublime, which cause from dread to adoration in the audience. That is precisely the complex sensation the translator must try to convey. This paper examines the state of the translation studies in comparison to the art world; analyses the historical and social context of the times in which the target texts were written; and proposes translations, with commentaries, for a selection of *Truisms*, of *Inflammatory Essays* and for the whole body of work of *Lustmord*.

**Keywords:** Jenny Holzer; contemporary art; conceptual art; post-translation.

## ÍNDICE

- 1. Introducción.....	4
- 2. Nuevas perspectivas en los estudios de traducción y su relación con el arte contemporáneo.....	5
- 3. Aspectos generales e identificativos de la obra de Jenny Holzer.....	8
- 3.1. Biografía y obra.....	11
- <i>Truisms</i> .....	11
- <i>Inflammatory Essays</i> .....	13
- Obra posterior.....	15
- <i>Lustmord</i> .....	18
- Últimas obras.....	20
- 4. Traducciones y comentarios.....	22
- 5. Conclusión.....	35
- 6. Bibliografía.....	36
- 7. Anexos.....	37
- 7.1. Textos originales.....	37
- 7.2. Figuras.....	42

## 1. Introducción.

Este trabajo está compuesto por dos marcos, uno de carácter teórico y otro más práctico. Dentro del marco teórico se incluyen los dos primeros apartados, titulados “Nuevas perspectivas en los estudios de traducción y su relación con el arte contemporáneo” y “Aspectos generales e identificativos de la obra de Jenny Holzer”.

En el primer apartado presento una reflexión personal basándome principalmente en el artículo “*Post-translating with Contemporary Art*” de M.<sup>a</sup> del Carmen África Vidal Claramonte. Explico algunas de las nuevas ideas que están surgiendo dentro del ámbito de nuestra disciplina, como son el giro hacia afuera de los estudios de traducción (“*The outward turn in translation studies*”) o la postraducción, teorías que plantean un acercamiento a otros campos del conocimiento, así como a otros medios y formatos de expresión. A su vez analizo cómo disciplinas como el arte contemporáneo llevan ya décadas empleando estas ideas que son nuevas para nuestro ámbito, y cómo muchos artistas hacen de la traducción el punto focal de sus obras.

En el segundo apartado, analizo primero los puntos más relevantes y relativamente comunes de toda su obra, como pueden ser el juego entre espacio público y privado, la implementación de la tecnología o el uso de estrategias propias de la publicidad y la comunicación. A su vez también hago una breve comparación entre su obra y la de los artistas y escritores románticos que experimentaron con lo sublime. Una vez explicadas estas características generales, examino en profundidad las principales obras de esta artista, con especial atención en los *Truisms*, los *Inflammatory Essays* y *Lustmord*, aunque también hago mención y expongo de forma más concisa el resto de sus obras textuales.

Tras estos dos apartados del marco teórico, continúo con el marco práctico, la propia traducción de los textos previamente mencionados. Asimismo, después de cada traducción propongo un comentario, en el que se justifican algunas de las decisiones tomadas durante el proceso de traducción.

Tras exponer las conclusiones de todo este proyecto, incorporo las referencias bibliográficas y una sección de anexos, en la cual incluyo los textos originales de Jenny Holzer, así como algunas imágenes que ayudarán al lector a visualizar algunas de las obras de arte mencionadas a lo largo del trabajo.

## **2. Nuevas perspectivas en los estudios de traducción y su relación con el arte contemporáneo.**

En un mundo globalizado como es el actual, los estudios de traducción parecen estar quedándose atrás en contraste con “las innovadoras y emocionantes investigaciones que están surgiendo de disciplinas como la literatura mundial, el poscolonialismo o los estudios de la memoria cultural” (Bassnet en Vidal 2021). Ya en 2014, Susan Bassnett alertaba en su artículo *Translation studies at a cross-roads* de esta autocomplacencia, fomentada por la necesidad del gremio de traductores y teóricos de desmarcarse de disciplinas como la lingüística o los estudios literarios. Pero también propuso una solución, a la cual denominó como “giro hacia afuera de los estudios de traducción (*outward turn in translation studies*)”: “...necesitamos nuevos circuitos, que engloben a más disciplinas, más formas de leer los escritos cada vez más interculturales que se producen en la actualidad. Considero que aquellos que nos interesamos por los estudios de traducción necesitamos mirar hacia afuera” (Bassnett en Vidal 2021).

A su vez, el modelo comunicativo global ha cambiado, de uno basado exclusivamente en el lenguaje textual a otro asentado en lo visual. “Ya no solo nos comunicamos a través de la palabra sino que también a través de otros sistemas semióticos; las interacciones sociales y emocionales ahora son multimodales” (Vidal 2021). Debido a este cambio de paradigma, los críticos de los estudios de traducción a día de hoy consideran que el papel del traductor debe ampliarse, no solo abarcando el tratamiento del lenguaje como texto, sino que debe “percibir todo lenguaje como un proceso de traducción” (Otsuji y Pennycook en Vidal, 2021). A este nuevo campo dentro del ámbito de la traducción se le conoce como “postraducción”. Uno de sus defensores, el traductólogo estadounidense Edwin Gentzler, sostiene que “los académicos de la traducción deben mirar más allá de la lingüística y de lo literario y abrirse a la música, las luces, los *sets*, el vestuario, los gestos, el maquillaje y las expresiones faciales para comprender mejor esta nueva era de la traducción, intercultural e intersemiótica” (Gentzler en Vidal 2021).

La combinación de estas dos nuevas perspectivas dentro del ámbito de los estudios de traducción implica postraducir hacia afuera. Con esto me refiero a que los traductólogos deben interconectar sus propias investigaciones con las de otras disciplinas, lo cual servirá para que su campo continúe expandiéndose y para dejar atrás del todo el pasado compartido con la lingüística y los estudios literarios, ya que esta nueva perspectiva extiende los límites de la disciplina hasta el punto de aceptar que “la imagen, la música,

el cine, la escultura, la pintura, la danza y la arquitectura son textos en movimiento que requieren ‘traducciones visuales’” (Akcan en Vidal 2021)

La postraducción se puede considerar un nuevo avance dentro del campo de la traducción, pero, dentro del mundo del arte, los artistas llevan décadas haciéndolo. “La obra de arte actual es un vehículo de deconstrucción de la ideología de la modernidad estética, anclada en las demandas universalizantes del pensamiento occidental. Desde la década de 1960 el arte contemporáneo es principalmente una respuesta a las ideologías políticas del alto modernismo. Sin emplear términos como ‘postraducción’ o ‘giro hacia afuera de la traducción’, el mundo del arte ha postraducido, reescrito lo Real y jugado con los conceptos de repetición y representación con enfoques móviles y cambiantes, rompiendo y superando los límites, para así aprender a mirar el mundo de forma diferente” (Vidal 2021).

Como explica África Vidal en su artículo *Post-translating with Contemporary Art*, las fotografías de la norteamericana Cindy Sherman son un claro ejemplo de lo que en el mundo de la traducción llamamos postraducción. Su obra se fundamenta “en la traducción de los roles más estereotípicos que desempeñan las mujeres”, como pueden ser el de la mujer *afligida* o perseguida, inspirada por la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock. Esto implica que, a través de una perspectiva feminista, “retraduce lo que ya es una reproducción”, puesto que “reescibe los estereotipos que la sociedad patriarcal ha impuesto sobre las mujeres”. En sus fotografías, “los cuerpos femeninos son los textos traducidos por las diferentes culturas, las cuales los construyen no como realidades sino como productos ideológicos y de violencia simbólica”. Las mujeres que Cindy Sherman reinterpreta en sus autorretratos “no son mujeres reales sino imágenes de mujeres, modelos de feminidad”. A través de ellas denuncia la representación de la mujer que proyectan los medios de comunicación, así como el conflicto que causa en el público femenino por ser retratadas como personas idealizadas o sumisas. El caso de la obra de Cindy Sherman es aún más paradójico si se tiene en cuenta que se han hecho postraducciones de su obra, como la de Yasumasa Morimura, artista japonés seguidor de la corriente artística del Apropiacionismo. En 1998 este fotógrafo presentó una reinterpretación de la obra *Untitled #96* de Cindy Sherman (ver Fig. 1 y 2) en la cual “Morimura representa el papel de una mujer actuando en un filme, que a su vez hace de Cindy Sherman, que a su vez actúa de mujer que está actuando en un filme”. Su objetivo con esta y otras obras es postraducir algunos de los símbolos culturales occidentales,

como pueden ser *Las meninas*, Frida Kahlo o el Che Guevara, y apropiarse de ellos a través de la identidad oriental.

De la misma forma que estos artistas interpretan la realidad a través de la reproducción y la identidad, la postraducción permite a los traductores “expandir los tipos de textos y objetos que pueden considerarse traducciones, especialmente si comprendemos cualquier original como una traducción que crea realidades, dado que lo Real puede interpretarse desde diferentes ideologías. Este hecho conduce a la producción de traducciones diferentes, plurales e incluso opuestas. El giro hacia afuera de la traducción entiende la traducción como un original, el cual es una traducción intralingüística pero también una traducción entre sistemas semióticos diferentes” (Vidal 2021).

El arte contemporáneo no solo ha abarcado de forma teórica la traducción como en los ejemplos propuestos, sino que también, en ocasiones, se ha convertido en el punto focal de la obra. Esta perspectiva sobre la traducción se da en obras y artistas: “que abordan las relaciones entre Occidente y Oriente, como Xu Bing o Mona Hatoum, en aquellas que plantean el dilema de la traducción entre lenguajes artísticos y entre idiomas y sus consecuencias culturales, sociales y políticas, como Ghada Amer, o en la traducción entre medios muy diversos” (Vidal 2021). Muchos de estos artistas, sobre todo aquellos que tienen sus orígenes en países que fueron colonizados por Occidente, reinterpretan ahora desde una perspectiva poscolonialista su propia cultura e idioma a través de obras que ahondan en la traducción.

Muchos artistas producen obras, cuyo principal tema es la traducción; los teóricos de los estudios de traducción están llegando a las mismas conclusiones que los del mundo del arte, y, a su vez, aproximándose a las investigaciones de otros campos del conocimiento. Pero a día de hoy, a pesar de estos avances, todavía existe una cantidad limitada de literatura sobre la traducción del propio arte: sobre los enfoques y los desafíos que este tipo de traducción conlleva. En un contexto en el que cada vez los discursos son más homogéneos, los traductores seguimos teniendo la responsabilidad de aportar traducciones que se adapten al contexto cultural receptor, que sean fieles al original y que transmitan la intención del creador, pero considero que también es necesario darle más importancia a las voces artísticas y autoriales minoritarias, y que, por lo tanto, debemos ajustar nuestra mirada de traductores a las nuevas corrientes intelectuales y culturales.

### 3. Aspectos generales e identificativos de la obra de Jenny Holzer.

Jenny Holzer, nacida en 1950 en Ohio, Estados Unidos, es una artista conceptual, cuya principal atributo es su habilidad para manipular al espectador a través del lenguaje. Los textos que conforman sus diferentes obras fueron escritos tanto por ella misma como por reputados poetas internacionales y, como menciona Leisha Jones en su artículo “*Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular: The Electronic Poetry of Jenny Holzer*” (2018), se pueden encontrar en pósteres, pantallas LED, sarcófagos y bancos de piedra, o en proyecciones en la superficie de algunos de los edificios más reconocibles del planeta.

La crítica valora especialmente la capacidad que poseen sus obras de incidir en los pensamientos y en la memoria del público a través del lenguaje. La inspiración con respecto al uso de la palabra escrita en sus trabajos surge a razón del legado lingüístico del arte conceptual. Este género se empezó a desarrollar en la década de los 60 del siglo pasado y, como su propio nombre indica, gira alrededor del concepto materializado en obra física. Como recoge M<sup>a</sup> del Carmen Vidal Claramonte en su artículo *Violins, violence, translation: looking outwards* (2019), uno de los primeros y principales ejemplos fue *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth. Consiste en un silla, la fotografía de la misma y su definición, o lo que es lo mismo, la materia, la representación y el concepto. Jenny Holzer aborda de forma recurrente conceptos como la violencia y la muerte, el consumismo exacerbado o la sexualidad, entre otros.

En su obra textual, Jenny Holzer reúne distintas “voces”, identificables o no, que formulan aforismos de tono objetivo, manifiestos agresivos, lamentos descarnados o análisis inquietantes. A través de su obra examina los conflictos de la sociedad humana, exhorta a la autoridad o comenta situaciones de la vida cotidiana. Las opiniones que se desprenden de los textos, y que el público identifica, pueden provocar reacciones heterogéneas, que variarán con dependencia de la interpretación del contenido semántico. Cada persona comprende estos mensajes a través de un caleidoscopio ideológico que variará según las experiencias de aprendizaje a lo largo de su vida y sus circunstancias socioeconómicas. Por esta razón, Jenny Holzer juega con los conceptos de espacio público y privado y memoria, tanto colectiva como individual:

El espacio público (plazas, calles, estaciones de transporte, etc.) es aquel lugar donde la convivencia y el comportamiento está regulado por la moral, el decoro y demás normas sociales. A lo largo de la historia en el espacio público se han ido desarrollando



restricciones sobre lo que se debe y no debe decir, en la mayoría de los casos, regidos por consignas religiosas, en particular cristianas. Por consiguiente, cualquier mensaje u acción que se aleje de este canon será sancionado por la sociedad, la cual en su conjunto determina qué comportamientos y discursos son apropiados. Por el contrario, el espacio privado (el hogar, pero también los pensamientos y, en definitiva, la ideología) es aquel en el que cada individuo ostenta la libertad de hacer y pensar según su propia voluntad. Las limitaciones en el espacio público sobre lo que se puede decir y hacer fomentan un silencio que no concuerda con la sociedad actual de sobrecarga informativa. El silenciamiento de algunas problemáticas sociales y situaciones cotidianas, que habitualmente afectan a grupos minoritarios como a mujeres, al colectivo LGTBIQ+ y a personas racializadas o en situación de pobreza, ha perpetuado la invisibilización de estos grupos. Además, ha auspiciado la aparición de tabúes, muchos de los cuales están relacionados con la sexualidad femenina, la transmisión de enfermedades por vía sexual, los traumas psicológicos o la violencia de género. Como ya se ha indicado previamente, Jenny Holzer juega con estos dos conceptos; el contenido de sus textos no concuerda con los espacios en los que se exponen (la vía pública, edificios gubernamentales, galerías y museos). Cuando el espectador lee sobre la violencia, la muerte, el sexo o la intimidad, reacciona de forma visceral ante estas realidades que no está acostumbrado a percibir.

Otro de los métodos que Jenny Holzer pone en práctica para ejercer control sobre los asistentes a sus exposiciones es la memoria. Sus obras apelan a los recuerdos de los espectadores amparándose directamente en los códigos reconocibles de la comunicación publicitaria. El *marketing* moderno emplea y crea nuevas referencias culturales cada día a través de eslóganes llamativos, de logos coloridos y de campañas publicitarias provocadoras. Cuando estos anuncios triunfan, consiguen permanecer en la memoria del público.

Jenny Holzer se aprovecha de estas estrategias vigentes propias del capitalismo hiperconsumista, pero con un propósito muy distinto. No busca vender un producto o servicio, sino que le plantea al espectador situaciones de toda índole, que le generan sentimientos encontrados. Por un lado, a través del contenido semántico, que sin duda es potente y provocador, pero que también incide en su memoria individual, posiblemente recordándole experiencias propias; por otro, y no menos importante, por los medios que emplea para plasmar su arte. La reapropiación por parte de la artista de elementos propios de los ámbitos de la comunicación y la publicidad (algunos tan reconocibles como

pósteres, pantallas LED o placas conmemorativas) evoca en la memoria colectiva los mecanismos publicitarios empleados en el espacio público. La yuxtaposición entre el contenido semántico de las obras (en ocasiones de una crudeza supina), su lugar de exposición (el espacio público) y su formato provoca en el espectador reacciones de lo más variopintas. Las campañas publicitarias deben cumplir con ciertos criterios de veracidad y congruencia, lo cual eleva al emisor del mensaje, ya sea una empresa privada o un agente público, a una posición de autoridad. Esta voz, contundente e imperiosa en tono, se traslada a muchas de las obras de Holzer cuando se conjugan los elementos previamente mencionados, lo cual refuerza en la mente del espectador la sensación de que, lo que está leyendo, a pesar de lo terrible que pueda ser, procede de un agente de la autoridad.

La mezcla de emociones que se produce en el público genera un terror irracional hacia la obra y la comprensión de que, lo expresado en la misma, es considerablemente más importante y complejo que la propia persona. Estas características acercan a la obra de Jenny Holzer al terreno de lo sublime. En la época del Romanticismo, algunos artistas y escritores, notablemente el poeta inglés William Wordsworth, revisaron la obra de Immanuel Kant (más concretamente sus escritos “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” y “Crítica del juicio”) y propugnaron por un modelo que trasciende de lo bello a lo sublime. Su pretensión era que se adentraran en sus obras, ya fueren literarias o artísticas, y experimentaran sensaciones reales y abrumadoras. Uno de los ejemplos más inteligibles de lo sublime es el de las tormentas: estos fenómenos naturales históricamente han generado espanto entre la población, por lo que, los escritores y artistas románticos, cuando incluían este recurso en sus trabajos, pretendían que se experimentaran las mismas emociones que se sentirían si se estuviera en tal entorno: miedo e impotencia ante un poder que el ser humano no puede dominar. Lo sublime, como las tormentas en la literatura y la pintura del Romanticismo, es aquello que despierta un terror sobrenatural, debido a la sensación de grandeza e impotencia que ejerce sobre el espectador.

La obra de Jenny Holzer es sublime, ya que enfrenta al público con su propia moralidad y mortalidad, le fuerza a experimentar emociones extremas, y, finalmente, cuando el espectador comprende la obra en su máxima dimensión, también vislumbra la intrincada complejidad y magnitud que tienen los temas tratados por la artista. Estas características

crean una atmósfera de terror en las obras de Holzer, y, al mismo tiempo, también de grandiosidad.

### 3.1. Biografía y obra

Tal y como explica Jenny Holzer en una entrevista con la también artista Kiki Smith (2012), tras graduarse y empezar su carrera artística como pintora abstracta, en 1977 se incorporó al *Independent Study Program* del *Whitney Museum of American Art*. Es entonces cuando comenzó a emplear la palabra como forma de expresión visual. Desde este momento no ha dejado de recurrir al lenguaje en sus obras. La primera de las cuales, y probablemente la más popular, fue creada ese mismo año.

#### *Truisms*

*Truisms* (1977-1979) es una serie de casi 300 aforismos y eslóganes que transmiten verdades universales, imperativos morales y clichés de la sociedad contemporánea. En muchas ocasiones estos breves textos se contradicen entre sí. Esta desconexión lógica se debe a la falta de un emisor común aparente en los textos. Jenny Holzer desarrolla en esta obra una cacofonía de voces y pensamientos de algunos de los filósofos, políticos, líderes religiosos y teóricos más relevantes del pasado siglo, pero sintetizando este contenido en frases de nunca más de una línea de duración. La decisión de comprimir estas ideas se debe a dos razones: el carácter público de la obra y el impacto del texto en el lector.

Jenny Holzer para la distribución de la obra y para que llegara al mayor público posible decidió emplear estrategias del ámbito publicitario; imprimió los *Truisms* en orden alfabético en pósteres de color blanco y los “expuso” en las calles de Nueva York, pegados a mano uno a uno por la artista, que adoptó el papel de *flâneuse* en el sentido que le conceden los críticos literarios y de estudios de género. Además, los aforismos, por su breve duración, estaban pensados para captar la atención del viandante, de forma similar a los eslóganes de los anuncios. Este rasgo lo hereda de la cultura del Street Art, que se popularizó a partir de la década de los 70 y que se caracteriza por su contenido de repulsa al orden establecido y por su disposición en el espacio público y de tránsito, como en trenes o líneas de metro.

El impacto de la obra alcanza su máxima potencia en el momento en el que el espectador lee los textos, conecta con ellos y reacciona positiva, negativa o indiferentemente ante los mismos. Jenny Holzer pretende desencadenar emociones a través de la lectura de forma

que el caminante se replantee las ideas que la artista expone, así como forzarle a tomar una decisión sobre sus posturas morales, en muchas ocasiones, sin que él mismo se percate. Esto último se produce debido a la contundencia temática de los textos, que obliga a que el lector se detenga, reflexione y esclarezca su posicionamiento.

Los *Truisms* engloban múltiples asuntos, pero todos ellos muy relevantes en el contexto neoyorkino de finales de los 70. Abarcan desde la crisis política y económica del momento (GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE; GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE; REDISTRIBUTING WEALTH IS IMPERATIVE), la gentrificación de los barrios humildes y racializados de Nueva York y la crisis inmobiliaria (PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME), y asuntos sociales y de género (RAISE BOYS AND GIRLS THE SAME WAY; ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN; SEX DIFFERENCES ARE HERE TO STAY), hasta temas más filosóficos (RELATIVITY IS NO BOON TO MANKIND; HUMANISM IS OBSOLETE), de la vida familiar (FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE; ROUTINE IS A LINK TO THE PAST) y sexual (RANDOM MATING IS GOOD FOR DEBUNKING SEX MYTHS), o sobre la guerra y la muerte (TORTURE IS BARBARIC; KILLING IS UNAVOIDABLE BUT IS NOTHING TO BE PROUD OF).<sup>1</sup>

El carácter público de la obra permitía a los viandantes responder directamente sobre la obra, por lo que muchos escribieron sus réplicas en los propios pósteres (ver fig. 3), lo que confiere a este trabajo la peculiar capacidad de interconectar y relacionar al espectador con la artista, aun cuando no sean sus ideas personales las que se expresan en los textos. Además, estos alegatos de los neoyorkinos de a pie, una vez expresados sobre el papel, amplían el significado y las implicaciones de la obra, la cual deja de ser de la creadora y se convierte en la interpretación que los vecinos de Nueva York hacen de la misma.

Desde su creación y difusión a finales de los años 70, los *Truisms* se han incorporado en la cultura popular mundial: se han estampado en carteles, camisetas, tazas y preservativos, e incluso han iluminado Times Square.<sup>2</sup> Su inclusión en productos comerciales de nuevo

---

<sup>1</sup> En este trabajo las citas textuales de la obra literaria de Jenny Holzer se han mantenido en mayúscula, tal y como escribió los textos la artista.

<sup>2</sup> Más recientemente Jenny Holzer ha incluido una web con los *Truisms* en la que el público puede reescribirlos y crear sus propios aforismos. (<http://www.adaweb.com/project/holzer/cgi/pcb.cgi>)

subscribe los preceptos de la publicidad y de los medios de masas, lo que hace preguntarse al receptor del producto hasta qué nivel de privacidad se introduce el *marketing* en nuestras vidas. Jenny Holzer contrapone el espacio público (carteles y luminosos en las calles, productos de uso diario, etc.) con el privado (los pensamientos, deseos, y, en definitiva, las creencias ideológicas del lector).

### *Inflammatory Essays*

A manifesto is a communication made to the whole world, whose only pretension is to the discovery of an instant cure for political, astronomical, artistic, parliamentary, agronomical and literary syphilis. It may be pleasant, and good natured, it's always right, it's strong, vigorous and logical. - Tristan Tzara. (Tzara en Joselit 1998: 42)

En 1979, Jenny Holzer empezó a desarrollar textos de mayor longitud: en concreto de 100 palabras y 20 líneas cada uno. Esta serie fue titulada *Inflammatory Essays*. Como su nombre indica, el contenido de estos textos es incendiario, y, al igual que los *Truisms*, en ocasiones se contradicen entre sí. La lista de lectura que inspiró a la artista para esta obra incluye, principalmente, a filósofos y autores del ámbito comunista y anarquista, pero también textos religiosos, populares o de pensadores liberales. El influjo que tuvieron en esta obra se aprecia en la forma textual escogida: el manifiesto.

El diccionario de la RAE señala que un manifiesto es un “escrito en que se hace pública declaración de doctrinas, propósitos o programas”. Jenny Holzer, a través de un lenguaje más agresivo que en su obra previa, expresa en sus *Inflammatory Essays* puntos de vista ideológicos distintos, siempre con el tono sugestivo y apremiante característico de este tipo de escritos, cuyo objetivo final es apelar y convencer al lector.

Una de las principales diferencias entre los *Truisms* y los *Inflammatory Essays* radica en la composición de las propias obras. Cada póster de los primeros está formado por múltiples voces e ideas que se contradicen entre sí. En cambio los segundos son carteles unitarios, que pueden ser independientes del resto de la serie. Esto implica que cada “ensayo” pueda funcionar autónomamente, puesto que cada uno refleja una ideología concreta de forma constante y solida durante el transcurso del texto. Solo cuando se considera la serie en su totalidad se produce la misma cacofonía ideológica que en los *Truisms*.

Los *Inflammatory Essays* reproducen estrategias de la publicidad en la forma en la que fueron expuestos al público. Al igual que con los *Truisms*, Jenny Holzer imprimió sus textos en orden alfabético, primero en pequeños pósteres y más adelante en un manuscrito titulado *The Black Book* y publicado en 1979. Pero en esta ocasión, en vez de imprimirlos sobre blanco como había hecho previamente, los organizó para que cada texto fuera de un color diferente. Al empapelarlos en hileras formaban mosaicos de colores, y, como en algunas campañas publicitarias, cada semana sustituía los carteles por otros nuevos con textos y colores diferentes para llamar la atención de los viandantes. En la actualidad los *Inflammatory Essays* muchas veces se exponen en las paredes de museos en el formato de pósteres de colores con el texto impreso en negro (ver fig. 3), como referencia a cómo habían sido introducidos en la escena pública por primera vez.

Jenny Holzer aborda en estos manifiestos temas como la violencia y el uso injustificado de la fuerza, las relaciones entre los sexos y la sociedad hiperconsumista.

Al igual que en su obra previa, la artista no nos proporciona información sobre quién está tras las opiniones expresadas en los textos. De esta forma, el lector no prejuzga el contenido textual y, tras examinarlo, puede formar una opinión definida sin más obstáculo que su propia ideología. En estas dos primeras obras Jenny Holzer rehúsa a dejar entrever su voz autorial: en la primera construye una polifonía contradictoria a través de aforismos escritos con un tono calmado y fáctico, mientras que, en la segunda el tono es más agresivo y declarativo. Esta acometividad recuerda e imita en cierta manera a los predicadores evangelistas y las personas dementes en las calles de Nueva York, así como a los comerciales de los anuncios y los políticos, todos ellos personajes representativos de la sociedad de la época.

Diane Waldman comenta además en el catálogo, *Jenny Holzer* (1989), perteneciente a una exhibición en el Museo Guggenheim de Nueva York que Jenny Holzer ya había incluido el formato del manifiesto en una obra previa. En 1979, cuando todavía empapelaba las calles con sus pósteres llenos de *Truisms*, también formaba parte del colectivo artístico *Colab*. Con la ayuda de otra de sus miembros, la directora de cine experimental Coleen Fitzgibbon, produjo *The Manifesto Show*. Esta instalación consiste en una habitación repleta de manifiestos políticos, artísticos y filosóficos de todas las ideologías, muchos contradictorios entre sí. Invitaron al público escribir y presentar sus propias creaciones, así como manifiestos históricos sobre el arte o la política y que representaran la visión que querrían del mundo, pero también la que aborrecerían, de

forma que exteriorizara sus opiniones sobre temas sociales con pasión. Estos manifiestos se podían presentar por escrito, a través de imágenes o con *performances*. De acuerdo con los presentes (Jenny Holzer, la prensa y los asistentes) se expusieron todo tipo de escritos: desde *SCUM* de Valerie Solanas, *Mein Kampf* de Adolf Hitler y el Manifiesto del Partido Comunista (*Manifest der Kommunistischen Partei*) de Karl Marx y Friedrich Engels, hasta las primeras versiones de los *Inflammatory Essays* y las obras de los otros 100 artistas que se presentaron.

### **Obras posteriores**

Tras los éxitos cosechados con sus dos primeras obras Jenny Holzer ha continuado escribiendo. En la actualidad en su bibliografía se incluyen las siguientes 9 obras textuales, además de las dos ya comentadas previamente: *Living*, *Survival*, *Under a Rock*, *Laments*, *Mother and Child*, *War*, *Lustmord*, *Erlauf* y *Arno*.

*Living* (1980-82) es una serie de textos cortos, en los cuales se relatan acontecimientos cotidianos con un “giro de tuerca”. Para la distribución y exposición de las obras previas (*Truisms* e *Inflammatory Essays*), la artista cumplió con los pretextos de la comunicación publicitaria; en este caso, la comunicación en la que Jenny Holzer se infiltra es en la gubernamental. Para lograrlo plasmó estos escritos en letreros y señales de aluminio, así como en placas de bronce, que aluden directamente a los carteles informativos empleados por las instituciones públicas estadounidenses. Las reminiscencias que el uso de estos materiales despierta en el público se conjugan con la asertividad y convicción que exudan los textos. Esta combinación evoca a la autoridad y a los sistemas políticos, sociales, económicos y culturales que insisten en mantener las estructuras y normas que solo les benefician a ellos, en contraposición con los temas tratados en los textos: las necesidades diarias del ser humano, es decir, comer, respirar, dormir y las relaciones interpersonales. El artista norteamericano Peter Nadin colaboró en *Living* acompañando los carteles y señales con pinturas.

Grace Glueck describe en su artículo *And Now, a Few Words From Jenny Holzer* (1989) para la revista del New York Times que en 1982 el programa *Public Arts Fund* le concedió el honor de exponer nueve de sus *Truisms* en una de las pantallas LED de Times Square. Pocos artistas habían experimentado con esta tecnología que por aquel entonces estaba aún dando sus primeros pasos. Jenny Holzer la adoptó en sus obras posteriores, lo que la convirtió en una artista pionera en el uso de este medio. La combinación del trabajo

textual de Holzer con las nuevas estrategias tecnológicas de la comunicación la acercó a las sensibilidades conceptualistas y de los movimientos del arte pop. Históricamente los artistas han mantenido una estrecha relación con los más avanzados progresos científicos de su tiempo: desde la aplicación de la perspectiva forzada en la arquitectura de la Grecia Clásica hasta el uso de la cámara oscura para ayudar a los pintores del siglo XVII. No obstante, en el siglo XX se desarrolla intensamente la informática y en este formato los artistas de su tiempo encuentran una forma de desfigurar su presencia en la obra transfiriendo su implicación a una cuestión de programación. No cabe duda de que Jenny Holzer descubrió en las pantallas LED un nuevo lienzo compuesto por centenares de pequeñas luces con autonomía propia, regido por sus propias normas, dispuesto a hacer, según sus propias limitaciones, lo que sea necesario para complacer al artista.

Con *Survival* (1983-85), Jenny Holzer adopta un tono más urgente; por una parte debido a la afición de la autora a leer libros sobre el Rapto y otros temas apocalípticos, por otra, y más importante, a causa del contenido textual y de la instalación de la obra planteada por la artista. El tema común y principal de los breves textos que conforman *Survival* es la realidad del día a día y todos los peligros que encierra. Esta es la razón según la cual estos escritos propugnan siempre por una idea de terror al porvenir. Esta deriva, en cierta manera, populista de Jenny Holzer, combinada con el efecto de las distintas y autoritarias voces de la obra, genera angustia y miedo en el lector, que teme las realidades propuestas en los textos. Como se indica en el dossier de prensa de la muestra *Jenny Holzer. Lo Indescribable* en el Museo Guggenheim de Bilbao (2019), *Survival* fue la primera serie escrita por la artista expresamente para pantallas LED dentro de una sala de exposiciones. Se debe tener en consideración que hasta entonces estos dispositivos se empleaban exclusivamente en espacios públicos y con fines publicitarios. La descontextualización de esta estrategia publicitaria (del espacio público al expositivo) le otorga a la obra de Holzer un nivel más de profundidad. De esta forma la informática se convirtió en un nuevo formato con el que plasmar sus propuestas artísticas. La programación le permitió poder modular la velocidad de lectura, así como dar énfasis a distintas partes de los textos a través de tipografías, colores y tamaños de las letras cambiantes. Estas nuevas posibilidades resultan en que esta obra de Jenny Holzer adquiera una cualidad aún más incisiva en el público, ya que este pierde la capacidad de regular cómo consume y experimenta la obra. En cambio, la artista alcanza omnipotencia sobre la misma y control sobre el espectador: controla el ritmo al que el público ha de leer sus mensajes. Esta idea



tan simple le permite, entrelazando el tiempo con la palabra, generar diversas atmósferas. En algunas ocasiones, obliga al público a leer a un paso tediosamente lento mensajes profundamente dolorosos, lo que le confiere a la palabra en sí misma mayor gravedad y rotundidad. Del mismo modo, acelerando el ritmo de lectura, asfixia al público que se ve incapaz de seguir el texto. Desde aquella intervención en Times Square y desde *Survival*, las pantallas LED se han convertido en un elemento consolidado en las instalaciones de Jenny Holzer.

*Under a Rock* (1986) es una serie cuyos textos fueron concebidos como breves análisis sobre la muerte, el ejercicio de la violencia y el abuso de la fuerza y del poder. A pesar de la dureza de los temas tratados en la obra, el tono informativo se mantiene en los escritos, lo cual extenua las emociones del espectador. A esta sensación contribuye la instalación de la obra, que se expuso por primera vez en 1986 en la galería Barbara Gladstone en Nueva York, convirtiéndose “en su primera instalación completamente interior” (Simon y Holzer 1998). Combina el uso de los LED, que por aquel entonces eran el medio predilecto para la difusión publicitaria con bancos de granito negro con los textos grabados en ellos. El objetivo era que el público se sentara en ellos y reflexionara sobre sus inscripciones. Es relevante mencionar que en esta obra Jenny Holzer retrata el poder del hombre ejercido sobre la mujer de forma más directa, tema que seguiría explorando en su obra posterior.

De acuerdo con Philomena Epps en su artículo “*the enduring legacy of Jenny Holzer*” (2017) para la revista i-D, la serie *Laments* fue escrita entre los años 1989 y 1990 y presentada en una instalación en el *Dia Art Foundation* de Chelsea, Nueva York. Con los *Truisms* Jenny Holzer procuraba mantener un tono factual y de anonimato como si hubieran sido escritos hace siglos, mientras que con las series *Inflammatory Essays* y *Survival* empleaba la segunda persona (*you*), con *Laments*, sin embargo, abraza la subjetividad y abandona la voz autorial en los textos. En su lugar, explota el uso de la primera persona del singular (*I*) para exponer las cavilaciones de diferentes personas fallecidas. “Las voces de los muertos” (Holzer y Schwarz 2019), como las denomina la artista, formulan profundas y subjetivas reflexiones, principalmente, sobre la muerte. La exposición en la que se presentó *Laments* consistió en 13 sarcófagos de diferentes tamaños (para adultos, niños y hasta un bebé) con los textos inscritos en sus superficies en yuxtaposición con 13 señales LED. De acuerdo con la crítica especializada, en la sala

con sarcófagos se generaba un silencio abrumador y cuasi elegíaco, en contraste con la sala con LEDS, cuya vertiginosa y periódica programación iluminaba el espacio.

En 1990, tras triunfar con una exposición en solitario en El Guggenheim de Nueva York, procedió a escribir *Mother and Child*. Esta serie aborda principalmente dos temas: el miedo y la maternidad. El tono autoritario y de anonimato de sus primeros textos queda ya atrás en el pasado y es sustituido por la total subjetividad de los pensamientos de la artista, que expresa sus más profundos miedos ahora que es madre. Jenny Holzer se convirtió en la primera mujer representante en solitario de Estados Unidos en la Bienal de Venecia. La instalación que se dispuso en el Pabellón Americano se alzó con el León de Oro a la mejor participación nacional. Consistió en una retrospectiva de su obra completa, además de presentar públicamente por primera vez esta nueva serie, cuyos textos fueron programados en 12 señales LED verticales.

*War* (1992) como su propio nombre indica es una serie cuyo tema principal es la guerra. Los reportajes que cubrían la información sobre la Guerra del Golfo (1991) fueron la inspiración para esta serie, que lidia con “la responsabilidad personal, la muerte, la memoria, el poder y el trauma” (Breslin 2013:172).

### ***Lustmord***

Entre 1993 y 1994 Jenny Holzer procedió a escribir su siguiente obra, *Lustmord*. Esta serie, compuesta por tres poemas, denuncia los abusos, violaciones y asesinatos que las mujeres bosnias sufrieron de forma sistemática durante la Guerra de Bosnia (1991) a causa de las limpiezas étnicas en algunos países balcánicos. Cada texto relata estos crímenes de guerra desde un punto de vista diferente; el del criminal, el de la víctima y el de un tercero, un observador que, como ha indicado la propia artista en numerosas ocasiones, “podría ser un familiar o conocido de la víctima que presencia la escena del crimen o alguien con autoridad, como un enviado especial de las Naciones Unidas” (Holzer 1998: 29-30).

El sustantivo alemán “*Lustmord*” es un término compuesto por “*Lust*” (placer, deleite) y “*Mord*” (asesinato, crimen, homicidio) y que, por lo tanto, hace referencia a los asesinatos cometidos por criminales que obtienen satisfacción erótica por el hecho de matar. Este nombre resume a la perfección el contenido textual, dividido en tres poemas de similar extensión con subtítulos propios: “*PERPETRATOR*”, “*VICTIM*” y “*OBSERVER*”. Cada uno representa puntos de vista distintos, pero no solo el de un individuo concreto, sino

más bien el de un colectivo de personas que relata sus experiencias. De esta forma algunos de los versos no continúan la narrativa de los previos, lo cual genera desconcierto e inseguridad en el lector. Esta puntual desconexión de ideas en los textos se conjuga con la explicitud de las escenas retratadas, en las que los personajes describen con precisión: su deseo asesino y sadismo (*PERPETRATOR*), su terror e impotencia (*VICTIM*) y la situación posterior al abuso (*OBSERVER*). Además “el uso continuado del presente simple en combinación con las oraciones declarativas y sin adornos actúa en pro del horror en vez de otorgar especificidad al contexto” (Breslin 2013:188).

Como ya hemos introducido al comienzo de este apartado, las primeras obras de Jenny Holzer se presentaron por primera vez en el espacio público. Sin embargo, a partir de 1988 sus trabajos comenzaron a exhibirse en salas de museos y galerías de medio mundo. Con *Lustmord*, Jenny Holzer le da un nuevo giro a su carrera alejándose tanto del espacio público como del expositivo, y centrándose en las estrategias invasivas de la comunicación y la publicidad y su capacidad de irrumpir en el espacio privado. De esta forma la artista colaboró con el periódico alemán *Süddeutsche Zeitung* para un número especial de su revista de casi 30 páginas.

La portada (ver fig. 5), en fondo negro, estaba compuesta por un pequeño pedazo de papel blanco con una oración en alemán encuadrada en su centro escrita por la artista: “DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH” (ESTOY DESPIERTA EN EL LUGAR DONDE MUEREN LAS MUJERES). Este breve título provocó una gran controversia en Alemania, donde fue distribuida la revista, pero no por su contenido semántico, sino por el material con el que había sido impresa: sangre. Esta sangre había sido donada por mujeres de la antigua Yugoslavia y de Alemania, y aun habiendo sido tratada en laboratorios, despertó “reacciones y tabúes... a la sangre en general, a la sangre de mujer en particular, a la noción de sangre impura, ya sea por causa racial o viral” (Simon y Holzer 1998: 31).

Al contrario que la sobria portada, el interior de la revista, de alrededor de 30 páginas, alberga una colección de fotografías en primer plano, que muestran las distintas líneas de texto de *Lustmord* escritas en la piel de mujeres (ver fig. 6). Esta separación de los textos conduce a que el público, en un principio, no sea capaz de determinar qué punto de vista concreto está leyendo. Esta confusión se amplifica debido al contenido semántico, que en una primera lectura podría asemejar al relato de un encuentro sexual casual, pero que, cuando se avanza en la lectura, se convierte en una narración violenta y desgarradora

sobre la violación y el asesinato. A su vez, el hecho de que Jenny Holzer le ofrezca un espacio al “*PERPETRATOR*” para que “explique” su perspectiva es una forma de incidir en el espectador, para que así se adentre de lleno en una realidad a la que tendemos a hacer oídos sordos. La intersección entre violencia y sexualidad convive en esta obra de Jenny Holzer, en la que el cuerpo femenino ocupa el lugar del lienzo. La escritura en la piel de la mujer, cual tatuaje, permanece, lo que evoca a la imposibilidad que sufren algunas víctimas de violencia de género de olvidar los abusos que en algún momento hayan sufrido.

*Lustmord* no solo llegó al público a través de esta revista, también se presentó en el espacio expositivo a través de diferentes instalaciones. Una de las más conocidas es *Lustmord Table*, una mesa de madera sobre la que se colocaron huesos de mujer circundados por anillos de plata con el texto grabado en ellos. Esta combinación de texto y huesos indaga en los resultados físicos y psicológicos de la violencia ejercida contra la mujer. Asimismo, los poemas de esta serie también se han exhibido en instalaciones con señales LED, más habituales en el universo creativo de Holzer.

### **Últimas obras**

Tras presentar *Lustmord* ante el público, Jenny Holzer recibió numerosas peticiones por parte de instituciones y ayuntamientos para realizar memoriales principalmente sobre la paz. Uno de los principales es *The Black Garden*. Este encargo de la ciudad de Nordhorn (Alemania) consistió en rediseñar un memorial en conmemoración a los caídos en las tres últimas guerras que se habían librado en la zona: la guerra franco-prusiana, la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial. Este jardín está situado al lado del monumento monolítico ya existente y está dispuesto de manera circular, así los caminos y las áreas con plantas que lo conforman crean anillos concéntricos. El simbolismo habitual en la obra de Holzer aparece en este memorial en forma de bancos con inscripciones grabadas, y principalmente con la vegetación. Los árboles, plantas y flores, todos ellos de tonos oscuros o negros, crean un espacio lúgubre que contrasta con unos únicos tulipanes blancos que adornan una placa conmemorativa por las familias judías asesinadas.

Pero la obra más importante de esta etapa memorialesca es *Erlauf*, escrita y presentada por la artista en 1995 en la ciudad austríaca del mismo nombre. Esta población es conocida por la reunión secreta que mantuvieron el 8 de mayo de 1945 los generales rusos

y americanos para celebrar la victoria contra las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Desde el año 1965 esta localidad ha propugnado por conmemorar este evento histórico, instalando obras artísticas que rememoran este acontecimiento como símbolo de paz. Jenny Holzer fue una de las invitadas para idear uno de los memoriales. La obra textual consiste en oraciones sueltas de corta duración que relatan acontecimientos que acaecieron durante la represión nazi y la guerra. De esta forma, Jenny Holzer transmite las realidades y experiencias más duras que padecieron los represaliados de este régimen dictatorial, representa el estado más brutal de la guerra. En el monumento que finalmente se erigió, las palabras de Jenny Holzer se grabaron en los adoquines, en contraste con las flores blancas y la brillante luz de un foco reflector, que simbolizan la paz.

La última obra textual escrita por Jenny Holzer hasta el momento es *Arno*, producida y exhibida por primera vez en la primera Bienal de Arte de Florencia en 1996. Estos textos en un principio iban a ser utilizados para un proyecto de recaudación de fondos por la lucha contra el sida, y, aunque al final fueron reescritos, la temática se mantiene; los textos lidian con la pérdida de los seres queridos. Existe también una versión de *Arno* expresamente para el museo Guggenheim de Bilbao, traducido al español y al euskera. La principal particularidad de la primera exhibición de *Arno* fue el modo de presentación de los textos: a través de proyecciones de xenón sobre los edificios y el río de la ciudad italiana.

Desde el año 2001 Jenny Holzer no ha vuelto a escribir sus propias obras, sino que ha integrado en sus instalaciones y proyecciones los versos de célebres poetas internacionales como la polaca Wislawa Szymborska o los norteamericanos James Schuyler o Walt Whitman, aunque reinterpreta habitualmente sus textos propios en exposiciones, ferias y monumentos del mundo entero. Las razones por las cuales algunos críticos del ámbito artístico intuyen que dejó de escribir sus textos son variadas, pero principalmente, de acuerdo con los mismos, fueron dos: una combinación de “asuntos personales y conflictos globales” (Breslin 2013:11). Con estos conflictos globales se refieren a los eventos del 11 de septiembre de 2001 y las consecuentes guerras de Irak y Afganistán. Los documentos que están empezando a aflorar sobre estas guerras y las torturas y crímenes cometidos por soldados estadounidenses durante su transcurso han encaminado a Jenny Holzer a adoptar un medio de expresión de su pasado, la pintura. Sus “*Redaction Paintings*” son documentos de seguridad nacional desclasificados que la artista investiga e interpreta. Estos archivos, algunos censurados a pesar de su

desclasificación, los tacha y pinta creando curiosas estructuras que permiten dejar entrever vestigios de los textos originales, pero que, al mismo tiempo, imposibilitan la total comprensión de los mismos. De esta forma la artista denuncia la desinformación y el secretismo por parte de las instituciones públicas y, además, pone el acento en los crímenes cometidos por el ejército estadounidense durante estas guerras.

#### **4. Traducciones y comentarios.**

A continuación presento mis traducciones de alguno de los textos de Jenny Holzer incluyendo una selección de 10 aforismos de “*Truisms*”, cuatro manifiestos pertenecientes a la serie “*Inflammatory Essays*” y los tres poemas que conforman “*Lustmord*”. Además, tras cada traducción habrá un comentario sobre la traducción de ese cuerpo textual concreto.

#### ***Truisms***

1. MUCHOS ESPECIALISTAS ESTÁN GRILLADOS
2. LA ÉLITE ES INEVITABLE
3. EL GOBIERNO ES UNA CARGA PARA EL PUEBLO
4. EL DINERO CREA EL BUEN GUSTO
5. LAS PERSONAS QUE SE VUELVEN LOCAS SON DEMASIADO SENSIBLES
6. EL PECADO ES UNA HERRAMIENTA DE CONTROL SOCIAL
7. LAS PERSONAS ESTÚPIDAS NO DEBERÍAN PROCREAR
8. LA TECNOLOGÍA NOS HARÁ O NOS DESTRUIRÁ
9. ERES VÍCTIMA DE LAS REGLAS QUE TE GUÍAN
10. TÚ TIENES UNA DEUDA CON EL MUNDO, NO AL REVÉS

En primer lugar, es necesario mencionar que el título de la obra se ha traducido al español como “*Truisms*” siguiendo el ejemplo de exposiciones como *Jenny Holzer. Lo Indescriptible* en el Museo Guggenheim Bilbao. También otras instituciones españolas, como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, se han referido a esta obra de esta manera en su página web oficial. El término “truismo” es un calco del inglés “*truism*”

(formado por “true” (verdadero) e “ism” (ismo)), pero está recogido por la Real Academia de la Lengua en su diccionario con la siguiente definición “Verdad obvia y trivial, perogrullada”. A su vez también me veo inclinado a expresar que para la realización de esta traducción, la intención principal ha sido ser fiel al contenido de los textos, pero también al contexto de la época en la que se expusieron. Por lo tanto, no he adaptado algunas de las referencias culturales con el propósito de atraer al público español en concreto, sino que las he adaptado al contexto y circunstancias de finales de los 70 y principios de los 80. Del mismo modo, la decisión de traducir los Truismos en mayúscula mantiene la idea original de Holzer, que era llamar la atención del público a través del uso de técnicas de la publicidad.

La siguiente selección de *Truismos* comparte ciertos aspectos lingüísticos, semánticos y formales que han sido relevantes para su traducción. Para explicar con más claridad los procesos y decisiones en lo concerniente a esta traducción he decidido numerar esta lista (los *Truisms* en su formato original no están numerados).

En el primer aforismo (MUCHOS ESPECIALISTAS ESTÁN GRILLADOS) destaca la selección léxica de la autora, con palabras como “*professionals*” y “*crackpots*”, que resaltan el descontento por las políticas económicas y la gentrificación, que a finales de los 70 y principios de los 80 favorecían a la clase media-alta en detrimento de las clases más populares en la ciudad de Nueva York. El primer término hace referencia a los nuevos trabajadores de alta cualificación que, gracias a sus elevados salarios, se mudaron al área de Manhattan, por aquel entonces un barrio humilde y altamente racializado, fomentando así la gentrificación de esta área y la expulsión de los vecinos autóctonos. El contexto de la época y la obra denota que para la artista “*professionals*” era un término peyorativo. El segundo, “*crackpots*” es un impropio empleado para referirse a personas o ideas “estúpidas”, “locas” o “extrañas”. El contexto de la época nos muestra además que en los años en los que Jenny Holzer redactaba estos textos se estaba gestando una epidemia de crack en las grandes ciudades de Estados Unidos, Nueva York incluida, que afectaría en especial a las personas con menos recursos. Para la traducción de “*professionals*” descarté palabras como “funcionarios”, que podría adaptarse mejor a un contexto español, para decantarme por “especialistas”. Este término, quizás más neutro semánticamente en castellano, recoge las características de trabajador altamente cualificado. A su vez, en contraposición con “grillados” (*crackpots*), produce confusión, rechazo o acogida en el lector, que no comprende el porqué de tal ataque a su integridad

o que está conforme con lo expresado, siempre en dependencia de su ideología y estrato social.

El segundo truísmo (LA ÉLITE ES INEVITABLE) es prácticamente una traducción literal. Lo único que cambia es el “*an*” inicial. En vez de optar por traducirlo como artículo indeterminado, he preferido emplear el artículo determinado para adaptarlo mejor al castellano.

El aforismo número tres (EL GOBIERNO ES UNA CARGA PARA EL PUEBLO), al igual que el primero, destaca por la selección léxica de la artista, en concreto la parte final “*burden on the people*”. “*Burden*” es un sustantivo que, en este caso, hace referencia al peso metafórico que causa preocupación entre el que lo experimenta. Por tanto, lo he traducido como “carga”, puesto que en castellano mantiene el mismo significado. El término más interesante es “*people*” que en español podría traducirse de múltiples maneras como “gente”, “personas” o “población”, pero he optado por “el pueblo”. Este término se popularizó entre los teóricos comunistas, que fueron una parte principal de la inspiración de Holzer en esta y otras obras, y que lo empleaban para referirse a las masas de clase humilde. Holzer lo utiliza de forma similar, puesto que alude de forma directa al lector, incitándole a reaccionar ante el texto.

El cuarto truísmo (EL DINERO CREA EL BUEN GUSTO) es prácticamente una traducción literal, pero es necesario mencionar que, el final, “*taste*” podría haberlo traducido como “satisfacción” o “distinción”, que también tienen el mismo significado. Sin embargo, me he decantado por la opción de “buen gusto”, puesto que este término no solo transmite el mismo significado sino que también hace una distinción entre el buen y el mal gusto. Esto permite que el término exprese más clasismo, lo cual afecta al público de forma directa.

La parte más relevante en la traducción del quinto aforismo (LAS PERSONAS QUE SE VUELVEN LOCAS SON DEMASIADO SENSIBLES) es la inicial, en el texto original “*people who go crazy*”. En la actualidad estas palabras posiblemente serían consideradas inapropiadas, debido a que las personas que padecen estas enfermedades mentales han encontrado eufemismos apropiados para esta y otras expresiones controvertidas. Pero en el contexto de la época, esta expresión era cotidiana y no reprochable, además de que transmitía mejor el mensaje incisivo de Holzer. Por esta segunda razón, respetar el objetivo de la artista de incidir en el lector, he determinado que la posible reacción



negativa del público es causa natural de la presente obra, y por tanto, la decisión de mantener estas palabras también en castellano no tergiversa el espíritu y la intención de la obra, sino que abre nuevos interrogantes y discusiones.

El sexto truísmo (EL PECADO ES UNA HERRAMIENTA DE CONTROL SOCIAL) hace referencia a cómo las creencias y discursos religiosos, en concreto las cristianas, han moldeado a la población, con el objetivo final de controlar y redirigir los comportamientos que no se adapten al dogma cristiano. He optado por traducir “*means*” como “herramienta” en vez de “medio”, puesto que el primer término conlleva una cierta sencillez en su uso, al igual que la Iglesia “controla” fácilmente a la población a través de su fe.

El siguiente aforismo (LAS PERSONAS ESTÚPIDAS NO DEBERÍAN REPRODUCIRSE) transmite de forma tajante que las personas ignorantes no deben tener descendencia. He realizado una traducción muy literal, por lo que el mensaje original se mantiene intacto. Otra de las opciones que barajaba para la traducción de “*breed*” era “reproducirse”, pero finalmente me decidí por “procrear”.

En el octavo truísmo (LA TECNOLOGÍA NOS HARÁ O NOS DESTRUIRÁ), Jenny Holzer pretende transmitir como los avances tecnológicos nos podrían salvar en un futuro, pero igual de fácilmente podrían volverse en nuestra contra y destruir la humanidad. “*Make or break us*” es un modismo que se suele emplear para transmitir que algo podría ser un total éxito o fracaso. Es curioso pensar en cómo Jenny Holzer ya planteaba esta idea a finales de los años 70, cuando la tecnología aún no estaba tan desarrollada como en la actualidad, y que por lo tanto, este truísmo es un claro ejemplo de la vigencia de sus obra.

El noveno aforismo (ERES VÍCTIMA DE LAS REGLAS QUE TE GUÍAN) destaca por la implicación directa del público a través del uso y repetición del “*you*”, apelación que no se da en la mayor parte de estos textos. En este caso, se emplea para llamar la atención del público (los viandantes en el caso de esta obra) y para hacerle reflexionar sobre el contenido textual. Más allá de esta particularidad, este aforismo se puede traducir de forma bastante literal.

El último truísmo que he traducido (TÚ TIENES UNA DEUDA CON EL MUNDO, NO AL REVÉS) y que voy a comentar repite la apelación al lector con el “*you*” inicial. El contenido semántico de esta afirmación se puede resumir en que los seres humanos damos

por hecho que los recursos del planeta nos pertenecen y tenemos libre albedrío para usarlos, cuando la realidad es que nosotros debemos respetar y cuidar el planeta para sanar todo el daño que ya le hemos hecho. Además, también se puede interpretar como una crítica al inconformismo y al hiperconsumismo, que son temas recurrentes en la obra de Holzer.

### *Ensayos inflamatorios*

#### EL FIN DE LOS ESTADOS UNIDOS

TODOS VOSOTROS, RICACHONES  
DE MIERDA, VEIS VENIR EL PRINCIPIO  
DEL FIN Y TOMÁIS CUANTO PODÉIS  
MIENTRAS PODÉIS. PENSÁIS QUE OS  
PODRÉIS ESCABULLIR, PERO TENÉIS  
MIERDA EN VUESTRA PROPIA CAMA  
Y SOIS LOS QUE DORMÍS EN ELLA.  
¿POR QUÉ DEBERÍAN QUEDARSE ATRÁS  
TODOS LOS DEMÁS Y OLER VUESTRA  
APESTOSA COBARDÍA? HE AQUÍ UN  
MENSAJE PARA VOSOTROS—LOS VIAJES  
ESPACIALES AÚN SON INCIERTOS  
Y CUALQUIERA DE VUESTROS  
REFUGIOS PUEDE VOLARSE  
DEL MAPA. NO TENÉIS NINGÚN  
OTRO LUGAR A DONDE IR. SABED QUE  
EN VUESTRO FUTURO ESTAREMOS  
NOSOTROS, ASÍ QUE NO NOS DEIS  
MÁS RAZONES PARA ODIAROS.

“*Ensayos inflamatorios*” es la traducción que propongo para el título de esta segunda obra de Jenny Holzer, basándome en la realizada al catalán por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, “*Assaigs inflamatoris*”. Una vez concretado esto, a continuación expongo cuatro traducciones de estos Ensayos inflamatorios, con su correspondiente comentario.

En primer lugar, me parece necesario mencionar que tanto en la traducción de este primer texto, como en la de los siguientes de esta misma serie, me he inclinado por mantener las características tipográficas de los originales, 100 palabras y 20 líneas por texto. Este “ensayo” denuncia el privilegio de las personas adineradas y su falta de empatía con los demás. Destaca la agresividad del lenguaje empleado por Holzer con expresiones en el original como “*rich fuckers*” o “*stinking cowardice*”. Esta primera expresión en otro contexto de

traducción podría suponer un conflicto, puesto que es vulgar y malsonante. Pero en este

caso concreto, la intención de la artista es despertar emociones en el lector, por lo cual la he traducido como “ricachones de mierda”, con el fin de transmitir la misma acometividad que en el original. A su vez he optado por traducir este ensayo en la 2ª persona del plural para que el público que lo lea pueda sentirse apelado y afectado por el mismo.

LUNES, ALGUIEN MURIÓ PORQUE ME  
HIRIÓ, ASÍ QUE LE RAJÉ SIN PENSARLO.  
MARTES, ALGÚN ANIMAL MURIÓ  
PORQUE ERA DEMASIADO PELIGROSO  
COMO PARA SER LIBRE. MIÉRCOLES,  
UN LADRÓN MURIÓ PARA QUE TODOS  
SUIERAN RESPETAR LA PROPIEDAD  
PRIVADA. JUEVES, ALGÚN POLITICUCHO  
MURIÓ PORQUE SUS IDEAS ERAN  
DISPARATADAS Y DEMASIADO CONTAGIOSAS.  
VIERNES, ALGÚN VIOLADOR MURIÓ  
PORQUE DEJÓ A SU VÍCTIMA DESEANDO  
ESTAR MUERTA. ÉL TUVO QUE MORIR  
DESEANDO ESTAR VIVO. SÁBADO,  
YO MATÉ A UN HOMBRE CONDENADO A  
MUERTE PARA QUE NADIE MÁS  
TUVIERA QUE MANCHARSE LAS MANOS  
DE SANGRE. DOMINGO, DESCANSÉ.  
LUNES, SEIS PERSONAS ME ASALTARON  
ASÍ QUE LAS RAJÉ SIN PENSARLO.

Este segundo texto es un relato de las muertes que suceden durante los diferentes días de una semana. En el original, Jenny Holzer prácticamente repite la misma estructura y expresiones en todas las oraciones y su objetivo es exponer al lector a lo absurdo de la muerte y a lo presente que está cada día. A través de la repetición y la enumeración de los días de la semana, la artista logra transmitir sensación de insistencia y de círculo vicioso del cual no se puede escapar.

De esta forma, en mi traducción he optado por repetir las mismas expresiones que en el original. El ejemplo más claro de esta reiteración se da en la primera y la última frase del manifiesto, que además demuestra la idea original de círculo vicioso al empezar una nueva semana,

por supuesto llena de violencia. Dado que este texto se basa en la reiteración para calar en el lector, la traducción mantiene esta idea de insistencia. Por lo demás, este texto no

conlleva especial dificultades puesto que el lenguaje empleado por la artista en este caso es sencillo y directo.

EL MIEDO ES EL ARMA MÁS ELEGANTE,  
TUS MANOS NUNCA SE MANCHAN.  
AMENAZAR CON VIOLENCIA FÍSICA ES  
PRIMITIVO. MEJOR EXPLOTA MENTES Y  
CREENCIAS. JUEGA CON INSEGURIDADES.  
SÉ CREATIVO EN ENFOQUE. INSUFLA  
ANSIEDAD HASTA NIVELES INSOPORTABLES  
O SOCAVA GRADUALMENTE LA CONFIANZA  
POPULAR. EL PÁNICO GUÍA AL REBAÑO  
AL ABISMO; UNA ALTERNATIVA ES  
INMOVILIZAR CON TERROR. EL MIEDO  
PROSPERA CON MIEDO. ACTIVA ESTE  
EFICIENTE PROCESO. LA MANIPULACIÓN NO  
SE LIMITA A PERSONAS. LAS INSTITUCIONES  
ECONÓMICAS, SOCIALES Y DEMOCRÁTICAS  
PUEDEN SACUDIRSE. SE DEMOSTRARÁ QUE  
NADA ES SEGURO, SAGRADO O PRUDENTE.  
NO EXISTE DESCANSO ANTE EL HORROR.  
LOS ABSOLUTOS SON VOLUBLES.  
LOS RESULTADOS, ESPECTACULARES.

Escogí este texto concreto por su relevancia en el contexto político actual tanto a nivel nacional como internacional, ya que transmite cómo introducir el miedo en la sociedad y cómo existen agentes políticos que se aprovechan de ese miedo que ellos mismos generan para conseguir apoyos. La sensación de angustia que genera se debe a la elección léxica de la autora, con expresiones como “*Force anxiety to excruciating levels*” o “*There is no respite from horror*”.

También es necesario mencionar que el texto original se dirige directamente al lector, al que parece querer convencer para que siga los pasos que está explicando para provocar ese miedo. Por esta razón, en la traducción también he apelado al lector con expresiones como “tus manos nunca se manchan” o

“insufla ansiedad...”.

El principal condicionante para la realización de esta traducción fue el límite de 100 palabras, que me impidió poder crear un juego de palabras equivalente al original de “*play insecurities like a piano*” o me obligó a verbalizar expresiones que en un principio habían sido sustantivadas como “*terror-induced immobilization*”. A pesar de este límite

autoimpuesto, considero que la traducción logra transmitir la sensación de pánico y ansiedad que genera el texto de partida.

DESTRUYE LA SUPERABUNDANCIA. DESNUTRE  
LA CARNE, RASÚRATE, EXPÓN EL HUESO,  
ACLARA LA MENTE, DETERMINA LA VOLUNTAD,  
CONTÉN LOS SENTIDOS, DEJA A LA FAMILIA,  
ABANDONA LA IGLESIA, MATA LA ALIMAÑA,  
VOMITA EL CORAZÓN, OLVIDA LOS MUERTOS.  
RECORTA TIEMPO, RENUNCIA AL  
ENTRETENIMIENTO, NIEGA LA NATURALEZA,  
RECHAZA CONOCIDOS, DESHECHA OBJETOS,  
OLVIDA VERDADES, DISECCIONA MITOS, DETÉN  
MOVIMIENTOS, BLOQUEA IMPULSOS, SOFOCA  
SOLLOZOS, SOPORTA EL PARLOTEO.  
DESPRECIA LA ALEGRÍA, EL TACTO,  
LA TRAGEDIA, LA LIBERTAD, LA CONSTANCIA,  
LA ESPERANZA, LA EXALTACIÓN,  
LA REPRODUCCIÓN, LA VARIEDAD,  
LA ORNAMENTACIÓN, LA LIBERACIÓN,  
EL DESCANSO, LA DULZURA, LA ILUMINACIÓN.  
ES CUESTIÓN DE FORMA Y FUNCIÓN.  
ES UN ASUNTO DE REPUGNANCIA.

Con este ensayo, Jenny Holzer plantea un alegato contra el hiperconsumo y aconseja dejar atrás cualquier peso físico o mental que nos retenga. Todas las frases del texto cuentan con un verbo de acción (*flee, kill, o discard* en otros) acompañados por un nombre (*superabundance, truths, motion...*), y en ocasiones del artículo determinante “*the*”. Además, a partir de la línea 12 (del texto original) hasta la 18 se repite el mismo verbo: *scorn*.

Es un hecho que en español se tienen que emplear más palabras para expresar lo mismo que inglés. Debido a esto, para poder adaptarme al número de palabras máximo, he optado por prescindir de la repetición de “*scorn*” (“desprecia” en la traducción) y sustituirlo por una

enumeración de todas esas cosas que el ser humano, según el texto, debe despreciar. Por lo demás, la traducción de este texto no tiene mayor complicación, puesto que no existen demasiadas posibilidades léxicas que se puedan adaptar al límite máximo de palabras.

***Lustmord***

Al contrario que con las series previas, el título de esta, *Lustmord*, he decidido no traducirlo, puesto que es el nombre que se le da a esta obra en muchas de las exposiciones y exhibiciones a nivel internacional. Por otro lado, esta serie se divide en tres poemas, y, por lo tanto, incluyo un comentario tras cada traducción.

PERPETRADOR

ME DESLIZO EN ELLA MIENTRAS SE SILENCIA.

ME HUNDO EN ELLA.

LE CANTO UNA CANCIÓN SOBRE NOSOTROS.

LE PISO SUS MANOS.

LE EXTIENDO SUS DEDOS.

SE PARALIZA CON CARA INMÓVIL.

ME CAZA CON SU BOCA.

TIENE TRES COLORES EN SUS OJOS.

LA CIERRO DE NUEVO CON UN MORDISCO.

ESTOY CERCA DE SU LECHE.

LE DIGO QUE SE ENJABONE.

SE TENSA Y LA PEGO.

LA ENJUAGO.

LA MIRO MIENTRAS PIENSA EN MÍ.

SU SALIVA FLUYE MIENTRAS DUERME.

LA ENGANCHO POR LA ESPINA.

ELLA HUELE A ORINA.

SUS ARCADAS HAN DESAPARECIDO.

SU CABEZA EXPLOTA EN LLAMAS.

SUS PECHOS SON TODO PEZÓN.

SE COMPORTA COMO UN ANIMAL A PUNTO DE SER COCINADO.

ME LA ENCUENTRO DE CUCLILLAS SOBRE SUS TALONES Y ESTO LA ABRE, ASÍ PUEDO COGERLA DESDE ABAJO.

LE AGARRO SU CARA CUBIERTA POR SUS FINOS CABELLOS. POSICIONO SU BOCA.

LA QUIERO FOLLAR ALLÍ DONDE TIENE DEMASIADO PELO.

ENGANCHO MI BARBILLA A SU HOMBRO. AHORA QUE NO SE MUEVE, PUEDO CONCENTRARME.

YA NO LE QUEDA SABOR ALGUNO, LO CUAL ME ALLANA EL TERRENO.

EL COLOR QUE TIENE EL INTERIOR DE SU CARNE ES SUFICIENTE PARA HACER QUE LA MATE.

En este primer poema, compuesto por oraciones en apariencia inconexas entre sí, Jenny Holzer nos muestra los pensamientos, emociones y acciones de uno o varios violadores. La subjetividad buscada por la artista a la hora de escribir provoca que se creen dobles sentidos en algunas de las oraciones, lo cual solo aumenta la sensación de confusión en el lector. Esto se aprecia especialmente en oraciones como “*I bite her closed again*” o “*The color of her where she is inside out is enough to make me kill her*”. La primera podría hacer referencia a su boca cerrándose por el miedo de la víctima a replicar al agresor, pero también podría sugerir a sus ojos o incluso a sus piernas. La segunda apunta a que la razón por la cual el infractor mata a la víctima es por las heridas que ya le ha causado previamente y que le vuelven loco, pero también puede comprenderse que se está refiriendo a los genitales expuestos de la víctima.

Mi objetivo para esta traducción es provocar esa misma impresión de confusión en el lector, aplicando esos dobles sentidos que aumentan las posibilidades semánticas de la obra. Un ejemplo de esto en mi traducción es la siguiente oración: “Me la encuentro de cuclillas sobre sus talones y esto la abre, así puedo cogerla desde abajo”. He empleado el verbo “coger” como equivalente del inglés “*get*”, aprovechando las connotaciones sexuales con las que cuenta este verbo en distintas partes de Latinoamérica. Otro ejemplo de esta doble significación en el texto original y en la traducción se da en “Engancho mi barbilla a su hombro. Ahora que no se mueve, puedo concentrarme”. La segunda oración tanto en inglés como en español puede expresar tanto que el violador ya ha matado a la víctima y aun así sigue abusando de su cadáver como que ella sigue viva pero se ha resignado a lo aciago de su destino.

VÍCTIMA

ESTOY DESPIERTA EN EL LUGAR EN EL QUE LAS MUJERES MUEREN.

EL PÁJARO GIRA SU CABEZA Y MIRA CON UN OJO CUANDO ENTRAS.

MIS PECHOS ESTÁN TAN INFLAMADOS QUE LOS MUERDO.

TUS ESPANTOSAS PALABRAS REVOLOTEAN EN EL AIRE QUE ENVUELVE MI CABEZA.

NO ME GUSTA ANDAR PORQUE AÚN LO SIENTO ENTRE MIS PIERNAS.

HAY PELO ATASCADO DENTRO DE MÍ.

MI NARIZ SE ROMPIÓ EN LA HIERBA. MIS OJOS ESTÁN IRRITADOS POR EL ROCE CONTRA TU PALMA.

TENGO LA GELATINA SANGRIENTA.

CONTIGO DENTRO DE MÍ LLEGA EL CONOCIMIENTO DE MI MUERTE.

TIENES PIEL EN TU BOCA. ME LAMES TONTAMENTE.

ME CONFUNDES CON ALGO QUE ESTÁ EN TU INTERIOR. NO PREDECIRÉ CÓMO QUIERES USARME.

SIENTO EL HUESO DE TU HOMBRO BAJO MI MANO Y SÉ QUÉ OCURRIRÁ CONTIGO.

SÉ LO QUE ERES Y NO ME HACE NINGÚN BIEN.

INTENTO EXCITARME PARA PERMANECER LOCA.

LO QUE QUEDA EN LA SÁBANA ES EVIDENTE Y DEL COLOR DEL INFIERNO.

De la misma forma que en el anterior poema, la artista pretende incomodar y confundir al lector a través del uso de oraciones llenas de significado y de violencia, como pueden ser “*My nose broke in the grass. My eyes are sore from moving against your palm*” o “*You have skin in your mouth. You lick me stupidly*”. La primera hace referencia a los golpes que le ha propinado el agresor a la víctima y a lo fuerte que le agarraba la cara, tanto que le ha herido los ojos, mientras que la segunda es un forma velada de indicar que el violador le ha llegado a morder hasta arrancarle la piel.

Para poder provocar las mismas sensaciones que el original, he optado por emplear un lenguaje agresivo y en ocasiones impreciso como por ejemplo en la frase “Tengo la



gelatina sangrienta”. Jenny Holzer puede referirse con esto a que la víctima tiene la menstruación en el momento del abuso o a que los golpes le han provocado coágulos de sangre en las heridas. Otra muestra de este tipo de lenguaje es la última oración: “Lo que queda en la sábana es evidente y del color del infierno”. La palabra “*clear*” del texto original puede tener múltiples significados, como claro, cristalino, transparente, nítido, etc. Pero, en este caso, me he decidido por “evidente”, palabra que a pesar de su significado, en este contexto solo provoca confusión, puesto que el lector no llega a conocer del todo lo que ocurre en la escena y solo puede llegar a asumir que igual se está refiriendo el cadáver de la víctima o a su sangre.

OBSERVADOR

QUIERO ACOSTARME A SU LADO. NO LO HAGO DESDE NIÑOS. ESTARÉ CUBIERTO POR LO QUE HA SALIDO DE ELLA.

ELLA EMPIEZA A COMETER ERRORES EN SU IDIOMA Y YO LA CORRIJO DE LA MANERA EN QUE ELLA ME ENSEÑÓ.

ENCUENTRO SUS TOALLAS APILADAS Y ESTRUJADAS. LAS LLEVO A QUEMAR, AUNQUE TEMO TOCAR SUS COSAS.

ME PIDE QUE DUERMA EN LA CASA, PERO NO LO HARÉ CON SU NUEVO CUERPO, Y SUS SONIDOS Y SU HUMEDAD.

ME SONRÍE PORQUE SE IMAGINA QUE PUEDO AYUDARLA.

ELLA TOSE LAS CUERDAS BUCALES.

QUIERO PEINARLE EL CABELLO PERO SU OLOR ME FUERZA A ALEJARME. SOSTUVE MI ALIENTO TODO LO QUE PUDE. SÉ QUE LA DECEPCIONO.

CUANDO TODO COMENZÓ A SALIRSE DE ELLA, EMPEZÓ A CORRER PORQUE NO QUERÍA SER VISTA.

CALLÓ AL SUELO EN MI HABITACIÓN. INTENTÓ TENER UNA MUERTE LIMPIA PERO NO LO CONSIGUIÓ. VEO SU RASTRO.

SU SANGRE ESTÁ EN UNA BOLA DE PAÑOS DE LIMPIEZA. LLEVO LA HUMEDAD QUE QUEDA DE LA MADRE. VUELVO PARA ESCONDER SUS JOYAS.

LAS MANCHITAS NEGRAS DE MIS OJOS FLOTAN POR SU CUERPO. LAS OBSERVO MIENTRAS PIENSO EN ELLA.

SALGO FUERA, AL CAMINO, Y MIRO LAS PLANTAS QUE ELLA CUIDABA,  
AJENAS A SU MUERTE.

ELLA PARECE ESTRECHA Y PLANA EN EL SACO AZUL. ME PONGO EN PIE  
CUANDO LA LEVANTAN.

Este último poema, más que los anteriores, juega con la confusión de ideas que presenta, ya que las distintas oraciones no suelen tener relación entre sí, y en ocasiones hasta se contradicen. Por ejemplo, en una frase el observador nos informa de que la víctima ha sobrevivido, aunque padece un trauma (“*She begins to make mistakes in her language and I correct her the way she taught me*”), pero en otra, nos explica el momento en que ve cómo se llevan su cadáver (“*She is narrow and flat in the blue sack and I stand when they lift her*”).

Para la traducción de este fragmento de texto me he centrado por tanto en los significados individuales que la artista pretende que lleguen al público, ya que no son tanto las oraciones sueltas en sí las que causan confusión en el lector, sino todo el conjunto. Aún así, existen aspectos destacables en esta traducción como por ejemplo en la siguiente oración: “Encuentro sus toallas apiladas y estrujadas. Las llevo a quemar, aunque temo tocar sus cosas”. Con la parte referente a “las toallas apiladas y estrujadas” (en el original “*towels shoved in tight spots*”) he hecho un ejercicio de deducción de a qué se refería la autora, y he concluido que alude a que el observador acude a la casa de la víctima y se encuentra con cómo ella había dejado las tareas de la casa a medio terminar, lo cual provoca una sensación de desasosiego en el lector.

## 5. Conclusión.

Como todos sabemos, un traductor no puede ni debe aproximarse a un texto sin haber realizado previamente un riguroso proceso de documentación. De igual forma sucede con la traducción de obras de arte conceptual, pero tal proceso debe ser incluso más exhaustivo, pues las interpretaciones de los lectores pueden variar según su ideología, su bagaje cultural así como según el grado de inmersión e interés del público que las presencia. Esta multiplicidad de interpretaciones obligan al traductor a considerar el texto como un producto semántico, y no léxico.

En el caso de la traducción de las obras de Jenny Holzer surge un conflicto debido a esta ambigüedad que se puede dar en su interpretación. A causa de su carácter ideológico y referencial, el público las puede interpretar de formas completamente distintas. Por esta razón, es de vital importancia conocer el propósito de la artista, que, en este caso concreto, es que el lector analice su propio discurrir que le lleva a unas conclusiones concretas. A mi entender, el traductor no debe aproximarse a la obra de esta artista con unas ideas preconcebidas de cómo interpretarla, sino que su objetivo tiene que ser transmitir las mismas sensaciones que produce la obra original, aunque no se exprese exactamente lo mismo a nivel léxico.

Como indica M.<sup>a</sup> del Carmen África Vidal Claramonte en su artículo “*(Mis)Translating Degree Zero. Ideology and Conceptual Art*”, Jenny Holzer ha declarado en múltiples ocasiones que tiene en mucha consideración el trabajo de los traductores que interpretan su obra, puesto que entiende que la traducción en sí es una reescritura, que nunca va a ser igual que el texto original, y que, por tanto, su obra inevitablemente cambiará cuando pase por un proceso de traducción. Por esta razón, mi propuesta de traducción se centra en los sentimientos que pueda provocar en el lector y no en el lenguaje intrínseco que compone el texto original.

## 6. Bibliografía.

Breslin, David. 2013. "I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century." Disertación doctoral. Harvard University.

Dossier de prensa. *Jenny Holzer. Lo Indescriptible*. Museo Guggenheim de Bilbao. 22 de marzo de 2019.

Epps, Philomena. (Octubre 4, 2017). "the enduring legacy of jenny holzer": i-D Magazine. [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/yw3ek7/the-enduring-legacy-of-jenny-holzer](https://i-d.vice.com/en_uk/article/yw3ek7/the-enduring-legacy-of-jenny-holzer)

Glueck, Grace. (Diciembre 3, 1989). "And now a few words from Jenny Holzer": New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/1989/12/03/magazine/and-now-a-few-words-from-jenny-holzer.html>

Holzer Jenny. 2012, "Jenny Holzer". Entrevistada por Kiki Smith. Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/art/jenny-holzer>

Holzer, Jenny. 2019. 'I want people to attend to the content' – an interview with Jenny Holzer. Entrevistada por Gabrielle Schwartz. Apollo Magazine. <https://www.apollo-magazine.com/jenny-holzer-guggenheim-bilbao-interview/>

Jones, Leisha. 2018. "Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular: The Electronic Poetry of Jenny Holzer". *Journal of Narrative Theory* 48: 423-451.

Joselit, David. 1998. "Survey. Voices, Bodies and Spaces: The Art of Jenny Holzer". En *Jenny Holzer*, ed. por VV. AA. London, Phaidon Press Limited.

Simon, Joan y Holzer, Jenny. 1998. "Joan Simon in conversation with Jenny Holzer". En *Jenny Holzer*, ed. por VV. AA. London, Phaidon Press Limited

Vidal Claramonte, M.<sup>a</sup> del Carmen África. 2002. "(Mis)Translating Degree Zero. Ideology and Conceptual Art". En *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology-Ideologies in Translation Studies*, ed. Por María Calzada Pérez. London, Taylor & Francis Group, 71- 87.

Vidal Claramonte, M.<sup>a</sup> del Carmen África. 2019. "Violins, violence, translation: looking outwards". *The Translator*. 15 de julio de 2021. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2019.1616407>

Vidal Claramonte, M<sup>a</sup> del Carmen África. 2021. "Post-translating with Contemporary Art". En prensa.

Waldman, Diane. 1989. "*Jenny Holzer*". New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

## 7. Anexos.

### - Textos originales

#### - Selección de *Truisms*

*A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS*

*AN ELITE IS INEVITABLE*

*GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE*

*MONEY CREATES TASTE*

*PEOPLE WHO GO CRAZY ARE TOO SENSITIVE*

*SIN IS A MEANS OF SOCIAL CONTROL*

*STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED*

*TECHNOLOGY WILL MAKE OR BREAK US*

*YOU ARE A VICTIM OF THE RULES YOU LIVE BY*

*YOU OWE THE WORLD NOT THE OTHER WAY AROUND*

- Selección de *Inflammatory Essays*

**THE END OF THE U.S.A.  
ALL YOU RICH FUCKERS SEE  
THE BEGINNING OF THE END AND  
TAKE WHAT YOU CAN WHILE  
YOU CAN. YOU IMAGINE THAT  
YOU WILL GET AWAY, BUT  
YOU'VE SHIT IN YOUR OWN  
BED AND YOU'RE THE ONE TO  
SLEEP IN IT. WHY SHOULD  
EVERYONE ELSE STAY BEHIND  
AND SMELL YOUR STINKING  
COWARDICE? HERE'S A MESSAGE  
TO YOU—SPACE TRAVEL IS  
UNCERTAIN AND ANY REFUGE  
OF YOURS CAN BE BLOWN  
OFF THE MAP. THERE'S NO  
OTHER PLACE FOR YOU TO GO.  
KNOW THAT YOUR FUTURE IS  
WITH US SO DON'T GIVE US  
MORE REASONS TO HATE YOU.**

**MONDAY, SOMEONE DIED BECAUSE  
HE HURT ME SO I CUT HIM  
WITHOUT THINKING. TUESDAY,  
SOME ANIMAL DIED BECAUSE HE  
WAS TOO DANGEROUS TO BE FREE.  
WEDNESDAY, A THIEF DIED SO  
EVERYONE WILL KNOW TO RESPECT  
PRIVATE PROPERTY. THURSDAY,  
SOME POLITICO DIED BECAUSE  
HIS IDEAS WERE CRAZY AND  
TOO CONTAGIOUS. FRIDAY, SOME  
RAPIST DIED BECAUSE HE LEFT  
HIS VICTIM WISHING SHE WAS  
DEAD. HE HAD TO DIE WISHING HE  
WAS ALIVE. SATURDAY, I KILLED  
A CONDEMNED MAN SO NO ONE ELSE  
WOULD GET BLOOD ON THEIR HANDS.  
SUNDAY, I RESTED. MONDAY,  
SIX PEOPLE JUMPED ME SO I  
CUT THEM WITHOUT THINKING.**

**FEAR IS THE MOST ELEGANT WEAPON,  
YOUR HANDS ARE NEVER MESSY.  
THREATENING BODILY HARM IS CRUDE.  
WORK INSTEAD ON MINDS AND BELIEFS,  
PLAY INSECURITIES LIKE A PIANO. BE  
CREATIVE IN APPROACH. FORCE  
ANXIETY TO EXCRUCIATING LEVELS OR  
GENTLY UNDERMINE THE PUBLIC  
CONFIDENCE. PANIC DRIVES HUMAN HERDS  
OVER CLIFFS; AN ALTERNATIVE IS  
TERROR-INDUCED IMMOBILIZATION. FEAR  
FEEDS ON FEAR. PUT THIS EFFICIENT  
PROCESS IN MOTION. MANIPULATION IS  
NOT LIMITED TO PEOPLE. ECONOMIC,  
SOCIAL AND DEMOCRATIC INSTITUTIONS  
CAN BE SHAKEN. IT WILL BE  
DEMONSTRATED THAT NOTHING IS SAFE,  
SACRED OR SANE. THERE IS NO  
RESPIRE FROM HORROR. ABSOLUTES ARE  
QUICKSILVER. RESULTS ARE SPECTACULAR.**

**DESTROY SUPERABUNDANCE. STARVE THE  
FLESH, SHAVE THE HAIR, EXPOSE THE  
BONE, CLARIFY THE MIND, DEFINE THE  
WILL, RESTRAIN THE SENSES, LEAVE  
THE FAMILY, FLEE THE CHURCH, KILL  
THE VERMIN, VOMIT THE HEART, FORGET  
THE DEAD. LIMIT TIME, FORGO  
AMUSEMENT, DENY NATURE, REJECT  
ACQUAINTANCES, DISCARD OBJECTS,  
FORGET TRUTHS, DISSECT MYTH, STOP  
MOTION, BLOCK IMPULSE, CHOKE SOBS,  
SWALLOW CHATTER. SCORN JOY, SCORN  
TOUCH, SCORN TRAGEDY, SCORN  
LIBERTY, SCORN CONSTANCY, SCORN HOPE,  
SCORN EXALTATION, SCORN REPRODUCTION,  
SCORN VARIETY, SCORN EMBELLISHMENT,  
SCORN RELEASE, SCORN REST, SCORN  
SWEETNESS, SCORN LIGHT. IT'S A  
QUESTION OF FORM AS MUCH AS FUNCTION.  
IT IS A MATTER OF REVULSION.**

*- Lustmord*

*PERPETRATOR*

*I SWIM ON HER AS SHE QUIETS.*

*I SINK ON HER.*

*I SING HER A SONG ABOUT US.*

*I STEP ON HER HANDS.*

*I SPLAY HER FINGERS.*

*SHE ROOTS WITH HER BLUNT FACE.*

*SHE HUNTS ME WITH HER MOUTH.*

*SHE HAS THREE COLORS IN HER EYES.*

*I BITE HER CLOSED AGAIN.*

*I AM NEAR HER MILK.*

*I TELL HER TO SOAP HERSELF.*

*SHE TIGHTENS AND I HIT HER.*

*I WASH HER OUT.*

*I WATCH HER AS SHE THINKS ABOUT ME.*

*HER SALIVA RUNS WHEN SHE SLEEPS.*

*I HOOK HER SPINE.*

*SHE HAS A URINE SMELL.*

*HER SWALLOW REFLEX IS GONE.*

*HER HEAD EXPLODES IN THE FIRE.*

*HER BREASTS ARE ALL NIPPLE.*

*SHE ACTS LIKE AN ANIMAL LEFT FOR COOKING.*

*I FIND HER SQUATTING ON HER HEELS AND THIS OPENS HER SO I CAN GET HER FROM BELOW.*

*I TAKE HER FACE WITH HER FINE HAIRS. I POSITION HER MOUTH.*

*I WANT TO FUCK HER WHERE SHE HAS TOO MUCH HAIR.*

*I HOOK MY CHIN OVER HER SHOULDER. NOW THAT SHE IS STILL I CAN CONCENTRATE.*

*SHE HAS NO TASTE LEFT TO HER AND THIS MAKES IT EASIER FOR ME.*

*THE COLOR OF HER WHERE SHE IS INSIDE OUT IS ENOUGH TO MAKE ME KILL HER.*

*VICTIM*

*I AM AWAKE IN THE PLACE WHERE WOMEN DIE.*

*THE BIRD TURNS ITS HEAD AND LOOKS WITH ONE EYE WHEN YOU ENTER.*

*MY BREASTS ARE SO SWOLLEN I BITE THEM.*

*YOUR AWFUL LANGUAGE IS IN THE AIR BY MY HEAD.*

*I DO NOT LIKE TO WALK BECAUSE I FEEL IT BETWEEN MY LEGS.*

*HAIR IS STUCK INSIDE ME.*

*MY NOSE BROKE IN THE GRASS. MY EYES ARE SORE FROM MOVING AGAINST YOUR PALM.*

*I HAVE THE BLOODY JELLY.*

*WITH YOU INSIDE ME COMES THE KNOWLEDGE OF MY DEATH.*

*YOU HAVE SKIN IN YOUR MOUTH. YOU LICK ME STUPIDLY.*

*YOU CONFUSE ME WITH SOMETHING THAT IS IN YOU. I WILL NOT PREDICT HOW YOU WANT TO USE ME.*



*I FEEL YOUR SHOULDER BONE UNDER MY HAND AND I KNOW WHAT WILL COME TO YOU.*

*I KNOW WHAT YOU ARE AND IT DOES ME NO GOOD AT ALL.*

*I TRY TO EXCITE MYSELF SO I STAY CRAZY.*

*WHAT IS LEFT ON THE BLANKET IS CLEAR AND THE COLOR OF HELL.*

*OBSERVER*

*I WANT TO LIE DOWN BESIDE HER. I HAVE NOT SINCE I WAS A CHILD. I WILL BE COVERED BY WHAT HAS COME FROM HER.*

*SHE BEGINS TO MAKE MISTAKES IN HER LANGUAGE AND I CORRECT HER THE WAY SHE TAUGHT ME.*

*I FIND HER TOWELS SHOVED IN TIGHT SPOTS. I TAKE THEM TO BURN ALTHOUGH I FEAR TOUCHING HER THINGS.*

*SHE ASKS ME TO SLEEP IN THE HOUSE BUT I WILL NOT WITH HER NEW BODY AND ITS NOISE AND WETNESS.*

*SHE SMILES AT ME BEACUSE SHE IMAGINES I CAN HELP HER.*

*SHE COUGHS THE MOUTH STRINGS.*

*I WANT TO BRUSH HER HAIR BUT THE SMELL OF HER MAKES ME CROSS THE ROOM. I HELD MY BREATH AS LONG AS I COULD. I KNOW I DISAPPOINT HER.*

*SHE STARTED RUNNING WHEN EVERYTHING BEGAN POURING FROM HER BECAUSE SHE DID NOT WANT TO BE SEEN.*

*SHE FELL ON THE FLOOR IN MY ROOM. SHE TRIED TO BE CLEAN WHEN SHE DIED BUT SHE WAS NOT. I SEE HER TRAIL.*

*HER GORE IS IN A BALL OF CLEANING RAGS. I CARRY OUT THE DAMPNES LEFT FROM THE MOTHER. I RETURN TO HIDE HER JWELLERY.*

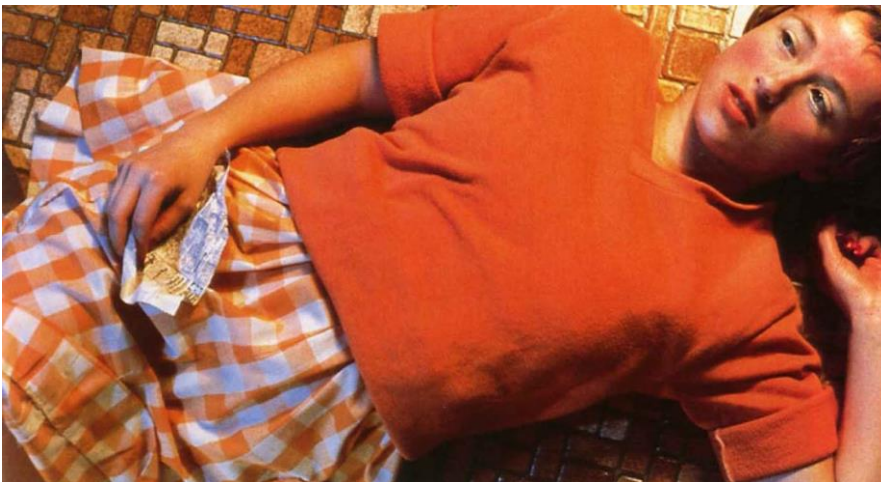
*THE BLACK SPECKS INSIDE MY EYES FLOAT ON HER BODY. I WATCH THEM WHILE I THINK ABOUT HER.*

*I WALK OUTSIDE TO THE PATH AND SEE THE PLANTS, EACH HANDLED BY HER, UNMARKED BY HER DYING.*

*SHE IS NARROW AND FLAT IN THE BLUE SACK AND I STAND WHEN THEY LIFT HER.*

**- Figuras**

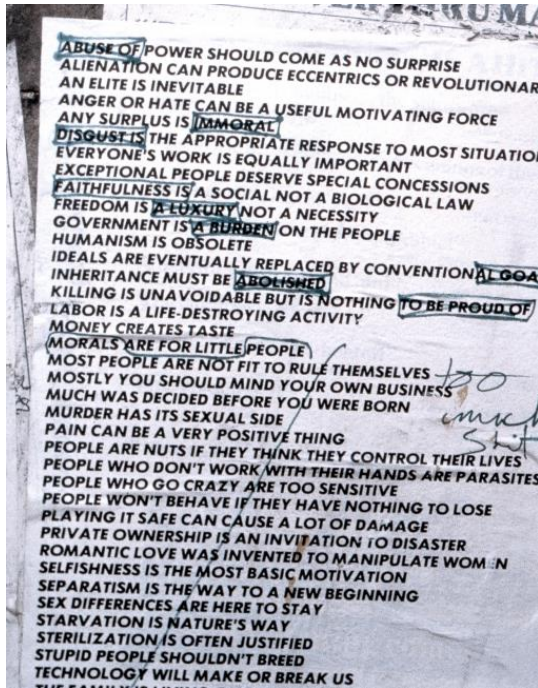
1. *Untitled #96*. Cindy Sherman. Fotografía analógica. 1981.



2. *To My Little Sister: For Cindy Sherman*. Yasumasa Morimura, Fotografía. 1998.



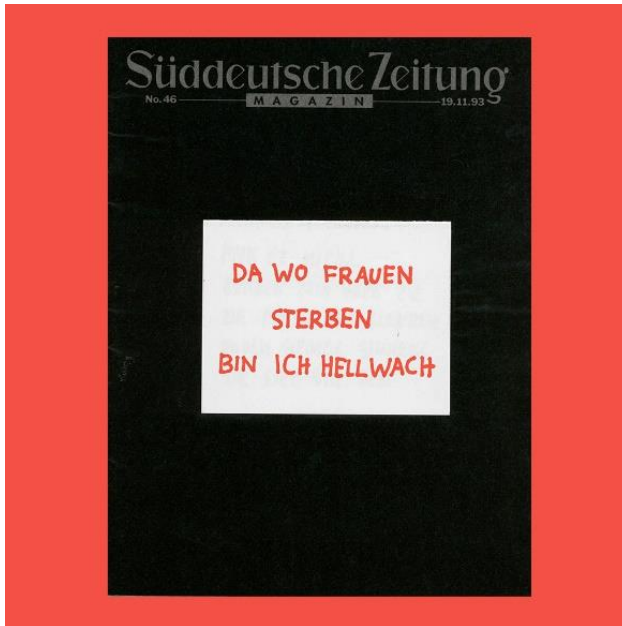
3. *Truisms*. Jenny Holzer. 1977-79.



4. *Inflammatory Essays*. Jenny Holzer. 1979-82



5. *Süddeutsche Zeitung Magazin*. Edición No. 46. 19.11.1993. Jenny Holzer.



6. *Lustmord*. Jenny Holzer. 1993.

