

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN, LENGUAS
ROMANCES, ESTUDIOS SEMÍTICOS Y DOCUMENTACIÓN



Programa de doctorado
Lenguas y Culturas. Traducción especializada

TESIS DOCTORAL

La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico

Autora

Silvia Soler Gallego

Dirigida por

Vicente López Folgado
Catalina Jiménez Hurtado

Córdoba, 2013

Tesis financiada por el programa de Formación de Personal Docente e Investigador
(FPDI) de la Junta de Andalucía

TITULO: *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico*

AUTOR: *Silvia Soler Gallego*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2013
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico.*

DOCTORANDO/A: Silvia Soler Gallego

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

Etapas preliminares

A lo largo de estos años de elaboración de la Tesis la doctoranda ha seguido fielmente las etapas marcadas para la consecución de sus objetivos programados desde el inicio, combinándolas con su participación en proyectos de investigación y la realización de publicaciones muy relevantes en el campo de su especialidad.

Ha elaborado, primero, los capítulos teóricos relativos al género textual y la aplicación de su especificidad a los estudios de Traducción e Interpretación. Este apartado le llevó más o menos un año de estudio bibliográfico, disponible sobre todo en los fondos bibliográficos de la Universidad de Granada, más dotada que la de Córdoba en ese sentido, y de discusión del mismo.

Una segunda etapa de mayor duración fue la elaboración del capítulo de fundamentación metodológica en torno a la Lingüística de Corpus aplicada al estudio del género textual concreto recogido y, más concretamente, en torno al análisis de movimientos retóricos basado en Corpus. La discusión de la validez de esta etapa ha sido muy satisfactoria para ambos directores, como reflejamos en su día en el informe preceptivo.

Y una tercera etapa, que abarca el último año, en la que se evalúan la puesta en práctica de la metodología aplicada al Corpus, de forma muy satisfactoria, que publica la doctoranda como artículos de revistas indexadas, a veces en colaboración con uno de sus directores, y como participaciones en congresos internacionales, como más abajo señalamos en su apartado correspondiente.

Material y método

La doctoranda ha reunido un volumen relevante de material de Corpus necesario para la elaboración del capítulo correspondiente a la descripción y clasificación del mismo: un corpus de audio descripción museística. Para llevar a cabo dicho objetivo ha hecho utilización del método de análisis que se fundamenta en la Retórica del texto prevista en la Lingüística de Corpus, adaptada al corpus de audio descripción museística.

Resultados

Los resultados vienen especificados en la resolución de sus trabajos parciales publicados y discutidos con anterioridad, en los que se prueba la solidez y pertinencia de los estudios realizados con la metodología del análisis de los movimientos retóricos en la Lingüística de Corpus. La especificidad de los textos estudiados en gran medida requieren un estudio retórico muy concreto: es decir, el género de la guía audiodescriptiva museística determina y condiciona la metodología empleada.

Por otra parte, los resultados de la elaboración del capítulo relativo al análisis micro-estructural del movimiento de la audiodescripción del expositivo, desde la perspectiva requerida por el marco de la guía audiodescriptiva museística, también han producido resultados satisfactorios. La metodología rigurosa de la Lingüística de Corpus, fundamentada en teorías de la Semántica y de la Gramática cognitiva, ha resultado apropiada y eficaz.

Trabajos y publicaciones derivados

La doctoranda ha colaborado en proyectos de investigación financiados (Proyecto de Excelencia AMATRA, financiado por la Junta de Andalucía y Proyecto I+D PRA2, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación) dirigidos por su co-directora, la Dra. Catalina Jiménez, de la Universidad de Granada. Su participación se concreta en el etiquetado en el marco gramatical y discursivo de filmes audiodescritos para personas con diversidad funcional visual por medio del software de etiquetado multimodal Taggetti (desarrollado para este proyecto), siguiendo una metodología de Lingüística de Corpus Multimodal. Y asimismo es extensible a la elaboración de la Memoria final del Proyecto y a la difusión de los resultados en forma de contribuciones a Congresos y publicaciones científicas, como señalamos más abajo. Como destaca en el último informe su co-directora, la doctoranda ha dirigido una parte de los grupos de investigación de los proyectos, debido sobre todo a su notable capacidad de organización y gestión así como de trabajo en grupo.

Otro proyecto en el que participa es el Proyecto de Innovación Docente *DESAM (Desarrollo de contenidos para sistema de accesibilidad universal multiplataforma y de bajo coste de descripción, localización y guiado de edificios de la UGR)*, financiado por la Unidad de Innovación Docente de la Universidad de Granada (2012-2014). Este proyecto se realiza en colaboración con otro liderado por M^a José Rodríguez Fortiz, del Departamento de Sistemas y Lenguajes Informáticos de la UGR, denominado *Desarrollo de una aplicación y plataforma para dar soporte a un sistema de accesibilidad universal para la descripción, localización y guiado en espacios de la UGR. QR-UGR*.

Y una tercera participación de la doctoranda es el Proyecto de I+D PRA2 (*Plataforma de Recursos Audiovisuales Accesibles. Investigación, formación y profesionalización*, Código: FFI2010-1642. Ministerio de Ciencia e Innovación (2011-2014), en el que es parte activa en la elaboración del diseño de investigación y en la revisión de los sistemas de anotación y explotación de los corpórea multimodales.

Publicaciones

Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (2013). «Multimodality, translation and accessibility: A corpus-based study of audio description». *Perspectives: Studies in Translatology, Special Issue: Corpus linguistics and AVT*.

Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (aceptado). «Museum accessibility through translation: A corpus study of pictorial audio description». En *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Díaz Cintas, J., J. Neves y D. Sánchez (eds.).

Soler Gallego, S. (en prensa). «Painting with words: A corpus study of verbal description of art». En *Insights into multimodal translation and accessibility*. Álvarez del Mercado, C. y L. Carlucci (eds.). Granada: Ediciones Tragacanto.

Soler Gallego, S. (2012). *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Granada: Ediciones Tragacanto. ISBN: 978-84-936780-7-4.

Jiménez Hurtado, C.; Seibel, C. y Soler Gallego, S. (2012). «Museos para todos. La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal». En Agost, R., P. Orero y E. di Giovanni (eds.) *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation. MonTI4*, 349-383. ISSN: 1889-4178.

Presentaciones

SolerGallego, S., Álvarez de Morales, C. y Chica, A. 2012. «Accesibilidad universal en el museo de ciencias: un caso práctico desde la perspectiva de la Traducción y la Interpretación». *I Congreso Internacional Universidad y Discapacidad*. Madrid, 22 al 23 de noviembre de 2102.

Soler Gallego, S. y Luque Colmenero, M. O. 2012. "Panorama actual de la accesibilidad museística: la descripción verbal para visitantes con discapacidad visual en museos de EE.UU. y Europa." *I Congreso Internacional Universidad y Discapacidad*. Madrid, 22 al 23 de noviembre de 2102.

SolerGallego, S. 2012. «Multimodality, translation and accessibility: A corpus study of museum verbal description». *6th International Conference on Multimodality (6-ICOM)*. Institute of Education, University of London, 22 al 24 de agosto de 2012.

Jiménez Hurtado, C.; Seibel, C. y Soler Gallego, S. 2011. «Museumsforall: Theknowledgedisseminationspace of thefuture». *4th International Conference Media forAll. Audiovisual Translation: Taking Stock*. Imperial College, Londres, 28 junio al 1 de julio de 2011.

Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. 2010. «AccessibleTranslation in themuseographic multimodal space: A practicalexperience». *Tenth Portsmouth TranslationConference. Image, Music, Text...? TranslatingMultimodalities*. University of Portsmouth, 6 de noviembre, 2010.

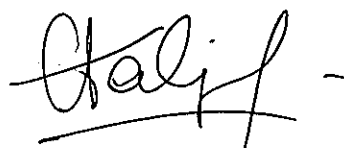
Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 10de octubre de 2013

Firma del/de los director/es



Fdo.: Vicente López Folgado



Fdo.: Catalina Jiménez Hurtado

Painting is the silence of thought and the music of sight

Orhan Pamuk. *My Name is Red*

Agradecimientos

Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me han acompañado durante el proceso de realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, a Vicente López Folgado y Catalina Jiménez Hurtado, mis guías y maestros durante el proceso de realización de esta tesis doctoral, por sus valiosas ideas y correcciones, así como por su constante apoyo y comprensión.

En segundo lugar, a todos los profesionales y voluntarios de instituciones museográficas, empresas y organizaciones de Europa y los Estados Unidos que han colaborado con la presente investigación, por haber compartido sus experiencias, conocimiento y material con esta investigadora, sin los cuales la presente tesis doctoral no se hubiera podido realizar. En especial, me gustaría dar las gracias a Joel Snyder (Audio Description Associates), Rebecca McGinnis (Metropolitan Museum of Art), Francesca Rosenberg (MoMA), Marcus Dickey Horley (Tate Modern), Kate Horbury (Royal Academy of Arts), Andrew Holland y Louise Fryer (Vocal Eyes).

Al profesor Miguel Ángel Jiménez Crespo, por su invitación para realizar una estancia en Rutgers University sin la cual no hubiera podido llevar a cabo esta investigación, y a la profesora Pamela Faber, por sus enseñanzas y su ayuda en el desarrollo del apartado empírico.

A mis compañeras del grupo de investigación Tracce del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada y, en particular, a María Olalla Luque Colmenero, por su ayuda en la administración de los cuestionarios en el Reino Unido y por su disposición a colaborar en el intercambio de material e ideas, y a Christiane Limbach, por su ayuda en la administración de los cuestionarios en Alemania.

En el plano personal, deseo dar las gracias a mis padres, Pilar y José Ramón, y a mi compañero, Luca, por su gran apoyo durante estos años, que ha sido esencial para que pudiera llegar al final de este camino, así como al resto de mis familiares y amigos, en especial a Silke, Mar y Magali.

Por último, doy las gracias a mi hermana, Marina, por descubrirme el maravilloso mundo del arte.

Índice de contenidos

1. Introducción	1
1.1. Objetivos e hipótesis de la investigación	3
1.2. Estructura de la tesis doctoral	5
Parte I: Marco social e institucional	9
2. Definición y ubicación del objeto de estudio	11
2.1. La audiodescripción en los estudios de Traducción Audiovisual	13
2.2. La investigación en audiodescripción	17
2.2.1. Estudios del proceso de audiodescripción	21
2.2.2. Estudios del producto de la audiodescripción	24
2.3. La investigación en audiodescripción museística	27
3. Marco social, legal e institucional de la accesibilidad museística	35
3.1. Marco social de la accesibilidad museística	35
3.2. Marco legal de la accesibilidad museística	40
3.2.1. Derechos humanos e igualdad de oportunidades	40
3.2.2. Discapacidad	43
3.2.2.1. Ámbito internacional y comunitario	43
3.2.2.2. Ámbito nacional: la accesibilidad museística en los EE.UU. y el RU	45
3.3. Marco institucional de la accesibilidad museística	47
3.3.1. Directrices de audiodescripción museística en los EE.UU.	56
3.3.2. Directrices de audiodescripción museística en el Reino Unido	60
4. Accesibilidad universal en el museo del s. XXI	63
4.1. El museo como evento comunicativo multimodal	65
4.2. Caracterización del texto origen: los componentes de la comunicación visual	68
4.3. Estado actual de la accesibilidad museística	73
4.3.1. Panorama internacional de la accesibilidad museística	74
4.3.2. La accesibilidad museística en Europa y los Estados Unidos	80
4.3.2.1. Visión general: la gestión de la accesibilidad en el museo	81
4.3.2.2. Discapacidad visual: la audiodescripción museística	90
4.4. Guías móviles con sistema de geolocalización y adaptación al usuario	106
4.5. La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico	109
Parte II: Marco teórico	119
5. La guía audiodescriptiva museística: género textual y producto traducido	121
5.1. El género textual en los Estudios de Traducción	122
5.2. Propuesta de ubicación del género investigado	131
5.2.1. La audiodescripción museística como fenómeno intersemiótico	135
5.2.2. Antecedentes de la audiodescripción de obras de arte: la éfrasis literaria y el análisis formal del arte	143
5.2.3. La audiodescripción como tipo textual descriptivo	151
5.2.4. Recapitulación: clasificación textual multidimensional de la guía audiodescriptiva de museos de arte	153
6. Fundamentos de Lingüística cognitiva aplicados al estudio semántico de la audiodescripción	157
6.1. El lenguaje como sistema simbólico e interactivo	159
6.2. Representación del conocimiento: la estructura conceptual	162
6.2.1. Prototipicidad y especificidad en la organización conceptual	162

6.2.2. Organización del conocimiento en marcos, dominios y modelos cognitivos	164
6.3. Representación léxica: la codificación lingüística de la estructura conceptual	166
6.3.1. La estructura semántica: clases de conceptos léxicos	170
6.3.2. Las construcciones lingüísticas	175
6.4. El proceso de composición semántica	179
6.5. Modelo de análisis semántico de la audiodescripción	184
Parte III: Marco metodológico	187
7. Fundamentos metodológicos	189
7.1. Córpora de géneros especializados	191
7.2. Análisis del discurso basado en corpus	194
7.2.1. El análisis de movimientos	197
7.2.2. El análisis de movimientos basado en corpus	202
Parte IV: Estudio empírico	207
8. Material y método	209
8.1. Material: compilación del corpus y descripción del contexto comunicativo	209
8.1.1. Compilación del corpus	210
8.1.1.1. Descripción de la población textual y selección de la muestra	212
8.1.1.2. Preparación de los textos	215
8.1.2. Descripción del contexto	217
8.2. Método de análisis	218
8.2.1. Fase primera: análisis de los movimientos retóricos	219
8.2.2. Fase segunda: análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística	220
9. Análisis del corpus	223
9.1. Fase primera: Análisis de los movimientos retóricos	223
9.1.1. Anotación del corpus	223
9.1.1.1. Presentación	225
9.1.1.2. Recorrido	228
9.1.1.3. Despedida	234
9.1.2. Análisis de la estructura discursiva de la guía audiodescriptiva	235
9.1.2.1. Análisis de los movimientos 2, 4 y 6	242
9.1.2.2. Análisis de los movimientos 3 y 11	245
9.1.2.3. Análisis del movimiento 7	248
9.1.2.4. Análisis del movimiento 9	251
9.1.2.5. Análisis del movimiento 8	252
9.2. Fase segunda: análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística	253
9.2.1. Composición semántica	253
9.2.1.1. Selección de conceptos léxicos	254
9.2.1.2. Integración de conceptos léxicos	291
9.2.2. Análisis de la interpretación de la obra artística	318
9.2.2.1. Foco	318
9.2.2.2. Prominencia	319
9.2.2.3. Especificidad	320
9.2.2.4. Perspectiva	322
10. Discusión de los resultados y conclusiones	325
10.1. Discusión de los resultados	326
10.1.1. La estructura discursiva de la guía audiodescriptiva de museos de arte	326
10.1.2. Análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística	330
10.2. Conclusiones	340
10.2.1. El futuro de la traducción accesible en el espacio multimodal museográfico	344

10.2.2. Implicaciones para la metodología de investigación en audiodescripción	347
10.2.3. Futuras líneas de investigación en audiodescripción museística	348
Referencias bibliográficas	351
Anexos	383
Anexo 1.1. Cuestionarios	383
Cuestionario sobre accesibilidad museística para museos (elaborado en español, inglés, francés y alemán)	383
Cuestionario sobre accesibilidad museística para empresas desarrolladoras de guías audiodescriptivas (elaborado en español, inglés, francés y alemán)	387
Anexo 3.2. Corpus anotado	391
Guía audiodescriptiva del Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York	391
Guía audiodescriptiva del museo Tate Modern, Londres	428
Guía audiodescriptiva de la exposición <i>Watteau: The Drawings</i> , Royal Academy of Art, Londres	446
Guía audiodescriptiva de la exposición <i>17 in Print</i> , Colchester Castle, Colchester and Ipswich Museums	455
Anexo 4.2. Análisis de definiciones	471
Definiciones de los diccionarios Oxford, Longman y Collins	471
Segmentación de definiciones	477
Anexo 4.3. Análisis de los participantes verbales (fragmento ilustrativo)	487
Anexo 4.4. Análisis de los participantes distribuidos en las categorías de Elemento descrito y Descriptor (fragmento ilustrativo)	489
Anexo 4.5. Descripción de las categorías OBRA y TÉCNICA	493
Anexo 4.6. Descripción de la categoría ICONO	497
Anexo 4.7. Descripción de la categoría OBJETO	515
Anexo 4.8. Descripción de la categoría SIGNIFICADO	521
Anexo 4.9. Léxico de los participantes verbales	525
Anexo 6. Abstract, Introduction, Discussion and Conclusions for the "International Doctor" distinction.	529
Abstract	529
1. Introduction	532
1.1. Research objectives and hypotheses	534
1.2. Structure of the doctoral thesis	536
10. Discussion of results and conclusions	539
10.1. Discussion of results	539
10.1.1. Discourse structure of the audio descriptive guide in art museums	539
10.1.2. Semantic analysis of the audio description of artworks	544
10.2. Conclusions	553
10.2.1. The future of accessible translation and interpretation in the multimodal museographic space	557
10.2.2. Implications for research methodology in audio description	559
10.2.3. Future lines of research in museum audio description	561

Anexos (CD)*

Anexo 1. Análisis del contexto

- 1.1. Cuestionarios
- 1.2. Entrevistas

Anexo 2. Corpus general

- 2.1. Museos
 - 2.1.1. Arqueología
 - 2.1.2. Arte
 - 2.1.3. Ciencia
 - 2.1.4. Historia

- 2.2. Patrimonio artístico

- 2.3. Educación artística

Anexo 3. Corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte

- 3.1. Guiones audiodescriptivos
- 3.2. Corpus anotado
- 3.3. Corpus del movimiento 8: audiodescripción del expositivo

Anexo 4. Análisis del corpus

- 4.1. WordSmith Tools
 - 4.1.1. WordList
 - 4.1.2. Concord
 - 4.1.3. Text Converter
- 4.2. Análisis de definiciones
- 4.3. Análisis de la configuración de roles participantes
- 4.4. Análisis de los participantes distribuidos en las categorías de Elemento descriptivo y Descriptor
- 4.5. Descripción de las categorías OBRA y TÉCNICA
- 4.6. Descripción de la categoría ICONO
- 4.7. Descripción de la categoría OBJETO
- 4.8. Descripción de la categoría SIGNIFICADO
- 4.9. Léxico de los participantes verbales

Anexo 5. Archivos de audio

- 5.1. *Star-Spangled Banner*, NMAH, audiodescripción
- 5.2. *Early Sunday Morning*, Art Beyond Sight, audiodescripción
- 5.3. *Les Nymphéas*, Museum of Modern Art, audioguía infantil
- 5.4. *La Rêve*, Museum of Modern Art, guía audiodescriptiva

* El CD adjunto contiene todos los anexos de la tesis doctoral. Asimismo, los anexos 1.1, 3.2, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8 y 4.9 se han incluido, total o parcialmente, al final de la tesis con el fin de facilitar su consulta durante la lectura. La ubicación de cada uno en este documento puede consultarse en el índice de contenidos general.

Índice de tablas

- Tabla 1. Componentes de la comunicación visual. 72*
- Tabla 2. Recursos de accesibilidad empleados en museos. 76*
- Tabla 3. Dispositivos empleados para guías móviles en museos. 77*
- Tabla 4. Empresas desarrolladoras de guías móviles y de audiodescripción para museos. 80*
- Tabla 5. Museos con guías móviles con sistema de geolocalización. 109*
- Tabla 6. Modelo de accesibilidad museística a través de la Tel 115*
- Tabla 7. Clasificación textual multidimensional de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 153*
- Tabla 8. Esquemas de evento y configuración de roles participantes (adaptado de Radden y Dirven 2007: 298). 173*
- Tabla 9. BCU Approach (adaptada de Upton y Cohen 2009: 589). 204*
- Tabla 10. Fichas identificativas de los textos del corpus. 211*
- Tabla 11. Estadísticas generales del corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte. 211*
- Tabla 12. Adaptación del método BCU Approach al análisis de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 218*
- Tabla 13. Esquema de anotación de los movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 224*
- Tabla 14. Estadísticas generales del análisis de movimientos de la guía audiodescriptiva. 236*
- Tabla 15. Estadísticas generales del subcorpus del movimiento 8. 253*
- Tabla 16. Formas verbales de la lista de frecuencias lematizada del movimiento 8. 257*
- Tabla 17. Dominios léxicos del lexicon verbal primario en lengua inglesa (adaptado de Faber y Mairal 1999). 259*
- Tabla 18. Componentes semánticos de steal (adaptado de Faber y Mairal 1999: 96). 260*
- Tabla 19. Análisis semántico de los verbos más frecuentes. 266*
- Tabla 20. Clasificación conceptual de los verbos más frecuentes. 267*
- Tabla 21. Configuración de roles de los verbos más frecuentes. 271*
- Tabla 22. Configuración de roles y patrones oracionales de los verbos más frecuentes del corpus. 272*
- Tabla 23. Clasificación de los componentes del evento de la comunicación visual. 276*
- Tabla 24. Lista de frecuencias de dominios semánticos generada con la aplicación Wmatrix. 282*
- Tabla 25. Lista de dominios semánticos clave generada con la aplicación Wmatrix. 283*
- Tabla 26. Activación conceptual de los participantes verbales agrupada en los macro-roles Elemento descrito y Descriptor. 285*
- Tabla 27. Atributos descritos en relación con las categorías OBRA y TÉCNICA. 286*
- Tabla 28. Atributos descritos en relación con la categoría ICONO. 288*
- Tabla 29. Relaciones semánticas entre los roles participantes en la categoría ICONO. 289*
- Tabla 30. Atributos descritos en relación con la categoría OBJETO 289*
- Tabla 31. Atributos descritos en relación con la categoría ESPACIO. 290*
- Tabla 32. Atributos descritos en relación con la categoría FORMA. 290*
- Tabla 33. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio EXISTENCIA. 292*
- Tabla 34. Activación conceptual de los verbos del dominio POSICIÓN. 299*
- Tabla 35. Activación conceptual de los verbos del dominio ACCIÓN. 303*

- Tabla 36. Activación conceptual de los verbos del dominio POSESIÓN. 306*
- Tabla 37. Activación conceptual del dominio PERCEPCIÓN SENSORIAL. 308*
- Tabla 38. Activación conceptual de los verbos suggest (COGNICIÓN), appear, look 1 y seem (EXISTENCIA). 310*
- Tabla 39. Lista de frecuencias del dominio "Colour and colour patterns" generada con la aplicación Wmatrix. 313*
- Tabla 40. Dominio léxico de color en la audiodescripción de la obra artística 314*
- Tabla 41. KWIC de "perspective". 315*
- Tabla 42. KWIC de "horizontal". 315*
- Tabla 43. KWIC de "striking". 316*
- Tabla 44. KWIC de "different". 316*
- Tabla 45. KWIC de "symmetr*". 316*
- Tabla 46. KWIC de "us". 323*
- Tabla 47. Secciones y movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 326*

Índice de ilustraciones

- Ilustración 1. Niveles de análisis de la guía audiodescriptiva museística. 7*
- Ilustración 2. Proceso comunicativo en el museo de arte. 72*
- Ilustración 3. Proceso comunicativo de la audiodescripción museística de obras de arte. 72*
- Ilustración 4. Proceso de doble traducción en el evento comunicativo museístico. 113*
- Ilustración 5. Ubicación de la guía audiodescriptiva en el sistema de géneros museísticos. 133*
- Ilustración 6. Clasificación de las formas intersemióticas (adaptado de Wolf 1999: 47). 138*
- Ilustración 7. Formas de intermedialidad (adaptado de Wolf 1999: 50). 139*
- Ilustración 8. Lenguajes de la crítica artística (adaptado de Baxandall 1985/2009: 49). 145*
- Ilustración 9. Componentes de la representación léxica (adaptado de Evans 2010: 75). 168*
- Ilustración 10. Clasificación de esquemas de evento (adaptado de Radden y Divern 2007: 299). 172*
- Ilustración 11. Método de análisis semántico de la audiodescripción. 221*
- Ilustración 12. Estructura discursiva prototípica de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 240*
- Ilustración 13. Componentes visuales más destacados en la audiodescripción de la obra artística. 284*
- Ilustración 14. Elementos descritos y descriptores más frecuentes en la audiodescripción de la obra artística. 285*
- Ilustración 15. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio EXISTENCIA. 299*
- Ilustración 16. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio POSICIÓN. 302*
- Ilustración 17. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio ACCIÓN (I). 305*
- Ilustración 18. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio ACCIÓN (II). 306*
- Ilustración 19. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio POSESIÓN. 308*
- Ilustración 20. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio PERCEPCIÓN SENSORIAL. 309*
- Ilustración 21. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio COGNICIÓN. 312*
- Ilustración 22. Estructura discursiva prototípica de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 328*
- Ilustración 23. Representación semántica del marco de la obra artística en la audiodescripción. 334*

Índice de gráficos

Gráfico 1. Distribución de las secciones temáticas de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 237

Gráfico 2. Frecuencia de los movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 238

Gráfico 3. Extensión (nº de palabras) de los movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva de museos de arte. 238

Gráfico 4. Clasificación de los verbos más frecuentes en función del tipo de proceso descrito. 268

Gráfico 5. Dominios conceptuales activados por los verbos más frecuentes. 269

Gráfico 6. Activación conceptual de los participantes de los verbos más frecuentes. 281

Gráfico 7. Relación semántica entre los participantes del verbo be 2. 295

Índice de fotografías

Fotografía 1. Les nymphéas. Claude Monet, MoMA de Nueva York. 142

Fotografía 2. Les Quatre Arbres. Claude Monet, 1891. 147

Fotografía 3. Morning in a City. Edward Hopper, 1944 339

Fotografía 4. Corfu: Lights and Shadows. John Singer Sargent, 1909. 339

1

Introducción

El museo se concibe hoy en día como un evento comunicativo complejo cuya función es la divulgación del conocimiento por medio de una multiplicidad de modos semióticos y canales que favorecen la igualdad de oportunidades en el acceso a la información y, con ella, la participación de todos los individuos en la cultura. Paralelamente a este proceso de democratización del museo, los movimientos sociales y la investigación en torno a la discapacidad en las últimas décadas han promovido un cambio fundamental que ha marcado el paso de un Modelo médico a un Modelo social, en el que la discapacidad ya no deriva directa y exclusivamente de la deficiencia física de la persona, sino que es consecuencia de las barreras impuestas por una sociedad que no se ha diseñado pensando en la diversidad humana. Así, este Modelo social propone abandonar el enfoque médico centrado en el tratamiento de la discapacidad como una enfermedad para llevar la atención a la supresión de las barreras físicas y actitudinales que no permiten la integración de las personas con discapacidad en la sociedad en igualdad de condiciones. El Modelo social encuentra su versión moderada en el Modelo biopsicosocial, adoptado por la Organización Mundial de la Salud y la ONU. Juntos, estos dos modelos han impulsado la elaboración de un marco legal internacional dirigido a garantizar el acceso de las personas con discapacidad a las diferentes esferas de la vida.

Esta nueva concepción de la discapacidad impulsó asimismo un movimiento social global de promoción de la accesibilidad universal que comenzó como una filosofía de diseño inclusivo preocupada, fundamentalmente, por la supresión de barreras físicas y

que ha evolucionado hacia un modelo ético que promueve el desarrollo de servicios, productos y entornos pensados y diseñados por y para la diversidad humana. La consecución de este ambicioso objetivo en el ámbito de la cultura requiere el compromiso de instituciones, organizaciones, asociaciones e individuos, que se plasme en la elaboración de planes de acción encaminados al desarrollo y la puesta en práctica de recursos de accesibilidad. En esta empresa, la traducción y la interpretación, como instrumentos de mediación comunicativa, desempeñan un papel importante.

Hurtado Albir define la traducción como «un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada» (2011: 41), y afirma que su razón de ser es la diferencia existente entre las lenguas y culturas. Esta afirmación parte de una visión de la traducción como proceso comunicativo interlingüístico, la cual ha sido y continúa siendo predominante en los Estudios de Traducción. Sin embargo, el mapa actual de la práctica de la traducción muestra una realidad distinta, donde el traductor no es solo un mediador entre lenguas, sino también entre modos semióticos distintos. En un mundo eminentemente visual y multimodal como el actual, la lengua se encuentra cada vez más ligada a otros modos semióticos, lo cual exige al traductor una competencia ya no solo en varias lenguas, sino también en modos semióticos diversos, especialmente centrada en la alfabetización visual. Por ello, es necesario adoptar una concepción más amplia de la traducción, que la conciba como acto comunicativo entre modos semióticos distintos y, cómo no, entre culturas. Desde esta perspectiva, la razón de ser de la traducción son las diferencias existentes entre personas, pero no solo en el plano lingüístico, sino también en el físico y cognitivo. La traducción se concibe, por tanto, como una herramienta de mediación lingüística y semiótica, de comunicación intercultural y de interacción social, y todos estos son elementos fundamentales para la consecución de la accesibilidad universal en cualquier ámbito. Es cometido de los Estudios de Traducción describir cómo se pone en práctica dicha herramienta en toda la diversidad de eventos comunicativos existentes en los que interviene un proceso traductor, incluidos el museo y sus exposiciones.

La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico es la práctica de la traducción e interpretación puesta al servicio de la accesibilidad universal para facilitar el acceso de todos los individuos al conocimiento y la experiencia de la exposición museográfica. Esta práctica requiere, en primer lugar, conocer las características del contexto en el que se desarrolla y un elemento fundamental de este contexto es el escenario de la comunicación: el museo. Los eventos comunicativos multimodales como el museo se han convertido en el objeto central de los Estudios en multimodalidad, un área

multidisciplinar que reúne a investigadores de diferentes campos en torno a esta clase de fenómeno semiótico y comunicativo. La particularidad de este tipo de evento comunicativo es que el significado global pretendido se construye a partir de la interacción en el espacio y el tiempo de diversos modos semióticos. Desde los Estudios de Traducción, la multimodalidad se han abordado principalmente en relación con las características del texto origen en la disciplina de la Traducción Audiovisual (TAV). Ha sido en esta área, asimismo, donde se ha desarrollado una línea de investigación dedicada a aquellas modalidades de traducción destinadas particularmente a personas con discapacidad sensorial: el subtítulo para personas sordas y la audiodescripción.

La audiodescripción consiste en un proceso de traducción intersemiótica de imágenes a palabras cuya función es facilitar que la persona con discapacidad visual construya una imagen mental de aquello que no puede ver (Salzhauer y Sobol 2003: 2). Si bien la audiodescripción tiene sus orígenes en el teatro, esta práctica se ha desarrollado especialmente en los ámbitos fílmico y televisivo y es esta modalidad la que más investigaciones ha suscitado, dejando un vacío investigador en otros ámbitos como las artes escénicas y, especialmente, los museos y el patrimonio histórico y natural, en los que la audiodescripción es, asimismo, un recurso de accesibilidad de gran valor.

Por ello, la presente tesis doctoral pretende hacer una aportación a esta área desde los Estudios de Traducción, que impulse la colaboración entre investigadores, profesionales de la accesibilidad, instituciones museográficas y usuarios en la implantación de planes de accesibilidad museística.

1.1. Objetivos e hipótesis de la investigación

El objetivo general de esta tesis doctoral es contribuir al desarrollo de una línea de investigación centrada en la teorización y el análisis de los procesos de traducción e interpretación que permiten hacer el evento multimodal museográfico universalmente accesible y que hemos denominado *traducción accesible en el espacio multimodal museográfico*. En particular, la presente investigación pretende ofrecer un retrato detallado de la práctica actual de la audiodescripción museística de obras de arte para visitantes con discapacidad visual como modalidad de traducción accesible e intersemiótica.

La audiodescripción para museos y exposiciones se caracteriza por combinar la audiodescripción de elementos visuales, incluidos el entorno físico y los diferentes componentes de la exposición (dioramas, reproducciones, gráficos, diagramas, fotografías, dibujos, obras de arte, aplicaciones de software interactivas, vídeos, etc.), con

versiones abreviadas de los elementos verbales de la exposición (carteles, paneles explicativos, citas, leyendas y títulos) (ADC 2009: 17). Atendiendo al medio de transmisión, es posible distinguir entre audiodescripción grabada o en diferido (para una guía audiodescriptiva o inserta en un vídeo o una aplicación informática), y la que se realiza en directo, durante una visita guiada o en sesiones educativas previas o posteriores a la visita al museo.

Dentro del contexto museístico, nos hemos centrado en los museos de arte por ser aquellos en los que más se ha desarrollado esta práctica de traducción accesible. El objetivo específico del apartado empírico es describir las características de la audiodescripción museística de obras de arte como producto de un proceso de traducción intersemiótico. En el museo de arte, la audiodescripción se encuentra inserta en los géneros de la visita guiada y la audioguía, donde se combina con otros segmentos textuales que no constituyen un texto traducido, como son la identificación de la obra artística, su contextualización e interpretación.

Por cuestiones de acceso al material textual y por su relevancia en este ámbito, se seleccionó para el estudio el género de la guía audiodescriptiva de museos de arte, que constituye el producto de la modalidad en diferido o grabada de la audiodescripción museística, por oposición a la realizada en directo durante una visita guiada. Esta consiste en una grabación compuesta de audiodescripciones de los expositivos visuales del museo, que se complementan con locuciones de textos escritos y otra información relacionada con el museo y el expositivo. El visitante con discapacidad visual accede a estos contenidos por medio de un dispositivo de reproducción. En tanto que la guía audiodescriptiva constituye el co-texto de la audiodescripción y es, por tanto, relevante para su comprensión y descripción, el análisis parte del estudio del género de la guía audiodescriptiva en su conjunto para, seguidamente, centrarse en el estudio pormenorizado de la audiodescripción de la obra de arte.

El análisis de la guía audiodescriptiva de museos de arte parte de las siguientes hipótesis:

Hipótesis primera. La *guía audiodescriptiva de museos de arte* constituye un género textual y, como tal, es posible definirlo a partir de sus características particulares en los planos comunicativo, formal y cognitivo.

El plano comunicativo corresponde al contexto de la comunicación, el plano formal, a las características lingüísticas y el cognitivo, a los marcos o esquemas conceptuales activados por medio del uso de los recursos lingüísticos. En concreto, en esta tesis doctoral se ha analizado la estructura discursiva de la guía audiodescriptiva y la representación semántica de la obra artística en la audiodescripción del expositivo.

Hipótesis segunda. La *audiodescripción museística de obras de arte* es el producto de un proceso de traducción intersemiótica y, como tal, su análisis semántico permite describir las técnicas de traducción empleadas en la traducción de imágenes a palabras en relación con dos factores: selección de información relevante en función del contexto comunicativo y selección de recursos lingüísticos empleados por el traductor para trasladar la representación conceptual construida en su proceso de interpretación del texto origen.

1.2. Estructura de la tesis doctoral

Esta tesis doctoral se compone de cuatro partes fundamentales: Marco social e institucional, Marco teórico, Marco metodológico y Estudio empírico. La primera de estas sirve como introducción general a esta tesis doctoral y es, al mismo tiempo, la primera fase del análisis del género de la guía audiodescriptiva, pues ofrece una caracterización detallada del contexto comunicativo en que se enmarca (Dijk 2008). Esta caracterización parte de los elementos que forman el marco social, legal e institucional de la audiodescripción museística para, seguidamente, centrarse en la definición del museo como escenario de la comunicación en el proceso de audiodescripción y como evento comunicativo multimodal en sí mismo (Hernández Hernández 1998; Stenglin 2009).

A esta descripción general sigue la del texto origen específico en el proceso de audiodescripción en museos de arte: la obra artística (Dondis 2005; Fichner-Rathus 2011). Finalmente, la caracterización del contexto se centra en el panorama actual de la accesibilidad museística: los participantes en el evento comunicativo y los diferentes recursos mediante los que se lleva a la práctica, con especial énfasis en la audiodescripción. En este estudio se emplearon las herramientas del cuestionario, la entrevista y la revisión de documentación relacionada con el objeto de estudio.

A este apartado introductorio sigue el Marco teórico, que se compone de dos pilares: las Teorías del género textual (García Izquierdo 2012; Paltridge 1997; Swales 2007) y los Estudios de intermedialidad (Rajewsky 2005; Wolf 1999) aplicados al estudio de la guía audiodescriptiva en museos de arte, por un lado, y los fundamentos de la Lingüística cognitiva (Evans 2010; Langacker 2008; Radden y Dirven 2007) aplicados al estudio de la audiodescripción museística de obras de arte, por otro. El primero de estos, correspondiente al capítulo quinto, busca ofrecer una caracterización detallada de la guía audiodescriptiva de museos de arte como género textual y de la audiodescripción museística de obras de arte como género que se encuentra inserto en el primero y se caracteriza por ser el producto de un proceso de traducción intersemiótica. El segundo

pilar teórico, que se desarrolla en el capítulo sexto, sienta las bases para el estudio de la audiodescripción museística de obras de arte desde un enfoque cognitivo y concluye con una propuesta de modelo de análisis semántico, que busca describir el contenido y la forma de la audiodescripción. Este análisis parte de la premisa de que la lengua refleja y comunica la estructura conceptual, por lo que el análisis semántico de la audiodescripción es una vía de conocimiento del proceso de traducción intersemiótico del que es fruto.

El capítulo séptimo está dedicado a los fundamentos metodológicos del análisis de la guía audiodescriptiva. El método empleado es el análisis de los movimientos retóricos basado en corpus. En concreto, se sigue el método propuesto por Biber, Connor y Upton (2007: 13) denominado BCU Approach, que se compone de dos niveles fundamentales: (1) análisis de los movimientos retóricos y (2) análisis lingüístico de los movimientos. El análisis lingüístico sigue un método de análisis semántico que combina elementos de las propuestas de Evans (2010), Langacker (2008) y Faber (2012).

Por último, la cuarta parte, dedicada al estudio empírico, comienza con una descripción del material y los métodos de análisis empleados y continúa con la descripción del análisis de corpus llevado a cabo y los resultados arrojados por este. El análisis de la guía audiodescriptiva se compone, al igual que la metodología de análisis de corpus seguida, de dos fases principales: (1) análisis de los movimientos retóricos, y (2) análisis lingüístico. El análisis lingüístico se ha centrado en el movimiento de la audiodescripción del expositivo, por ser este el producto del proceso de traducción intersemiótica de la obra artística y presentar, por tanto, un especial interés para la disciplina en que se enmarca esta investigación. Así pues, en un primer nivel general, se ha analizado la guía audiodescriptiva como género textual cuya función es facilitar el acceso del visitante con discapacidad visual a los elementos visuales del museo, ya sea mediante un cambio de canal, en el caso de la locución de los textos escritos de diversa índole que componen el museo y la exposición, o bien mediante una traducción intersemiótica de los elementos visuales no verbales. En un segundo nivel, más específico, se ha analizado la audiodescripción de la obra artística como producto de un proceso de traducción intersemiótica de imágenes a palabras. Estos dos niveles comunicativos y de análisis están representados en la Ilustración 1.

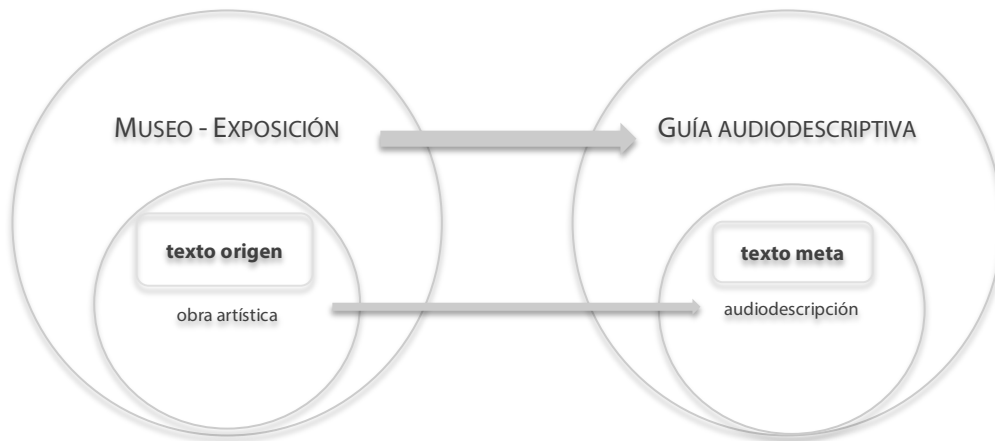


Ilustración 1. Niveles de análisis de la guía audiodescriptiva museística.

Hasta aquí llega la introducción de esta tesis doctoral. El capítulo que sigue tiene el doble objetivo de describir los orígenes y la evolución de la audiodescripción, por un lado, y de ubicar la presente investigación en el marco de los Estudios de Traducción y, en particular, de las investigaciones llevadas a cabo en la disciplina de la Traducción Audiovisual en torno a la audiodescripción.

Parte I: Marco social e institucional

2

Definición y ubicación del objeto de estudio

Entre las múltiples definiciones de audiodescripción que se pueden encontrar en las directrices e investigaciones en esta área, la siguiente, tomada de las *Guidelines for Audio Description Standards* (Snyder 2010), es quizá la más completa y adecuada a esta investigación, pues da cabida a las diferentes modalidades de audiodescripción existentes, incluida la museística:

Audio Description (AD) is a tool for people who are blind or have low vision that provides access to the visual aspects of theater, media, and visual art—and any activity where images are a critical element. Using words that are succinct, vivid, and imaginative, describers convey visual information that is either inaccessible or only partially accessible to a segment of the population. In addition, description may also benefit people who prefer to acquire information primarily by auditory means and those who are limited—by proximity or technology, for instance—to accessing audio of an event or production. (Snyder 2010: 7).

La audiodescripción como actividad informal realizada por familiares y amigos de personas con discapacidad visual existe desde tiempos inmemoriales. Sin embargo, no fue hasta los años ochenta del siglo pasado cuando se comenzó a desarrollar como una práctica profesional en un contexto público. Apenas unos años antes, Gregory Frazier (1975) había definido sus conceptos fundamentales en una Tesis de Máster para la San Francisco State University (Snyder 2005: 936). Cuando se habla de la primera audiodescripción formal, empleada como recurso de accesibilidad en un evento público,

se suele referir al trabajo de Margaret y Cody Pfanstiehl, de la Washington Metropolitan Ear², quienes en el año 1981 iniciaron un programa de audiodescripción en el Arena Stage Theatre de Washington DC (Pfanstiehl y Pfanstiehl 1985). En ese mismo año fundarían el Audio Description Service para fomentar el uso de la audiodescripción en teatros de los Estados Unidos. Unos años más tarde, Nottinghamshire sería testigo del primer espectáculo audiodescrito en Europa, en el teatro Robin Hood de Averham y poco después, en 1988, el Theatre Royal de Windsor audiodescribiría su primera obra (Piper 1988). En el ámbito del patrimonio histórico, la Metropolitan Washington Ear fue igualmente pionera, al realizar en 1986 una guía audiodescriptiva para la Estatua de la Libertad y el Castle Clinton. Esta misma organización realizaría en 1994 la primera audiodescripción de una ópera.

Pese a que los inicios de la audiodescripción se enmarcan en el ámbito teatral, el área donde más se ha desarrollado es el de la televisión. El primer programa audiodescrito que se conoce fue emitido por la cadena nipona NTV en 1983. En EE.UU., el año 1987 marcó el inicio de la colaboración entre la Metropolitan Washington Ear, la WGBH Educational Foundation y el Public Broadcasting Service para poner en marcha el primer servicio de audiodescripción para televisión que, en 1990, pasaría a denominarse Descriptive Video Service y es a día de hoy uno de los principales proveedores de servicios de audiodescripción de vídeo en este país. En 1992, la WGBH pondría en marcha el primer proyecto de audiodescripción en salas de cine, denominado Motion Picture (MoPix) Access. A estos precursores estadounidenses seguirían, en la década de los noventa, los proyectos europeos Audetel en el Reino Unido, Audiovision (posteriormente denominado ARTE) en Francia y Audesc en España (Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera 2004: 267-268).

En el Reino Unido, el Independent Television Committee (ITC), junto con la BBC y el RNIB, fundó en 1991 el consorcio Audetel (Audio Described Television) con el propósito de investigar la audiodescripción y elaborar estilos descriptivos para los diferentes géneros televisivos basados en consultas a la población con discapacidad visual. El sistema Audesc, creado en 1994 por la ONCE para ofrecer audiodescripción para el teatro, el cine (en directo y en DVD) y la televisión, fue la culminación de uno anterior denominado Sonocine, puesto en marcha en 1987 (ibíd. 269). En Alemania, el primer filme audiodescrito llegó a las salas en 1989 y cuatro años más tarde lo haría a la pequeña pantalla. En 1997, la empresa de radio-televisión pública de Bavaria Bayerischer

² Organización sin ánimo de lucro fundada en 1974 que ofrece servicios de lectura y audiodescripción a personas con discapacidad visual y física que no pueden acceder a textos impresos, representaciones, la televisión, el cine o los museos.

Randfunk (BR), inició el primer programa de audiodescripción regular autofinanciado y, desde entonces, ha continuado ofreciendo sus servicios, así como ayuda a otras cadenas para la implantación de la audiodescripción (Benecke 2004: 78-79).

Paralelamente a esta actividad profesional, desde la década de los noventa del siglo pasado se ha venido desarrollando una labor investigadora realizada por profesionales (Snyder 2008; Fryer 2010), organizaciones (Pettitt et al. para Audetel) y académicos (Jiménez Hurtado et al. 2010; Mazur y Kruger 2012). En el ámbito de la investigación universitaria, la audiodescripción ha llamado la atención, fundamentalmente, de dos disciplinas: los Estudios de Traducción y la Lingüística. En el caso particular de Canadá, investigadores de las áreas de los Estudios teatrales y fílmicos, los Estudios de discapacidad y la Ingeniería de la Ryerson University están llevando a cabo colaboraciones con profesionales para la puesta en práctica de métodos alternativos de audiodescripción (Udo et al. 2010; Whitfield y Fels 2013). De estas disciplinas, los Estudios de Traducción es la más activa y muestra de ello es que cuenta hasta la fecha con un número importante de publicaciones, congresos y seminarios (Media for All, Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), Seminario Internacional de Accesibilidad sobre Traducción y Accesibilidad Universal (SITAU)), y programas formativos en audiodescripción. Dentro de esta disciplina, la investigación en audiodescripción se enmarca en el área de la Traducción Audiovisual.

2.1. La audiodescripción en los estudios de Traducción Audiovisual

Si la historia de los Estudios sobre Traducción es relativamente breve, en comparación con la de otras disciplinas, la de los estudios en Traducción Audiovisual lo es aún más. Chaume (2004: 114) cita cuatro factores que considera han contribuido a la escasa labor investigadora en esta área:

- a) La mencionada breve historia de los Estudios de Traducción, disciplina que no nació como tal hasta los primeros estudios llevados a cabo en profundidad en esta área a mediados del siglo XX.
- b) Su consideración dentro de los Estudios de Traducción como una modalidad de traducción de categoría inferior a otras como la literaria, la científica o la jurídica.
- c) La también reciente formación de otra disciplina íntimamente relacionada con la traducción audiovisual, como son los estudios de comunicación.
- d) La escasa atención prestada a la traducción audiovisual dentro del propio sector en que se inscribe, debido a la complejidad del proceso de traslación interlingüística e intercultural del texto audiovisual unida a la celeridad con que se realiza el

proceso, derivada a su vez de la presión por conseguir beneficios económicos en el menor tiempo posible.

A pesar de todos estos obstáculos, desde que en 1960 viera la luz la que es considerada la primera obra clave en los estudios sobre traducción audiovisual, el número monográfico de la revista *FIT Babel* sobre traducción cinematográfica (Mayoral Asensio 2001: 21), la investigación en traducción audiovisual ha prosperado considerablemente en las últimas décadas y continúa en línea ascendente, prueba de lo cual es el creciente número de investigaciones realizadas en esta área.

Si bien en sus inicios esta disciplina se dedicó fundamentalmente al estudio del doblaje y el subtítulo, más adelante ha ido incorporando otras prácticas traductorales, incluidas las modalidades accesibles del subtítulo para sordos y la audiodescripción y submodalidades de estas que han surgido gracias al desarrollo de nuevas tecnologías. Chaume Varela (2004: 31-39) y Díaz Cintas (2001: 37-41) ofrecen una relación de las modalidades de traducción audiovisual que, combinadas, dan lugar a las siguientes categorías: doblaje, subtitulación, subtítulo simultáneo, sobretítulo, el subtítulo para sordos, la audiodescripción para ciegos, voces superpuestas o solapadas, interpretación simultánea, interpretación consecutiva, narración, doblaje parcial, comentario libre y traducción a la vista. A estas hay que añadir el audio subtítulo (Braun y Orero Clavero 2010; Remael 2012b) y el rehablado (Romero 2011), las dos modalidades de traducción audiovisual de desarrollo más reciente.

En lo que respecta al ámbito de aplicación de estas modalidades, la investigación en Traducción Audiovisual se ha centrado, fundamentalmente, en la traducción para el cine y la televisión, aunque en los últimos años se han realizado asimismo estudios en torno a la traducción de la ópera, el teatro y los videojuegos (Orero Clavero 2005; Braun 2007; Díaz Cintas 2008 y 2009; Díaz Cintas y Andermann 2009; Díaz et al. 2010; Franco et al. 2010; Bogucki y Kredens 2010; Serban et al. 2011; Incalcaterra et al. 2011; Remael et al. 2012; Mangirón Hevia et al., en prensa; Bruti et al. 2012).

Entre las modalidades de traducción audiovisual citadas encontramos prácticas de traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica, que se emplean en una variedad de ámbitos con unas características particulares, pero todas ellas tienen en común que en el proceso de traducción, ya sea en la fase de análisis, en la de producción o en ambas, intervienen modos semióticos diversos. La audiodescripción es, por su naturaleza, una actividad de mediación compleja desde un punto de vista cognitivo y de naturaleza semiótica intermodal (Braun 2007: 358). Yves Gambier la definía como una modalidad de

traducción audiovisual dirigida a un público diverso unido por una dificultad común en el acceso a la información visual:

Enfin, dernier exemple, celui de l'audio-description. Qui peut en bénéficier, en sachant que les aveugles et malvoyants incluent aussi bien des aveugles de naissance, sans mémoire visuelle, que des personnes atteintes d'une dégénération progressive de la vue, des personnes âgées dont les capacités de vision et d'attention baissent lentement, ou encore des personnes dont l'acuité visuelle rétrécit à cause d'une maladie (diabète, glaucome, etc.)? Suivant le degré et l'ancienneté de la cécité, les besoins quant au contenu et aux détails de l'audio-description varieront: certains spectateurs se souviendront des couleurs, des formes; d'autres seront en plus familiers avec la terminologie du cinéma, des narrations filmiques; d'autres n'auront guère l'expérience de l'audiovisuel. (Gambier 2004: 9).

Hasta la fecha son varias las clasificaciones que se han realizado de las modalidades de audiodescripción. Díaz Cintas (2007: 50) distingue, en función del medio, entre *audiodescripción grabada* y *audiodescripción en directo o semi-directo*. Además, dependiendo del ámbito de aplicación, establece una diferenciación entre la audiodescripción grabada para la pantalla y la realizada en la creación de audioguías:

- a) AD grabada para la pantalla: de programas audiovisuales con imágenes en movimiento, como películas, series de televisión, documentales, espectáculos, etc., independientemente del soporte en el que se distribuyen o comercializan (televisión, cine, dvd, Internet).
- b) AD grabada para audioguías: de obras estáticas como monumentos, museos, galerías de arte, iglesias, palacios, exposiciones, entornos naturales y espacios temáticos en las que no hay imágenes en movimiento y en las que la experiencia táctil, o nuevas tecnologías que simulen este tipo de experiencia, tiene una gran importancia.
- c) AD en directo o semi-directo: de obras teatrales, musicales, ballet, opera, deportes y otros espectáculos similares. También entran dentro de esta categoría los congresos y cualquier manifestación pública como los actos políticos.

En nuestra opinión, atendiendo al medio de transmisión, cabría diferenciar dos grandes modalidades: audiodescripción grabada y audiodescripción en directo, y diferentes ámbitos de aplicación de las mismas. En lo que se refiere a la audiodescripción en directo, a los eventos relacionados por este autor hay que añadir el de la visita guiada audiodescriptiva en museos, exposiciones, monumentos y otros lugares del patrimonio histórico. Esta es, probablemente, la más utilizada en la actualidad en este tipo de entorno, como se verá más adelante en el apartado dedicado a la descripción del panorama actual de la accesibilidad museística.

Braun (2008), por su parte, se centra en las características del texto origen y diferencia entre *audiodescripción estática* y *audiodescripción dinámica*. La primera es aquella

que se emplea en museos y exposiciones para facilitar el acceso a objetos visuales estáticos y la segunda, la realizada para el vídeo y las artes escénicas, donde el texto origen se despliega en el tiempo, además de en el espacio:

While AD for museums and galleries and AD for live and filmed performances share basic principles, the latter has a range of specific problems. Films and theatre plays, for example, are dynamic events and combine different modes of expression – images, different types of sound, music, speech – to create meaning. Unlike the descriptions of paintings, the descriptions inserted into films, theatre plays, dance and opera performances need to link up with other modes of expression beyond the visual. They are also subject to timing constraints resulting from the variable pace and density of verbal communication, e.g. in different film genres. (Braun 2008: 14).

Así pues, esta autora sostiene que estas dos modalidades se distinguen por que en la dinámica, la audiodescripción tiene que relacionarse con otros modos de expresión además del visual y está sujeta a restricciones temporales derivadas del medio, algo que no sucedería en la audiodescripción estática.

Los elementos audiodescritos en museos y exposiciones (así como en parques naturales, monumentos y otros lugares del patrimonio histórico) son, por lo general, estáticos. Sin embargo, si por algo se caracteriza la audiodescripción museística es por la gran variedad de elementos que pueden requerir su audiodescripción, según sea la temática del museo y el método expositivo. Además, la audiodescripción no se encuentra de manera aislada en este contexto, sino integrada en una visita guiada o una guía audiodescriptiva que ofrece, asimismo, información explicativa del museo, la exposición y el expositivo, así como instrucciones de desplazamiento que deben cohesionarse con la audiodescripción. Además, aparte del modo verbal, es cada vez más común en la audiodescripción museística el uso de recursos sonoros, como la música y los efectos especiales, que unidos a la información táctil que puede percibir el visitante a través la exploración directa del expositivo, una imagen táctil o un modelo, conforman un texto y una experiencia multisensorial en la que los diferentes modos semióticos deben integrarse y cohesionarse para facilitar la comprensión del receptor. No hay que olvidar tampoco que según sea el grado de discapacidad del receptor, la audiodescripción sustituirá al original o bien complementará la información visual percibida por el visitante. Por último, la audiodescripción museística sí tiene unos límites temporales, aunque no tan marcados como los del vídeo o las artes escénicas, pues no están impuestos por el medio sino por la capacidad de atención del receptor.

Así, si bien es cierto que cada modalidad presenta ciertas especificidades derivadas del medio y el ámbito en que se desarrolla, las audiodescripciones de eventos estáti-

cos y dinámicos comparten una serie de características esenciales en lo que respecta a los procesos cognitivos de comprensión y composición. Por esta razón, consideramos que, en principio, los mismos principios teóricos y métodos de investigación pueden ser adecuados a ambas modalidades.

Si bien la presente investigación se enmarca en la disciplina de la Traducción Audiovisual, esta no es, como se avanzó anteriormente, la única disciplina que se ha dedicado a la investigación de la audiodescripción, pues se trata de un fenómeno comunicativo que llama a un enfoque pluridisciplinar. Consideramos que limitar nuestra revisión de los estudios realizados en esta área a una única disciplina no haría sino excluir hallazgos y consideraciones valiosos para la presente investigación. Por ello, el apartado siguiente realiza un breve recorrido por los estudios llevados a cabo hasta la fecha con el fin de poder ubicar la presente tesis doctoral en el marco más general de la investigación en audiodescripción. Aun así, la mayoría de los estudios referidos a continuación provienen del área de la traducción, debido a que es la que más atención ha dedicado hasta la fecha a esta modalidad de comunicación intersemiótica.

2.2. La investigación en audiodescripción

Las primeras investigaciones de la audiodescripción, realizadas en la década de los noventa por los principales servicios de audiodescripción en los medios audiovisuales, se centraban en recoger las preferencias y hábitos de los usuarios potenciales, así como en evaluar la recepción de las audiodescripciones realizadas. En el Reino Unido, el consorcio Audetel (Audio Described Television) llevó a cabo investigaciones exhaustivas de los aspectos técnicos, artísticos, logísticos y económicos de la audiodescripción televisiva (ITC 2000: 3) y estudios de recepción que demostraron la utilidad de la audiodescripción en el acceso de las personas con discapacidad visual a los contenidos televisivos (Pettitt et al. 1996: 51). Esta valoración positiva de los usuarios se recogió asimismo en estudios de recepción de audiodescripciones del sistema estadounidense Described Video Service (Peli et al. 1996) y el español Audesc (Navarrete Moreno 1997: 75).

En los últimos diez años, a las investigaciones realizadas por proveedores de audiodescripción se ha sumado un número creciente de estudios realizados por académicos y profesionales. En el contexto académico, una gran parte de los estudios de la audiodescripción se ubica en los estudios de Traducción Audiovisual y cabe afirmar que a día de hoy es una línea de investigación bien asentada (Kruger y Orero Clavero 2010: 141). Otra disciplina académica que se ha interesado por esta práctica comunicativa accesible es la Lingüística. La investigación en el ámbito universitario se desarrolla fundamentalmente

en los siguientes países e instituciones: Bélgica (Artesis Hogeschool Antwerpen y University College Ghent), Alemania (Universität Leipzig y Universität des Saarlandes), Italia (Università di Macerata, Università di Trieste, Università degli Studi di Roma La Sapienza), Portugal (Universidade do Porto y Universidade de Aveiro), Brasil (Universidades Estatal do Ceará y Universidade Federal de Minas Gerais), España (Universitat de Vic, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Granada), Polonia (Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Jagiellonki y Katolicki Uniwersytet Lubelski), Sudáfrica (North West University) y el Reino Unido (Imperial College, Durham University, Roehampton University) (ADLAB 2012: 40 y ss.). Asimismo, un número creciente de grupos de investigación desarrollan su actividad en el área de la accesibilidad a los medios audiovisuales a través de la traducción, entre los que se encuentran el internacional Transmedia, iACT (Inclusion and Accessibility in Action) en Portugal, LEAD (Legendagem e Audiodescrição) en Brasil, TRACCE (Traducción y Accesibilidad) en España y PAN ART (Performing Arts Now – Audience Reception and Translation) en el Reino Unido.

Según Braun (2008: 18), uno de los deberes de la investigación en torno a la audiodescripción es revisar conceptos clásicos de la Traductología, como los de interpretación, equivalencia, norma y visibilidad, y ampliarlos para dar cabida al fenómeno de la traducción intersemiótica. Respecto de la concepción de la traducción como *interpretación*, esta autora equipara el proceso de audiodescripción con otros procesos de traducción al afirmar que en ambos casos la producción del texto meta depende de la interpretación que el traductor realiza del texto original (ibíd. 16). En lo que refiere a la *visibilidad*, las directrices existentes exigen una objetividad encaminada a ocultar la mediación del traductor en el proceso comunicativo. Como reacción a esta norma, los enfoques alternativos a la audiodescripción convencional propuestos por Kruger (2010), Finbow (2010) y Mälzer-Semlinger (2012), para el cine, y Neves (2012), para las artes visuales, claman por una mayor visibilidad del traductor, que deja de ser un co-narrador subsidiario para convertirse en narrador independiente que asume la responsabilidad de lograr que el texto meta funcione como un todo comunicativo. En palabras de Yeung:

There are two possible positions describers can take. They can take the subsidiary role of co-narrators translating certain signs for the unsighted audience. Co-narrators perform a task similar to 'filling blanks'. But describers can also take the pro-active role of independent narrators, taking control of the overall product by making their own narration, the dialogues and the soundtrack work together. They might even incorporate an introduction to cinema or the film before the film starts and create a unique experience for the audience. (Yeung 2007: 241).

En esta misma línea, Udo, Acevedo y Fels (2010) consideran que el audiodescriptor debería formar parte del equipo creativo responsable de la obra y colaborar con el director y demás miembros en la composición del guión audiodescriptivo:

These experiences lead us to suggest that audio description could be considered one of the many creative components of an entertainment experience. The creation and execution of audio description would thus fall to the director and creative team, since they are best able to develop, from the beginning, a strategy for audio description that is reflective of and true to the purpose and goal of the entertainment. Describers would be considered part of the creative team, even if it was a temporary association related to a specific venue or date. (Udo y Fels 2009a: 5).

Estos mismos autores afirman que las prácticas de audiodescripción actuales violan los principios del diseño universal, y los estudios de recepción que han llevado a cabo pretenden demostrar la viabilidad y los beneficios de concebirla como parte del proceso creativo, desde la concepción del producto, ya sea televisivo, fílmico, teatral o de otra clase (Udo y Fels 2010a, 2010b; Whitfield y Fels 2013). Su propuesta implica un cambio paradigmático en las condiciones de trabajo del audiodescriptor y su estatus profesional que va en contra de la concepción más generalizada de la audiodescripción y plasmada en las directrices existentes, una en la que el audiodescriptor es un técnico que debe realizar una labor mediadora con la mayor objetividad posible con el fin de no influir en la interpretación de los receptores.

Las directrices de audiodescripción constituyen un factor extratextual que incide, por tanto, en el proceso de traducción y que está directamente relacionado con las condiciones sociales del traductor: los objetivos del iniciador del proceso de traducción, las condiciones de trabajo, la formación y el estatus del traductor y el concepto que se tiene de la traducción en la cultura en que se enmarca dicho proceso. Estos factores pueden constreñir la tarea traductora y derivar, en principio, en la aparición de *normas* (Toury 1995/2004), entendidas como regularidades en la práctica de la audiodescripción. A este respecto, Braun (2007: 17) considera que, a pesar de la existencia de directrices, la audiodescripción se caracteriza a día de hoy por una ausencia de normas y prueba de ello es la convivencia de estilos diversos que confieren al traductor grados variables de visibilidad. Kruger (2010: 233) parece coincidir con Braun cuando sostiene que las prácticas actuales se encuentran en una escala gradual que se extiende entre el polo de la mínima visibilidad de la audiodescripción (AD) y el polo de la máxima visibilidad de la audionarración (AN), entre las que existe un área intermedia ocupada por aquella audiodescripción que incorpora cierto nivel de interpretación subjetiva, dando lugar a tres posibles enfoques:

- Explicitly descriptive AD (as in a documentary) would be closer to the clinically objective, descriptive extreme.
- AD that supplements description with some narrative markers and subjective interpretation would be around the middle of the continuum.
- AN that moves away from a strict fidelity to what can be seen on-screen in favour of a coherent narrative would be situated closer to the explicitly narrative extreme.

Respecto del concepto de *equivalencia*, Limbach (2012: 106) propone reinterpretar la neutralidad y objetividad requeridas por las directrices de audiodescripción a partir del concepto de equivalencia comunicativa de la Escuela Traductológica de Leipzig. Según esta propuesta, el audiodescriptor debe analizar el valor y la función comunicativos del filme original y componer una audiodescripción que permita mantener dichos elementos en el texto meta: el filme audiodescrito. Solo de esta forma podrá lograrse una equivalencia comunicativa entre el filme original y su versión audiodescrita. Esta visión es acorde al enfoque pragmático-cognitivo de Braun (2007) y Vercauteren (2007), en el que se define la audiodescripción como un tipo de comunicación inferencial en el que el traductor interpreta las explicaturas e implicaturas del TO e intenta componer un TM que contenga las pistas textuales necesarias para que el receptor construya una interpretación semejante (Gutt 2000).

De hecho, la investigación de la audiodescripción se ha centrado hasta ahora en dos cuestiones fundamentales: qué audiodescribir (el contenido de la audiodescripción) y cómo audiodescribir (la forma de audiodescripción). Ambas se ubican bajo el concepto más general de *estrategia de traducción*, entendida como el conjunto de procedimientos individuales, conscientes e inconscientes, verbales y no verbales, internos y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas con que se encuentra en el proceso traductor y aumentar su eficacia en función de sus necesidades específicas. Estas pueden afectar al texto global o a microunidades del mismo, se dan en las diferentes fases del proceso de traducción (comprensión, reexpresión, documentación), varían según el tipo y la modalidad de traducción y no hay una relación unívoca entre éstas y los problemas de traducción (Hurtado Albir 2011: 276 y ss.).

Para responder a estas dos preguntas, es preciso recurrir a varias fuentes complementarias: las directrices, la práctica, la recepción y las teorías relacionadas con la producción y comprensión en los modos semióticos implicados en el proceso de traducción intersemiótica en cada ámbito (cine, teatro, danza, museos). Las directrices de audiodescripción especifican cómo se debería audiodescribir; el análisis de muestras reales (en estudios de caso o de corpus) describen cómo se audiodescribe y permiten aislar variables para el diseño de experimentos de recepción; los estudios de recepción permiten

evaluar la adecuación de la audiodescripción a las capacidades y preferencias de los receptores; y, finalmente, las teorías relacionadas con la producción y comprensión constituyen una base teórica transversal en la que fundamentar el análisis de los elementos anteriores y proponer métodos para el análisis del TO y la producción del TM.

En función del enfoque adoptado, los estudios de audiodescripción se dividen en dos categorías fundamentales: estudios del proceso y estudios del producto. Dentro de estos últimos encontramos estudios descriptivos de audiodescripciones existentes y estudios de recepción. Estas dos líneas permiten conocer la naturaleza del proceso de audiodescripción, las características del producto de dicho proceso y los efectos que ambos tienen en la recepción de la audiodescripción. La combinación de estos tres elementos es clave para poder evaluar la calidad en términos de adecuación al contexto y definir las diferentes competencias que requiere la práctica de esta modalidad de traducción. Todo ello debería derivar en una mejora del acceso de las personas con discapacidad visual al contenido visual y, de esta manera, contribuir a su inclusión social.

Como se dijo anteriormente, la gran mayoría de investigaciones en este campo se ha realizado en torno a la audiodescripción de vídeo, por lo que los estudios que se refieren a continuación se hallan, de no indicarse lo contrario, en este grupo.

2.2.1. Estudios del proceso de audiodescripción

Los estudios del proceso de audiodescripción realizados hasta el momento son predominantemente teóricos y se sirven de audiodescripciones existentes para ilustrar los conceptos teóricos propuestos para explicar el proceso de comprensión del texto origen y de composición del texto meta, es decir, de selección del contenido conceptual y de la forma lingüística de la audiodescripción. Sin embargo, existe asimismo una línea de investigación empírica desarrollada recientemente en el marco del Pear Tree Project (Orero Clavero 2008; Mazur y Kruger 2012) que analiza la recepción de material audiovisual en personas normoventes con el fin de extraer normas o universales en la recepción de esta clase de textos multimodales que puedan guiar la elaboración de audiodescripciones y sentar las bases para unas directrices paneuropeas de audiodescripción (Orero Clavero 2012: 200). La metodología empleada es el análisis de la narración realizada por los participantes tras visualizar el material audiovisual (Mazur y Chmiel 2012) y estudios experimentales que emplean la tecnología de *eye-tracking* para identificar los elementos en que los receptores centran su atención (Vilaró et al. 2012).

La necesidad de escoger entre la información visual que conforma el texto origen deriva fundamentalmente de la restricción temporal que caracteriza la audiodescripción y

que es consecuencia de dos factores: la capacidad de atención del receptor (aplicable a cualquier modalidad de audiodescripción) y la imposibilidad de que la audiodescripción se solape con los diálogos y otros efectos sonoros relevantes del texto origen (específica de la audiodescripción de vídeo y las artes escénicas).

Atendiendo al canal de transmisión, las directrices de audiodescripción especifican dos tipos de contenido que debe audiodescribirse: visual y sonoro. Dentro del visual, se distingue entre el verbal (intertítulos, subtítulos, carteles) y no verbal (Snyder 2010). Greening et al. (2010: 4, cit. en Vercauteren 2012: 210), en su estudio comparativo de las directrices de audiodescripción de diferentes países, concluyen que existe cierto acuerdo en cuanto a qué información del modo visual no verbal debe audiodescribirse y esta responde a las preguntas de *when*, *where*, *who*, *what* y *how*. Aunque no se especifica en las directrices, consideramos que esta información es relevante en la audiodescripción de textos narrativos como el filme y en determinadas obras de arte de tipo figurativo, donde se plasma una escena que es susceptible de ser narrada.

En general, parece haber un consenso en cuanto a cuáles son los dos criterios fundamentales que deberían guiar la selección del contenido: relevancia y cantidad. Sin embargo, las directrices ofrecen indicaciones demasiado generales, como «Describe what is most essential for the viewer to know in order to understand and appreciate the image being described» y «Describe when necessary, but do not necessarily describe» (Snyder 2010); o, por el contrario, se refieren a casos demasiado concretos, como «If someone's name or a location is about to be introduced by the programme itself, there is no need to put it into the description» (ITC 2000: 14), y no proporcionan, por tanto, un método eficaz, que pueda guiar al audiodescriptor en cualquier situación:

So although the guidelines may be useful as a first introduction to what to describe, a truly valid aid to content selection in AD should be based on a solid theoretical framework and offer strategies that are general enough to be used in different film genres but specific enough to be applied to individual scenes. (Vercauteren 2012: 211).

Por esta razón, algunos investigadores han dedicado sus esfuerzos a proponer un método de audiodescripción basado en teorías narratológicas, tanto verbales como filmicas (Remael y Vercauteren 2007; Vercauteren 2012; Vandaele 2012), discursivas y pragmáticas (Braun 2007). Además de estas propuestas generales, varios estudios se han preocupado de elementos específicos: Vercauteren analiza el elemento narratológico del "tiempo" (2012), Benecke (2012) se centra en la descripción de personajes y el escenario, Maszerowska (2012) destaca la importancia de la luz como recurso narrativo en el cine y, por ende, de su audiodescripción, y Fryer (2010) y Remael (2012a) hacen lo propio con el

sonido fílmico y las cualidades sonoras de la audiodescripción. Un enfoque complementario a estos estudios teóricos sería el análisis del proceso de audiodescripción por medio de métodos empíricos como *eye-tracking*, protocolos de pensamiento en voz alta, aplicaciones de registro de las acciones de escritura y la entrevista retrospectiva al audiodescriptor (Udo y Fels 2009b) que, sin embargo, no han sido apenas utilizados hasta la fecha.

Desde un punto de vista teórico, quizá las dos propuestas más relevantes realizadas hasta el momento respecto de la caracterización del proceso de audiodescripción y el marco teórico y metodológico que puede guiar la práctica de esta modalidad de traducción intersemiótica sean las de Vercauteren (2012) y Braun (2007). Braun (2007) defiende, para la fase de comprensión del TO, la utilidad de teorías de la comprensión discursiva verbal basadas en la construcción de modelos mentales (Johnson-Laird 1983; Dijk y Kintsch 1983), teorías sobre el funcionamiento de los textos multimodales (Kress y Leeuwen 2001; O'Halloran 2011), teorías narratológicas y teorías fílmicas. Para la fase de producción del TM, propone la teoría pragmático-cognitiva de la relevancia desarrollada por Sperber y Wilson (1995) y su aplicación a la Traductología por Gutt (2000), como marco para comprender el proceso de traducción intersemiótica y guiar al audiodescriptor en la selección del contenido de la audiodescripción.

Vercauteren, por su parte, propone la Narratología como base sobre la que analizar el filme y establecer unos criterios de selección de contenido en la audiodescripción fílmica. La narratología de corte estructuralista permite al traductor conocer cuáles son los elementos fundamentales empleados en la composición de una historia (ya sea visual o verbal) y se centra, así, en el contenido disponible. Las claves para determinar cuáles de esos contenidos seleccionar la da la narratología cognitiva, que se ocupa de describir el proceso de comprensión de dichas historias y a qué información dan prioridad los receptores (Vercauteren 2010: 212). Este autor se basa en la investigación de Bal (1995) para distinguir tres niveles narrativos: fábula (estructura abstracta de eventos causados o experimentados por actores en una coordenadas espacio-temporales), historia (la forma motivada en que el autor decide presentar la fábula por medio de su caracterización y disposición temporal y espacial), y texto narrativo (los recursos formales específicos del medio empleados para transmitir la historia pretendida). Según este autor, el traductor debe traducir los dos primeros niveles:

As the author of the audio description of the narrative text, he will have to make sure that the blind and partially sighted audience has access to all the narrative elements necessary to recreate the fabula the original author started from. In other words, he will have to offer sufficient cues to allow the audience to determine what the temporal setting of a particular scene is and what the temporal relations between consecutive scenes are. Likewise the visually impaired audience must be able to rec-

reate the spatial setting, atmosphere and relations from the description and must acquire enough insight into the characters' physical, behavioural and psychological dimensions to figure out what they look like, what they do and what motivates their actions. (Vercauteren 2012: 216).

Para ello, debe realizar un proceso analítico en el cual identifica, primeramente, los componentes narrativos fundamentales de tiempo, espacio y personajes (nivel de la fábula), y determina cuáles de estos elementos pueden percibirse por el canal auditivo y qué información contextual es conocida por el receptor. En segundo lugar, califica el nivel de especificidad de las claves visuales empleadas para transmitir estos elementos y distingue así entre información explícita, implícita y elidida o ambigua para una audiencia normovidente. Según este nivel de especificidad, la información visual se transmitirá con un lenguaje igualmente explícito, implícito o se omitirá en la audiodescripción (Vercauteren 2012: 217).

El siguiente paso en el proceso de audiodescripción es determinar la forma lingüística que adoptará el contenido conceptual seleccionado. En este caso, nos encontramos ante una situación similar en lo que respecta a las directrices de audiodescripción. Una vez más, estas adolecen de una carencia explicativa cuando afirman que el lenguaje debe ser claro, conciso y conversacional (Snyder 2010: 15). En un intento por ofrecer una guía más sólida y específica, Braun (2011: 652) propone un modelo de coherencia verbal y multimodal sobre el que elabora un método audiodescriptivo basado en la necesidad de reconstruir la coherencia intermodal (entre imagen y sonido y entre imagen y diálogos) e intramodal (entre imágenes) del texto fílmico en la audiodescripción. Esta recreación se realiza por medio de una selección léxica y un orden de presentación de la información que permiten al receptor activar el conocimiento previo (modelos mentales) y realizar las inferencias necesarias para construir una representación coherente del texto fílmico audiodescrito.

2.2.2. Estudios del producto de la audiodescripción

Los estudios del producto aúnan los estudios descriptivos de muestras textuales y los estudios de su recepción. Los primeros están encaminados a describir las características del contenido y la forma de audiodescripciones existentes en corpus de dimensiones variables que, en conjunto, han permitido caracterizar el lenguaje de la audiodescripción (fílmica) como un lenguaje específico (Piety 2004: 11).

Entre estos estudios se encuentra el proyecto TIWO (Television in Words, 2002-2005) de la Universidad de Surrey, que analizó un corpus de cerca de noventa filmes audiodescritos en lengua inglesa para extraer por medio de métodos cuantitativos las áreas

conceptuales predominantes en la audiodescripción (Salway et al. 2004). El proyecto Hör-filme-Compensation for Pictures by Words (2001-2004) de la Universidad de Leipzig analizó un filme audiodescrito en alemán en relación con la tipología textual, la estructura de la información, la identificación de los personajes y las relaciones de coherencia entre la audiodescripción y los diálogos (Fix 2005). Por su parte, Arma (2012) realiza un análisis comparativo de la audiodescripción de un mismo filme en lengua inglesa e italiana centrado en el aspecto léxico-semántico y Piety (2004) aplica el marco sistémico-funcional al análisis de cuatro audiodescripciones en inglés. Por último, los proyectos TRACCE (Traducción y Accesibilidad, 2007-2011) y AMATRA (Accesibilidad a los Medios audiovisuales a través de la Traducción, 2009-2012) del grupo de investigación TRACCE de la Universidad de Granada han compilado, anotado y analizado un corpus de trescientos filmes audiodescritos en español (Jiménez Hurtado 2007a; Jiménez Hurtado et al. 2010; Pérez Payá 2010).

En estos dos proyectos se ha desarrollado una herramienta informática de anotación multimodal de guiones audiodescriptivos denominada Taggetti que ha permitido caracterizar la audiodescripción fílmica en español en los niveles del contenido y la forma. Respecto del contenido, se ha desarrollado un sistema de anotación formado por categorías conceptuales correspondientes a los elementos fundamentales de la narración fílmica según teorías estructuralistas (puesta en escena: personajes, acción, ubicación espacio-temporal, etc.) y a los recursos específicos del lenguaje fílmico (puesta en cuadro, movimientos de cámara y usos del montaje). Para analizar la forma lingüística se ha empleado un sistema de anotación gramatical con varios niveles (semántico, morfo-sintáctico y discursivo) que ha permitido extraer dominios conceptuales, patrones léxico-gramaticales y recursos cohesivos recurrentes y representativos de este tipo de lenguaje. Estos niveles de análisis pueden combinarse mediante una aplicación estadística, lo cual permite comprobar la relación entre el contenido y la forma de la audiodescripción y entre la imagen y el guión audiodescriptivo (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, manuscrito aceptado para su publicación).

El corpus compilado ha permitido, asimismo, estudiar el texto fílmico audiodescrito en español desde una variedad de puntos de vista: como un nuevo tipo textual con una gramática local propia (Jiménez Hurtado 2007b; Jiménez Hurtado y Seibel 2011), como tipo de texto artístico y sistema de modelización secundario (Álvarez de Morales Mercado 2011a), como discurso retórico (Álvarez de Morales Mercado 2011b), con un lenguaje literario-poético (Rodríguez Domínguez 2010) y unas estructuras narrativas (Chica Núñez y Soler Gallego 2010) característicos. Asimismo, se ha abordado el estudio del filme audiodescrito en relación con diferentes géneros fílmicos como el humor (Seibel 2010) y

el cine de animación (Martínez Martínez 2010), así como de la audiodescripción fílmica como un proceso de traducción complejo (Rodríguez Posadas 2010).

Además de describir las características formales, estos estudios descriptivos del producto de la audiodescripción son una ventana al proceso de traducción intersemiótica del que son fruto, tanto a la interpretación que el traductor realiza del TO como a las técnicas de traducción que emplea para su codificación en el TM en función del contexto comunicativo. Por otro lado, permiten extraer variables para el diseño de los siempre necesarios, y aún escasos, estudios de recepción.

Los estudios de recepción de la audiodescripción se dividen entre aquellos que evalúan la adecuación de las directrices a las necesidades de los receptores (Bourne 2007; Bourne y Lachat 2010), la cantidad y el tipo de información requeridas por personas con diferentes grados de discapacidad (Chapdelaine 2010), por un lado, y la aceptación por parte de los receptores de métodos de audiodescripción alternativos a los convencionales (y que, normalmente contravienen, lo especificado por las directrices) en varios sentidos: autoría de la audiodescripción, contenido de la audiodescripción y recursos lingüísticos empleados.

Respecto de la autoría, Udo y Fels (2009b, 2011) dirigen una iniciativa experimental de colaboración del audiodescriptor con el director y demás componentes del equipo creativo en una representación teatral y la someten a la evaluación del público, con resultados positivos. En otra línea, Branje y Fels (2012) llevan a cabo un estudio de recepción de audiodescripciones amateur realizadas con el software LiveDescribe y destacan los beneficios que supondría el fomento de este tipo de audiodescripciones en términos de cantidad de material audiovisual audiodescrito. Este estudio está relacionado con una línea de investigación desarrollada en el contexto estadounidense por el *Smith-Kettlewell Video Description Research and Development Center (VDRDC)* centrada en el desarrollo de estándares y aplicaciones de autoría amateur de audiodescripciones siguiendo un diseño basado en la comunidad (*crowdsourcing*). El objetivo de este enfoque es que las personas con discapacidad no dependan de los propietarios y profesionales para poder acceder al material audiovisual, sino que personas con cierta competencia en audiodescripción de dentro o fuera del entorno del usuario puedan facilitar el acceso de este al material de una forma más directa e inmediata.

En lo que respecta a la forma de la audiodescripción, Udo et al. (2010) describen la elaboración y recepción de una obra teatral descrita desde la perspectiva de uno de los personajes y el uso de un lenguaje y una estructura rítmica shakesperianos en la audiodescripción de *Hamlet*. Fryer y Freeman (2012) apuestan, en relación con el contenido, por una audiodescripción cinematográfica, es decir, aquella que contraviene las directrices

británicas al introducir conceptos y terminología fílmicos, y demuestran su contribución a la comprensión del texto fílmico y la creación en el receptor de una sensación de presencia o «perceptual illusion of non-mediation» (Lombard y Ditton 1997:7, cit. en Fryer y Freeman 2012: 16). Fryer y Romero (manuscrito enviado para su publicación), por su parte, proponen y evalúan la recepción de la anteposición de descripciones introductorias detalladas al inicio del texto audiovisual.

Otras áreas de investigación menos exploradas hasta el momento son la formación en audiodescripción (Matamala Ripoll y Orero Clavero 2008; Remael y Vercauteren 2007; Díaz Cintas 2007) y la traducción interlingüística de guiones audiodescriptivos (Remal y Vercauteren 2010). Igualmente, la investigación realizada en torno a la audiodescripción en otros ámbitos, como son las artes escénicas y las artes visuales, es aún muy escasa.

2.3. La investigación en audiodescripción museística

En el contexto museístico, la mayor parte de los estudios realizados hasta la fecha han corrido a cargo de organismos gubernamentales, organizaciones y asociaciones relacionadas con la discapacidad y las instituciones que deben poner en práctica la legislación vigente en materia de accesibilidad a la cultura. Las metodologías empleadas son el grupo de discusión formado por representantes de diversos organismos para la elaboración de guías de prácticas recomendadas y los estudios de visitantes (RNIB y Vocal Eyes 2003; Reich et al. 2011). A estas se suman unas pocas investigaciones, la mayoría muy recientes, realizadas en el contexto académico en torno a la audiodescripción museística (Tomás Rodríguez 2010; Soler Gallego 2012; Soler Gallego y Jiménez Hurtado 2013; Jiménez Hurtado y Soler Gallego, en prensa) y, en particular, de obras de arte (Coster y Mühleis 2007; Neves 2012; Magalhães y Santiago Araújo 2012; Lima y Magalhães 2013; Santiago y Oliveira 2013).

Al igual que sucede en la audiodescripción fílmica, la investigación de la audiodescripción en las artes visuales gira en torno a la dicotomía entre los enfoques objetivista y subjetivista, es decir, entre la audiodescripción que se limita a traducir los atributos objetivos de los signos visuales y aquella que, además, ofrece una interpretación subjetiva del significado implícito en dichos signos y su efecto a nivel sensorial. Dentro de esta segunda tendencia, otra cuestión que abordan las investigaciones en este campo es el tipo de técnica que debe emplearse para la traducción de ese significado.

En lo que respecta a la interpretación subjetiva de los signos visuales, las directrices de audiodescripción del arte parecen ser menos restrictivas que las de la audiodescripción fílmica. Las publicadas por Art Beyond Sight en EE.UU. (Salzhauer et al. 1996)

recomiendan ofrecer una descripción lo más objetiva posible de los componentes visuales para evitar que el descriptor influya en el punto de vista del receptor: «Remember that the listener is depending on you to give an accurate description. Try to use objective references rather than ones that might sway a blind person's point of view» (ibíd. 6). Sin embargo, estas mismas directrices parecen contradecirse al recomendar el uso de la analogía intersensorial, la cual implica una interpretación subjetiva por parte del audiodescriptor: «Try to translate a visual experience into another sense. Although blind viewers are without sight, their other senses, such as touch and hearing, enable them to construct highly detailed impressions of a work of visual art» (Salzhauer et al. 1996: 7). Así, por ejemplo, se propone describir los componentes visuales de la luz y la sombra por medio de su relación con la sensación térmica causada por la luz solar en la piel: «Use of light and shadow in a painting can be explained by referring to the feeling one has when sitting in front of window on a sunny day. The parts of the face and body that feel the warmth are said to be in the light. Those parts not being warmed by the sun are said to be in shade or shadow» (ibíd. 8).

Por su parte, la guía para la elaboración de guías audiodescriptivas publicada por el RNIB y Vocal Eyes (2003) en el Reino Unido destaca que, en la descripción del arte, los receptores parecen beneficiarse de descripciones más interpretativas y profusas. En la investigación realizada para la elaboración de dicha guía, se llevó a cabo un estudio de recepción con un grupo de personas con discapacidad visual en el que estas debían evaluar dos audiodescripciones de la misma obra, una breve y objetiva y otra más interpretativa y detallada. La conclusión fue la siguiente:

The focus group found the first, shorter version much harder to understand, and also thought it was the longer of the two descriptions. The second description was felt to be more involving, giving more information about the process of looking at the work, as well as what was positioned where. They found the use of colours and qualitative words useful in constructing a strong sense of the work. They felt they had something positive to talk about. (RNIB y Vocal Eyes 2003: 52).

En esta misma línea, Coster y Mühleis (2007: 191) destacan la importancia de la interpretación en la audiodescripción. Estos autores distinguen dos tipos de signos en la obra de arte: *signos claros* y *signos ambivalentes*, y proponen el siguiente método de audiodescripción: (1) describir la dimensión de la obra; (2) definir una figura geométrica en función de la cual se organizará el resto de información; (3) describir los signos claros; y (4) describir los signos ambivalentes, cuando sea posible.

Los signos claros son aquellos que pueden identificarse fácilmente y transmiten una información clara que puede traducirse con palabras. En cambio, los signos ambivalentes

presentan varios niveles de significación, entre los que se encuentra la *intensidad visual*, es decir, las sensaciones e impresiones producidas por el signo visual. Coster y Mühleis proponen el uso de la *analogía intersensorial* para la traducción de los signos ambivalentes. Cuando la intensidad visual no encuentra analogías en otros sentidos, la traducción intersensorial no es posible y la ambigüedad del signo (su intensidad o impresión visual) es intraducible. En este caso, únicamente es posible recurrir a una *explicación* de los diferentes significados del signo ambivalente, lo cual, según estos autores, no permite al receptor configurar una representación mental de la sensación visual: «in order to really imagine the sensual effect of ambiguity one cannot just combine the different aspects of the object and achieve a mental representation of the ambivalent impression of the whole. In order to experience this impression, one has to "begin" with the whole object as the carrier of ambiguity» (ibíd. 193).

Neves defiende, al igual que Coster y Mühleis, un estilo de audiodescripción que no se limite a traducir los signos claros, sino que intente transmitir el significado y las sensaciones producidas por la obra de arte como medio para que la persona con discapacidad visual pueda experimentar el arte como lo hace la persona normovente:

People who cannot see the work of art will not be able to relate to it as sighted people would do unless they gain access to the explicit and the implicit meanings the piece conveys. Furthermore, art is expression, and conveying the expressive nature of any work of art through words alone may be truly challenging. If only explicit signs can be expressed through words, then ways must be found to convey the feelings and sensations that are only invoked or raised through feelings. (Neves 2012: 290).

Sin embargo, considera que la explicación de los signos ambiguos propuesta por Coster y Mühleis para aquellos casos en que la analogía intersensorial no es posible, va en contra de la intención del artista, pues el traductor ofrece su propia interpretación de signos creados para ser ambiguos. Por ello, frente a la explicación, Neves propone un estilo de audiodescripción sugestivo que emplee un lenguaje igualmente ambiguo y subjetivo, en la línea de la éfrasis literaria, con el fin de poder conservar la función expresiva del texto origen (ibíd. 289). En concreto, aboga por el uso de una técnica denominada *soundpainting*, que define como un fenómeno de transcreación artística consistente en el uso deliberado de palabras, entonación, tono, ritmo y velocidad de la voz específicos que, junto con una música y efectos sonoros determinados, permiten transmitir las historias y las emociones evocadas por la obra de arte. Neves considera que, si bien esta técnica de transcreación intersensorial choca de frente con las prácticas de audiodescripción museística convencionales por ser altamente interpretativa y subjetiva y sustituir, en

cierto modo, al original, siempre y cuando se intente transmitir la intención comunicativa del autor, la audiodescripción será fiel a la misma (ibíd. 290).

Como se dijo al comienzo de este apartado, consideramos que las teorías y métodos empleados en la investigación de la audiodescripción de vídeo son en gran medida válidos para la investigación de la audiodescripción museística. Las cuestiones de qué audiodescribir (contenido) y cómo hacerlo (forma) son centrales asimismo en esta modalidad y el debate en torno a la interpretación y el estatus del audiodescriptor está aquí muy presente, con directrices objetivistas e investigadores que abogan por métodos más libres.

El método de audiodescripción propuesto por Vecauteren (2011) para la audiodescripción fílmica es en general válido para el contexto museístico y de las artes visuales y compatible, de hecho, con las propuestas de Coster y Mühleis (2007: 193) y Neves (2012). Los signos claros se corresponderían con las explicaturas y los ambiguos, con las implicaturas y la información elidida o demasiado ambigua. La propuesta de Neves (2012: 298) de trasladar los signos ambiguos con expresiones asimismo ambiguas coincide con la de Vercauteren, salvo por que Neves aboga por el uso de otros modos (prosodia, música) y Vercauteren se ciñe al modo verbal.

Asimismo, es posible establecer un paralelismo entre los niveles narrativos descritos por Bal y los niveles de significación de la obra artística: la fábula se correspondería con los signos icónicos (en obras figurativas) y los elementos visuales (en obras abstractas); la historia, con el significado; y el nivel textual, con la composición y los elementos visuales. Dado el tono general objetivista de las directrices, que restringen la interpretación y explicitación de la información implícita, es previsible que la audiodescripción fílmica y la de obras de arte tengan en común un peso predominante del primer nivel. Ahora bien, si la audiodescripción fílmica no hace referencia directa al nivel textual (los recursos específicos del lenguaje fílmico), en el contexto de las artes visuales las técnicas y recursos propios de los lenguajes del arte son un componente fundamental de la descripción, y así lo especifican las directrices (cf. 3.3.). Esta diferencia fundamental podría estar relacionada con el tipo textual, que es narrativo en el caso de la audiodescripción fílmica y descriptivo-referencial en la audiodescripción de obras de arte.

La descripción de las características de la audiodescripción museística como producto traducido es una base fundamental para poder evaluar su adecuación dentro del contexto comunicativo en que se enmarca e intentar dar respuesta a las cuestiones planteadas a lo largo de este apartado. Por un lado, permite aislar variables para el diseño de experimentos de recepción y, por otro, es un punto de partida necesario para los estudios teóricos, que pueden así relacionar las prácticas actuales con diversas teorías de la pro-

ducción y comprensión de mensajes tanto visuales (Kosslyn 1994; Arnheim 2004; Kulvicki 2006) como verbales. Esto permitiría llegar a una mejor comprensión de esta clase particular de mediación comunicativa intersemiótica.

Consideramos que la metodología aplicada por el grupo de investigación TRACCE para el análisis del contenido de la audiodescripción fílmica es aplicable en términos generales al ámbito museístico y de las artes visuales. La diferencia entre ambos estriba en que las categorías conceptuales empleadas en la clasificación del contenido de la audiodescripción deberán basarse en teorías adecuadas a la naturaleza semiótica y comunicativa del texto origen. Así, la narratología fílmica en la que se basaba la clasificación de dominios específicos del contenido disponible ha de ser reemplazada, en las artes visuales, por teorías del arte y el diseño que permitan relacionar el contenido de la audiodescripción con los elementos visuales y las técnicas compositivas empleados en la creación de este tipo de mensajes.

La presente tesis doctoral pretende hacer una aportación en este sentido y se enmarca, por tanto, en los estudios descriptivos del producto de la audiodescripción en el ámbito museográfico y de las artes visuales. En un estudio descriptivo como este es fundamental abordar dos niveles de análisis: (1) los discursos, en este caso, las guías audiodescriptivas de museos de arte, y (2) el contexto comunicativo en que se enmarcan. Además, dado que la audiodescripción museística como producto traducido se enmarca en el género de la guía audiodescriptiva, se ha adoptado en esta investigación un enfoque del género textual en el que la definición y descripción del género se sustenta sobre tres aspectos fundamentales: uno comunicativo (contexto), uno formal (características lingüísticas) y uno cognitivo (marcos o esquemas conceptuales activados por los discursos y su ubicación en un sistema de categorías en torno a un elemento prototípico).

De acuerdo con la teoría socio-cognitiva del contexto de Dijk (2008, 2009), entendemos por contexto una clase especial de modelo mental de la experiencia que se representa en la memoria episódica de los participantes en un evento comunicativo y controla múltiples aspectos de la producción y la comprensión discursivas.

The crucial function of context models is to produce discourse in such a way that it is optimally appropriate in the social situation. This also means that this theory of context provides the basis for an empirical pragmatics of discourse (Dijk 1981), accounting for the way discourse adapts its structures to communicative situations. At the same time the theory accounts for the conditions of discourse variation, that is, for discourse style defined as the variable and unique way text and talk adapt to its context. (Dijk 2009: 7).

Al igual que otros modelos mentales generales, los modelos contextuales se componen de un nivel global y de otro local, o lo que es lo mismo, de un macro-nivel y un micro-nivel. El micro-nivel representa la situación comunicativa local y sus componentes, y el macro-nivel, niveles superiores de experiencias de los cuales forma parte esa situación local. Durante la interacción comunicativa uno u otro nivel pueden cobrar especial relevancia. Dijk (2008) propone el siguiente esquema de contexto:

- 1. Escenario:** Tiempo/Período, Espacio/Lugar/Entorno
- 2. Participantes (yo, otros):**
 - a. Roles comunicativos (estructura participativa)
 - b. Tipos de roles sociales, pertenencia a grupos e identidades
 - c. Relaciones entre participantes
 - d. Conocimiento y creencias compartidas y sociales
 - e. Intenciones y objetivos
- 3. Acciones/eventos comunicativos y de otra clase**

Dicho esto, es evidente que, entendido como modelo mental subjetivo construido por los participantes en una comunicación, el contexto no puede observarse de manera directa, pero esto no significa que no puedan estudiarse sus efectos en la producción y comprensión discursivas: «Contexts only become 'observable' by their consequences on discourse, or vice versa, by the influence of discourse on social situations» (Dijk 2006: 163-164). Asimismo, consideramos que es posible elaborar una caracterización del contexto a partir de los que suponemos podrían ser elementos constituyentes del modelo mental de los interlocutores. Esta caracterización, si bien es probabilística, se basa en un análisis de la situación comunicativa externa y es necesaria para poder llegar a comprender la naturaleza de nuestro objeto de estudio particular: la guía audiodescriptiva. Por último, pero no por ello menos importante, la descripción del contexto sirve aquí para definir el marco social, legal e institucional en que se ubica la presente investigación.

El siguiente esquema es una adaptación del modelo de contexto de Dijk a la situación particular que nos ocupa y recoge de manera esquemática los elementos que se abordarán en los dos capítulos subsiguientes.

- 1. Escenario:**
 - a. Espacio: Museo y exposición de arte
 - b. Tiempo: Actualidad
- 2. Participantes:**

- a. Roles comunicativos y relaciones entre participantes:
 - i. Emisor: Artista (creador del texto origen)
 - ii. Emisor-Mediador: Museo (iniciador de la comunicación museística)
 - iii. Mediador: Traductor
 - iv. Receptor: Visitante
- b. Tipos de roles sociales, pertenencia a grupos e identidades: discapacidad, Museología, ámbito profesional de la audiodescripción (directrices)
- c. Conocimiento y creencias compartidas: discapacidad visual, accesibilidad, arte
- d. Intenciones y objetivos: divulgación del conocimiento, inclusión social, experiencia cognitiva y sensorial

3. Acciones/eventos comunicativos:

- a. Museo y exposición: evento comunicativo multimodal
- b. Obra artística: mensaje visual
- c. Guía audiodescriptiva: género textual
- d. Audiodescripción: modalidad de traducción intersemiótica y tipo textual descriptivo

Los dos capítulos siguientes están dedicados a la descripción detallada del contexto comunicativo de la guía audiodescriptiva. Esta descripción parte de los elementos más generales que forman el marco social, legal e institucional de la audiodescripción museística para, seguidamente, centrarse en la definición del museo como escenario de la comunicación y evento comunicativo multimodal. A esta descripción general sigue la del texto origen específico de la audiodescripción en museos de arte: la obra artística. Finalmente, la descripción se centra en el estado actual de la accesibilidad museística y en los diferentes instrumentos y recursos mediante los que lleva a cabo, entre los que se encuentra la traducción y la interpretación.

3

Marco social, legal e institucional de la accesibilidad museística

La guía audiodescriptiva como práctica de accesibilidad universal en el entorno museístico se encuentra enmarcada en un sistema social, normativo e institucional que ha experimentado una gran evolución en las últimas décadas y cuyo conocimiento es fundamental para comprender y explicar el estado actual de esta modalidad de traducción intersemiótica y de la accesibilidad museística en su conjunto.

3.1. Marco social de la accesibilidad museística

La audiodescripción se enmarca en un contexto más amplio de fomento de la accesibilidad universal. La accesibilidad es la cualidad de un producto, dispositivo, servicio o entorno por la que es accesible para individuos con diferentes características y necesidades. Este concepto surgió en el marco del Modelo social de la discapacidad para referir al acceso de las personas con discapacidad a los diferentes ámbitos de la vida. Este modelo nace como oposición y reacción al Modelo médico de la discapacidad, del que se distingue al establecer una nueva relación entre los conceptos de deficiencia y discapacidad:

This social model approach breaks the traditional causal link between impairment and disability. The 'reality' of impairment is not denied, but it is not necessarily a sufficient condition of disability. Instead, the spotlight shifts to how far, and in what ways, society restricts opportunities to engage in mainstream economic and social activities and renders people with impairments more or less dependent. (Barnes y Mercer 2010: 30).

El texto fundacional del Modelo social de la discapacidad es el manifiesto de la Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS)³ titulado *Fundamental Principles of Disability* (1976), donde se define la deficiencia como «lacking part or all of a limb, or having a defective limb, organ or mechanism of the body», y la discapacidad como «the disadvantage or restriction of activity caused by a contemporary social organization which takes no or little account of people who have physical impairments and thus excludes them from participation in the mainstream of social activities» (UPIAS 1976: 14). Esta última diverge totalmente de los principios del Modelo médico, donde la deficiencia es la causa directa de la discapacidad, que provoca a su vez una minusvalía en la persona, entendida como la incapacidad de desarrollar de manera autónoma las actividades esperadas en un individuo de su edad, sexo y situación socio-cultural. Esta relación secuencial entre deficiencia y discapacidad es la que subyacía a la Clasificación Internacional de la Insuficiencia, la Discapacidad y la Minusvalía (CIDDM) adoptada por la Organización Mundial de la Salud y la Organización de las Naciones Unidas hasta que en el año 2001 fuera sustituida por la Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF).

La CIF fue el resultado de un proceso de revisión de la clasificación anterior llevado a cabo como consecuencia de las críticas de organizaciones de personas con discapacidad e investigadores y sentó las bases del Modelo biopsicosocial de la discapacidad, que aúna elementos de los enfoques médico y social. Así, este modelo continúa adoptando el enfoque del Modelo médico para la clasificación, medición y tratamiento de las discapacidades, pero rechaza la concepción de la discapacidad como consecuencia de una enfermedad y la relación causal entre insuficiencia, discapacidad y minusvalía social que caracterizaban la clasificación anterior. No obstante, sostiene que la puesta en práctica del Modelo social no es viable y no permite la investigación y validación empíricas (Barnes y Mercer 2010: 37), por lo que la discapacidad queda definida como una interacción de factores personales y sociales: «Se entiende por discapacidad la interacción entre las personas que padecen alguna enfermedad (por ejemplo, parálisis cerebral, síndrome de Down y depresión) y factores personales y ambientales (por ejemplo, actitudes negativas, transporte y edificios públicos inaccesibles y un apoyo social limitado)» (OMS 2012).

La nueva concepción de la discapacidad promovida por los modelos social y biopsicosocial, unida a los cambios demográficos de las últimas décadas, ha llevado a una

³ Sindicato fundado en el Reino Unido en la década de los setenta del siglo pasado con el fin de luchar por los derechos de las personas con discapacidad.

mayor sensibilización de las diferentes necesidades de los diversos grupos e individuos que conforman la sociedad, no sólo en relación a la discapacidad, sino también a factores de edad (niños, jóvenes, ancianos), origen socioeconómico y cultura. Esta concienciación ha impulsado la promoción de políticas sociales más comprometidas con la garantía de la accesibilidad para todos los individuos. En el caso de las personas con discapacidad, otro concepto crucial relacionado con el de accesibilidad es el de autonomía, entendido el primero como una vía para alcanzar este último (Palacios Rizzo 2008: 331). Para designar esta evolución del concepto de accesibilidad hacia la inclusión de otros grupos sociales se ha acuñado el término de acceso universal o *accesibilidad universal*. Aplicada al contexto del museo, la accesibilidad universal se puede definir como la cualidad de un museo por la que cualquier individuo puede acceder tanto a su entorno físico y como a sus contenidos, cualesquiera sean sus capacidades e intereses personales, así como el conjunto de recursos y medidas encaminados a garantizar dicho acceso.

Una noción íntimamente ligada a la de accesibilidad universal es la de *diseño para todos* (Design for All, DfA). Se puede considerar que la accesibilidad universal engloba el diseño para todos como uno de los dos medios de garantizarla. El diseño para todos se caracteriza por que la accesibilidad se incluye en el proceso productivo desde el comienzo, desde la fase del concepto; es lo que se denomina *accesibilidad directa*. El otro medio, complementario a este primero, es el de la *accesibilidad indirecta*, en la que el recurso de accesibilidad constituye una medida correctiva, remediadora de un producto inicialmente diseñado sin tener en consideración la accesibilidad. El objetivo del diseño para todos es posibilitar el uso de productos, servicios y sistemas por el mayor número de individuos posible sin que sea necesaria la adaptación de los mismos; es el diseño entendido desde la diversidad humana, la inclusión social y la igualdad:

El Design for All tiene como objetivo hacer posible que todas las personas dispongan de igualdad de oportunidades y de participar en cada aspecto de la sociedad. Para conseguir esto, el entorno construido, los objetos cotidianos, los servicios, la cultura y la información, en resumen, todo lo que está diseñado o hecho por personas para las personas ha de ser accesible, y útil para todos los miembros de la sociedad y consecuente con la continua evolución de la diversidad humana. (EIDD⁴ 2012).

⁴ EIDD - Design for All Europe (<<http://www.designforalleurope.org/Home/>>) es una red europea fundada en Dublín en 1993 bajo el nombre European Institute for Design and Disability. En la actualidad es una federación de organizaciones miembro nacionales y empresariales de veintidós países europeos.

Esta filosofía, gestada en sus inicios en el área del diseño industrial, estaba centrada originalmente en la mejora del acceso de las personas con discapacidad. Posteriormente, evolucionó hacia un discurso más holístico e integral, surgido de la concienciación de que este tipo de práctica es beneficioso asimismo para otros sectores de la población sin discapacidad. El diseño para todos tiene un antecedente sociopolítico en las políticas del bienestar escandinavo y en el concepto de la Suecia de los años sesenta de una *sociedad para todos*. Este enfoque ideológico se recogería más tarde en las Normas uniformes de las Naciones Unidas sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad (1993) y en la Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad (2006).

El diseño para todos tiene su homólogo estadounidense en el denominado *diseño universal* (Universal Design), cuyo máximo representante es The Center for Universal Design, fundado en 1989 y autor del documento The Principles of Universal Design. Este manifiesto define el diseño universal como: «The design of products and environments to be usable by all people, to the greatest extent possible, without the need for adaptation or specialized design»; y lo desglosa en una serie de principios que se pueden resumir en los siguientes: se propone que un objeto creado ha de ser utilizable por toda persona independientemente de su habilidad (P1); que ha de acomodarse a un amplio espectro de preferencias y habilidades individuales, es decir, poseer un máximo de flexibilidad (P2); subraya que lo diseñado ha de ser sencillo e intuitivo, independientemente de la experiencia de los usuarios o su conocimiento (P3); la información debe ser de fácil percepción en el sentido de ser efectiva para el usuario sin que se tenga que tener en cuenta las condiciones ambientales o capacidades sensoriales (P4); debe haber una tolerancia al error (P5) y una predisposición a que el usuario tenga que hacer el mínimo esfuerzo para conseguir el máximo en eficacia y confort (P6). Finalmente, la amplitud y el espacio deben estar en consonancia con el alcance y las posibilidades de manipulación de los usuarios (P7). Otra denominación para este mismo concepto, más extendida en el Reino Unido y Canadá, es la de *diseño inclusivo* (Inclusive Design) (Clarkson et al. 2003; Burton y Mitchell 2006).

En conclusión, la accesibilidad y el diseño para todos nacieron como filosofías dirigidas a personas con discapacidad, más concretamente a individuos con una discapacidad motora, y por tanto vinculadas principalmente al diseño industrial y la arquitectura. No obstante, con el paso de los años, los cambios sociales, políticos y económicos que han llevado a una mayor concienciación de la importancia de la diversidad humana y la inclusión social han hecho que dichos conceptos pasaran a abarcar a la totalidad de individuos y grupos sociales. La numerosa legislación nacional e

internacional y directrices en materia de accesibilidad existentes demuestran la gran importancia que ha adquirido la accesibilidad universal en la sociedad contemporánea.

Alonso (2007) analiza los argumentos de tipo ético-político, legal-normativo, demográfico y económico que explican y justifican la adopción de medidas encaminadas al desarrollo de la accesibilidad universal en los diferentes espacios, productos y servicios. El elemento ético-político está relacionado con el paso del Modelo médico al Modelo social de la discapacidad ya comentado, que fomentan la creación de espacios, servicios, productos más accesibles para toda la población, abandonando así el enfoque médico de la discapacidad centrado en la rehabilitación y la asistencia social (ibíd. 21). El argumento legal-normativo está relacionado con la legislación en materia de accesibilidad y discapacidad impulsada por el cambio paradigmático hacia ese modelo social de la discapacidad, tanto en el marco internacional, como comunitario y estatal, destinada a articular la puesta en práctica de medidas destinadas a asegurar la igualdad de oportunidades y la accesibilidad universal. El argumento económico avala la rentabilidad de las medidas de accesibilidad cuando se siguen los principios del Diseño Universal y se contempla la accesibilidad desde la fase de concepción de cualquier tipo de espacio, producto o servicio, en lugar de introducirse a posteriori, como medida remediadora, en cuyo caso los costes se multiplican (ibíd. 27). En relación al argumento demográfico, las estadísticas sobre discapacidad muestran claramente que hay un sector importante de la población que puede beneficiarse de la accesibilidad. Además, se ha puesto de manifiesto que la accesibilidad no beneficia exclusivamente a las personas con discapacidad permanente, sino también a las personas mayores y a aquellas que han visto reducidas sus capacidades de manera transitoria (ibíd. 24).

En el caso particular de la audiodescripción, si bien esta va dirigida principalmente a las personas con discapacidad visual, estos no son los únicos beneficiarios de esta práctica comunicativa, que hoy en día sirve de apoyo en la alfabetización de niños con necesidades específicas de aprendizaje y que puede ser utilizada por cualquier persona como un refuerzo para la comprensión de un mensaje visual (Snyder 2008: 192). Entre la población con discapacidad visual encontramos asimismo una gran diversidad en lo que a edad, tipo y grado de discapacidad, nivel educativo y socioeconómico se refiere, lo que deriva en unos intereses y necesidades muy variados (Packer y Kirchner 1997).

Las estadísticas demográficas de la discapacidad visual dan una idea de la relevancia social de la audiodescripción hoy en día y en los años futuros. La población mundial con discapacidad visual⁵ en el año 2012 ascendía a 285 millones de personas

⁵ La función visual se subdivide en las categorías de visión normal, discapacidad visual moderada,

según la Organización Mundial de la Salud, de las cuales 39 millones son ciegos y 246 millones presentan baja visión (un término que agrupa la discapacidad visual moderada y la discapacidad visual grave). Uno de los principales grupos de riesgo son las personas de cincuenta años y mayores: el 65% de las personas con discapacidad visual son mayores de 50 años y el 51% de los casos de ceguera (19,7 millones) se debe a las cataratas, que aparecen con la edad y son la causa principal de ceguera. Debido al progresivo envejecimiento de la población en determinados países, se prevé que esta cifra vaya en aumento (WHO 2012). En el Reino Unido, el número de personas con pérdida de visión asciende a aproximadamente dos millones y se prevé que en el año 2050 esta cifra se habrá duplicado (RNIB 2013). En EE.UU., el último informe realizado por el National Center for Health Statistics estimaba que en 2011 la población adulta con discapacidad visual en este país era algo superior a los 21 millones (AFB 2013). Entre la población ciega, un porcentaje muy reducido (el 1-2% en los EE.UU.) presenta ceguera congénita, lo que implica que el tanto por ciento restante ha experimentado una pérdida de visión a lo largo de su vida debido a diversas causas (Snyder 2010: 7-8) y tiene, por tanto, memoria visual, un factor determinante en la elaboración de audiodescripciones (ITC 2000: 6).

3.2. Marco legal de la accesibilidad museística

Para dibujar el marco legal de la accesibilidad universal en museos es necesario hacer una revisión de la legislación existente en materia de derechos humanos, discapacidad, patrimonio artístico y cultural y, por último, la específica sobre museos, en los ámbitos internacional, comunitario y nacional. Dado que el corpus en esta tesis doctoral está formado por guías audiodescriptivas de museos de los EE.UU. y el RU, la legislación nacional se referirá particularmente a estos dos países.

3.2.1. Derechos humanos e igualdad de oportunidades

El concepto de accesibilidad universal se relaciona con los de justicia social, derechos humanos e igualdad de oportunidades. Estos parten de la consideración de que todos los seres humanos son iguales y, por tanto, deben tener idénticos derechos. El origen de este pensamiento se remonta a 1789, cuando los derechos de los ciudadanos se recogieron por primera vez en Francia en el documento de la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, en la que se contemplaba el derecho a la igualdad. Este derecho fue uno de

discapacidad visual grave y ceguera (CIE-10, Clasificación Internacional de Enfermedades 2010).

los impulsores ideológicos, junto con los de libertad y fraternidad, de la Revolución Francesa y desde entonces ha constituido uno de los estandartes de las sociedades democráticas. El derecho a la igualdad se relaciona con el concepto de justicia social que emergió a finales del siglo XX impulsado por el pensamiento del filósofo John Rawls, quien define la justicia como «la eliminación de distinciones arbitrarias y el establecimiento, dentro de la estructura de una práctica, de un apropiado equilibrio entre pretensiones rivales» (2003: 130).

La doctrina de los derechos humanos tiene sus orígenes en la creencia en la igualdad de todos los seres humanos y la existencia de unos estándares básicos necesarios para tener una vida digna. La Carta de las Naciones Unidas de 1945 sería el primer documento del siglo XX en reflejar estos conceptos. Tres años más tarde, la Declaración universal de derechos humanos, adoptada y proclamada por la Resolución de la Asamblea General 217 A (iii) del 10 de diciembre de 1948, pasaría a ser la mayor proclamación de derechos del siglo pasado. En sus Artículos 1 y 2 se dispone que «Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros», y tienen todos los derechos y libertades proclamados en la Declaración «sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición». En los Artículos 22 a 27 se especifican los derechos económicos, sociales y culturales de todos los seres humanos, entre los que cabe destacar el derecho a la seguridad social, el derecho al trabajo, el derecho a igual salario por trabajo igual, el derecho a fundar sindicatos y a afiliarse a ellos, el derecho al descanso y al disfrute del tiempo libre, el derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure la salud y el bienestar, el derecho a la educación y el derecho a tomar parte en la vida cultural de la comunidad.

Con el objetivo de desarrollar los derechos proclamados en la Declaración universal de derechos humanos se realizaron el Pacto internacional sobre derechos sociales, económicos y culturales y el Pacto internacional sobre derechos políticos y civiles, aprobados en 1966 (aunque entraron en vigor en 1976). El primero de ellos dicta en su Artículo 15 que los Estados Parte del Pacto reconocen el derecho de toda persona a participar en la vida cultural, así como a gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones.

La igualdad es, por tanto, uno de los derechos fundamentales de las personas, que está íntimamente ligado al derecho a la no discriminación. Estos derechos se plasmaron por vez primera en la legislación europea en 1976 en la Directiva 76/207/CEE del Consejo, relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y

mujeres en lo que se refiere al acceso al empleo, a la formación y a la promoción profesionales y a las condiciones de trabajo (modificada por la Directiva 2002/73/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 23 de septiembre de 2002). Posteriormente, la inclusión del Artículo 13 del Tratado de Ámsterdam supuso una clara apuesta por la lucha contra la discriminación al disponer que: «Sin perjuicio de las demás disposiciones del presente Tratado y dentro de los límites de las competencias atribuidas a la Comunidad por el mismo, el Consejo, por unanimidad, a propuesta de la Comisión y previa consulta al Parlamento Europeo, podrá adoptar acciones adecuadas para luchar contra la discriminación por motivos de sexo, de origen racial o étnico, religión o convicciones, discapacidad, edad u orientación sexual».

En el año 2000, el Consejo Europeo proclamó la Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea, cuyo objetivo fundamental es recoger los derechos y las libertades fundamentales de los ciudadanos de la Unión y, así, prohíbe en su Artículo 21 «toda discriminación ejercida por motivos de sexo, raza, color, orígenes étnicos o sociales, características genéticas, lengua, religión o convicciones, opiniones políticas o de cualquier otro tipo, pertenencia a una minoría nacional, patrimonio, nacimiento, discapacidad, edad u orientación sexual».

Recientemente, la Comisión Europea ha presentado la Estrategia marco contra la discriminación y por la igualdad de oportunidades para todos (2005), destinada a luchar contra la discriminación y a fomentar el principio de igualdad de oportunidades en la Unión Europea. Este documento expone en su apartado 3.3. Integración de los principios de no discriminación e igualdad de oportunidades para todos lo siguiente:

En cambio, la legislación por sí sola difícilmente podrá suprimir las complejas y profundamente arraigadas prácticas de desigualdad de las que son víctimas algunos grupos. Por tanto, parece necesario adoptar medidas para compensar la discriminación sufrida desde hace tiempo por grupos de personas a los que se les ha negado, históricamente, el derecho a la igualdad de oportunidades.

La Comisión presentó el 2 de julio de 2008 una Propuesta de Directiva del Consejo por la que se aplica el principio de igualdad de trato entre las personas independientemente de su religión o convicciones, discapacidad, edad u orientación sexual fuera del ámbito laboral y, en concreto, en los campos de la protección social, seguridad social, asistencia sanitaria, beneficios sociales, educación y acceso a bienes y servicios. Esta propuesta viene a completar la legislación existente hasta este momento sobre no discriminación, compuesta por dos directivas que se refieren, por una parte, a la prohibición de la discriminación por motivos de religión o creencias, discapacidad, edad u orientación

sexual en el marco del empleo, la ocupación y la formación profesional (Directiva 2000/78/CE de 27 de noviembre), y por otra, a la protección de las personas contra la discriminación por motivos de género, raza u origen étnico fuera del lugar de trabajo (Directiva 2000/43/CE de 29 de junio y Directiva del Consejo 2004/113/CE de 13 de diciembre).

3.2.2. Discapacidad

El marco normativo en materia de discapacidad lo componen varios ordenamientos jurídicos que actúan de forma conjunta: el internacional (ONU), el comunitario y el estatal.

3.2.2.1. Ámbito internacional y comunitario

La Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, adoptada por la Asamblea General de la ONU el 13 de diciembre de 2006 es el primer tratado internacional que reconoce los derechos de las personas con discapacidad y obliga a los países que la han ratificado a contemplar en su legislación, planes y actuaciones lo dispuesto en ella. Esta norma internacional entró en vigor el 3 de mayo de 2008, tras ser ratificada por al menos veinte Estados Parte y, entre sus disposiciones, incluye específicamente un artículo, el número 9, dedicado a la accesibilidad. La Convención reconoce la importancia que revisten los principios y las directrices de política que figuran en el Programa de acción mundial para las personas con discapacidad, de 1982, y en las Normas uniformes de las Naciones Unidas sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad, de 1993, para la promoción, formulación y evaluación de normas, planes, programas y medidas a nivel regional, nacional e internacional destinados a fomentar la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad. Además, destaca la importancia de incorporar la discapacidad en las estrategias de desarrollo sostenible y establece que la discriminación contra cualquier persona por razón de su discapacidad constituye una vulneración de la dignidad y el valor inherentes al ser humano.

La Convención destaca la necesidad de promover y proteger los derechos humanos de las personas con discapacidad pues, pese a los diversos instrumentos existentes, estas siguen encontrando numerosas barreras para participar en igualdad de condiciones en la vida social y por tanto se siguen vulnerando sus derechos.

En lo que concierne al acceso a la cultura de las personas con discapacidad, en su Artículo 30, sobre la Participación en la vida cultural, las actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte, la Convención establece lo siguiente:

1. Los Estados Partes reconocen el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural y adoptarán todas las medidas pertinentes para asegurar que las personas con discapacidad:
 - a) Tengan acceso a material cultural en formatos accesibles;
 - b) Tengan acceso a programas de televisión, películas, teatro y otras actividades culturales en formatos accesibles;
 - c) Tengan acceso a lugares en donde se ofrezcan representaciones o servicios culturales tales como teatros, museos, cines, bibliotecas y servicios turísticos y, en la medida de lo posible, tengan acceso a monumentos y lugares de importancia cultural nacional.

El Consejo de Europa también se ha preocupado de otorgar especial protección a este colectivo y para ello aprobó en 2006 la Recomendación Rec(2006)5 del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre el Plan de Acción del Consejo de Europa para la promoción de derechos y la plena participación de las personas con discapacidad en la sociedad: mejorar la calidad de vida de las personas con discapacidad en Europa 2006-2015. En los Principios fundamentales de dicho Plan, los Estados Miembros se comprometen a seguir «trabajando en el marco de los derechos del hombre y de la lucha contra la discriminación a fin de aumentar la autonomía, la libertad de elección y la calidad de vida de las personas con discapacidad, y a fin de provocar una toma de conciencia de la discapacidad como que forma parte de la diversidad humana». La Participación en la vida cultural es una de las quince líneas de acción claves que contempla y a este respecto el Plan establece que:

Para estar plenamente integradas en la sociedad, las personas con discapacidad deberán también poder participar en la vida cultural (nº 2) de ésta. Deberán adoptarse medidas apropiadas para que puedan tomar parte en las actividades y en las asociaciones culturales, y desarrollar y explotar sus potenciales creativo e intelectual en su propio interés y en el de la colectividad.

Más recientemente, con el fin de «asegurar una puesta en práctica efectiva de la Convención en toda la UE», el Consejo Europeo aprobó en el año 2010 la Estrategia europea sobre discapacidad 2010-2020: un compromiso renovado para una Europa sin barreras. Su objetivo general es «capacitar a las personas con discapacidad para que puedan disfrutar de todos sus derechos y beneficiarse plenamente de una participación en la economía y la sociedad europeas, especialmente a través del mercado único», e identifica ocho ámbitos de actuación primordiales para la consecución de los objetivos de

la Convención y de la Estrategia: accesibilidad, participación, igualdad, empleo, educación y formación, protección social, sanidad y acción exterior.

3.2.2.2. *Ámbito nacional: la accesibilidad museística en los EE.UU. y el RU*

En los Estados Unidos y el Reino Unido, así como en otros países europeos como España y Alemania, ha habido grandes avances en lo que respecta a la legislación que regula específicamente la accesibilidad a los medios de comunicación y en particular a los contenidos televisivos. Así, en el caso concreto de la audiodescripción, en EE.UU. desde el año 2001 toda película, vídeo, material multimedia y tecnología de la información producida por una empresa federal debe incluir audiodescripción. Además, en 2010 se aprobó la 21st Century Communications & Video Accessibility Act, que obliga a las principales cadenas y canales a ofrecer un mínimo de cuatro horas semanales de audiodescripción. En el Reino Unido, el Broadcasting Act 1996 exige asimismo un mínimo de programación con audiodescripción (ITC 2000: 3). En el caso de la accesibilidad museística, la legislación existente no es tan específica, pues no obliga al uso de recursos de accesibilidad concretos como la audiodescripción, pero las directrices elaboradas por organismos y asociaciones complementan dicha legislación y constituyen guías detalladas de cómo hacer accesibles museos y exposiciones y de cómo elaborar audiodescripciones adecuadas al ámbito y a las necesidades de sus usuarios.

La accesibilidad museística en el Reino Unido está regida por la Equality Act 2010, elaborada para reunir en un único documento la Disability Discrimination Act 1995 y demás legislación anterior en materia de igualdad. Antes de su aprobación, la accesibilidad en museos y otras organizaciones culturales estaba regulada por la Disability Discrimination Act 1995, que prohibía la discriminación por causa de discapacidad y establece el deber de los proveedores de servicios de realizar ajustes razonables para garantizar que ningún individuo se vea privado de hacer uso de sus servicios a causa de una discapacidad. Si bien no especifica qué se entiende por cambios razonables, sí menciona la posibilidad de utilizar la interpretación en lengua de signos y grabaciones de audio. Además, esta ley establece un deber de anticipación por el que los proveedores de servicios deberán adoptar medidas de acción positiva para prevenir situaciones de discriminación. Para complementar estas disposiciones, la Disability Rights Commission (DRC) elaboró un *Code of Practice for Rights of Access to Goods, Facilities, Services and Premises* con información detallada sobre cómo cumplir con lo requerido por la anterior ley. Este documento sí especifica los recursos de accesibilidad que constituyen

ajustes razonables para mejorar el acceso de las personas con discapacidad visual y relaciona entre estos el de la audiodescripción (DRC 2006: 72):

- lectores,
- documentos con impresión clara o en macrocaracteres, Moon o Braille,
- información en disco informático o por correo electrónico,
- información en grabación de audio,
- servicios telefónico para complementar otra información ofrecida,
- anuncios orales o comunicación verbal,
- sitios web accesibles,
- asistencia para el guiado,
- servicio de audiodescripción,
- mapas táctiles o en macrocaracteres y modelos tridimensionales, y
- recursos táctiles (como, por ejemplo, expositivos interactivos en un museo o una exposición)

En el caso de los Estados Unidos, la legislación museística está regulada por tres leyes complementarias: Architectural Barriers Act of 1968, Americans with Disabilities Act (ADA) of 1990 y Rehabilitation Act of 1973. En 2004, el Departamento de Justicia publicó unas directrices para la implementación de dos de estas leyes en edificios e instalaciones: *ADA and ABA Accessibility Guidelines for Buildings and Facilities*; y en 2010 se publicaron unos estándares de diseño accesible que modifican los Títulos II y III de la Americans with Disabilities Act (ADA) of 1990. Estas tres leyes requieren a las instituciones culturales, públicas y privadas, cumplir con las siguientes obligaciones:

- no discriminación,
- igualdad de oportunidades y provisión de modificaciones razonables, servicios y ayudas auxiliares para garantizarla,
- estándares básicos de acceso al entorno físico,
- acceso en igualdad de oportunidades al empleo, programas, actividades, productos y servicios.

La Sección 504 y el Título II de la ADA especifican, además, varios requisitos relacionados con la administración de la accesibilidad en la organización cultural, como son: (a) designar un coordinador ADA/504 o coordinador de accesibilidad que se encargue de coordinar las obligaciones legales, (b) publicar información de eventos y actividades que indique que la organización cumple con la Rehabilitation Act y la ADA, (c) establecer procedimientos para la presentación de quejas formales por parte de personas con

discapacidad, (d) realizar una auto-evaluación de las políticas, prácticas y programas para determinar su accesibilidad, y (e) desarrollar un plan de transición para identificar los cambios físicos y estructurales necesarios que especifique un marco temporal para su puesta en práctica.

Sin embargo, esta legislación no especifica cómo cumplir con las obligaciones citadas y permiten así una gran flexibilidad en el tipo de medidas que pueden adoptar las organizaciones culturales. Por esta razón, diferentes organizaciones han elaborado recomendaciones más específicas para la consecución de los objetivos de accesibilidad marcados por la legislación. Una de estas publicaciones es *Design for Accessibility: A Cultural Administrator's Handbook* (Bird y Mathis 2003), un proyecto conjunto de varios organismos estadounidenses: National Endowment for the Arts (NEA), National Endowment for the Humanities (NEH), National Assembly of State Arts y John F. Kennedy Center for the Performing Arts. En la sección dedicada a museos, exposiciones y artes visuales se ofrece una serie de recomendaciones de diseño para los diferentes tipos de discapacidad. Los aspectos directamente relacionados con la discapacidad visual son los siguientes (Bird y Mathis 2003: 191-121):

- iluminación adecuada,
- formatos de información alternativos: «Make any visual content audible and vice versa. Videos should have both captioning and audio description. Written versions of audio tours should be available. Make content and educational programming accessible to people with different kinds of learning styles»,
- elementos táctiles,
- formación del personal en la interacción con personas discapacitadas por parte de un comité asesor compuesto por personas con discapacidad,
- formación específica de educadores y guías en la orientación de personas con discapacidad visual mediante la descripción del espacio y en la descripción de los objetos,
- audiodescripción formal realizada por educadores y guías, memorizada o leída, y
- provisión de una guía audiodescriptiva para visitas autónomas.

3.3. Marco institucional de la accesibilidad museística

El marco institucional de la accesibilidad universal museística lo componen aquellos agentes, tanto públicos como privados, que desarrollan instrumentos destinados a promover la accesibilidad en este ámbito. En el apartado anterior veíamos cómo el marco legislativo de la accesibilidad universal establece los requisitos que han de cumplirse en

las diferentes esferas de la sociedad para garantizar el acceso de todos los individuos a los diferentes productos y servicios en igualdad de condiciones y, en particular, en los museos y exposiciones. Para que dichos requisitos legales se lleven a la práctica de manera eficaz es necesario el apoyo de diferentes entidades, que lleven a cabo acciones prácticas de fomento de la accesibilidad y elaboren instrumentos de guía y ayuda para los responsables de proveer dicha accesibilidad. Estos instrumentos pueden provenir del ámbito público como del privado y tomar formas diversas, como publicaciones (artículos, monografías, informes de investigación, blogs, wikis) y eventos (conferencias, seminarios). En general, existe en la actualidad un conjunto importante de guías y directrices producidas por administraciones estatales y locales, organizaciones y asociaciones, fundaciones filantrópicas, instituciones culturales y educativas y empresas privadas que son de gran valor para aquellas entidades que deben implementar la legislación vigente en materia de accesibilidad universal.

En relación a la accesibilidad en el arte y la cultura, existen numerosos recursos creados por administraciones públicas extranjeras y, si bien algunos aspectos de los mismos van dirigidos a facilitar la implantación de normativas específicas de cada estado, otros de carácter más general pueden servir de guía a instituciones de otras naciones. Entre éstos se encuentran recursos como los siguientes:

Arts Council England. *Taking Part in the Arts*. Web. <<http://www.takingpartinthearts.com/>>.

Arts Council England. *Disability Access. A Good Practice Guide for the Arts*. 2003. Web. <http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/disability-access-a-good-practice-guide-for-the-arts/>.

Arts Council England. *Building Inclusion. Physical Access Guidance for the Arts*. 2008. Web. <http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/building-inclusion-physical-access-guidance-for-the-arts/>.

Bird, Katharine y Andi Mathis, ed. *Design for Accessibility. A Cultural Administrator's Handbook*. National Endowment for the Arts y National Endowment for the Humanities, 2003.

Exhibit Design Relating to Low Vision and Blindness Summary Report. Office of Technical and Information Services, National Park Service y National Center on Accessibility, 2011.

McLaren, Alison, coord. *Speak Up. Arts and Disability Priorities for NSW*. Accessible Arts y New South Wales Government, 2009. Web. <<http://www.aarts.net.au/policy-research/speak-up-arts-and-disability-priorities-nsw/>>

Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries. *Disability Directory for Museums and Galleries*. 2001. Web. <http://www.mla.gov.uk/what/support/toolkits/libraries_disability/choose_a_module/~media/Files/pdf/2003/disdir.ashx>.

Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries. *Resource Disability Portfolio*. 2001. Web. <http://www.mla.gov.uk/what/support/toolkits/libraries_disability/find_out_about_disability>.

Research Centre for Museums and Galleries (RCMG). *Not for the likes of you. A resource for practitioners*. Arts Council England, 2004. Web. <<http://www.takingpartinthearts.com/content.php?content=508>>.

Estas se completan, a nivel internacional, con una considerable cantidad y variedad de recursos creados fuera de las administraciones por instituciones, organizaciones, fundaciones, asociaciones relacionados con la discapacidad y la museología, entre los que cabe destacar los siguientes:

a) Sitios Web de empresas, organizaciones y fundaciones:

Accessible Arts. <<http://www.aarts.net.au>>.

Art Beyond Sight. Art Education for the Blind. <<http://www.artbeyondsight.org/index.php>>.

Association of Science-Technology Centers. Accessible Practices. <<http://www.astc.org/resource/access/workshop/workshops.htm>>.

Culture For All. <<http://www.kulttuuriakaikille.info/international-sign.php>>.

Full Circle Arts. <<http://fullcircleartsblog.wordpress.com/>>.

Royal National Institute of Blind People. <<http://www.rnib.org.uk/Pages/Home.aspx>>.

b) Conferencias y seminarios:

Art Beyond Sight: Multimodal Approaches to Learning Conference. Web. <<http://artbeyondsightconference.blogspot.com/>>.

Arts Activated National Conference. Web. <<http://www.aarts.net.au/arts-activated-conference-2010/>>.

c) Publicaciones:

- Arts Access Made Easy: Successful Strategies from the Award of Excellence in Arts Access*. VSAarts, the International Organization on Arts and Disability. Web. <http://www.kennedy-center.org/education/vsa/resources/arts_access_made_easy.pdf>.
- Buhalis, Dimitrios y Simon Darcy. *Accessible Tourism. Concepts and Issues*. Londres: Channel View Publications, 2010.
- Buyurgan, Serap. "The expectations of the visually impaired university students from museums". *Educational Sciences: Theory and Practice* 9.3(2009): 1191-1204.
- Chatterjee, Helen. *Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling*. Oxford: Berg, 2008.
- Consuegra, Begoña. *El acceso al patrimonio histórico de las personas ciegas y deficientes visuales*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), 2009. Web. <<http://www.once.es/serviciosSociales/index.cfm?navega=detalle&idobjeto=86&idtipo=1>>.
- Cultivate. *Reaching Disabled Audiences*. 2008. Web. <<http://www.cultivate-em.com/resources/toolkits/12/reaching-disabled-audiences>>.
- Ellis, Fay. *A Picture Is Worth A Thousand Words for Blind and Visually Impaired Persons Too! An Introduction to Audio description*. Nueva York: American Foundation for the Blind, 1991.
- Espinosa, Antonio. "El concepto de inclusión en programas interpretativos en museos". *V Jornadas y Asamblea General Ordinaria de la AIP*. 2-4 de marzo de 2006, Parque Natural del Señorío de Bertiz, Navarra. Web. <http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/docs/Jornadas%20AIP/VJorDocs/Antonio_Espinosa.pdf>. Comunicación en congreso.
- Espinosa, Antonio. "La accesibilidad física e intelectual de todo tipo de público al patrimonio cultural (I)". *Boletín de Interpretación* 6(2002): 13-15. Web. <<http://interpretaciondelpatrimonio.com/boletin/index.php/boletin/article/view/82/0>>.
- Föhl, Patrick S. y otros. *Das barrierefreie Museum: Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit. Ein Handbuch*. Transkript Verlag: Bielefeld, 2007.
- Fondation de France/ICOM. *Museums without Barriers: a New Deal for Disabled People*. Londres: Routledge, 1991.
- Groff, Gerda y Laura Gardner. *What Museum Guides Need To Know: Access for Blind and Visually Impaired Visitors*. Nueva York: American Foundation for the Blind, 1990.

- Ionides, Julia y Peter Howell. *Another Eyesight: Multisensory Design in Context*. Londres: The Dog Rose Press, 2005.
- Kusayama, Kozue. "Access to museums for visually challenged people in Japan". *International Congress Series* 1282(2005): 877-880.
- Landman, Peta, Kiersten Fishburn, Lynda Kelly y Susan Tonkin. *Many voices making choices: museum audiences with disabilities*. Australian Museum y National Museum of Australia, 2005.
- Majewski, Janice. *Smithsonian Guidelines for Universal Design of Exhibits*. Web. <<http://accessible.si.edu/pdf/Smithsonian%20Guidelines%20for%20accessible%20design.pdf>>.
- National Museums of Scotland. *Exhibitions for All: A Practical Guide to Designing Inclusive Exhibitions*. 2006. Web. <<http://www.nms.ac.uk>>.
- RNIB y Vocal Eyes. *The Talking Images Guide. Museums, galleries and heritage site: improving access for blind and partially sighted people*. 2003.
- Salzhauer Axel, Elisabeth y Nina Sobol Levent, ed. *Art Beyond Sight: A resource guide to art, creativity, and visual impairment*. Nueva York: AFB Press, 2003.
- Salzhauer Axel, Elisabeth, Virginia Hooper, Teresa Kardoulis, Sarah Stephenson Keyes y Francesca Rosenberg. *Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired*. Art Education for the Blind, 1996.
- Sandberg, Eva L. *Records From a Seminar on Accessibility in Exhibitions, 14-15 May, 2009, Upplandsmuseet in Uppsala*. 2009. Web. <http://www.kulttuuriakaikille.fi/doc/Accessibility_in_Exhibitions_Seminar_Publication.pdf>.
- Sartwell, Marcia, ed. *The Accessible Museum: Model Programs of Accessibility for Disabled and Older People*. Washington: The American Association of Museums, 1992.
- Snyder, Joel, ed. *Guidelines for Audio Description Standards*. American Council of the Blind, 2010. Web. 1 de mayo de 2013. <<http://www.acb.org/adp/about.html>>.

Entre estas publicaciones encontramos un grupo que lidia con la accesibilidad en museos y otras organizaciones culturales en general y otro que aborda específicamente la accesibilidad de las personas con discapacidad visual a este tipo de entornos. Dado que el objeto de estudio de esta investigación es la audiodescripción museística, es en este segundo grupo en el que nos centramos a continuación.

En general, las guías de accesibilidad para museos y otras organizaciones culturales recomiendan a sus responsables desarrollar políticas de accesibilidad acompañadas de

planes de acción, realizar inspecciones de la accesibilidad, recibir el asesoramiento de personas con discapacidad y evaluar los servicios ofrecidos. Las investigaciones realizadas en relación con la discapacidad visual en particular han puesto de relieve que hay dos factores que influyen de manera determinante en la experiencia de las personas ciegas y con baja visión en su visita a un museo: la posibilidad de realizar exploraciones táctiles y la actuación y actitud del personal (Reich et al. 2011: 7). Estas dos cuestiones han sido el foco de varias investigaciones (cf. Chin y Lindgren-Streicher 2007 y Buyurgan 2009, sobre los beneficios de la experiencia táctil, y Kusayama 2005 y Poria et al. 2009, sobre la relación entre el personal y los visitantes con discapacidad visual), a las que se unen otras menos específicas que se han concentrado en recoger las experiencias y opiniones de los visitantes con discapacidad visual en relación con aspectos diversos de la accesibilidad museística, con el fin de ofrecer una serie de recomendaciones que ayuden a mejorar las prácticas existentes.

En uno de estos estudios, realizado en siete museos de arte de los Estados Unidos bajo el título *Speaking Out on Arts and Museums* y coordinado por el Museum of Science de Boston y Art Beyond Sight, las respuestas de los visitantes entrevistados permitieron concluir que los museos tienen un gran potencial para constituir experiencias positivas para este sector de la población, no solo como eficaces instrumentos de aprendizaje, sino también como espacios de socialización, contemplación e inmersión. Sin embargo, la falta de recursos de accesibilidad hace que en numerosas ocasiones la visita al museo se convierta en una experiencia negativa para las personas ciegas y con baja visión, que muy a menudo se sienten en peligro debido a las barreras físicas y perciben que no son bien recibidos (algunos participantes incluso afirman experimentar una pérdida de dignidad a causa de la actitud del personal). Para remediar estas situaciones no basta con que los museos tengan en consideración la experiencia de una sola persona con discapacidad visual, pues existe una gran diversidad de situaciones individuales en cuanto a tipo y grado de discapacidad, intereses y conocimiento previo, que hace necesaria la adopción de múltiples medidas que puedan dar respuesta a las necesidades de diferentes visitantes con discapacidad visual (Reich et al. 2011: 54-56).

Investigaciones como las referidas en este apartado en torno a las necesidades y expectativas de las personas con discapacidad visual en su acceso a diferentes medios y entornos han dado lugar a la elaboración de directrices de audiodescripción, las cuales constituyen una fuente de normas y recomendaciones que guían, en principio, la práctica de los profesionales en esta área. En otros casos, estas directrices se han elaborado sin una investigación formal previa, pero se basan en la experiencia acumulada de profesionales y organizaciones.

Si bien aún no existe un estándar internacional para la elaboración de audiodescripciones en ninguno de sus ámbitos de aplicación, sí hay documentos de directrices elaborados por diferentes organismos y asociaciones a nivel nacional. La mayor parte aborda la audiodescripción de vídeo, ya sea para la televisión, el cine o el DVD, pero existen asimismo recomendaciones específicas para otros ámbitos, incluidos el museístico y las artes escénicas. Atendiendo a su autoría y función, podemos distinguir los siguientes tipos de directrices: públicas (ITC 2000; Benecke y Dosch 2004; AENOR 2005; Neves 2011), de formación académica (Remael 2005), de formación interna en empresas (James O'Hara para ITFC; Veronika Hyks para IMS), las elaboradas por profesionales (ADC 2009) y las de organizaciones del ámbito de la accesibilidad y la discapacidad (Snyder 2010, para el American Council of the Blind; Salzhauer et al. 1996, para Art Education for the Blind). La multiplicidad y falta de consenso en este aspecto ha llevado al Pear Tree Project, desarrollado en el marco del proyecto europeo DTV4All, a plantear la posibilidad de elaborar unas directrices paneuropeas basadas en estudios de recepción en distintos países (Mazur y Chmiel 2012).

Las directrices de audiodescripción, generales y particulares, existentes en los Estados Unidos y en el Reino Unido en la actualidad son las siguientes:

- *Guidelines for Audio Description Standards*. Elaboradas en el marco del Audio Description Project, una iniciativa del American Council of the Blind cuyo objetivo es fomentar el uso de la audiodescripción y concienciar al público general y sus usuarios más directos de sus beneficios. La última actualización de estas directrices data de 2010 y en ellas se ofrecen directrices generales así como particulares de los ámbitos de las artes escénicas (teatro, ópera y danza), los medios de comunicación y las artes visuales.
- *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*. Elaboradas por la Audio Description Coalition a partir de la experiencia de audiodescriptores y formadores en audiodescripción de Estados Unidos. Recogen directrices generales y específicas para teatro, ópera, danza, cine, vídeo, museos y exposiciones.
- *AEB's Guidelines for Verbal Description*. Elaboradas por Art Education for the Blind⁶ (Salzhauer y Sobol 2003) a partir de la obra *Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired* (Salzhauer et al. 1996). Están dedicadas específicamente a la elaboración de descripciones verbales en el ámbito de las artes visuales.

⁶ En la actualidad denominada Art Beyond Sight.

- *Description Key*. Elaborado por Described and Captioned Media Program (DCMP)⁷ para la audiodescripción y el subtitulado de material educativo en el marco de su programa *Listening Is Learning*⁸, cuyo objetivo es difundir los beneficios de la audiodescripción de material audiovisual para la alfabetización y el aprendizaje de contenidos en niños tanto con como sin discapacidad visual. Hacen hincapié en la necesidad de diferenciar la audiodescripción de material educativo la de productos de entretenimiento, pues la primera debe describir aquellos elementos que contribuyen a alcanzar el objetivo educativo marcado en cada caso. El DCMP está financiado por el Department of Education de los EE.UU. y lo administra la National Association of the Deaf.
- *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. Elaboradas por la Ofcom (Office of Communications), la autoridad reguladora independiente de la industria de la comunicación en el Reino Unido, dentro de su Code on Television Access Services, para la Independent Television Commission (ITC). Recogen directrices para la audiodescripción televisiva.
- *Museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people*. Esta guía, elaborada el RNIB (Royal National Institute of Blind People) y la empresa Vocal Eyes en el Reino Unido, recoge medidas de carácter general para la mejora de la accesibilidad en museos, exposiciones y lugares del patrimonio histórico, así como recomendaciones específicas para la elaboración de guías audiodescriptivas para estos entornos.

Como se puede ver, en el contexto estadounidense existen directrices generales con apartados dedicados a los distintos ámbitos de aplicación, aunque con un énfasis mayor en la audiodescripción de vídeo (o videodescripción, como también se denomina esta práctica), y unas directrices específicas de la audiodescripción en las artes visuales y la videodescripción de material educativo. En el Reino Unido existen, asimismo, unas directrices específicas de los contextos fílmico y televisivo, aunque recogen algunas recomendaciones que pueden aplicarse a cualquier ámbito, y otras dedicadas exclusivamente al ámbito museístico y del patrimonio histórico.

Las directrices del Audio Description Project en los EE.UU. están elaboradas a su vez a partir de los siguientes documentos anteriores:

⁷ Organización sin ánimo de lucro fundada por el Ministerio de Educación de los EE.UU. y administrada en la actualidad por la National Association of the Deaf.

⁸ <<http://listeningislearning.org/>>.

- Art Education for the Blind. *Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired*.
- Audio Description Coalition. *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*.
- Clark, Joe. *Audio Description Techniques*.
- Snyder, Joel. "Audio Description: The Visual Made Verbal". *The Didactics of Audio Visual Translation*. Ed. Jorge Díaz Cintas. Londres: John Benjamins Publishing.
- Described and Captioned Media Program. *Description Key*.
- National Captioning Institute. *Described Media Style Guide*.
- Ofcom. *ITC Guidance on Standards for Audio Description*.

Por ello, nos basamos en esta fuente para resumir las directrices de audiodescripción de carácter general. No obstante, entre las directrices que se definen en este documento como generales, algunas son en realidad específicas la descripción de vídeo, por lo que han sido excluidas de nuestro análisis. Las que verdaderamente constituyen consideraciones generales, comunes a los diferentes ámbitos, se resumen a continuación agrupadas en las categorías de contenido y forma:

1. Contenido

- a. Ofrecer indicaciones espaciales para dirigir la mirada del receptor y como modo de organización de la información.
- b. Describir sólo lo que se ve (What you see is what you say).
- c. Describir la información visual esencial para que el receptor pueda comprender la imagen descrita.
- d. Dar tiempo al receptor para que asimile la información.
- e. No censurar información por valoraciones personales.

2. Forma

- a. Adaptar el lenguaje al contenido del expositivo y al receptor.
- b. Emplear terminología si es conocida por el receptor.
- c. Emplear un lenguaje específico y vívido, pues ayuda a la construcción de una imagen mental de la entidad descrita.
- d. Emplear un lenguaje claro.
- e. Evitar el lenguaje figurado.
- f. Emplear la tercera persona, el tiempo presente y la voz activa para transmitir neutralidad y no interferencia de la subjetividad del audiodescriptor.

- g. Emplear léxico variado.
- h. Limitar el uso de pronombres a aquellos casos en que el referente es claro.
- i. Evitar juicios cualitativos y subjetivos, pues constituyen una interpretación del audiodescriptor innecesaria y no deseable. La audiodescripción debe permitir al receptor construir su propia interpretación basada en información lo más objetiva posible.
- j. Emplear metáforas y símiles para describir la forma, el tamaño y otros atributos visuales fundamentales.
- k. Explicar en lugar de identificar. En lugar de categorizar el movimiento de un bailarín como "plié", describirlo como "he bends at the knees".

Dado que el objeto de estudio particular de esta tesis doctoral es la audiodescripción museística y el corpus recopilado se compone de guías audiodescriptivas de museos de arte de los Estados Unidos y el Reino Unido, a continuación realizamos un repaso de las directrices de audiodescripción museística y del arte existentes en estos dos países.

3.3.1. Directrices de audiodescripción museística en los EE.UU.

En los Estados Unidos hay dos documentos de directrices que incluyen un apartado específico para la audiodescripción museística, estas son las elaboradas por el Audio Description Project (Snyder 2010) y las de la Audio Description Coalition (2009). Además, existen unas directrices específicas para la audiodescripción del arte publicadas por Art Education for the Blind (Salzhauer et al. 1996).

Las directrices del Audio Description Project que conciernen al ámbito museístico distinguen tres situaciones de uso de la audiodescripción: en visitas guiadas, en visitas autónomas con guía audiodescriptiva y en sesiones educativas previas o posteriores a la visita; aunque únicamente ofrecen directrices específicas para las dos primeras. Las directrices comunes a estas situaciones comunicativas están tomadas de las elaboradas por Art Education for the Blind que se abordan más adelante en este apartado, por lo que resumimos a continuación aquellas específicas de la visita guiada y la guía audiodescriptiva.

1. Descripción para visita guiada

- a. La audiodescripción realizada durante una visita guiada tiene la triple función de describir expositivos, responder a preguntas específicas y

fomentar el diálogo con el visitante. Las recomendaciones para esta clase de audiodescripción son las siguientes:

- b. Selección de los expositivos: incluir la mitad de expositivos que en una visita sin descripción, pues esta requiere más tiempo.
- c. Preparación: elaborar un guión de descripción que sea revisado por un asesor con discapacidad visual.
- d. Perfil del visitante: obtener información sobre el tipo y grado de discapacidad de los visitantes para intentar relacionar la descripción con su experiencia y necesidades.
- e. Descripción del espacio: describir las características arquitectónicas del museo, tanto del lugar de encuentro con el grupo como de los diferentes espacios que se atraviesan durante el recorrido.
- f. Organización del contenido: distinguir claramente la descripción del contenido relativo al contexto histórico y otra información relacionada con el expositivo de tipo no descriptivo.
- g. Interacción con el visitante: preguntar directamente al visitante sobre el expositivo para fomentar su participación activa y sobre la adecuación de la descripción.

2. Descripción par visita autónoma con guía audiodescriptiva

- a. Contenido: ofrecer indicaciones de guiado y orientación en el espacio expositivo.
- b. Planificación: tener en consideración posibles cambios en el espacio físico del museo.
- c. Instrucción: el personal del museo que distribuye la guía debe orientar al visitante en el uso de la guía audiodescriptiva.

Las directrices de la Audio Description Coalition específicas del ámbito museístico, agrupadas asimismo en las categorías de contenido y forma, se relacionan a continuación:

1. Contenido

- a. Combinar la audiodescripción del expositivo con el texto del panel expositivo.
- b. Describir el diseño y la organización de la exposición, así como los componentes de la misma, incluidos reproducciones, gráficas, diagramas, dibujos, ilustraciones, pinturas, fotografías, mapas, vídeos, aplicaciones interactivas.

- c. Ofrecer una guía para la exploración táctil cuando sea posible tocar el expositivo.
- d. Describir, idealmente, todos los expositivos para ofrecer al visitante la posibilidad de elegir en cuáles detenerse.
- e. En expositivos exentos, especificar dónde debe ubicarse el visitante para escuchar la descripción.
- f. Describir la arquitectura, tanto interior como exterior, del museo si esta es especialmente relevante, antes de describir el expositivo.
- g. Describir la ubicación de los elementos visuales, pues ayuda a los receptores con baja visión a localizarlos y a las personas ciegas a imaginarlos.
- h. Describir de manera general el contenido del museo o la exposición y la relación entre los expositivos al comienzo de la descripción, para así no repetirla después.

2. Forma

- a. Emplear el punto de vista del observador.
- b. Describir de lo general a lo particular.
- c. Describir en orden de aparición, para facilitar la comprensión de la información.
- d. Describir primero material, técnica y estilo para seguidamente referir al tamaño.
- e. Describir el tamaño con unidades de medida en lugar de con símiles. Las comparaciones son, por lo general, poco eficaces.
- f. Ser específico en la descripción del color.
- g. En representaciones bidimensionales con perspectiva, describir en primer lugar el primer plano, después el plano medio y finalmente el fondo, de no encontrarse el foco de atención en un plano distinto.
- h. En obras abstractas, describir primero el elemento visual más llamativo.
- i. Si no hay elementos destacados, proceder de arriba abajo y de izquierda a derecha.
- j. Cuando sea posible, seguir el mismo orden en la descripción de los expositivos.

Por último, las directrices de audiodescripción museística anteriores se completan con el manual *Making Visual Art Accessible to People who are Blind and Visually Impaired*, publicado por Art Education for the Blind (Salzhauer et al. 1996). Este documento incluye

una serie de recomendaciones para la composición de descripciones verbales en las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura y otros medios) por parte de educadores de museos y profesores de arte. Estas son las siguientes:

- Directriz 1: Iniciar la descripción con la información que se encuentra normalmente en el cartel de la obra en el museo (artista, nacionalidad, título, fecha, medio, dimensiones) e indicaciones de la ubicación del expositivo.
- Directriz 2: A continuación, ofrecer una visión general del tema y la composición, en especial de la forma y el color.
- Directriz 3: Orientar al receptor con indicaciones de la ubicación de los diferentes elementos de la obra.
- Directriz 4: Describir la importancia de la técnica y el medio.
- Directriz 5: Describir el estilo.
- Directriz 6: Emplear términos específicos. Es fundamental utilizar un lenguaje claro y preciso, que evite ambigüedades y usos figurativos.
- Directriz 7: Proporcionar detalles vívidos. Una vez transmitida la idea general de la obra, la descripción debe ser más vívida y detallada, centrándose en los diferentes elementos de la obra y en aquellos detalles que sean más pertinentes.
- Directriz 8: Indicar el lugar donde los comisarios han instalado la obra.
- Directriz 9: Utilizar otros sentidos como análogos a la visión. Intentar traducir la experiencia visual en otros sentidos.
- Directriz 10: Explicar conceptos intangibles con analogías. Algunos fenómenos visuales que difícilmente pueden describirse de una manera objetiva pueden explicarse por medio de analogías. Para que estas analogías sean útiles, es conveniente escoger objetos o experiencias comunes, con las que cualquier persona pueda estar familiarizado.
- Directriz 11: Sugerir el uso de la recreación como vía para comprender. En algunos casos, la mejor forma de que el receptor comprenda la posición de una figura representada en una pintura o escultura es ofrecerle instrucciones para que recree dicha postura con su propio cuerpo.
- Directriz 12: Proporcionar información del contexto histórico y social.
- Directriz 13: Utilizar el sonido de manera creativa.
- Directriz 14: Permitir al visitante tocar las obras de arte.
- Directriz 15: Emplear materiales táctiles alternativos. Estos materiales pueden incluir reproducciones tridimensionales, muestras de los materiales empleados en la obra (como mármol, bronce, arcilla y lienzo), muestras de las herramientas

utilizadas en los diferentes medios (como pinceles, cinceles y martillos), y réplicas de los objetos representados en la obra.

- Directriz 16: Emplear ilustraciones táctiles de las obras de arte.

Como se puede observar, entre los dieciséis elementos que componen esta metodología, las directrices dos a la diez hacen referencia específicamente a la audiodescripción entendida como la traducción intersemiótica de imágenes a palabras, y las directrices primera y de la once a la dieciséis hacen referencia a recursos de accesibilidad a las artes visuales distintos de la audiodescripción, como son la recreación por parte del visitante de la posición de la figura representada en la obra (Directriz 11), el uso de sonidos no verbales (Directriz 13), la exploración táctil (Directrices 14, 15 y 16), y la inclusión de información contextual relacionada con la obra (Directriz 12) que, normalmente, se encuentra en los paneles explicativos de la exposición.

3.3.2. Directrices de audiodescripción museística en el Reino Unido

En el Reino Unido, el proyecto *Talking Images: museums, galleries and heritage sites* llevado a cabo por el RNIB en colaboración con la empresa de audiodescripción Vocal Eyes derivó en la elaboración de una guía titulada *Museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people* (2003), que recoge medidas de carácter general para la mejora de la accesibilidad en esta clase de entornos y recomendaciones específicas para la elaboración de guías audiodescriptivas. Así pues, además de ofrecer información general sobre las prácticas accesibles dirigidas a visitantes con discapacidad visual, constituye un documento de directrices específicas para la elaboración de audiodescripciones museísticas en el RU.

El objetivo general que perseguía esta investigación era elevar los estándares de acceso a museos, galerías y sitios del patrimonio histórico en general y, en particular, en la elaboración de audioguías y guías audiodescriptivas, así como contribuir a mejorar las prácticas de todas las partes implicadas en los planes de accesibilidad. Para ello, recopiló y analizó información de usuarios, asesores con discapacidad visual en este ámbito y responsables de las cerca de sesenta instituciones participantes.

Entre las medidas generales de accesibilidad destinadas a mejorar el acceso de los visitantes con discapacidad visual a la colección se encuentran (RNIB y Vocal Eyes 2003: 39):

- facilitar el acceso al texto escrito: tamaño de fuente recomendado y alto contraste, fuente grande, Braille, locución, texto electrónico

- eventos y guías descriptivas
- exploración táctil de objetos
- elaboración de reproducciones de objetos e imágenes táctiles
- diseño de expositivos multisensoriales
- facilitar el acceso a la colección en línea
- desarrollar actividades para fomentar la participación activa de los visitantes

Las recomendaciones dirigidas a adaptar las guías audiodescriptivas a las necesidades de sus usuarios se dividen en: (1) aspectos generales del desarrollo de una guía audiodescriptiva, y (2) recomendaciones concretas relativas a aspectos técnicos, de contenido y lingüísticos. Respecto de los primeros, esta guía recomienda seguir una serie de principios básicos en el diseño de toda guía audiodescriptiva (RNIB y Vocal Eyes 2003: 41):

- contar con la colaboración de personas con discapacidad visual en el proceso de desarrollo
- emplear una tecnología accesible
- incluir un nivel elevado de descripción que permita a los edificios y colecciones cobrar vida
- incluir datos de orientación, indicaciones de desplazamiento y descripciones del espacio que ayuden al visitante a desplazarse en el espacio
- relacionar la guía audiodescriptiva con la organización y el resto de servicios que ofrece
- planificar el mantenimiento y la actualización de las guías al comienzo del proyecto

Esta publicación destaca la importancia de complementar la guía audiodescriptiva con medidas de accesibilidad al espacio físico, como mapas táctiles, letreros en fuente grande, iluminación apropiada, una arquitectura sencilla, un diseño interior que ayude a reconocer el entorno, entradas, escaleras, ascensores y aseos accesibles y un área de recepción de visitantes tranquila y cercana a la entrada accesible (RNIB y Vocal Eyes 2003: 69-72).

En cuanto a los contenidos, toda guía audiodescriptiva debería incluir las siguientes clases de información: (1) descripción general del museo o la exposición (descripción del edificio y sus servicios), (2) descripción de la guía (duración y temática), (3) instrucciones de desplazamiento e indicación de la ubicación del visitante, y (4) descripción del espacio y de los expositivos, que debe complementarse con la información escrita que forma parte de la exposición y otra información que permita contextualizar el expositivo descrito

(RNIB y Vocal Eyes 2003: 52). La descripción de los expositivos debe seguir una progresión de lo general a lo particular e incluir los siguientes elementos específicos: (1) características del espacio donde está expuesta la obra, (2) tamaño del expositivo y el soporte empleado, (3) particularidades de cada obra, (4) estilo, material y técnica, (5) impacto que la obra produce a primera vista y los detalles que contribuyen a ello.

En lo que refiere a las cualidades de la voz empleada, la interpretación dramática es preferida para la audiodescripción, pues facilita la visualización de los elementos descritos, mientras que una narración académica se considera más adecuada a los segmentos de contextualización, ya que transmite objetividad (RNIB y Vocal Eyes 2003: 46). Respecto del nivel de interpretación de la obra y en particular de la pintura, una descripción demasiado objetiva y centrada en la forma dificulta la comprensión, mientras que una interpretativa y detallada en la descripción del color es más atractiva, pues refleja el proceso de contemplación de la obra y ayuda a construir una sensación de la misma. A todo esto se suma el uso de los efectos sonoros, que contribuye a provocar en el receptor una sensación de inmersión que favorece la comprensión del mensaje visual (RNIB y Vocal Eyes 2003: 52).

Hasta aquí, este capítulo ha hecho un recorrido por los elementos del contexto de la audiodescripción museística relacionados con el sistema social, normativo e institucional en el que se lleva a cabo esta modalidad de traducción intersemiótica. El capítulo siguiente está dedicado a retratar las características del escenario comunicativo (el museo y sus exposiciones), y el estado actual de la accesibilidad museística, con un énfasis especial en el papel de la traducción y la interpretación como instrumento de accesibilidad en este ámbito.

4

Accesibilidad universal en el museo del s. XXI

Para poder comprender el estado actual de la accesibilidad museística es necesario conocer cuál ha sido la evolución del museo en las últimas décadas y su relación con los movimientos sociales de fomento de la igualdad de oportunidades y la inclusión social descritos en el apartado anterior.

La siguiente definición de museo que se ofrece en el Artículo 3.1. de los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) resume las funciones que esta institución cultural tiene hoy en día:

A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. (ICOM).

Esta concepción del museo es el resultado de un largo proceso de evolución que en cierto modo culminó en los años setenta del siglo pasado. Los profundos cambios económicos, políticos y sociales de ocurridos en esa década provocaron un giro radical en la concepción del museo que marcó el inicio de la denominada Nueva museología (Rivière 1993; Desvallées 1992 y 1994), en la que el museo pasó de ser institución exclusiva y elitista a estar al servicio de la sociedad y la comunidad. En los últimos años y siguiendo el pensamiento de la Museología crítica (Lorente Lorente 2006; Lorente Lorente y Almazán Tomás 2003; Santacana Mestre y Hernández Cardona 2006) el museo ha trascendido el paradigma comunicativo de la Nueva museología para convertirse en foro de negociación, participación e inclusión social. La corriente de la Museología crítica busca formar a una

ciudadanía más abierta a expresar su opinión, no sólo consumista (Flórez Crespo 2006: 232). En definitiva, en estos dos paradigmas cobran importancia el visitante (Lang et al. 2006), el museo como centro educativo e interpretativo (Hein 1998; Hooper-Greenhill 1999, 2007; Falk y Dierking 2000; Talboys 2005), el concepto de *museo participativo* (Simon 2010) y el museo como agente de inclusión social (Dodd y Sandell 2001; Sandell et al. 2010) y espacio público y democrático (Barrett 2011).

En el ámbito investigador, el Modelo social ha promovido el desarrollo de una teoría-metodología denominada Modelo de investigación emancipadora de la discapacidad (Barnes 2003; Oliver 1990, 1992; Oliver y Sapey 2006) que reivindica la participación activa de los beneficiarios, es decir, de las personas con discapacidad, en los procesos de investigación y destaca el valor de su opinión experta derivada de la experiencia personal de la discapacidad, al tiempo que critica el estatus preponderante del investigador que caracteriza la tradición investigadora torno a la discapacidad:

This new paradigm aims to give disabled people control over the research agenda, seeks to benefit those involved in the research process and ensure that outputs are accountable to disabled people, in the way their views and experiences are represented. This research philosophy marks a significant shift in thinking and aims to tackle fundamental power inequalities within the research process itself. In this new model, the role of the researcher as expert is challenged as disabled people's embodied knowledge about their impairments is given an equal footing to the researcher's knowledge. One of the central aims of emancipatory research is that the process should be used as a tool to change society. (Hollins 2010: 228).

De esta forma, la evolución de la Museología ha corrido paralela a la de los Estudios de la discapacidad y ambas se enmarcan en un panorama global de reivindicación de la accesibilidad universal (The Center for Universal Design, Taking part in the Arts⁹, Access to Knowledge Network¹⁰). Todo ello está contribuyendo a que la accesibilidad universal tenga un puesto cada vez más importante en las agendas de los museos de todo el mundo.

Desde el punto de vista comunicativo y, por tanto, de la traducción y la interpretación, es fundamental comprender que el museo constituye un evento comunicativo complejo. Es complejo, en primer lugar, porque se compone de diversos niveles imbricados, desde el edificio hasta el objeto museístico o expositivo, pasando por el diseño de la exposición. Es complejo, asimismo, por la diversidad de receptores que

⁹ <<http://www.ncsu.edu/www/ncsu/design/sod5/cud/index.htm>>
<<http://www.takingpartinthearts.com>>.

¹⁰ <<http://www.cptech.org/a2k>>.

participan de este evento y, por último, porque para adaptarse a las necesidades de esos receptores el museo emplea una miríada de modos semióticos, canales y medios de comunicación.

4.1. El museo como evento comunicativo multimodal

La función del museo es traducir el discurso científico o artístico codificado en el lenguaje de los objetos en un discurso expositivo que haga accesible el conocimiento experto del primero a diversos tipos de receptores. El museo se concibe hoy como un evento comunicativo¹¹ complejo, cuya función es la difusión del conocimiento por medio de una multiplicidad de medios y modos semióticos con el fin de fomentar la igualdad de oportunidades en el acceso y la participación de todos los individuos y grupos en la cultura, facilitando así su inclusión social y su desarrollo tanto cognitivo como emocional.

En lo que denomina el *modelo de las formas discursivas del museo*, Hernández Hernández (1998) define el museo como *espacio de comunicación y centro emisor*, identifica la exposición de objetos con el canal de comunicación y al visitante, con el centro receptor en la comunicación museística. Por su parte, Serrat Antolí y Font Guiteros (2005: 255) atribuyen a la exposición el estatus de mensaje o *discurso museístico* y definen los factores que se consideran imprescindibles para el diseño o la composición del mismo en el museo contemporáneo: objetivos (¿para qué se expone?), técnicas expositivas (¿cómo se expone?), público (¿para quién se expone?) y contenido científico (¿qué conceptos se quiere explicar?).

Este evento comunicativo que tiene lugar entre el museo (sus exposiciones y sus comisarios) y el visitante se realiza por medio de un discurso con un nivel macroestructural, compuesto por el museo y la exposición, y otro microestructural, formado por los objetos de la exposición y las relaciones que se establecen entre ellos. En la relación del museo con sus visitantes, la exposición es el elemento que posibilita el contacto directo de los visitantes con los objetos del museo (Santacana Mestre y Serrat Antolí 2005: 253-254). En el museo actual, estos objetos no se exponen aislados, descontextualizados, sino enmarcados en un contexto complejo que es de naturaleza dinámica, pues varía a lo largo del acto de comunicación y entre participantes. Esto es así porque el contexto se concibe como un modelo mental que construye cada participante en la comunicación a partir de las categorías relevantes de la experiencia comunicativa del

¹¹ Entendido como un modelo mental de un tipo de experiencia comunicativa.

evento museográfico; el contexto determina la producción del discurso museístico y su comprensión por parte de sus destinatarios.

Una de las categorías que componen este contexto es el escenario, cuyo elemento principal es el museo como espacio o entorno que acoge la experiencia comunicativa; pero el museo es al mismo tiempo mensaje y emisor en la comunicación del discurso museístico, el cual se construye sobre una ideología, una intención y unos objetivos determinados en relación con los intereses y necesidades de los iniciadores de la comunicación y los de sus receptores potenciales. Estos elementos afectan directamente a la construcción del mensaje y a la comprensión del mismo por parte de los visitantes:

Decisions that museum workers make – about mission statement, architecture, financial matters, acquisitions, cataloguing, exhibition display, wall texts, educational programming, repatriation requests, community relations, conservation, Web design, security and reproduction – all impact on the way we understand objects. Museums are not neutral spaces that speak with one institutional, authoritative voice. Museums are about individuals making subjective choices. (Marstine 2006: 2)

Otro elemento fundamental del contexto de la comunicación museística son sus destinatarios, los cuales tienen diferentes expectativas, necesidades, conocimiento previo y características físicas y cognitivas que hacen que cada individuo interprete e infiera un discurso particular a partir de aquel emitido por el museo. Estas categorías del contexto influyen en la comunicación dando lugar a géneros de contexto (tipos de experiencia comunicativa) y géneros discursivos (tipos textuales) diversos (Dijk 2008).

Atendiendo a sus características semióticas, el museo es un *evento comunicativo multimodal* y, como tal, su especificidad consiste en que el significado global pretendido se construye a partir de la interacción en el espacio y el tiempo de diversos modos semióticos y canales de comunicación: visuales, auditivos, táctiles, olfativos, verbales y no verbales. Los modos semióticos son considerados sistemas inmateriales de nivel superior que se componen de un plano denotativo (contenido y expresión) y un plano connotativo derivado del contexto, y pueden actuar de manera aislada, significando individualmente, o bien integrados. Esta integración semiótica puede darse en distintos niveles de un continuo que va desde el polo de la integración mínima al polo de la integración máxima y puede presentar distintas divisiones del trabajo semiótico (Matthiessen 2009: 15). Normalmente, existe un sistema principal o nuclear en torno al cual se articulan otros sistemas complementarios o periféricos (ibíd. 26). En el museo, el expositivo constituye el sistema nuclear y los textos (carteles y paneles) y demás recursos interpretativos complementarios (audioguía, diagramas táctiles, etc.) forman el conjunto de los sistemas periféricos. Entre ambos tipos se pueden dar grados de integración semiótica variables

cuyo objetivo final es transmitir un conocimiento y un discurso concretos por medio de un sistema superior: la exposición.

El estudio de todo evento comunicativo multimodal, así como el proceso de su traducción, requiere el análisis y la comprensión de los mecanismos de construcción de significado de cada modo semiótico individual y en interacción con el resto de modos. Esta es la tarea central de los Estudios en multimodalidad, un área multidisciplinar que aúna investigaciones realizadas desde perspectivas diversas en torno a los fenómenos comunicativos multimodales. En los Estudios de multimodalidad de base hallidayana se han realizado estudios del evento multimodal museográfico (Meng 2004; Hofinger y Ventola 2004; Martin y Stenglin 2007, Stenglin 2009b), que analizan la interacción entre los modos verbales y no verbales de la exposición en la construcción de una experiencia y un significado multisemióticos, partiendo de la gramática sistémica funcional y su aplicación al análisis de modos no verbales como la imagen (Kress y Leeuwen 2001, 2006), la arquitectura y los lenguajes del arte (O'Toole 1990, 2010). Estas investigaciones demuestran cómo los diferentes niveles de significación del museo, desde el edificio, hasta el expositivo, pasando por la galería y el diseño de la exposición, son piezas integrantes de un mismo discurso y son determinantes en la construcción del significado multimodal.

Stenglin (2009a: 248) define la exposición como un macrogénero compuesto de objetos y textos. Este macrogénero se realiza de formas diversas dando lugar a infinidad de subgéneros expositivos que comparten determinados elementos que permiten identificarlos como pertenecientes al género exposición y, a la vez, se distinguen por otros, que pueden ser la temática (arte, arqueología, ciencias naturales, astronomía, historia), los participantes y el conocimiento compartido (adultos, niños, discapacitados, expertos, legos), la intención y los objetivos del emisor del discurso, así como las acciones comunicativas realizadas a través de él (exponer, argumentar, narrar, instruir, persuadir) y los modos y canales utilizados en la comunicación (visuales, auditivos, táctiles, olfativos, verbales, no verbales). Adoptando una perspectiva más holística, es posible considerar el museo como un *macrogénero de experiencia comunicativa*, con sus correspondientes subgéneros, que se realiza a través de tipos textuales concretos: las exposiciones. Así, el modelo mental que construimos de la experiencia de visitar un museo es un tipo de modelo contextual, es decir, un modelo de una experiencia comunicativa (Dijk 2008).

Para traducir el discurso multimodal museístico, el traductor, como mediador intersemiótico, formula hipótesis acerca de qué categorías del contexto comunicativo serán relevantes para el participante y formarán parte de su modelo contextual de la experiencia. Estas hipótesis son necesarias, asimismo, si desde el ámbito investigador se

quiere intentar ofrecer una explicación plausible de los procesos de producción y comprensión del discurso museístico y de su traducción.

En el caso particular del corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte recopilado y analizado en esta investigación, el texto origen del proceso de traducción intersemiótica es una obra de arte que ha sido creada según los principios y las técnicas de la comunicación visual. El siguiente apartado está dedicado a analizar las principales características de este tipo de acto comunicativo.

4.2. Caracterización del texto origen: los componentes de la comunicación visual

Expandir nuestra capacidad de ver significa expandir nuestra capacidad de comprender un mensaje visual y, lo que es aún más importante, de elaborar un mensaje visual. La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Es parte integrante del proceso de comunicación que engloba todas las consideraciones de las bellas artes, las artes aplicadas, la expresión subjetiva y la respuesta a un propósito funcional. (Dondis 2006: 20).

El texto origen de la audiodescripción es un discurso visual motivado por una intención comunicativa concreta y creado a partir de unos elementos visuales básicos, utilizados siguiendo una serie de técnicas compositivas basadas en los principios fundamentales de la psicología de la percepción humana.

La comunicación visual tiene dos componentes fundamentales: forma y contenido. Fichner-Rathus define la forma como «the all-encompassing framework of artistic expression. It is the general structure and overall organization of a composition. It signifies the totality of technical means and materials employed by the artist, as well as all of the visual strategies and pictorial devices used to express and communicate. It is simply, the work of art as a whole» (2011: 13). La *forma* constituye el "cómo" de la comunicación visual y depende del uso que se haga de los elementos visuales, las técnicas visuales, el estilo y el medio. La confluencia de los elementos visuales y las técnicas visuales da lugar a la *composición visual*, que constituye el medio interpretativo que permite al creador controlar la reinterpretación del mensaje visual por parte del observador o receptor: «Between the two, elements and techniques, there are truly limitless choices for control of content» (Dondis 2006: 108).

El *contenido*, por su parte, se refiere tanto al tema central del mensaje visual, es decir, al "qué" se comunica, como al "por qué", a la idea, el significado y los elementos contextuales que motivan la elección de un tema y de una forma de representación (Fichner-Rathus 2011: 14), en definitiva, al significado del discurso. A este binomio formado por la

forma y el contenido de la comunicación visual Dondis añade la dimensión de los interlocutores (el creador y el receptor del mensaje visual), y afirma que el resultado final de la experiencia visual depende de la interacción entre contenido y forma, por un lado, y del efecto que tienen sobre estos tanto el compositor del mensaje como aquel que lo interpreta (2006: 104). El mensaje visual y, por tanto, la inteligencia y la alfabetización visuales, se compone de tres niveles de significación o lectura fundamentales: simbólico, representacional y abstracto, cada uno de los cuales contribuye a la construcción del mensaje visual:

En todos los estímulos visuales y a todos los niveles de inteligencia visual, el significado no sólo reside en los datos representacionales, en la información ambiental o en los símbolos incluido el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen o coexisten con la declaración visual fáctica. Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado. (Dondis 2006: 27).

Estos tres niveles de significación de la imagen se construyen por medio de unos componentes visuales básicos: los elementos visuales y las técnicas visuales. Estos son las herramientas de que dispone el creador del mensaje visual para la construcción del contenido y significado de la imagen.

Los *elementos visuales* son «la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y a partir de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de declaraciones visuales, de objetos, entorno y experiencias» (Dondis 2006: 28). La relación y definición de los elementos visuales varía ligeramente entre autores. Dondis (2006) contempla, en relación con la comunicación y la alfabetización visuales, los siguientes: punto, línea, forma, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Fichner-Rathus (2011), por su parte, enumera los siguientes elementos visuales del arte y el diseño: línea, forma, valor, color, textura, espacio, movimiento y tiempo. Por otro lado, los experimentos en neurociencia han demostrado que aquellos atributos visuales a los que el cerebro responde más fácil y rápidamente son los de color, forma, profundidad y movimiento (Lester 2006: 32).

El otro elemento formal básico de la comunicación visual son las *técnicas visuales*. Las dos técnicas fundamentales son el *contraste* y su opuesto, la *armonía*, a partir de los cuales se define el resto de sub-técnicas como parejas de opuestos: equilibrio-inestabilidad, simetría-asimetría, regularidad-irregularidad, simplicidad-complejidad, economía-profusión, reticencia-exageración, predictibilidad-espontaneidad, actividad-pasividad, sutileza-audacia, neutralidad-acento, transparencia-opacidad, coherencia-

variación, realismo-distorsión, plana-profunda, singularidad-yuxtaposición, secuencialidad-aleatoriedad, agudeza-difusividad y continuidad-episodicidad.

Fichner-Rathus emplea el término *principios del diseño* como sinónimo de técnica visual para referirse a las estrategias visuales utilizadas junto con los elementos visuales para la consecución de determinados fines expresivos, y relaciona los siguientes: unidad y variedad, énfasis y punto focal, equilibrio y ritmo, escala y proporción (2011: 17). Así, esta autora incluye la escala y la proporción entre los principios del diseño y distingue estos dos conceptos del de *tamaño*, que no es relativo a otro elemento, sino que se caracteriza mediante unidades de medida concretas; por contra, Dondis considera la escala y la proporción elementos visuales básicos. Los principios de unidad y variedad, por un lado, y equilibrio y ritmo, por otro, están relacionados con la macro-técnica del contraste y la armonía referida por Dondis y con sus diferentes sub-técnicas (equilibrio-inestabilidad, simetría-asimetría, economía-profusión, regularidad-irregularidad, etc.). El énfasis y el punto focal corresponden, en la obra de Fichner-Rathus, a la estrategia comunicativa por la que se destacan determinados elementos del discurso por medio del contraste con el fin de llevar la atención del receptor sobre estos.

A los elementos y las técnicas visuales se suman las características del *medio*: los componentes físicos utilizados por el creador. Los medios se dividen en bidimensionales (pintura, grabado, dibujo) y tridimensionales (escultura, arquitectura). El medio determina la *técnica* (pintura, dibujo, escultura, pastel, grabado) y el *material* que empleará el artista (óleo, acero, madera). Por último, el *estilo* es el modo de expresión distintivo que resulta del uso de los elementos y las técnicas visuales y puede ser tanto personal del autor como inscribirse en corrientes más generales, como las del estilo lineal, realista, abstracto, expresionista, etc. (Fichner-Rathus 2011: 20).

Todos estos elementos determinan el significado en la primera fase de la comunicación visual: la creación del discurso visual. En la fase siguiente, de recepción de dicho discurso, el significado que se extrae de la composición visual depende de la interpretación que de ella realice el receptor, la cual variará en función de diversos factores contextuales, como su nivel de alfabetidad visual y su experiencia subjetiva de los componentes visuales. En este contexto de subjetividad interpretativa hay, no obstante, un elemento que emisor y receptor comparten: el sistema físico de sus percepciones visuales (Dondis 2006: 35). Dondis afirma que el conocimiento de los principios perceptivos que determinan cómo responde el individuo a los estímulos visuales «incrementa el control del significado» en la comunicación visual que, debido a su complejidad, «no permite la estrecha gama de interpretaciones del lenguaje» (Dondis 2006: 51). Estos *principios perceptivos* fundamentales, enunciados por la Psicología Gestalt, son los de equilibrio, tensión, nivela-

ción y aguzamiento, preferencia por el ángulo inferior izquierdo, atracción y agrupamiento y la relación entre los elementos positivo y negativo (figura y fondo), y son el fundamento de las técnicas visuales.

Este proceso de percepción y comprensión del discurso visual es inverso al de su creación: se percibe en primer lugar el contenido, ya sea de naturaleza simbólica o representacional, y seguidamente se lleva la atención a la forma, que es el resultado de la combinación de determinados elementos visuales y técnicas compositivas (Dondis 2006: 100). Por ello, Dondis afirma que uno de los métodos más fructíferos para analizar un mensaje visual es descomponerlo en los elementos que lo conforman para poder comprenderlo como un todo (ibíd. 39).

La obra de Dondis se basa, como se ha visto, en los principios de la Psicología Gestalt que, junto con el Construccionismo, pertenece a las denominadas *teorías sensoriales o sensoriales de la comunicación visual*. Estas se distinguen de las *teorías de base perceptiva*, a las que pertenecen la Semiótica y el Cognitivismo. Esta diferenciación se fundamenta en la distinción entre sensación visual y percepción visual: la primera es un estímulo del mundo exterior que activa en el individuo células nerviosas de los órganos sensoriales, mientras que la segunda implica un proceso mental de interpretación de dichos estímulos sensoriales. Las teorías sensoriales fundamentan su estudio de la comunicación visual en cómo el ser humano responde a determinados estímulos visuales en dos sentidos opuestos: atracción y rechazo. Las teorías perceptivas, por su parte, critican la pasividad atribuida al individuo en las teorías sensoriales y analizan su papel activo en la interpretación del significado de las imágenes a partir de su conocimiento de distintos sistemas de signos y por medio de actividades cognitivas que influyen en la percepción visual, como son la memoria, la proyección, la prominencia, la disonancia, la cultura o las palabras (Lester 2006: 50 y ss.).

Ambas corrientes teóricas son útiles para la comprensión de la naturaleza de la comunicación visual, pues aportan visiones complementarias de este fenómeno. Por un lado, las cualidades de la percepción visual humana hacen que los individuos perciban y reaccionen a los estímulos visuales de una determinada manera; por otro, los diversos sistemas de signos sociales y culturales empleados en la comunicación visual permiten transmitir significados complejos y que estos sean interpretados por sus receptores por medio de una serie de procesos cognitivos.

De lo expuesto en este apartado es posible extraer una clasificación de los componentes de la comunicación visual, que se recoge en la Tabla 1.

Comunicación visual	Mensaje	Contenido	<i>ícono</i>
			<i>símbolo</i>
			<i>significado</i>
		Forma	<i>material</i>
			<i>técnica</i>
			<i>estilo</i>
	Interlocutores	<i>técnicas visuales</i>	
		<i>elementos visuales</i>	
		<i>emisor</i>	
		<i>receptor</i>	

Tabla 1. Componentes de la comunicación visual.

Además, como en todo proceso comunicativo, en el de la comunicación visual se distinguen dos fases fundamentales: una de producción y otra de recepción. En la primera, el emisor o creador se sirve de los materiales, técnicas, elementos y técnicas visuales para construir un mensaje. En la fase de recepción, que sigue a esta primera, el espectador percibe e interpreta el mensaje creado por el artista. En el contexto específico del museo, este proceso se puede representar de la siguiente manera:



Ilustración 2. Proceso comunicativo en el museo de arte.

En el caso de la audiodescripción museística de obras de arte, este proceso de comunicación visual simple se ve complicado por la mediación del traductor, que es al mismo tiempo receptor y emisor. La Ilustración 3 representa este proceso.



Ilustración 3. Proceso comunicativo de la audiodescripción museística de obras de arte.

Aquí, la obra es el resultado del proceso creativo del artista, que es interpretado por el traductor para componer una audiodescripción por medio de un proceso de traducción intersemiótica. El resultado de este proceso es, en última instancia, interpretado por el visitante con discapacidad visual de manera independiente o junto con la obra, si su discapacidad visual se lo permite.

Tras describir el texto origen del proceso de traducción intersemiótica de la audiodescripción museística de obras de arte, continuamos con la caracterización de otros elementos del contexto comunicativo. Dentro del escenario general del museo, la audiodescripción museística se lleva a cabo en una situación particular que es necesario conocer si se quiere llegar a comprender los factores que influyen en la práctica de esta modalidad de traducción. Por ello, el apartado siguiente se adentra en el museo para ofrecer una visión general de las prácticas de accesibilidad universal que se llevan a cabo en la actualidad en el ámbito museográfico.

4.3. Estado actual de la accesibilidad museística

El presente apartado recoge una revisión del estado de la cuestión en accesibilidad museística a nivel internacional. Como se ha puesto de relieve en capítulos anteriores, la accesibilidad es a día de hoy un concepto muy presente en las sociedades contemporáneas, ya sea de forma superficial o con mayor desarrollo y compromiso. Esta situación se extiende al ámbito de la Museografía y así, es frecuente que los museos ofrezcan en la actualidad recursos de accesibilidad y se declaren comprometidos con la función del museo como medio de divulgación y construcción democrática de conocimiento. Sin embargo, un análisis más detenido y exhaustivo de la situación mundial en este ámbito permite comprobar que los museos que han puesto en práctica planes de accesibilidad exhaustivos son un número aún reducido y coinciden con aquellas instituciones de mayor prestigio internacional por el valor de sus colecciones y su consecuente elevada afluencia de público. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que el diseño, la planificación, la puesta en práctica, la evaluación y el mantenimiento de un plan de accesibilidad museística integral conlleva una considerable inversión de tiempo y una gran dosis de compromiso y dedicación, pues requiere de la coordinación de profesionales de ámbitos diversos. No obstante, el fomento de la colaboración interdisciplinar entre la Museografía y otras áreas académicas y profesionales necesarias para el desarrollo de planes y recursos de accesibilidad está impulsando la generalización de la accesibilidad en museos de todo el mundo.

4.3.1. Panorama internacional de la accesibilidad museística

Como se ha dicho, existen a día de hoy en el panorama internacional numerosos museos que ofrecen recursos de accesibilidad. No obstante, en la práctica éstos se reducen en muchos casos a la supresión de barreras físicas para las personas con discapacidad motora. Un número considerable de museos incluye, además, entre sus servicios algún tipo de ayuda para los visitantes con discapacidad sensorial, como dispositivos de audición asistida para visitantes con deficiencia auditiva o señalización en Braille y folletos en macrocaracteres para invidentes y personas con pérdida visual. Los museos con planes de accesibilidad más integrales¹² son escasos, aunque cada vez más numerosos, y entre ellos se encuentran los siguientes: Thyssen Bornemisza, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Guggenheim Bilbao en España; Tate Britain, Tate Modern, British Museum, The National Gallery en el Reino Unido; Louvre, Cité de Sciences et de l'Industrie y Centre Pompidou en Francia; LVR Landesmuseum Bonn, Landesmuseum Mainz y Jüdisches Museum Berlin en Alemania; NY MoMA, National Gallery of Art de Washington, Guggenheim, Metropolitan Museum of Art y Rubin Museum of Art: Art of the Himalayas en EE.UU.; y Melbourne Museum y National Gallery Victoria en Australia. La mayor parte se concentra en Europa occidental y en los Estados Unidos y son museos de arte y arqueología. El análisis de la información sobre accesibilidad disponible en los sitios web institucionales de estos museos constituye un primer acercamiento al estado actual de la accesibilidad museística. Un primer resultado de este análisis son las categorías de visitante que se contemplan y para las que se ofrecen recursos de interpretación y accesibilidad en estos museos. Estas son las siguientes:

- a. General (adultos)
- b. Niños
- c. Adolescentes
- d. Jóvenes
- e. Educadores y escolares
- f. Familias
- g. Hablantes de una lengua distinta a la del museo
- h. Personas con discapacidad visual
- i. Personas con discapacidad auditiva

¹² Nos referimos aquí a planes de accesibilidad museística que contemplan, además de la discapacidad motora, al menos un tipo de discapacidad sensorial (visual o auditiva) y/o psíquica o intelectual y ofrecen a sus visitantes los servicios de accesibilidad correspondientes.

- j. Personas con discapacidad psíquica o intelectual: discapacidad intelectual, daño cerebral y/o enfermedades neurodegenerativas, trastorno mental o psíquico, trastorno de aprendizaje, demencia, Alzheimer.
- k. Personas con discapacidad motora
- l. Personas y colectivos en riesgo de exclusión social

Cada tipo de visitante presenta unas características específicas que requieren de unos recursos de accesibilidad particulares. La Tabla 2 recoge los recursos de accesibilidad universal empleados en la actualidad por los museos anteriormente citados que, en su conjunto, nos ofrecen una relación bastante exhaustiva de los recursos disponibles en el momento actual atendiendo al tipo de visitante.

Tipo de visitante	Recursos de accesibilidad
General (adultos)	Guía multimedia: imagen, audio, vídeo. Audioguía adaptada a duración y temática diversas. Recorrido autónomo adaptado a duración y temática diversas. Visita guiada adaptada a duración y temática diversas. Colección en línea. Visita virtual en línea. Recursos multimedia en línea: <i>podcast</i> , vídeo, audio.
Niños	Audioguía infantil: Adaptación textual. Guía multimedia infantil: vídeo, audio, actividades interactivas. Sitio web infantil: Actividades interactivas. Taller adaptado. Visita guiada adaptada.
Adolescentes	Audioguía adolescentes: Adaptación textual. Taller adaptado. Visita guiada adaptada.
Educadores y escolares	Guías didácticas para educadores (en línea y en el museo). Visitas guiadas adaptadas. Talleres adaptados.
Familias	Guía de preparación de visita (en línea). Material didáctico para la visita (en línea y en el museo).
Habla de una lengua distinta a la del museo	Guía multimedia multilingüe. Audioguía multilingüe. Sitio web y/o folleto informativo multilingües.
Personas con discapacidad visual	Audioguía: indicaciones sobre recorrido y ubicación, audiodescripción del entorno y de expositivos. Audiodescripción de audiovisuales. Locución de texto impreso. Visita guiada (táctil) con audiodescripción: autónoma con audioguía o en grupo. Plano en relieve. Maqueta. Modelo. Reproducción. Textura. Olor. Impresión en termorrelieve. Reproducción en macrocaracteres. Reproducción en alto contraste.
Personas con discapacidad auditiva	Signoguía.

	Visita guiada en lengua de signos. Visita guiada en lengua de signos con interpretación de voz. Visita guiada adaptada para la lectura labial. Subtitulado e interpretación de lengua de signos de audiovisuales. Transcripción de audio y vídeo. Sistemas de audición asistida: bucle magnético, lazo de inducción. Audioguía compatible con sistema de audición asistida.
Personas con discapacidad psíquica o intelectual	Visita guiada adaptada. Taller adaptado. Grupo de trabajo.
Personas con diversidad funcional física	Diseño de edificio e instalaciones adaptado. Mapa de accesibilidad del museo.

Tabla 2. Recursos de accesibilidad empleados en museos.

Uno de los recursos más destacados es la guía móvil para museos, también denominada herramienta de interpretación móvil, que se emplea tanto para la audioguía general, como para la destinada a personas con discapacidad visual (guía audiodescriptiva), niños y adolescentes, y la signoguía para personas con discapacidad auditiva que utilizan la lengua de signos. La Tabla 3 resume las clases de dispositivo empleadas junto con algunos de los museos que las utilizan.

Dispositivo	Museo	Recurso
Reproductor de audio	Guggenheim Bilbao	Audioguía general
	Tate Britain	Guía audiodescriptiva
	Tate Modern	Audioguía general Guía audiodescriptiva
	British Museum	Guía audiodescriptiva
	National Gallery	Audioguía general Guía audiodescriptiva
	Louvre	Guía audiodescriptiva
Reproductor multimedia	Jüdisches Museum Berlin	Audioguía general multilingüe
	Kunstsammlungen der Veste Coburg	Guía multimedia general Signoguía
	Museum Industriekultur Nürnberg	Guía multimedia general
	Centre Pompidou	Guía multimedia general
	MoMA NY	Guía multimedia general Guía audiodescriptiva
	SFMOMA	Guía multimedia general
	LACMA (LA County Museum of Art)	Guía multimedia general
	American Museum of Natural History	Guía multimedia general
LVR-Landesmuseum in Bonn		Audioguía general multilingüe Audioguía infantil Signoguía
Tableta	SFMOMA	Guía multimedia general
	American Museum of Natural History	Guía multimedia general
PDA	Thyssen Bornemisza	Signoguía
	Reina Sofía	Signoguía
	Guggenheim Bilbao	Signoguía Videoguía con subtítulos
	Tate Britain	Guía multimedia general Signoguía
	Tate Modern	Guía multimedia general

		Signoguía
	British Museum	Guía multimedia general Signoguía
	Louvre	Guía multimedia general e infantil
	LACMA (LA County Museum of Art)	Guía multimedia general
	American Museum of Natural History	Guía multimedia general
	Museum of Anthropology (Vancouver)	Guía multimedia general
	Mulenhof Museum (Munich)	Guía multimedia general
Teléfono móvil inteligente	El Prado	Guía multimedia general
	Centre Pompidou	Guía multimedia general
	MoMA NY	Guía multimedia general Guía audiodescriptiva
	SFMOMA	Guía multimedia general
	LACMA (LA County Museum of Art)	Guía multimedia general

Tabla 3. Dispositivos empleados para guías móviles en museos.

El recurso para visitantes con discapacidad visual más empleado en los museos relacionados anteriormente es la *visita guiada audiodescriptiva*. Las características de esta práctica cara a cara, la interactividad y construcción colectiva del conocimiento que posibilita, hacen que sea el recurso preferido por los responsables de accesibilidad en un gran número de museos. La versatilidad que permite la interacción directa con el visitante es esencial para que el guía pueda adaptar la visita a las necesidades específicas de los usuarios en el momento de la visita al museo.

Sin embargo, otra tendencia cada vez más presente en el panorama de la museografía accesible es la utilización de las ya mencionadas *guías audiodescriptivas* y *signoguías*, unos recursos que tienen su antecedente más claro en la audioguía general, que vienen utilizándose desde hace más de una década para fomentar la autonomía de cualquier persona en su visita al patrimonio artístico y cultural y, más concretamente, para facilitar el acceso a la información de los visitantes hablantes de otra lengua. Hoy en día, gracias a los avances de las TIC, se ha trascendido el paradigma de la guía acústica para transformarla en una experiencia multimodal o multimedia, posibilitada por la versatilidad de una amplia gama de dispositivos digitales portátiles capaces de reproducir audio y vídeo, conectarse a la Web a través de las redes inalámbricas y que, además, incorporan una serie de funciones especialmente diseñadas para facilitar su uso por parte de personas con discapacidad sensorial. Este conjunto es el formado por reproductores de audio y multimedia portátiles, teléfonos móviles inteligentes, PDA y tabletas. Esta tendencia de la museografía a emplear esta clase de dispositivos parece apoyarse en la autonomía que confieren al visitante y la diversidad de información interpretativa adicional que le ofrecen, independientemente de cuáles sean sus capacidades e intereses. El resultado es una experiencia museográfica altamente enriquecida.

Toda guía móvil para un museo o exposición consta de dos elementos fundamentales: (1) los contenidos, y (2) el soporte o dispositivo empleado para su reproducción y el modo de acceso a los mismos. Así, además de seleccionar los contenidos de la exposición que se incluirán en la guía y la forma en que se presentarán al visitante, es necesario especificar el tipo de dispositivo que se empleará y el modo en el que los visitantes accederán a la información. Existen en el mercado diversos dispositivos móviles que ofrecen una elevada funcionalidad a usuarios con discapacidad sensorial, gracias a características como pantalla táctil, lector de pantalla, control por voz, ampliación del tamaño de fuente, alto contraste, configuración de subtítulos y sonido monoaural. Algunos incorporan sistemas de localización que permite a las aplicaciones que así lo requieran conocer la ubicación del dispositivo y su usuario. Esta es una característica de gran utilidad durante la visita a un museo y es objeto de numerosas investigaciones llevadas a cabo en la actualidad en el campo de la ingeniería informática aplicada a la accesibilidad universal.

Al desarrollar una guía multimedia accesible para un museo, además del tipo y el modelo de dispositivo, hay que tener en consideración otras dos cuestiones fundamentales: (1) la propiedad del dispositivo y (2) el medio por el cual los visitantes acceden a los contenidos. Respecto a la primera, el dispositivo puede ser propiedad del museo, de la empresa creadora de la guía, del visitante o bien una combinación de estos, en aquellos casos en que el museo pone a disposición del visitante un dispositivo concreto y, además, le permite utilizar el suyo propio. En los dos primeros supuestos, existen dos modalidades de guía multimedia: la que almacena los contenidos en su memoria interna y la que descarga los contenidos de un servidor a través de la red inalámbrica del museo a medida que el visitante avanza en su recorrido por las diferentes salas. Cuando el visitante emplea su propio reproductor, este puede acceder a los contenidos de las siguientes maneras:

- a. Descargándolos desde un servidor a través de la red inalámbrica del museo durante la visita.
- b. Descargándolos desde la Web del museo antes de o durante la visita.
- c. Descargándolos desde ordenadores ubicados en diferentes puntos del museo antes de la visita o durante la misma.

Los formatos en que los museos ponen a disposición los contenidos en la Web son variados y abarcan desde simples archivos de audio, vídeo, imagen y texto, hasta

*podcasts*¹³ y aplicaciones informáticas¹⁴. Algunos museos optan por crear una página de recursos multimedia en su sitio Web institucional donde almacenan los archivos multimedia clasificados junto con una función de búsqueda por diferentes criterios (como en Pradomedia¹⁵ y MoMAMultimedia¹⁶). Uno de los sistemas de publicación y descarga de podcasts más popular a nivel mundial es el reproductor de medios iTunes de Apple y, en concreto, el sistema iTunes U, que permite distribuir de forma gratuita podcasts de contenidos educativos. En la actualidad lo utilizan multitud de Universidades y algunos museos y organizaciones, como la Tate Modern de Londres y Art Beyond Sight. Por último, los que se decantan por el desarrollo de aplicaciones para dispositivos móviles, las ponen a disposición del visitante en tiendas en línea, como Apple Store, desde las que se descargan de forma gratuita o previo pago. Este es el caso de NYMoMA, SFMoMA, Centre Pompidou, National Gallery Victoria, Brooklyn Museum, American Museum of Natural History y LACMA, entre otros.

El desarrollo de guías móviles para museos puede contratarse a empresas especializadas cuyos equipos multidisciplinares se hacen cargo de todas las fases del proceso, desde la creación del dispositivo y las aplicaciones informáticas (como sistemas de geolocalización de visitante y expositivo) hasta el desarrollo de contenidos; o bien a empresas de audiodescripción, que crean los contenidos que otra empresa se encarga de editar y posteriormente se incorporan a un dispositivo comercial o bien desarrollado por una tercera. La Tabla 4 contiene algunas de las empresas más destacadas en este sector.

Empresa	Datos de contacto y servicios
Acoustiguide	Guías móviles • MULTINACIONAL • http://www.acoustiguide.com
Antenna Audio	Guías móviles • MULTINACIONAL • http://www.antennaaudio.com
Art2Guide	Guías móviles • CHINA y ALEMANIA • http://www.art2guide.com
Art Beyond Sight	Audiodescripción y accesibilidad • EE.UU. • http://www.artbeyondsight.org/
Audio Description Associates	Audiodescripción • EE.UU. • http://www.audiodescribe.com
Audio Description Solutions	Audiodescripción • EE.UU. • http://www.audiodescriptionsolutions.com/
Audioguiarte	Guías móviles • ESPAÑA • http://www.audioguiarte.com/index.html
Audissey Guides	Guías móviles • EE.UU. • http://www.audisseyguides.com
CommAccess	Audiodescripción y accesibilidad • ESPAÑA • http://www.comaccess.es

¹³ Conjunto de archivos multimedia digitales (audio y vídeo) publicados en episodios y descargados normalmente por medio de un sistema de sindicación Web (RSS o Atom), que permite suscribirse y usar un programa que descarga el *podcast* para que el usuario lo reproduzca en el momento que quiera.

¹⁴ Programas informáticos que almacenan los contenidos de la guía e incorporan una interfaz de usuario para que el visitante navegue a través de ellos.

¹⁵ <<http://www.museodelprado.es/pradomedia>>.

¹⁶ <<http://www.moma.org/explore/multimedia/>>.

iGuide Kulturaufnahme	Guías móviles • ALEMANIA • http://www.kulturaufnahme.de/index.htm
Media Access Australia	Guías móviles • AUSTRALIA • http://www.mediaaccess.org.au
Nous	Guías móviles • AUSTRIA • http://www.nousguide.com
Ophrys Systèmes (Orpheo)	Guías móviles • FRANCIA • http://www.ophrys.net
Pocket Proof	Guías móviles • REINO UNIDO • http://www.pocket-proof.com
Ubiquity	Guías móviles • CANADÁ • http://www.ubiquityinteractive.com
Vocal Eyes	Audiodescripción • REINO UNIDO • http://vocaleyeyes.co.uk

Tabla 4. Empresas desarrolladoras de guías móviles y de audiodescripción para museos.

De estos y otros elementos de la accesibilidad museística trata el siguiente apartado, dedicado a las experiencias en museos de Europa y los EE.UU.

4.3.2. La accesibilidad museística en Europa y los Estados Unidos

Las dos áreas del planeta donde más se ha desarrollado hasta la actualidad la accesibilidad museística son Europa (en particular el Reino Unido) y los Estados Unidos. El presente apartado ofrece una visión general de la accesibilidad museística a partir de los resultados obtenidos en un estudio realizado por esta investigadora entre los años 2010 y 2012 y gracias al cual se ha podido recopilar, por medio de cuestionarios (cf. anexo 1.1.) y entrevistas (cf. anexo 1.2.) a personal de museos, organismos gubernamentales, organizaciones relacionadas con la accesibilidad y la discapacidad y profesionales de la audiodescripción, información valiosa relacionada con el panorama de la accesibilidad museística en Estados Unidos y varios países europeos. Los museos que han participado en el estudio son: Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Thyssen-Bornemisza, Tate Modern (Londres), National Gallery (Londres), Cité des Sciences et de l'Industrie, Jüdisches Museum Berlin, Landesmuseum Mainz en Europa; y Museum of Modern Art (Nueva York), Smithsonian Institution (Washington), Jewish Museum (Nueva York), National Park Service, American Museum of Natural History, Metropolitan Museum of Art, International Spy Museum (Washington), Whitney Museum of American Art, Guggenheim Museum (Nueva York), Brooklyn Museum of Art, Museum of Fine Arts (Boston), Museum of Science (Boston), Philadelphia Museum of Art y Rubin Museum of Art: Art of the Himalayas en los Estados Unidos. Las empresas que han participado en el estudio son Acoustiguide (Nueva York), Audio Description Solutions, Audio Description Associates y Art Beyond Sight en los Estados Unidos, y Antenna International (España y Alemania) y Ophrys Systèmes (Francia) en Europa.

Los resultados se han dividido en dos apartados principales: uno primero que trata cuestiones generales de la accesibilidad en el ámbito museográfico y el que le sigue, que aborda específicamente la audiodescripción museística para personas con discapacidad visual.

4.3.2.1. *Visión general: la gestión de la accesibilidad en el museo*

Los programas de accesibilidad dependen, por regla general, del departamento de Atención al visitante (también denominado Servicios para el visitante o Experiencia del visitante, según el museo) o de Educación y, dentro de este último, puede enmarcarse dentro del área de programas para adultos y la comunidad o bien gestionarse separadamente. En algunos museos de EE.UU., como el MoMA de Nueva York y la Smithsonian Institution, el de accesibilidad es ya un departamento independiente que no depende de los anteriores. En cambio, en ciertos museos europeos se observa el fenómeno contrario, pues la accesibilidad es competencia de varios departamentos, que pueden incluir Administración, Exposiciones, Comunicación, Eventos e incluso RR.HH., lo que implica una descentralización de su gestión. Este fenómeno puede interpretarse como síntoma bien de que no se le confiere la importancia suficiente para instituirse como departamento independiente, bien de la falta de madurez del programa de accesibilidad o como una estrategia organizativa relacionada con la transversalidad que caracteriza la accesibilidad en el entorno del museo, al afectar a muy diversos elementos, desde el diseño arquitectónico y la iluminación hasta las actividades educativas y los programas de integración, por nombrar algunos.

Una de las mayores dificultades con las que puede encontrarse el departamento de accesibilidad es que no se le otorguen las competencias necesarias para adoptar medidas de mejora en el museo, de ahí la importancia de la creación de puestos de coordinación o dirección de accesibilidad cuyos responsables gocen de suficiente capacidad de actuación y poder de decisión para realizar cambios sustanciales en lo que a la accesibilidad en el museo se refiere.

Dado el carácter transversal de la accesibilidad en el contexto museístico, una labor fundamental del departamento de accesibilidad y sus responsables es propiciar la coordinación interdepartamental. Esta coordinación va necesariamente acompañada de una labor de formación y concienciación en materia de accesibilidad de todo el personal del museo, desde su director hasta el personal de seguridad, que algunos museos desarrollan con gran compromiso y dedicación. Uno de estos museos es el Guggenheim de Nueva York. Desde que hace pocos años la accesibilidad pasara a formar parte de la

agenda del Departamento de Educación y se iniciara el programa *Mind's Eye*, la principal labor de la Coordinadora de los Programas de adultos y accesibilidad en este museo ha sido contactar con cada uno de los departamentos del museo para llevar a cabo una labor de concienciación y formación desde la perspectiva de los Derechos Humanos. En la actualidad este objetivo se dar por cumplido y como resultado todo el personal de la institución es consciente de las necesidades de las personas con discapacidad y paulatinamente van incorporando ese conocimiento a sus respectivas actividades. Otro ejemplo de esta coordinación interna es el Comité de Accesibilidad constituido recientemente en el Museum of Science de Boston, formado por representantes de diferentes áreas del museo que se reúnen periódicamente para evaluar los recursos de accesibilidad existentes e identificar las carencias del museo en esta área.

Si la coordinación interdepartamental es esencial para el desarrollo equilibrado de la accesibilidad universal en el seno del museo, la colaboración entre diferentes instituciones museográficas resulta un recurso igualmente importante para el avance de la accesibilidad, pues permite compartir y difundir información y crear redes de contactos para la realización de acciones conjuntas. Un ejemplo de esta organización intermuseística es la red LEAD¹⁷ (Leadership Exchange in Arts and Disability), que pone en contacto a responsables de accesibilidad en instituciones culturales, entre ellas las museográficas, de todo el territorio estadounidense. Asimismo, existen organizaciones regionales, como Cultural Access New England, y locales, como Museum Access Consortium.

Desde el ámbito empresarial, Art Beyond Sight¹⁸ lleva a cabo una intensa labor de comunicación y coordinación con multitud de asociaciones nacionales e internacionales para el fomento de la accesibilidad. El evento más importante de los que realizan en este sentido es el Art Beyond Sight Awareness Month, celebrado anualmente con el fin de promover la comunicación entre las comunidades y asociaciones de personas con discapacidad y los museos y otras instituciones culturales. Parte de esta iniciativa es la conferencia *Art Beyond Sight: Multimodal Approaches to Learning Conference*¹⁹, que hasta ahora cuenta con tres ediciones en 2005, 2007 y 2009 y cuya organización corre a cargo de Art Beyond Sight, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y el Museum Access Consortium²⁰.

¹⁷ <<http://www.kennedy-center.org/accessibility/education/lead/>>.

¹⁸ <<http://www.artbeyondsight.org/>>.

¹⁹ <<http://artbeyondsightconference.blogspot.com/>>.

²⁰ <<http://www.cityaccessny.org/mac.php>>.

En lo relativo al personal que conforma los departamentos de accesibilidad, se aprecian ciertas diferencias entre el contexto europeo y el estadounidense. Así, mientras en Europa suele ser personal contratado a tiempo completo, en EE.UU. está normalmente compuesto por una o más personas contratadas, ya sea a tiempo completo o parcial, que ostentan el título de Coordinador de accesibilidad, Director de accesibilidad u otro similar, y de un grupo compuesto por personal contratado a tiempo parcial y profesionales autónomos que se encarga de dirigir y poner en práctica las actividades de los diversos programas de accesibilidad. En EE.UU., además, es frecuente que los museos cuenten con una plantilla numerosa y estable de voluntarios que actúan como guías en estos programas; en algunos casos, como el del Museum of Fine Arts de Boston, el MoMA de Nueva York o el Metropolitan Museum of Art, el departamento de accesibilidad cuenta asimismo con el apoyo de estudiantes universitarios en prácticas que ayudan en cuestiones de tipo organizativo y de difusión de las actividades.

En lo que respecta al perfil formativo y profesional del personal del departamento de accesibilidad, los coordinadores de accesibilidad tienen por lo general formación en Museografía y experiencia profesional en las áreas de la discapacidad y la accesibilidad. En algunos casos son, además, personas con discapacidad, por lo que tienen una relación personal directa con la accesibilidad. En el museo de arte, el personal del museo encargado de realizar las visitas y talleres para diferentes grupos de visitantes tiene formación en Historia del arte, Museografía y Educación artística y, en ocasiones, son artistas. El personal voluntario tiene formación y experiencia profesional muy diversa, pero todos deben pasar por procesos de formación intensivos (de hasta un año de duración) para llegar a ser guías de visitas generales (para público adulto sin discapacidad). Durante esta formación adquieren un conocimiento profundo de la colección del museo de mano de los diferentes comisarios y desarrollan las habilidades necesarias para la realización de las visitas guiadas. Para poder realizar recorridos con audiodescripción deben recibir, además, formación específica, aunque de menor duración, que trata varios aspectos: (a) desarrollo de la empatía hacia las personas con discapacidad, (b) tipos de discapacidad, (c) uso apropiado del lenguaje con la comunidad de personas con discapacidad visual, (d) ejercicios de sensibilización (ejercicios de simulación de la discapacidad visual), (e) técnicas de audiodescripción y (f) práctica con compañeros y con visitantes con discapacidad visual. Estos cursos suelen impartirlos los coordinadores de accesibilidad y guías del mismo museo, personal de otros museos con una amplia experiencia en audiodescripción y accesibilidad o profesionales de empresas de accesibilidad y audiodescripción. En algún caso, como el del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, además de los cursos de formación en audiodescripción, un método de

aprendizaje fundamental es el acompañamiento y la observación de audiodescriptores experimentados. Por último, además de la formación básica en accesibilidad, los museos suelen organizar cursos de actualización y perfeccionamiento periódicos.

El caso de las visitas en lengua de signos para personas con discapacidad auditiva es diferente, pues los guías deben ser intérpretes profesionales y esta formación no puede ofrecerse de la misma forma que aquella en audiodescripción, ya que el desarrollo de las competencias necesarias requiere una mayor dedicación. Así pues, en estos casos los intérpretes suelen ser profesionales autónomos o bien personal permanente del museo, normoyente o sordo, con conocimiento de la lengua de signos. La situación en otros géneros museísticos es similar.

Contacto con los visitantes y promoción del programa de accesibilidad

Los métodos empleados por los museos para dar a conocer sus programas de accesibilidad a los diferentes grupos de beneficiarios son diversos e incluyen folletos adaptados, listas de correo electrónico, sesiones informativas en centros de atención a colectivos específicos, difusión a través del sitio Web institucional, notas de prensa, redes sociales y el contacto personal. De estos, el más eficaz parece ser el último, el contacto personal entre los asistentes a los programas de accesibilidad y personas de su entorno directo. Otro recurso puesto en práctica por algunos museos es la organización de eventos dirigidos a grupos concretos en los que se les invita a conocer el museo y su programa de accesibilidad (ejemplos de esto son la *Deaf Community Night* del International Spy Museum de Washington o la *Community Open House* del Museum of Fine Arts de Boston).

Las sesiones informativas fuera del museo son un método que muchas instituciones desearían adoptar o potenciar pero que con frecuencia se ve limitado por el escaso personal permanente del departamento. Un recurso informativo interesante, no presencial, es la base de datos de museos accesibles, donde el usuario puede realizar una búsqueda de las instituciones de su área; un ejemplo es el proyecto *Access for All*²¹ desarrollado por Art Beyond Sight.

Por último, algunos museos mantienen una relación y colaboración estrecha con diferentes asociaciones y centros relacionados con la discapacidad, como centros educativos para personas con discapacidad (sensorial y cognitiva), hospitales, organizaciones de personas con discapacidad y residencias para personas con

²¹ <<http://www.projectaccessforall.org/about>>.

necesidades especiales, con los que crean redes de contactos estables y en ocasiones llevan a cabo acciones conjuntas de fomento de la accesibilidad.

Tipos de visitante y recursos de accesibilidad

En general, los planes de accesibilidad museísticos tienen en consideración a visitantes con discapacidad motora, sensorial (visual y auditiva) y cognitiva (psíquica, intelectual), niños y adolescentes, además de los visitantes prototípicos adultos y hablantes de otras lenguas. Un número menor de museos, como el Thyssen-Bornemisza y el Museum of Science de Boston, desarrollan asimismo programas dirigidos a grupos en riesgo de exclusión social, como la población inmigrante. Si bien un elevado número de museos no dispone de estadísticas precisas de los visitantes que hacen uso de los programas de accesibilidad, los datos recopilados parecen indicar que, en términos generales, los museos reciben un número mayor de visitantes con discapacidad psíquica o intelectual, seguidos por personas con discapacidad auditiva y, en tercer lugar, por visitantes con discapacidad visual. Ahora bien, estas tendencias pueden variar entre museos y países dependiendo de diversos factores, como son los hábitos de consumo cultural de las personas con discapacidad en una comunidad determinada, la eficacia de los medios de difusión de los programas de accesibilidad de los museos o el estado de las relaciones entre los centros museográficos y las diferentes comunidades de usuarios.

Dejando a un lado las actividades educativas adaptadas a los diferentes tipos de visitante que se contemplan dentro del marco de la accesibilidad universal, los recursos o herramientas de accesibilidad directamente relacionados con la traducción y la interpretación son la audiodescripción, el subtítulo para personas sordas, la interpretación en lengua de signos y la adaptación textual. De estas, el subtítulo se aplica únicamente a aquellos expositivos que emplean el vídeo, mientras que la audiodescripción se emplea en este tipo de material, pero se utiliza además, junto con la interpretación en lengua de signos y la adaptación textual, para facilitar el acceso al conjunto de la exposición y, en definitiva, al discurso museístico en su totalidad, ya sea en forma de visita guiada o por medio de una guía móvil. Por ello, se puede decir que estas tres últimas, a saber, la audiodescripción, la interpretación en lengua de signos y la adaptación textual, tienen un papel preponderante en el proceso de hacer accesible el evento museográfico.

En lo sucesivo, este apartado se centra exclusivamente en las modalidades dirigidas a personas con discapacidad sensorial: la audiodescripción y la interpretación en lengua de signos. Atendiendo al medio de transmisión del mensaje, la audiodescripción y la interpretación en lengua de signos en el contexto museístico pueden realizarse en directo,

durante una visita guiada, o en diferido, por medio de un dispositivo o guía móvil. La tendencia actual en museografía accesible parece indicar que las modalidades en directo (visita guiada audiodescriptiva, visita guiada con ILS y visita en LS con interpretación de voz) son los recursos más empleados por los museos para facilitar el acceso a sus colecciones a personas con discapacidad sensorial. No obstante, los museos que no disponen de guías móviles las consideran un tipo de recurso complementario a la visita guiada que presenta una serie de ventajas que esta no puede ofrecer. La principal es la autonomía del visitante, que no depende de una programación de actividades para poder visitar el museo.

Las visitas guiadas con audiodescripción y lengua de signos se realizan periódicamente en los museos que las han incorporado a sus servicios. La frecuencia en algunos de los museos más visitados del mundo, como son el MoMA, el Metropolitan y el Guggenheim de Nueva York, entre otros, es normalmente de una visita de cada modalidad al mes, sin contar con otros talleres educativos y de accesibilidad, que en ocasiones incluyen una visita a la galería con audiodescripción. Esta periodicidad puede parecer insuficiente, pero en realidad responde a la demanda que reciben los museos, ya que no es fácil que se forme un grupo de visitantes con discapacidad más o menos permanente y menos aún que este se renueve y amplíe con nuevos visitantes. Por sus características específicas, los visitantes con discapacidad suelen hacerse asiduos de un museo y un programa particulares, pues su situación añade a la acción de visitar un museo una complejidad adicional que hace que, una vez realizado el esfuerzo de familiarizarse con un entorno concreto, sea más difícil la incorporación de otros nuevos.

Por otro lado, la utilidad de las guías móviles es relativa y varía considerablemente según el tipo y el grado de discapacidad. Las personas con discapacidad auditiva tienen más facilidad para desplazarse de manera autónoma en el museo que las personas con discapacidad visual; es más, en el caso de que la pérdida visual sea grave o total no es frecuente que el visitante acuda solo a los museos, pues necesita ayuda para desplazarse en el complejo espacio arquitectónico que estos suelen tener. Una iniciativa que intenta paliar esta dificultad es la actividad *A Feeling for Form: Introductory Series* del Fine Arts Museum de Boston, una visita que sirve como sesión introductoria al programa de visitas táctiles con audiodescripción *A Feeling for Form*²². El objetivo que persigue es que los participantes conozcan la arquitectura del museo y la distribución de la colección para que en sucesivas visitas tengan una mayor capacidad para desplazarse autónomamente

²² <<http://www.mfa.org/programs/gallery-activities-and-tours/gallery-tours>>.

en el museo. Otra ventaja de las guías móviles es que constituyen un recurso educativo e interpretativo que puede emplearse no sólo durante la visita, sino también antes y después de esta.

En contrapartida, la audiodescripción en directo presenta la ventaja de que puede realizarse en torno a cualquier elemento de la colección del museo, tanto de las exposiciones permanentes como de las temporales, llenando así el hueco dejado por las guías móviles que únicamente cubren una selección de los objetos más destacados en la exposición permanente. La causa de esta limitación es el coste material y temporal que conlleva la realización y actualización de una guía móvil, que hace que los museos no dispongan de recursos suficientes para desarrollarlas para exposiciones temporales, más aún cuando la inversión realizada no se amortizaría en muchos casos debido a que la guía caería en desuso una vez finalizada la exposición.

Visita guiada audiodescriptiva, visita guiada con ILS y visita guiada en LS con interpretación de voz

Estas modalidades de visita guiada surgen al incorporar las técnicas de la audiodescripción y la interpretación en lengua de signos a un recurso educativo ya existente destinado a un público prototípico adulto, como es la visita guiada. Puesto que las visitas guiadas para visitantes adultos sin discapacidad las realizan normalmente expertos, educadores y voluntarios con formación específica en la colección del museo en cuestión, en sus inicios las visitas con audiodescripción eran ofrecidas por estos mismos profesionales, bien tras un proceso de formación o sin preparación alguna en técnicas descriptivas. En las visitas guiadas con ILS, al experto, educador o voluntario se suma un intérprete profesional que no hace sino traducir el discurso del primero. Sin embargo, más recientemente ha comenzado a emplearse un tipo de visita en la que estos papeles se invierten: la visita en LS con interpretación de voz. La principal razón para desarrollar este tipo de visita es que los museos que la ofrecen (como el Whitney Museum of American Art y el Metropolitan Museum of Art, ambos en Nueva York) consideran que en el proceso de interpretación se pierde información relevante del discurso original que los visitantes con discapacidad auditiva tienen derecho a recibir de forma íntegra. En algunos de estos museos se ha puesto en práctica esta iniciativa tras comprobar que las personas con discapacidad auditiva no acudían a las visitas con interpretación en LS, quizá debido a esa pérdida de información o a que las perciben como un recurso que no está dirigido específicamente a su comunidad. Un efecto positivo de la visita en LS con interpretación de voz es que refuerza la visibilidad de los visitantes con discapacidad auditiva, pues en lugar de recibir una medida de accesibilidad indirecta o remediadora (el recurso accesible

se añade a un recurso no accesible), disfrutan de una accesibilidad directa por medio de un recurso diseñado en primer lugar para ellos y al que pueden sumarse, si lo desean, visitantes sin discapacidad. De este modo, tanto las personas con discapacidad auditiva como los visitantes normoyentes pueden asistir a ambas modalidades de visita, pero el énfasis varía según quién sea su destinatario principal.

Guías móviles: la guía audiodescrptiva y la signoguía

En el desarrollo de la guía audiodescrptiva y la signoguía suelen colaborar tanto personal del museo como empresas y profesionales externos contratados para el proyecto. En la creación de una guía para visitantes con discapacidad visual participa personal del departamento responsable de la accesibilidad en el museo, que se encarga de la coordinación del proyecto, y comisarios de las áreas pertinentes que realizan la selección de los objetos de la colección que se incluirán en la guía. A partir de aquí, se pueden distinguir tres modalidades en el desarrollo de una guía audiodescrptiva: (1) encargo del proyecto a una empresa externa (como Acuostiguide o Antenna International) que lleva a cabo todos los pasos hasta completar el producto final; (2) encargo de cada fase del proyecto a diferentes empresas que se encargan de una tarea específica (creación de contenidos, edición de contenidos, desarrollo de aplicaciones informáticas, desarrollo y alquiler de dispositivos); y (3) el personal del museo desarrolla los contenidos y profesionales externos se encargan de las restantes fases del proceso. Esta última modalidad la han puesto en práctica museos como el Fine Arts Museum de Boston o el Rubin Museum of Art de Nueva York y una de las razones de elegir este método de trabajo es que supone una oportunidad de desarrollo profesional para el personal del área de accesibilidad del museo.

El proceso de creación de una signoguía para personas con discapacidad auditiva es similar, aunque en este caso es más frecuente que sea el propio museo, a través de los departamentos de Accesibilidad, Educación o Atención al visitante, el que desarrolle el recurso. En ocasiones, lo hace en colaboración con organizaciones de personas con discapacidad, como es el caso de proyecto de creación de la signoguía del Museo del Prado, en el que participó la CNSE (Confederación Estatal de Personas Sordas de España). Finalmente, la guía para niños y demás actividades para visitantes con necesidades específicas suele ser competencia de los departamentos de Accesibilidad, Educación e Investigación, si bien en el caso de la guía infantil, dadas las implicaciones tecnológicas de su desarrollo, se contrata asimismo a una empresa externa especializada en guías móviles (este es el caso de la Tate Modern y la National Gallery de Londres).

Los dispositivos utilizados conforman una gama muy amplia que va desde dispositivos analógicos, empleados para las guías audiodescriptivas para personas con discapacidad visual por la facilidad de navegación a través de los contenidos que ofrece el panel de botones, hasta reproductores multimedia bien con panel de botones o táctiles con funciones de control por voz y lectura de pantalla. Algunas empresas que proporcionan este tipo de dispositivos son Williams Sound, Listentech, GuidePort, Durateq y Apple. El reproductor multimedia es imprescindible en el caso de las signoguías y por ello se emplea en museos que han desarrollado únicamente esta modalidad de guía móvil (como es el caso del Museo Nacional del Prado) y en aquellos que disponen de una combinación de signoguía y guía audiodescriptiva (Boston Fine Arts Museum, NY MoMA, Tate Modern de Londres).

El tipo de dispositivo más utilizado para la guía audiodescriptiva en la actualidad sigue siendo el reproductor de audio, seguido del reproductor multimedia y en algunos casos, como el de la Tate Modern y la National Gallery de Londres, el visitante puede utilizar, además del dispositivo ofrecido por el museo, su propio teléfono móvil. En cambio, las signoguías emplean reproductores multimedia y dispositivos PDA y, en algún caso, el teléfono móvil. En los últimos años se ha comenzado a utilizar asimismo ordenadores tableta como el iPad de Apple para la signoguía, pues las dimensiones de sus pantallas facilitan el visionado de la lengua de signos.

En lo que concierne a la propiedad de los dispositivos, normalmente no recae en el museo sino en la empresa externa autora de los contenidos que ofrece un servicio integral que incluye el alquiler de los aparatos (Acoustiguide para el MoMA de Nueva York), o bien de una empresa que actúa únicamente como concesionaria del servicio tecnológico.

Por lo general, los dispositivos empleados en la actualidad no disponen de sistemas de geolocalización, pese a que existen tecnologías desarrolladas para tal fin, algunas de las cuales han sido incluso probadas en el contexto específico de la accesibilidad museística. Las guías audiodescriptivas para personas con discapacidad visual no siempre incluyen indicaciones para la localización de las obras y el desplazamiento entre estas. Las razones alegadas por los responsables de accesibilidad de algunos museos son, en primer lugar, la variabilidad en la ubicación de los elementos de la colección en exposición, que haría necesaria la actualización constante de la guía y, en segundo, la falta de confirmación de la utilidad real de este tipo de tecnología para las personas con discapacidad visual, dada la gran dificultad que supone para ellas el desplazarse en un espacio tan complejo como el del museo. No obstante, es necesario aclarar que esta situación afecta a las guías audiodescriptivas para las exposiciones permanentes de museos con grandes colecciones, donde la capacidad del visitante con discapacidad visual para desplazarse de forma

autónoma es más limitada. En cambio, el panorama parece ser diferente en el caso las guías audiodescriptivas para museos de dimensiones más reducidas o para exposiciones concretas, como es el caso de la guía desarrollada por Audio Descripción Solutions para el African Burial Ground de Nueva York (gestionado por el National Park Service) o la creada por Audio Description Associates para la exposición *The Star-Spangled Banner: The Flag That Inspired The National Anthem* en el National Museum of American History de Washington. La primera de ellas incorpora, además de descripciones de la ubicación de los expositivos e indicaciones sobre cómo desplazarse en el espacio de la exposición, una tecnología de geolocalización que activa la pista de audio correspondiente a cada expositivo cuando el visitante se encuentra próximo a él.

Algo similar se puede apreciar en el material interpretativo desarrollado por el Fine Arts Museum de Boston para una de sus exposiciones permanentes titulada *Beyond the screen*. Este se creó para ser utilizado durante la visita autónoma de una persona con discapacidad visual a dicha exposición, que consiste en una instalación de la colección permanente de Asia que reproduce las estancias de una casa tradicional china. El material incluye una audiodescripción impresa en macrocaracteres y en Braille con indicaciones para llegar al comienzo de la exposición desde el lugar de recepción del material y para desplazarse de una sala a otra de la recreación. Si bien este caso difiere de los anteriores en el medio de recepción de la descripción (no es auditivo, sino táctil y visual), sí permite en cierto modo comprobar la viabilidad de este tipo de diseño de visita autónoma y de su aplicación a una guía audiodescriptiva para un espacio acotado del museo.

El siguiente apartado se centra en la audiodescripción para personas con discapacidad visual.

4.3.2.2. Discapacidad visual: la audiodescripción museística

En el contexto museístico, el término empleado con mayor frecuencia para hacer referencia a la audiodescripción es el de *descripción verbal*. Por ello, antes de continuar se impone la necesidad de aclarar las diferencias existentes entre estos dos términos. El primer punto que es necesario aclarar es que estos dos términos son intercambiables, en tanto que hacen referencia a la misma realidad y únicamente se diferencian en que destacan características diferentes de un mismo fenómeno: el término *descripción verbal* pone énfasis en la transposición de significados de un código no verbal a otro verbal, mientras que el término *audiodescripción* hace hincapié en la oralidad de la descripción y en el cambio del canal visual al canal acústico. Por ello, ambos términos pueden emplearse indistintamente y son de hecho complementarios. No obstante, su uso varía

según sea el ámbito de aplicación y, así, el término audiodescripción suele referirse a la modalidad en diferido o grabada y el de descripción verbal, a la práctica realizada en directo (aunque no siempre, ya que el primero también es común en el contexto de las artes escénicas, donde se realiza asimismo en directo). Además, el de audiodescripción parece ser el término más empleado por las empresas que se dedican a esta práctica, mientras que el de descripción verbal es preferido en el entorno museográfico. Otro término similar, utilizado por el MoMA de Nueva York para referirse a su guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual, es el de *descripción visual*, que lleva la atención al modo semiótico del texto de partida, aunque de nuevo es complementario a los anteriores. Por último, en el contexto estadounidense se emplea el término *videodescripción* para hacer alusión a la audiodescripción en diferido de vídeo, que tiene unas características particulares que la diferencian de la descripción en diferido para una guía audiodescriptiva.

Como se adelantó en el apartado anterior, dentro de la técnica de la audiodescripción podemos distinguir varias modalidades según sea el contexto de su producción. Las dos categorías principales son la *audiodescripción en directo* o presencial y la *audiodescripción en diferido* o grabada. En el museo, la audiodescripción puede funcionar como texto independiente, por ejemplo, cuando se emplea durante un taller educativo o cuando el visitante la consulta antes o después de su visita al museo, en aquellos casos en que la guía audiodescriptiva está a disposición del público en el sitio web institucional (como es el caso del MoMA de Nueva York y el Natural History Museum de Londres), pero normalmente se integra con los géneros de la audioguía y la visita guiada dando lugar a varios subgéneros y submodalidades de audiodescripción museística. Estos son:

- a. Visita guiada audiodescriptiva.
- b. Visita guiada audiodescriptiva con exploración táctil. Este subgénero incluye indicaciones para realizar la exploración táctil, así como descripciones de las cualidades táctiles que se perciben en dicha exploración.
- c. Guía audiodescriptiva.
- d. Guía audiodescriptiva para visita con exploración táctil (expositivos, réplicas). Este subgénero incluye indicaciones para realizar la exploración táctil, así como descripciones de las cualidades táctiles que se perciben en dicha exploración.

Debido a la integración de géneros, la audiodescripción museística es, desde un punto de vista traductológico, un texto híbrido, pues en él conviven segmentos traducidos con segmentos originales. Los primeros son el producto de un proceso de traducción

intersemiótica y los segundos provienen, normalmente, de textos escritos que en la guía son oralizados y se entrelazan con la audiodescripción. Dependiendo del encargo, el texto fuente de la guía audiodescriptiva museística puede ser el museo, una exposición o una selección de expositivos. Como su nombre indica, su función fundamental es la de guiar al visitante en el evento comunicativo que constituye la visita a un museo.

Además, existen audiodescripciones de expositivos museísticos realizadas fuera del contexto del museo, donde funcionan como textos independientes. Nos referimos al material educativo elaborado para la formación de audiodescriptores y la formación artística de personas con discapacidad visual. A este grupo pertenecen el recurso en línea *Handbook for Museums and Educators*²³ de Art Beyond Sight, que incluye muestras de audiodescripciones realizadas por diferentes profesionales, y la enciclopedia en línea *Art History Through Touch and Sound*²⁴, de la misma organización.

En lo que respecta a los autores de la audiodescripción, los audiodescriptores de visitas guiadas (o *guías videntes*, como se les denomina en el Museum of Science de Boston) suelen ser bien personal permanente del museo dentro de la división de accesibilidad, bien profesionales autónomos o voluntarios. Existen ciertas diferencias entre el perfil formativo y profesional de estos y el de los profesionales de las empresas que realizan audiodescripciones para guías móviles. Como se dijo anteriormente, los primeros suelen tener formación en Educación museística e Historia del arte (si se trata de una institución dedicada al arte), a la que se añade una experiencia profesional en el área de la discapacidad y formación complementaria en técnicas de audiodescripción. En cambio, el perfil de los audiodescriptores de las empresas suele estar más enfocado a la escritura creativa y la comunicación audiovisual, si bien cuentan asimismo con formación y experiencia previa en audiodescripción, discapacidad y accesibilidad.

En Europa, la formación en audiodescripción se ofrece ya en algunas instituciones de Educación Superior en el área de la Traducción y la Interpretación y en cursos a cargo de profesionales; en cambio, en los EE.UU. únicamente se da la segunda opción, la de seminarios impartidos por profesionales de empresas de audiodescripción y de los departamentos de accesibilidad de aquellos museos con mayor experiencia en esta área.

Otro factor relacionado con la calidad de la audiodescripción museística y que incide directamente en su práctica son las directrices. Existen en la actualidad documentos con filosofías y estilos diversos (cf. 3.3.). En general, los responsables de la accesibilidad en los museos estudiados coinciden en que un marco de referencia común

²³<<http://www.artbeyondsight.org/handbook/>>

²⁴<<http://www.artbeyondsight.org/amart/>>

puede ser de ayuda, en tanto que sirve de guía a profesionales y formadores, siempre y cuando reconozca y tenga en consideración las características específicas de la descripción museística frente a otras modalidades de audiodescripción, como la videodescripción y la audiodescripción para las artes escénicas, y tenga el estatus de meras recomendaciones, nunca normas, que permitan a los profesionales llevar a cabo su labor de la forma más adecuada a cada contexto particular.

La audiodescripción en directo

Se denomina así porque es la que realiza un audiodescriptor en presencia del destinatario y del objeto o evento descrito. Esta puede clasificarse a su vez en las modalidades de *descripción con guión* y *descripción improvisada*, dependiendo de si el audiodescriptor sigue un texto escrito elaborado previamente o la compone de una manera más espontánea. Dentro de esta modalidad podemos denominar *descripción consecutiva* a aquella en la que el audiodescriptor ofrece su descripción y solo tras finalizar se inicia un diálogo con los destinatarios en el cual se sigue construyendo la descripción. Su antítesis la encontramos en la *descripción colectiva*, así llamada porque el audiodescriptor permite a los destinatarios interrumpir su discurso para formular preguntas o realizar incisos aclaratorios e interpretaciones propias del objeto descrito, dando lugar a un proceso de descripción-interpretación colectivo.

En el contexto del museo, la audiodescripción en directo es la que se lleva a cabo durante la visita guiada audiodescriptiva y se caracteriza porque el audiodescriptor tiene contacto directo con el visitante, cuyo perfil determinará el diseño y el desarrollo de la visita. La subcategoría más importante dentro este tipo de recurso es la *visita táctil*, en la que los visitantes realizan exploraciones táctiles de los objetos al tiempo que el guía los describe y les da pautas para recorrerlos con sus manos. Este tipo de visita se lleva a cabo, normalmente, con objetos tridimensionales como esculturas, instalaciones, objetos reales, réplicas y modelos. Un factor decisivo a la hora de desarrollar una visita táctil y seleccionar los elementos para la misma es el derivado de las necesidades de conservación de los expositivos. En el caso de que el expositivo sea un objeto que por motivos de conservación no permite la exploración táctil, la posibilidad de realizar este tipo de actividad se ve muy limitada y es entonces cuando, en ocasiones, se emplean réplicas, para los expositivos en 3D, e imágenes en relieve o reproducciones tridimensionales, para los expositivos bidimensionales, que sirven como material complementario a la audiodescripción. Las imágenes en relieve pueden presentarse de manera aislada o bien acompañadas de un texto explicativo en macrocaracteres o en

Braille o una audiodescripción grabada con indicaciones para realizar la exploración táctil, como el creado por Touch Graphics para el Jewish Museum de Nueva York²⁵ o la enciclopedia *Art History through Touch and Sound* (AEB 1999).

Existen diferentes estilos y técnicas en la realización de imágenes en relieve, pero en los museos estudiados se emplean dos fundamentales: (1) impresión fotográfica en tamaño reducido y en color del original en un material termosensible en la que únicamente las líneas principales de la obra adquieren relieve, y (2) impresión en blanco y negro de un diagrama táctil del original o de segmentos del mismo en un material termosensible con diferentes relieves y texturas, como combinaciones varias del punto y la línea, que indican las diversas áreas y elementos de la imagen (esta última es la técnica empleada por Art Beyond Sight). En esta segunda modalidad, la imagen va acompañada de una leyenda que explica el significado de cada textura, lo cual implica que la persona con discapacidad visual debe familiarizarse antes con este método para poder interpretar los diagramas.

En cualquiera caso, la audiodescripción que acompaña una exploración táctil se distingue de la que no tiene este componente interactivo en que debe ofrecer al visitante pautas para realizar el recorrido táctil del expositivo y entrelazarlas con segmentos descriptivos de los elementos que van palpando los dedos del visitante. Sea cual sea la técnica, la experiencia de algunos museos es que la exploración táctil no resulta útil para todas las personas con discapacidad visual y, por tanto, no todas disfrutan de una experiencia de este tipo, un dato que habrá que tener en cuenta al hacer uso de este recurso.

De todo lo dicho hasta ahora es posible extraer ciertos paralelismos entre esta modalidad de audiodescripción y otras modalidades de traducción e interpretación. Así, con la traducción a vista comparte la falta de preparación previa al proceso traductor y la naturaleza semiótica de dicho proceso, que en ambos casos consiste en oralizar un discurso expresado en otro modo semiótico (visual-verbal en la traducción a vista y visual-no verbal en la audiodescripción). Por otro lado, con la interpretación bilateral tiene en común la interacción que se da entre el mediador comunicativo (intérprete o audiodescriptor) y el receptor, ya sea para solicitar una aclaración o para asegurarse de la correcta comprensión del discurso por el interlocutor. No obstante, es evidente que difieren en que en la audiodescripción museística el emisor del texto o discurso original (el artista en el caso de una obra de arte y el comisario o experto que ha diseñado la

²⁵ <<http://www.touchgraphics.com/research/artbooks.htm>>.

exposición), no se encuentra presente en el acto de comunicación. En este sentido se asemeja a la traducción literaria, no sólo por la ausencia del autor, que es común al resto de modalidades de traducción escrita, sino también por el amplio margen interpretativo al que se prestan el lenguaje literario y el visual, especialmente el artístico.

Fuera del ámbito museográfico, la audiodescripción en directo se da asimismo en las artes escénicas (ópera, teatro y danza), donde la imprevisibilidad de la actuación en directo no permiten el uso de la descripción en diferido o grabada, modalidad característica del ámbito fílmico, donde el discurso es cerrado y por tanto no ha lugar la modificación espontánea del mismo.

Perfil de los visitantes

El perfil de visitante en la audiodescripción en directo es muy variado y abarca diferentes tipos y niveles de discapacidad visual. Hay un número elevado de visitantes adultos que antes de comenzar a perder la visión no solían acudir a museos, pero al cambiar su situación han encontrado en los programas de accesibilidad una gran oportunidad para relacionarse socialmente. Un perfil de visitante muy frecuente en algunos programas de accesibilidad de museos es el de familias en las que bien los hijos o los padres tienen una discapacidad visual.

Otro perfil fundamental de visitante es el de las personas con pérdida de visión a causa de la edad. Este es un caso particularmente difícil, pues a la discapacidad visual suelen sumarse otras dificultades, lo que hace que haya que adaptar la visita y la audiodescripción a sus necesidades específicas. Este tipo de visitante puede tener dificultad para seguir descripciones complejas y por ello el estilo debe adaptarse en la línea de la simplificación lingüística y conceptual, con lo que entraríamos en el área de la adaptación textual.

Características de la visita guiada audiodescriptiva

Lo más importante para el guía es conocer el perfil de cada integrante del grupo antes de iniciar la visita para así poder adaptar la audiodescripción y la visita en general a cada situación concreta. Por ello, en algunos museos se pide a los visitantes que proporcionen al museo antes de la visita información esencial sobre su discapacidad, necesidades y preferencias. Aun así, en muchos casos no se dispone de esta información antes de la actividad, especialmente si se trata de visitantes no habituales, por lo que la primera tarea del guía al recibir a su público es interrogarle acerca del tipo y grado de discapacidad que

presentan. Durante la visita, el guía intentará pues cumplir con dos máximas básicas: transmitir la información fundamental de cada expositivo y su contexto y permanecer receptivo a las necesidades y las reacciones de los asistentes.

La importancia de conocer el perfil del visitante radica en que es un factor que influye decisivamente en el método seguido: la elección de la sala y la exposición en torno a la que se realizará la visita depende de las características lumínicas y cromáticas de la sala y los expositivos, así como de la concentración de elementos que permiten la exploración táctil. Asimismo, influye en las técnicas de descripción empleadas, en la cantidad y el tipo de información proporcionada y en las técnicas de traducción aplicadas. Por ello, es necesario que el guía distinga entre dos tipos fundamentales de visita: la que se realiza para personas totalmente ciegas y la destinada a visitantes con resto visual y, dentro de esta última, deberá adaptarse asimismo a una gran variedad de situaciones individuales. Puesto que lo normal es que los grupos sean mixtos, hay audiodescriptores que consideran que es necesario adaptar la visita a aquella persona con un grado de pérdida de visión mayor.

Dependiendo de cómo se lleve a cabo la elección de la temática y el contenido de una visita guiada audiodescriptiva, se pueden distinguir varias modalidades: (1) el departamento o coordinador de accesibilidad escoge una exposición concreta y el guía o audiodescriptor selecciona dentro de ella los expositivos que incluirá en su visita (como sucede en el programa *Picture This!* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York); (2) el guía tiene libertad para escoger la exposición para la que desea desarrollar una visita guiada, habiendo recibido previamente un listado con los elementos táctiles del museo y los recursos disponibles (réplicas y otro material complementario) y siempre bajo la supervisión del coordinador del programa, quien se asegura de que haya variedad temática y los diferentes guías no se solapen (este es el método seguido en el American Museum of Natural History de Nueva York); y (3) los visitantes eligen la exposición e incluso los expositivos para la visita. Este último es el método empleado por el Museum of Science de Boston, en el que no sólo eligen los visitantes la temática, sino que en ocasiones lo hacen a su llegada al museo, lo cual exige de los guías tener un conocimiento global de toda la colección.

En lo que respecta a la función comunicativa de la audiodescripción, esta varía dependiendo del género museístico y muy especialmente entre los museos dedicados a disciplinas científicas (ciencias naturales, arqueología, historia, etnografía) y los de arte. Si la función primordial de la audiodescripción del museo de ciencias es informar de manera objetiva del conocimiento de un área determinada, la de la descripción ofrecida en el museo de arte es por un lado informativa y por otro persuasiva. Estas diferencias están

relacionadas asimismo con el estatus del expositivo descrito en la disciplina en que se enmarca.

En el museo de ciencias, el expositivo puede ser un objeto real, una reproducción o una interpretación de un fenómeno (diagrama, esquema) cuya función es ayudar a demostrar la veracidad del conocimiento que se pretende transmitir y facilitar su comprensión por parte del visitante, de ahí que el énfasis esté en la explicación del conocimiento científico, mientras que la audiodescripción y la exploración táctil son complementarias. Por el contrario, en el museo de arte el expositivo encierra dos tipos de experiencia: una sensorial, relacionada con las sensaciones que provocan los signos visuales en el receptor, y una cognitiva relacionada con el significado transmitido por el artista en su contexto socio-cultural. Es por ello que la audiodescripción es aquí un recurso central, no accesorio, pues sólo a través de ella el receptor puede acceder a la experiencia sensorial. Aquí, la descripción llega a sustituir al objeto original.

Atendiendo al nivel de preparación previa de la descripción, la práctica más generalizada es la de la audiodescripción en directo improvisada o espontánea, por oposición a la que se realiza con guión. A este respecto, parece necesario aclarar que toda audiodescripción se lleva a cabo tras una fase de preparación y documentación, pero la diferencia radica en si existe o no elaboración de un guión descriptivo previo a la visita, dado que este factor influye decisivamente en los procesos cognitivos del audiodescriptor y, por tanto, en las técnicas de descripción empleadas y las características lingüísticas de la descripción, lo que puede dar lugar a variantes discursivas.

Existen museos donde se trabaja a partir de un guión previo, bien creado por el departamento de accesibilidad para su uso por parte de la plantilla de audiodescriptores y en los cursos de formación, bien elaborado por cada guía individualmente para sus visitas. El Fine Arts Museum de Boston pertenece al primer grupo y los guiones que elabora para sus guías incluyen la siguiente información: fotografía del objeto, información del cartel y explicación del significado del expositivo en relación con la colección y el contexto socio-cultural de su producción. Entre los guías que no emplean guión para sus descripciones, los hay que siguen un método a medio camino entre la improvisación y la preparación: se reúnen con otros guías del museo para aportar ideas para la descripción de un expositivo y ensayar la descripción antes de la visita. Normalmente, los guías de visitas generales no pueden llevar consigo material impreso, a fin de evitar que su capacidad se ponga en entredicho, pero en las visitas con audiodescripción algunos museos permiten el uso de este material de apoyo en aras de ofrecer una descripción de mayor calidad, si bien no es una práctica común.

La estructura y el tipo de contenido de las descripciones puede variar entre museos y entre audiodescriptores, pero normalmente siguen un patrón similar. En el recorrido hasta la exposición, el guía describe los espacios y una vez en la sala elegida define las características físicas de la misma (dimensiones, color de las paredes, iluminación, ubicación del expositivo que va a describir respecto de la sala y del visitante). Esta información es importante para que el visitante se sienta cómodo en el entorno. Una vez situados ante el objeto en cuestión, comienza por identificarlo y describir sus características físicas generales, lo enmarca en su contexto socio-cultural (esta información documental se da en ocasiones al final de la descripción o intercalada con esta), para proseguir con la descripción detallada de los diferentes elementos visuales que lo componen y ofrecer una interpretación de su significado. En el género del museo de arte parece haber un factor que en ocasiones determina en cierta medida el contenido de la descripción, a saber, la formación del guía: si este es historiador del arte, la descripción tiende a centrarse en el contexto socio-cultural que rodeó la producción de la obra, pero si es artista pone un mayor énfasis en la forma en que se produjo (técnica, material, etc.).

El modo de interacción que se establece entre el audiodescriptor y los participantes durante la visita es otro factor que influye en las características del discurso audiodescriptivo. Las preguntas de los asistentes guían en gran medida la descripción, y las observaciones y preguntas de estos inducen al audiodescriptor a prestar más atención a elementos en los que antes no reparaba. Algunos guías y museos, como el Guggenheim y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, consideran que la modalidad de descripción consecutiva, menos interactiva, es más adecuada para un público adulto, mientras que la colectiva se adapta mejor al público infantil y adolescente debido a la interactividad que permite. Además, algunos coordinadores de accesibilidad consideran que este método facilita el proceso de construcción de la imagen mental del objeto descrito. Aparte de estos factores cognitivos, la elección de un método u otro de interacción en la visita depende en gran medida del número de visitantes y, así, en visitas individuales el método interactivo-colectivo de discusión de la obra con el visitante es más eficaz y viable que con grupos, especialmente cuando son numerosos.

En definitiva, la descripción en directo es una modalidad extremadamente dinámica e interactiva, lo cual permite a los guías emplear métodos diversos dependiendo del visitante, realizar modificaciones sobre la marcha y experimentar con diferentes estilos de audiodescripción para comprobar de manera empírica qué procedimientos se adaptan mejor a cada tipo de público.

En lo que respecta a las técnicas de descripción de los elementos visuales, la edad es un parámetro que puede influir en su elección. Así, por ejemplo, algunos guías han

comprobado que cuando los visitantes son niños o adolescentes es positivo hacer un uso más profuso de metáforas y asociaciones con texturas para describir elementos como el color. Quizá el aspecto más controvertido en relación con las técnicas empleadas y el resultante estilo es el grado de subjetividad en la descripción de la imagen por parte del audiodescritor. Para algunos guías supone un verdadero problema, pero no así para otros y ello se debe en gran medida al género museístico. Es evidente que las artes plásticas dejan más lugar a la interpretación que las ciencias naturales o la arqueología donde, al derivar de la evidencia empírica, el conocimiento es más objetivo, de ahí que el problema sea mayor en los museos de arte.

Por un lado, en la educación y la crítica artísticas, ofrecer una interpretación detallada de la obra es una práctica aceptada y necesaria; por otro, el estatus del guía como experto en el área de conocimiento en cuestión determina su grado de libertad a la hora de ofrecer dicha interpretación de la obra. En los museos de arte, la mayor parte de los guías que realizan visitas audiodescrptivas son historiadores del arte o artistas, lo cual podría conferirles una mayor libertad a la hora de interpretar y describir con un grado de subjetividad mayor. Sin embargo, como se verá más adelante, cuando el museo encarga la elaboración de una guía audiodescrptiva a una empresa externa, cuyos audiodescrptores son expertos escritura creativa, comunicación audiovisual y accesibilidad, especifica que la guía audiodescrptiva no debe incluir interpretaciones del significado de la obra, sino limitarse a la descripción de los elementos visuales. Si el museo solicita la inclusión de una interpretación, esta se toma de fuentes documentales de prestigio. En el primer caso, para complementar las descripciones comisarios y expertos elaboran el discurso interpretativo, que se incluye en la guía en una pista diferente. Este es el caso de la guía multimedia del MoMA de Nueva York, cuya guía audiodescrptiva para personas con discapacidad visual, denominada *Visual Descriptions*, se complementa con otra para visitantes adultos llamada *Collection* y así, después de cada audiodescrpción, se da la opción al visitante de pulsar el código correspondiente al comentario del experto de la obra que se acaba de audiodescrbir.

Las directrices de audiodescrpción son sin duda otro elemento que puede determinar el estilo descriptivo. Algunos coordinadores de accesibilidad y guías consideran que el nivel de detalle aconsejado por algunas directrices es excesivo y apuestan por ofrecer descripciones más simples y breves, tras las cuales el audiodescrptor invite a los visitantes a participar en una discusión para, de esta forma, ampliar la descripción por medio de la interacción. Cabe pensar que esta tendencia a reducir la cantidad de información ofrecida por la descripción puede estar relacionada con la capacidad de atención del visitante.

Con respecto a la organización de la visita, el número de personas por grupo en las visitas guiadas con audiodescripción varía dependiendo del museo y de la afluencia de visitantes. Hay museos donde un guía puede describir para un grupo de diez a quince personas, pero en otras instituciones se considera esencial reducir este número hasta un máximo de cinco o siete con el fin de mantener la calidad de la visita. Es frecuente que los asistentes se dividan en varios grupos y cada guía haga, dentro de una temática y una exposición concreta, una selección diferente de obras. Durante la visita, estos intentarán mantenerse en salas distintas con el fin de que no haya interferencias acústicas entre sus respectivas descripciones. Además de las visitas en grupo, los museos ofrecen, por lo general, la posibilidad de hacer una visita guiada individual, previa reserva de la misma.

Existen dos tendencias fundamentales en lo relativo a la integración de las visitas con audiodescripción en el horario general del museo. Así, por ejemplo, el Whitney Museum of American Art de Nueva York ofrece su programa de visitas táctiles para personas con discapacidad visual fuera del horario normal de apertura. Esto es así, en primer lugar, por razones de conservación, ya que se considera que al ver a un grupo de personas palpando objetos de la colección otros visitantes podrían imitar su comportamiento, con consecuencias nefastas para la conservación de los expositivos. La otra razón es que en las horas generales de visita el museo recibe un número elevado de visitantes y esto genera un ruido que dificulta la escucha de la audiodescripción. Esta misma filosofía se aplica en las visitas con audiodescripción de las exposiciones temporales en el MoMA, pero no así en el Metropolitan Museum of Art, donde se da prioridad a la integración de los visitantes con discapacidad y necesidades específicas en la experiencia del museo junto con el resto de visitantes, por lo que las visitas se llevan a cabo durante el horario general de visita al museo.

Por último, en lo que respecta a las competencias que debe tener un guía de visitas guiadas con audiodescripción, los profesionales entrevistados coinciden en que la principal es la capacidad de observar, analizar y describir un elemento visual, habilidades muy similares a las que se desarrollan en los estudios de Historia del arte. Asimismo, es importante desarrollar competencias relacionadas con la narración oral. A estas subyace una necesaria competencia temática, pues durante la audiodescripción en directo el audiodescriptor debe estar preparado para responder las preguntas de los visitantes. Por ello, este debe ser un experto en el tema o haber adquirido un conocimiento suficientemente profundo para afrontar este tipo de situación.

Estudios de visitantes

Como se dijo anteriormente, un elemento fundamental de cualquier programa de accesibilidad es la anticipación, el conocimiento de las necesidades de los visitantes antes de su visita al museo. Para ello, los museos que ofrecen visitas guiadas audiodescriptivas realizan estudios previos destinados a conocer el perfil de los asistentes. Asimismo, realizan estudios sumativos y correctivos que emplean los métodos del cuestionario y la entrevista informal tras la visita para recopilar las impresiones de los visitantes.

Un problema detectado por algunos responsables de accesibilidad en relación a los estudios de visitantes que realizan es que, por lo general, los usuarios transmiten una visión positiva de la experiencia y no son críticos con ella, quizá por cortesía o por falta de otras referencias de las que servirse para hacer una evaluación más crítica.

La audiodescripción en diferido

Esta tiene en común con el doblaje cinematográfico que ambas son modalidades de traducción en las que el texto meta es un discurso verbal escrito para ser oralizado, lo que le confiere unas características gramaticales determinadas que en la disciplina del doblaje buscan obtener lo que se ha denominado *oralidad prefabricada* (Chaume 2004). Son comparables asimismo porque el texto de partida en el doblaje es necesariamente multimodal (audio-visual) y en la audiodescripción puede ser multimodal, dependiendo del género discursivo (una pintura y una escultura son monomodales si se consideran de forma aislada, pero un diagrama o una ilustración de una exposición científica puede aunar códigos verbales y no verbales).

Dentro de esta modalidad encontramos asimismo la subcategoría de la visita táctil, aunque es menos frecuente que en la audiodescripción en directo. Una muestra de esta es la galería táctil del Louvre en París²⁶, que dispone de una guía audiodescriptiva para la visita autónoma de personas con discapacidad visual, y la guía multimedia del mismo museo, que incluye dos recorridos táctiles y sonoros²⁷.

Empresas creadoras de guías audiodescriptivas

Entre las empresas que crean este tipo de recurso de accesibilidad para museos se pueden distinguir varias categorías: (a) empresas, algunas de ellas multinacionales, desarrolladoras de guías móviles para diferentes ámbitos y tipos de usuario, incluidas guías multimedia,

²⁶ <<http://www.louvre.fr/accessibilite>>.

²⁷ <<http://www.louvre.fr/visite-accessible>>.

signoguías, audioguías para distintos tipos de público y guías audiodescriptivas para el turismo, el patrimonio histórico, museos y exposiciones (Acoustiguide, Antenna International y Ophrys Systèmes pertenecen a este subtipo); (b) empresas que ofrecen diversos servicios relacionados con la accesibilidad, entre los que se encuentran el desarrollo de recursos accesibles (audiodescripción en directo y en diferido, ILS, visitas en LS, mapas e imágenes táctiles), formación en materia de accesibilidad, realización de estudios de visitantes y de actividades de promoción de la accesibilidad como conferencias y redes de contactos (Art Beyond Sight y ComAccess²⁸ pertenecen a esta categoría); y (c) empresas de audiodescripción que se dedican específicamente al desarrollo de guías audiodescriptivas para personas con discapacidad visual (Audio Description Solutions, Audio Description Associates).

El primer grupo se encarga de todos los aspectos de la guía móvil, tanto de los relacionados con el desarrollo de contenidos como con los más técnicos de creación y suministro de dispositivos, desarrollo de software, diseño Web y edición audiovisual. Las otras dos categorías se limitan, normalmente, a la creación de contenidos, que abarca desde la composición y edición textuales hasta la locución y edición; algunas cuentan con un equipo de ingenieros de sonido, pero otras subcontratan a estudios de grabación y empresas de producción audiovisual. En ocasiones, es el museo el que contrata paralelamente a otra empresa que se encarga de los aspectos técnicos del dispositivo y, por lo general, ambas empresas se coordinan entre sí y con el museo para elaborar el producto final (este tipo de organización es el que sigue el National Park Service de EE.UU. a través del Harpers Ferry Center²⁹).

El personal de la empresa varía considerablemente según la categoría. En la primera de las nombradas más arriba puede incluir las figuras profesionales de desarrollador de software, desarrollador de contenidos, traductor e intérprete y, en algunas empresas, a estas se suman las de ingeniero informático y diseñador Web. El equipo que se encarga específicamente del desarrollo de guías audiodescriptivas para personas con discapacidad visual suele estar compuesto de las figuras de escritor (descriptor), editor textual, ingeniero de sonido y jefe de proyecto. En las empresas de audiodescripción el equipo es más reducido y está compuesto fundamentalmente por audiodescriptores y editores, ya que, como se ha dicho, el resto de tareas del proceso de desarrollo de la guía recae en otras empresas contratadas por la misma empresa o por el

²⁸ <<http://www.comaccess.es/index.html>>.

²⁹ <<http://www.nps.gov/hfc/>>.

museo. Por lo general, todas estas categorías cuentan tanto con personal permanente como con profesionales autónomos para el desarrollo de los proyectos.

Características de la guía audiodescriptiva

Cuando un museo encarga a una empresa externa la creación de una guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual, el primer paso es visitar el museo. Durante esta visita el equipo se reúne con los responsables de accesibilidad, quienes informan del perfil de los usuarios, las características del museo y el recurso que quieren desarrollar. En ocasiones, el equipo creativo se relaciona directamente con los comisarios del museo, pero lo más frecuente es que trabajen con el departamento de Educación, Accesibilidad, Atención al visitante u otro encargado de la accesibilidad en el museo, que actúa como coordinador e intermediario entre los comisarios y la empresa. Esta visita forma parte de la fase de documentación, en la que el museo proporciona a la empresa material interpretativo para la composición de las descripciones (monografías, folletos, catálogos, paneles y carteles relacionados con la exposición y el museo) y el equipo creativo analiza en detalle el museo, recopila material de referencia visual (fotografías, vídeos) y toma notas para las fases posteriores de elaboración de la guía.

Seguidamente, se inicia la fase de escritura o composición de las descripciones. Independientemente del tipo de expositivo, existe un método común más o menos generalizado que consta de las siguientes fases:

1. Observación y análisis del museo, la exposición y el expositivo.
2. Identificación y selección de la información que se incluirá en la descripción.
Dado que esta está sometida a una restricción temporal determinada por la capacidad de atención del usuario y por el encargo del museo, es necesario seleccionar aquellos elementos más relevantes de la exposición y de cada objeto y prescindir de otros.
3. Escritura de la audiodescripción empleando un lenguaje adecuado al receptor (tanto a nivel léxico-semántico como morfo-sintáctico) y al resto de elementos que conforman el contexto comunicativo, como los objetivos e intenciones del iniciador del proyecto, es decir, el museo.

Una vez editadas, las audiodescripciones se envían al museo, que las entrega al grupo de asesores (personas con discapacidad), por un lado, y a los comisarios y expertos correspondientes, por otro, para que las revisen. El audiodescriptor corrige las descripciones a la luz de las observaciones de estos grupos y vuelven a ser revisadas por

el editor de la empresa. Este proceso se repite una vez más y, por último, se prueba la descripción durante una visita al museo, tras la cual se revisa por última vez y se compone la versión final. El grupo de usuarios con discapacidad visual que actúan como consultores puede ser permanente (algunos museos cuentan con grupos de asesoría compuestos por personas con discapacidad), o bien formarse para el fin específico de la creación de la guía audiodescriptiva.

En ocasiones, este tipo de empresa contrata a su vez a otras para la provisión de los dispositivos, solución de problemas de accesibilidad relacionados con la tecnología, valoración de la adecuación de los diferentes dispositivos y previsión de la experiencia de los visitantes.

La estructura y los contenidos de la audiodescripción en diferido son similares a los de la descripción en directo: (1) datos identificativos del expositivo (autor, título, fecha), (2) descripción de sus características físicas generales (dimensiones, material, técnica), (3) contexto socio-cultural en que se enmarca (de nuevo, esta información documental se da en ocasiones al final de la descripción o intercalada con esta), (4) descripción detallada de los distintos elementos visuales que lo componen, y (5) interpretación del significado de los mismos. Sin embargo, se diferencia de la modalidad en directo en que, por lo general, el audiodescriptor, que no tiene estatus de experto en el área temática del expositivo, debe seguir la máxima de la objetividad para evitar la sobreinterpretación del mensaje visual, especialmente en los museos de arte. El museo suele encargar a la empresa únicamente la elaboración de las descripciones, pero en ocasiones contrata asimismo la composición de textos interpretativos; de ser así, como se dijo anteriormente, los audiodescriptores deberán emplear material documental aceptado y, normalmente, proporcionado por el museo.

En el contexto de las guías audiodescriptivas, los audiodescriptores tienen formación y experiencia profesional en escritura creativa, comunicación audiovisual y accesibilidad, pues en este ámbito profesional se considera que la escritura y la narración son competencias fundamentales del audiodescriptor, junto con la capacidad de atención al detalle, la meticulosidad y la sensibilidad. Esto se debe a que la tarea básica del audiodescriptor es la de recontar una historia ya narrada por alguien y mejorarla en el sentido de hacerla accesible a un número mayor de receptores potenciales. Para ello, debe desarrollar una gran capacidad de observación y análisis que le permita discernir la información fundamental de la prescindible.

La audiodescripción de aplicaciones informáticas interactivas

Un contexto particular de aplicación de la audiodescripción en diferido es el de las aplicaciones informáticas interactivas, un tipo de expositivo cada vez más utilizado en museografía, en especial en los museos de ciencias. En la peor situación posible, el programa interactivo no es en absoluto accesible, se ha desarrollado sin tener en consideración a los usuarios con discapacidad y por ello la inclusión de la audiodescripción no es posible. En estos casos, la audiodescripción de la aplicación interactiva se incluye en la guía audiodescriptiva y se intenta trasladar en la medida de lo posible la experiencia interactiva al dispositivo.

El otro tipo de descripción que se realiza es para programas interactivos que se han diseñado con características de accesibilidad y contemplan por tanto la inclusión de la audiodescripción. Normalmente, en estos casos se crean dos versiones paralelas de la aplicación: una sin audiodescripción y con macrocaracteres y otra con audiodescripción. Para acceder a la versión audiodescrita simplemente hay que pulsar un botón. Los botones de navegación suelen situarse en las esquinas de la pantalla, pues facilita su localización por parte del usuario con discapacidad visual. Cuando esto no es posible, varias marcas en el marco de la pantalla indican la ubicación de cada botón, de forma que el usuario sólo tiene que colocar el dedo sobre una marca y deslizarlo en el mismo eje hasta la pantalla para encontrar el botón correspondiente. El Harpers Ferry Center y la empresa Audio Description Solutions han trabajado conjuntamente en esta área.

Estudios de visitantes

En lo que respecta a los estudios de visitantes o de público en relación con las guías audiodescriptivas de museos, en algunos casos son las empresas que elaboran guías móviles las encargadas de realizar estudios previos o diagnósticos, pero por lo general esta tarea la lleva a cabo el propio museo a través del departamento encargado de la accesibilidad.

Previamente al desarrollo de la guía se realizan, por lo general, estudios previos o diagnósticos para determinar las necesidades de los destinatarios potenciales. Durante el desarrollo del proyecto se llevan a cabo estudios formativos en los que grupos de asesoría compuestos por personas con discapacidad visual evalúan el producto que se encuentra aún en fase de diseño. Sin embargo, parece haber cierta carencia de estudios formales del recurso una vez terminado y puesto a disposición del público que evalúen su recepción por parte de los usuarios (estudios sumativos) e identifiquen aquellos elementos del diseño que deben mejorarse (estudios correctivos).

Como ha quedado patente a lo largo de este apartado, la guía audiodescriptiva es un recurso de accesibilidad museística de gran valor. Un aspecto fundamental de esta herramienta es la posibilidad de incorporar en el dispositivo tecnologías que facilitan la ubicación del usuario con discapacidad visual en el espacio del museo. En este ámbito, son numerosos los estudios que persiguen hallar un método eficaz de orientación y seguimiento del visitante con estas características.

En definitiva, del estudio realizado podemos concluir que existen diversos factores que determinan las características de la audiodescripción museística: (a) perfil del visitante (edad, tipo y grado de discapacidad), (b) género de museo y de exposición, (c) función comunicativa y naturaleza semiótica del expositivo, (d) grado de preparación de la descripción (uso de guión audiodescriptivo), (e) directrices de audiodescripción existentes, (f) tipo de interacción con los visitantes (descripción consecutiva frente a la colectiva), (g) formación y estatus del audiodescriptor y, en relación con este último, el grado de subjetividad e interpretación permitido tanto por las directrices como por el propio museo.

4.4. Guías móviles con sistema de geolocalización y adaptación al usuario

La ingeniería informática y las Tecnologías de la Información y la Comunicación continúan avanzando a un ritmo vertiginoso. El incesante desarrollo en la última década de la informática móvil, también denominada informática ubicua o nómada, ha permitido la creación de sistemas cada vez más sofisticados de guías móviles que no sólo ofrecen al usuario una gran variedad de contenidos multimedia, sino también funciones de geolocalización, adaptación al usuario, experiencia aumentada o enriquecida e interacción social con otros usuarios.

En los últimos años hemos asistido a un aumento del interés por la aplicación de estas guías móviles a las áreas del turismo y la museografía, impulsado por la generalización en el uso de potentes plataformas portátiles (*netbook*, tableta, PDA y teléfonos móviles inteligentes) y sistemas de redes inalámbricas de transmisión de datos. La principal ventaja de estas tecnologías es, siguiendo el paradigma de la informática adaptada al contexto (*context-aware computing*), la posibilidad de proporcionar a los usuarios servicios personalizados gracias al procesamiento de información tal como la ubicación del usuario, su tiempo de permanencia en un lugar determinado, los individuos y objetos de su entorno y las actividades realizadas previamente, por ejemplo, durante su visita a un museo (Cheverst et al. 2000).

En lo que respecta a la ubicación del usuario, en la actualidad existen varias técnicas de geolocalización que incluyen Global Positioning System (GPS), Infrared Red Positioning System (IRPS), Radio Frequency-Based Systems (RFID), códigos QR (Quick Response) y tecnología de redes inalámbricas.

Uno de los primeros ejemplos de guía móvil con características adaptadas al contexto fue la Cyberguide (Abowd et al. 1996), que permitía la navegación en interiores y exteriores, visualización de mapas de área esquemáticos y la actualización automática a partir de la ubicación del usuario, que se determinaba por medio de sensores infrarrojos (en interiores) y de GPS (en exteriores). Desde entonces, se han desarrollado dispositivos de similares características para museos, entre los que destacan HyperAudio (Petrelli et al. 1999; Petrelli y Not 2005), Hippie (Opperman et al. 1999), CRUMPET (Poslad et al. 2001) y el proyecto City (Brown et al. 2003), y para el turismo, como es el caso de los proyectos GUIDE (Chevers et al. 2000), Lol@ (Pospischil, Umlauf y Michlmayr 2003) y VeGame (Bellotti et al. 2003).

Además de la ubicación del usuario, otra funcionalidad que ha sido el foco de un creciente interés en los últimos años en el área de la tecnología móvil en el entorno museográfico es la identificación automática del expositivo próximo al visitante y su asignación a contenidos digitales multimedia para su reproducción en la guía móvil. Para este fin, se ha investigado la utilización de la tecnología RFID (Fraser et al. 2003; Mätyärvi et al. 2006; Bellotti et al. 2006). El inconveniente principal de esta es que el visitante debe situarse muy próximo al objeto expuesto, donde se ubica la etiqueta RFID, lo cual no se corresponde con una situación real de visita a un museo, además de tener un coste elevado. Sin embargo, en los últimos años varios estudios han comprobado la eficacia del uso de los puntos de acceso (Access Points, AP) de redes inalámbricas (Bluetooth, WLAN, Wi-Fi) para ubicar al usuario en el espacio e identificar el expositivo más próximo para reproducir la información correspondiente de la guía, todo ello con un coste muy inferior al de las etiquetas RFID (Brelot et al. 2005; Cheung et al. 2006; Tsai et al. 2010). La última novedad en este tipo de tecnologías la encontramos en los códigos QR, que ya se han puesto en práctica en numerosos museos, entre los que se hallan el Cleveland Museum of Art y el Museo Civico Archeologico di Bologna, donde estos códigos permiten al visitante acceder directamente a la audioguía y otros recursos interpretativos como fotografías y vídeos de una selección de objetos de sus colecciones.

Siguiendo la línea de adaptabilidad iniciada por la guía de HyperAudio otros proyectos han explorado diferentes medios para la personalización dinámica de la información y otras características de la guía móvil según las necesidades y gustos del usuario (Hatala y Wakkary 2005; Sparacino 2002). Fundamentalmente, estos sistemas se

sirven de la configuración previa del perfil del usuario, de ontologías y del seguimiento de la interacción del usuario con la exposición para diseñar sus sistemas de adaptabilidad. Uno de los últimos prototipos desarrollados es UbiCicero (Ghiani et al. 2008). En lo que respecta a la ubicación del usuario, este sistema utiliza etiquetas RFID activas de largo alcance, que no requieren que el visitante se posicione tan próximo al expositivo y cada expositivo contiene una etiqueta física con un número de identificación único. Cuando el visitante entra en una sala nueva, un breve informe resume la visita de la sección anterior y, al acercarse a un expositivo, la guía pregunta al visitante si desea obtener información adicional. En caso de responder afirmativamente, el dispositivo reproduce los contenidos multimedia relacionados con el expositivo. En cuanto a la función de adaptación al usuario, se basa en un modelo de usuario diseñado para contener información de tres tipos: datos del usuario (preferencias y conocimiento previo), datos de uso (interacción entre usuario y sistema), y aspectos no relacionados con el usuario (dispositivo, entorno).

El número de museos que utilizan guías móviles con sistema de geolocalización del visitante es cada vez mayor. Entre los centros del patrimonio artístico y cultural internacional que en la actualidad tienen a disposición de sus visitantes este tipo de tecnología móvil o bien la han empleado en exposiciones puntuales se encuentran las citadas en la Tabla 5.

Museo	Tecnología y sistema • Sitio Web
Tate Modern Londres (Reino Unido)	http://www.tate.org.uk/modern
Palais de Tokyo París (Francia)	MyArtCELL • http://www.palaisdetokyo.com
San Francisco Museum of Modern Art San Francisco (EE.UU.)	http://www.sfmoma.org
National Palace Museum Taipéi (Taiwán)	http://www.npm.gov.tw/en/home.htm
Gallo-Roman Museum Tongeren (Bélgica)	Imogl
Museum of Melbourne Melbourne (Australia)	http://museumvictoria.com.au/melbournemuseum
National Museum of Nature and Science Tokio (Japón)	http://www.kahaku.go.jp/english/index.php
American Museum of Natural History Nueva York (EE.UU.)	GPS (iPod Touch App) • http://www.amnh.org/
Mühlenhof Museum Múnster (Alemania)	RFID (Radio Frequency Identification) • http://www.muehlenhof-muenster.org/mlhf_index.php
Shedd Aquarium Chicago (EE.UU.)	RFID (Radio Frequency Identification) • http://www.sheddaquarium.org/

Underwater World (Singapur)	RFID (Radio Frequency Identification)
Stadt Múnster Múnster (Alemania)	Wi-Fi (WLAN) • http://www.muenster.de/stadt/museum/
Museum Industriekultur Núremberg (Alemania)	Wi-Fi (WLAN) • http://www.museen.nuernberg.de/industriekultur/index.html
Museum of Anthropology Vancouver (Canadá)	Wi-Fi (WLAN) • http://www.moa.ubc.ca/

Tabla 5. Museos con guías móviles con sistema de geolocalización.

Además de aplicarse a museos y exposiciones, esta tecnología se está empleando con éxito en el sector turístico y existen ya numerosas empresas dedicadas al desarrollo de guías turísticas para ciudades que constituyen un importante reclamo turístico. Algunas de estas empresas son CityListen, Digi-Guide y ZeVisit³⁰.

Tras el repaso de las prácticas actuales en accesibilidad museística realizado a lo largo de los dos apartados anteriores, el siguiente parte de una recapitulación de lo dicho hasta ahora para ahondar en la relación existente entre la accesibilidad museística y la traducción y la interpretación, entendidas estas últimas como un recurso de gran valor para la consecución de la primera.

4.5. La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico

Como se vio en los capítulos anteriores, la traducción y la interpretación son uno de los múltiples recursos de accesibilidad universal empleados hoy en día en el ámbito museográfico para facilitar el acceso de personas con discapacidad sensorial al conocimiento. Independientemente del conocimiento profundo de al menos dos lenguas, el traductor e intérprete se caracteriza por recibir una formación generalista a la que se suma siempre un entrenamiento para potenciar la capacidad de adaptación al medio específico en que se desarrolla cada encargo o proyecto. Tanto el traductor como el intérprete actualizan continuamente su conocimiento y se preparan en muy poco tiempo para cualquier tipo de eventualidad comunicativa. Esta capacidad del traductor y el intérprete posibilita su adaptación a todo ámbito donde se haga necesaria una mediación lingüística, cultural y tecnológica.

³⁰ <<http://www.citylisten.com>>. <<http://www.digi-guide.com>>. <<http://www.zevisit.com>>.

Si adoptamos una perspectiva semiótica, la traducción y la interpretación (Tel) para el museo aúnan diversas modalidades y técnicas traductoras que pueden agruparse en dos grandes categorías: Tel monomodal y Tel multimodal. La primera categoría incluye prácticas de traducción tanto interlingüística (como la traducción de los paneles y de la audioguía general a diferentes idiomas), como intralingüística, entendida esta última como el proceso de adaptación textual dentro de un mismo código verbal destinado a un receptor con unas características diferentes de las de aquel a quien iba dirigido el texto original (como, por ejemplo, la adaptación para niños).

La Tel multimodal designa aquellos procesos de traducción que implican más de un modo semiótico, ya sea en la constitución del texto origen, ya sea en el proceso de traducción del mismo. Así pues, abarca tanto modalidades interlingüísticas (doblaje, subtítulo, voces superpuestas, narración), donde el texto origen y el traducido son multimodales pero el proceso de traducción no requiere un cambio de código, como intersemióticas. Estas últimas se caracterizan por que el texto origen y el texto meta emplean diferentes modos semióticos. En su sentido más amplio, la traducción intersemiótica abarca desde la audiodescripción, la interpretación en lengua de signos y el subtítulo para personas sordas, hasta la creación de diagramas táctiles y reproducciones tridimensionales de textos visuales no verbales y el uso de sonidos y esencias para transmitir conceptos expresados mediante otro modo semiótico, como el visual.

En un intento por ofrecer un marco teórico que acogiera a la totalidad de procesos de traducción e interpretación existentes, tanto monomodales como multimodales, algunos investigadores (Gerzymisch-Arbogast 2005; Gottlieb 2005) han desarrollado el concepto de *traducción multidimensional*, que se define como «any process, or product hereof, in which a combination of sensory signs carrying communicative intention is replaced by another combination reflecting, or inspired by, the original entity» (Gottlieb 2005). Uno de los parámetros de identificación y clasificación de las diferentes modalidades de traducción multidimensional es la variación semiótica entre TO y TM, la cual da lugar a la distinción entre *traducción intersemiótica* y *traducción intrasemiótica*. Esta última aúna, como se ha dicho, los procesos de traducción interlingüísticos e intralingüísticos.

Así, la principal diferencia entre la traducción monomodal y los procesos de traducción multimodales es la naturaleza semiótica del proceso comunicativo, que está relacionado con las características de los participantes. Si la traducción interlingüística e intralingüística está motivada, por lo general, por el desconocimiento total o parcial (factor cognitivo) de la lengua original del discurso por parte del destinatario, la

intersemiótica se torna necesaria cuando los destinatarios no tienen acceso al sistema semiótico del discurso original a causa de una limitación física que no les permite percibir el canal a través del cual se emite el mensaje (factor físico-sensorial), aunque no sólo se encuentra en estas circunstancias. La traducción intersemiótica se da asimismo en la adaptación fílmica, para la danza, la ópera o el teatro de una obra literaria, donde el mensaje expresado originalmente por medio de un código verbal se transforma en un discurso multimodal en el que interactúan diversos modos semióticos, en la éfrasis literaria entendida como la descripción de un objeto plástico y en la descripción formal de la obra artística realizada en la Historia y la Crítica de arte.

En esta tesis doctoral se emplea la denominación *traducción e interpretación accesible* para hacer referencia a una serie de modalidades³¹ de TeI que permiten a personas con diversidad funcional sensorial (visual o auditiva) y diferentes niveles de conocimiento previo, capacidad cognitiva e interés, acceder a un discurso que por sus características no es adecuado para este tipo de receptores. Si tomamos como criterio clasificador los códigos o modos semióticos implicados en cada modalidad, podemos distinguir, dentro de la TeI accesible, las de la audiodescripción (AD) para personas con discapacidad visual, la interpretación en lengua de signos (ILS) para personas con discapacidad auditiva que utilizan la lengua de signos, el subtulado para personas sordas (SpS) (interlingüístico o intralingüístico), el reablado para personas con discapacidad auditiva oralistas y la adaptación textual para individuos con niveles diversos de conocimiento previo (lego, semilego, experto), capacidad cognitiva (niños, adolescentes, jóvenes, ancianos) e interés.

El subtulado intralingüístico, originalmente ideado para personas con discapacidad auditiva, se ha convertido además en un apoyo óptimo para personas en proceso de aprendizaje de una lengua (niños, hablantes no nativos). La audiodescripción para personas invidentes o con deficiencia visual es un recurso empleado hoy en día en las audioguías infantiles de museos como el Prado, el Louvre y el MoMA de Nueva York, y la audiodescripción que acompaña las visitas táctiles en museos, destinada en un principio a discapacitados visuales, se está explorando como recurso para personas sin discapacidad por los beneficios que presenta el aprendizaje multisensorial para cualquier individuo (Stafford y Webb 2005). Inversamente, se ha adoptado para la accesibilidad universal una modalidad de traducción muy común en el área editorial y audiovisual, como es la traducción intralingüística o adaptación textual que se realiza al pasar una

³¹ Manera en la que se lleva a cabo la actividad traductora o interpretativa y las operaciones mentales implicadas.

novela a relato infantil. Este tipo de traducción aplicado a la accesibilidad universal permite el acceso al conocimiento a individuos con distintas capacidades cognitivas y conocimiento previo.

La TeI accesible puede clasificarse asimismo atendiendo al ámbito³² donde se aplica y, así, se distingue entre TeI accesible para museos y exposiciones, teatros y auditorios, lugares del patrimonio histórico y natural y la TV. Dependiendo de cuál sea el texto origen particular, se distingue asimismo entre audiodescripción de artes escénicas (teatro, ópera, danza), artes visuales (pintura, escultura, instalación, cine), arquitectura, espacios naturales, videojuegos, programas televisivos, etc. De las modalidades de TeI referidas anteriormente, en el ámbito museográfico se emplean, principalmente, la audiodescripción, el SpS, la ILS y la adaptación textual.

En todo proceso traductor, en tanto que proceso comunicativo, el contexto tiene una función esencial, pues permite al emisor construir un mensaje adecuado al destinatario y a este último, interpretar adecuadamente el significado pretendido por el primero. En la audiodescripción museística, los elementos contextuales más relevantes son: la intención del emisor (concepto y función del museo), las características del destinatario (capacidad perceptiva y cognitiva) y la naturaleza semiótica del texto origen. La combinación de estos tres factores contextuales y los principios pragmáticos que rigen los actos comunicativos guía el proceso traductor en la elección del método general y las técnicas específicas dirigidas a lograr que la comunicación sea exitosa. Pero la traducción de la exposición es el segundo proceso de traducción que tiene lugar en la comunicación museística; el primero lo lleva a cabo el comisario al traducir el lenguaje de los objetos al lenguaje expositivo. De esta forma, se puede hablar de un proceso de traducción o mediación comunicativa doble en el contexto museístico (Ilustración 4).

Respecto del emisor de la comunicación, los postulados de la Museología crítica establecen que la función del museo ya no se limita a comunicar un discurso y un conocimiento influido, inevitablemente, por la intención del emisor, sino que pretende cuestionar precisamente este papel de la institución museográfica como transmisora del conocimiento y abogar por una concepción de la misma como facilitadora de la base conceptual sobre la cual los visitantes construyen sus propias interpretaciones. Esto implica un cambio de perspectiva en la concepción del discurso museístico y del contexto comunicativo en que se enmarca su producción. En principio, esto implicaría la

³² Tipo de evento comunicativo y situación social en las que tiene lugar el trabajo del traductor e intérprete.

elaboración de un discurso descriptivo y expositivo, que se alejara de las funciones argumentativa y persuasiva que pudo tener en el pasado.

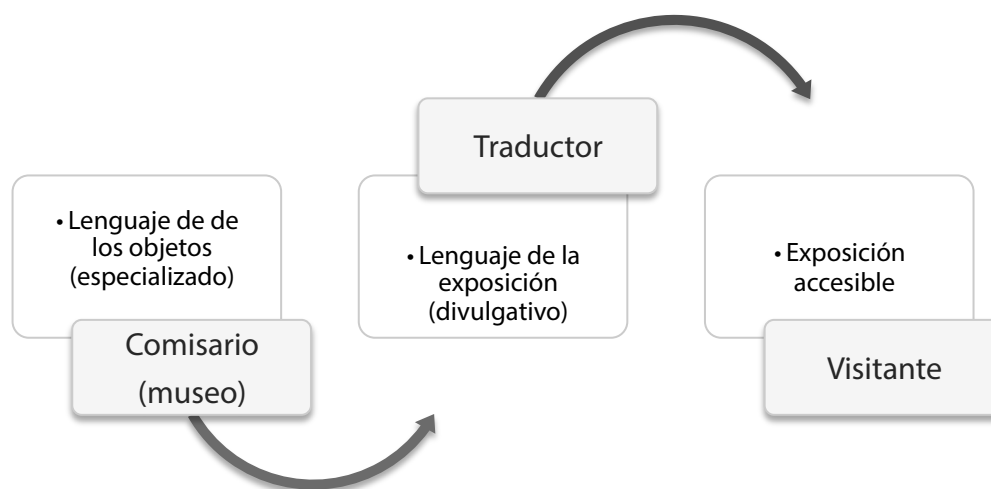


Ilustración 4. Proceso de doble traducción en el evento comunicativo museístico.

En la TeI accesible en el entorno museográfico, el emisor es el traductor, que parte de un discurso original, el del museo y la exposición, para adaptarlo a un destinatario con unas características específicas. Las decisiones que tome en relación al método y las técnicas de traducción dependerán de la confluencia de dos elementos fundamentales: los principios pragmáticos que guían toda acción comunicativa y el análisis que haga de las características del receptor y demás factores del contexto comunicativo.

Dado que el traductor es un emisor que actúa como intermediario entre el discurso original, aquel construido por el museo, y el visitante, la *traducción e interpretación accesible* debería guiarse por la misma intención comunicativa del original. Al mismo tiempo, el traductor debe elaborar un texto meta adecuado al destinatario, para lo cual empleará un método y unas técnicas de traducción que variarán en cada caso según sean las características del visitante y del expositivo o texto original. Así, en la adaptación textual para un público infantil, el texto meta puede caracterizarse por hacer un uso persuasivo del lenguaje que pretende captar la atención de un tipo de público con unos hábitos de consumo cultural aún en formación y que puede, por tanto, presentar un nivel de interés muy variable. En el caso de la audiodescripción, la caracterización detallada de los aspectos visuales del expositivo son una función fundamental del texto meta que no es pertinente en el caso de otras clases de público sin discapacidad visual.

En relación al destinatario, en el contexto de la accesibilidad museística podemos distinguir dos grupos, según sea la causa de su incapacidad de acceder al discurso

museístico: (a) una limitación sensorial-perceptiva o (b) una limitación de naturaleza cognitiva (motivada por una discapacidad o por su edad y conocimiento previo). En el primer caso, existe una relación directa entre la discapacidad o limitación del destinatario y la naturaleza semiótica del texto origen en la determinación de la modalidad de traducción e interpretación adecuada, de forma que cuando el destinatario no puede acceder a un modo semiótico, la modalidad de traducción requerida será aquella que realice una traslación de dicho código a otro alternativo (que sustituye al primero), al que sí tiene acceso. En el segundo caso, cuando el destinatario tiene acceso al código pero el nivel de complejidad del contenido y la forma lingüística empleada para transmitirlo no son los adecuados a su capacidad cognitiva, se realiza una traducción intrasemiótica en la que se adapta el registro del original a las características del nuevo receptor.

La Tabla 6, en la página siguiente, recoge una propuesta de *Modelo de accesibilidad museística a través de la Tel* que constituye una instantánea de la relación existente entre el museo y sus expositivos y las diferentes modalidades de traducción e interpretación que pueden emplearse para hacerlos accesibles a públicos diversos. Puede servir como recurso de consulta para museos y otras instituciones culturales que deseen o deban poner en práctica planes de accesibilidad y también como marco para la investigación de la traducción accesible del discurso museístico.

Este modelo consta de dos ejes: en el eje vertical se encuentra la clasificación de las unidades expositivas y en el eje horizontal se distribuyen los diferentes tipos de visitante. La intersección de ambos da lugar a una clasificación de los recursos o las herramientas de accesibilidad a través de la Tel adecuadas a cada tipo de unidad expositiva y de visitante. La clasificación de las unidades expositivas se ha realizado tomando como punto de partida taxonomías empleadas en Museografía (García Blanco 1999; Santacana Mestre y Serrat Antolí 2005), para posteriormente adaptarlas al ámbito de la Tel, reagrupando y modificando categorías según aquellos criterios que son más relevantes desde una perspectiva traductológica: naturaleza de los códigos o sistemas semióticos empleados para construir el significado en el expositivo (verbales, no verbales), el canal (visual, auditivo) y el medio (virtual, real, interactivo) utilizados para transmitir dicho significado.

Desde el punto de vista semiótico, hay dos elementos fundamentales que deben tomarse en consideración: la naturaleza del código, que nos lleva a distinguir entre expositivos verbales y expositivos no verbales, y la combinación e interacción de modos semióticos en un mismo expositivo, que deriva en la diferenciación entre expositivos monomodales (presentan un único modo semiótico) y expositivos multimodales (en ellos confluyen modos semióticos diversos).

4. Accesibilidad universal en el museo del siglo XXI

CATEGORÍA DE VISITANTE	Discapacidad visual	Discapacidad auditiva		Capacidad cognitiva, conocimiento previo e interés	Habla de otra lengua
		Signante	Oralista		
CATEGORÍA DE EXPOSITIVO					
1. VISUAL (MONOMODAL)					
1.1. Real					
1.1.1. Verbal					
Texto impreso	Locución Braille Macrocaracteres Alto contraste Lupa electrónica	Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz Diagrama		Adaptación textual Locución	Traducción interlingüística
1.1.2. No verbal					
2D					
Cartografía	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Fotografía	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve Textura Objeto Olor Sonido				
Gráfica	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Pintura	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve Textura Objeto Olor Sonido				
Ilustración	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve Textura Objeto Olor Sonido				
Diagrama	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Iconografía	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
3D					
Ser vivo	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil Modelo Textura Olor Sonido				
Instalación	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil Modelo Textura Olor Sonido				
Escultura	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil -Réplica Textura				
Objeto	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil Modelo Textura				
Maqueta	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil				
Diorama	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil				
Modelo	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil				
Escenografía	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Exploración táctil Maqueta				
1.1.3. Interactivo					
Pieza móvil	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita				
Experimento, juego	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita				
Sistema de conexión eléctrica					
Texto luminoso	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Locución				
Diagrama luminoso	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita				
1.2. Virtual: interactivo /no interactivo.					
1.2.1. Verbal					
Texto digital	Locución Braille Macrocaracteres Alto contraste Lector de pantalla	Visita en ILSE Visita en LS con interpretación de voz/ILSE integrada Diagrama		Adaptación textual Locución	Traducción interlingüística
1.2.2. No verbal					
Cartografía digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Fotografía digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Gráfica digital					
Pintura digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve Textura Objeto Olor Sonido				
Ilustración digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve Textura Objeto Olor Sonido				
Diagrama digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Iconografía digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Termorrelieve				
Maqueta digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Réplica				
Diorama digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Réplica				
Modelo digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Réplica				
Escenografía digital	AD integrada/Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita Réplica				
2. AUDITIVO (MONOMODAL)					
2.1. Verbal					
Explicación		Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz	Transcripción		Traducción interlingüística
Entrevista		Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz	Transcripción		Traducción interlingüística
2.2. No verbal					
Música		Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz	Descripción escrita Transcripción		
Sonido no articulado		Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz	Descripción escrita		
2.3. Interactivo					
Experimento, juego		Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz	Descripción escrita		
3. MULTIMODAL. CUALQUIER COMBINACIÓN DE MODOS SEMIÓTICOS.					
3.1. Real	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita	Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz			Traducción interlingüística
3.2. Virtual	Guía audiodescriptiva/Visita audiodescrita	Signoguía/Visita con ILSE/Visita en LS con interpretación de voz	Sp5		Doblaje, Subtítulo, Voces superpuestas
Interactivo					
Software	Lector de pantalla	ILSE integrada	Sp5		Traducción interlingüística
Hipertexto	Lector de pantalla	ILSE integrada	Sp5		Traducción interlingüística

Tabla 6. Modelo de accesibilidad museística a través de la Tel

Estos modos semióticos son sistemas abstractos de construcción de significado que es necesario relacionar con el canal y el medio, los modos físicos de transmisión del significado, para poder determinar qué tipo de recurso de accesibilidad es adecuado en cada caso concreto. En lo que respecta al canal, es necesario establecer una diferencia entre los expositivos visuales y los auditivos. En relación con el medio, es importante establecer una distinción entre expositivos reales y expositivos virtuales, debido a que en la actualidad los medios digitales son un recurso cada vez más utilizado por diseñadores de exposiciones para presentar la información y para involucrar al visitante en actividades de autoaprendizaje interactivas. Por último, los expositivos se clasifican en interactivos y no interactivos, pues desde que los conceptos de museo educativo y participativo comenzaron a ganar importancia los recursos interactivos (tanto reales como virtuales) son cada vez más empleados en Museografía para fomentar el aprendizaje a través de la experiencia de los visitantes y facilitar su participación en el museo.

Para elaborar la clasificación de visitantes y la relación de los recursos de accesibilidad museística se ha partido de la información recopilada en el estudio de la situación actual de la accesibilidad museística (cf. 4.3.), información que se ha contrastado, agrupado y finalmente clasificado en una serie de categorías a las que se ha dado una denominación clara y funcional.

En lo que respecta a los tipos de visitante, el modelo contempla diversas categorías de personas con discapacidad sensorial, pero también tiene en consideración factores de tipo cognitivo y psicológico, como la capacidad cognitiva relacionada con la edad, el nivel de conocimiento previo y el interés personal. Además, incluye un grupo que, si bien podría parecer el más evidente de todos, es ignorado en un número importante de exposiciones y museos, a saber, el compuesto por hablantes de una lengua distinta a la empleada en el museo.

Finalmente, en lo que a los recursos de accesibilidad se refiere, pese a tratarse de un modelo referido específicamente a la TeI, se han incluido asimismo recursos de accesibilidad no relacionados con esta disciplina, debido a que tienen una función complementaria respecto de los primeros o bien son el único recurso existente en la actualidad para ese expositivo concreto. Así pues, existe una primera distinción entre recursos de TeI y recursos que no constituyen técnicas translatólicas. La primera categoría se compone de modalidades de TeI accesible y modalidades no accesibles (traducción interlingüística, doblaje, subtítulo, voces superpuestas y localización). Esta división es relevante porque pone énfasis en una serie de modalidades de TeI, las denominadas accesibles, que son menos visibles y cuentan con menos reconocimiento

social debido a que van dirigidas a grupos minoritarios (discapacitados sensoriales) o grupos que no han sido tradicionalmente los receptores prototípicos de la traducción e interpretación en museos (niños, personas mayores). El modelo contempla todas las modalidades de TeI accesible a excepción del rehablado, pues por el momento su uso no es frecuente en el contexto museográfico.

La distinción entre expositivos reales frente a virtuales conlleva la adición de un nivel más de especificación en las modalidades de audiodescripción e interpretación en lengua de signos, según se lleven a cabo en directo, en presencia del visitante durante una visita guiada, o en diferido, ya sea en una guía móvil (guía audiodescriptiva, signoguía) o integrada en el propio expositivo (como p. ej., un vídeo con AD o un programa informático con ILS).

Por último, cabe destacar en el modelo la inclusión de un nuevo recurso de TeI accesible que no se ha considerado hasta ahora en el ámbito de la Traductología ni se ha encontrado entre los recursos empleados por los museos estudiados: la descripción escrita de sonidos no verbales (como la música) y sonidos no articulados (como sonidos emitidos por animales o la reproducción de una grabación de sonidos de la naturaleza). Esta sería para las personas con discapacidad auditiva oralistas lo que la audiodescripción es para las personas con discapacidad visual, con la diferencia de que el cambio de canal se invierte: de auditivo a visual en el primero y de visual a auditivo en el segundo.

En cuanto a los recursos no traductológicos, se pueden clasificar en dos grupos: lingüísticos (transcripción y locución) y no lingüísticos (macrocaracteres, alto contraste, lupa electrónica, lector de pantalla, modelo, maqueta, réplica, diagrama, objeto, termorrelieve, textura, exploración táctil, olor y sonido). Entre estos hay dos recursos que, si bien no constituyen en sí modalidades de TeI, sí se encuentran entre los servicios realizados frecuentemente por los profesionales de esta área: la locución y la transcripción. Por último, el lector de pantalla es un recurso de gran utilidad para facilitar el acceso de personas con discapacidad visual a recursos multimodales virtuales interactivos.

Con esta propuesta concluye la descripción del contexto comunicativo de la audiodescripción museística y nos adentramos en la segunda parte de esta tesis doctoral, dedicado a los Fundamentos teóricos. Como ya se avanzó, en la presente investigación la audiodescripción museística como producto traducido se enmarca en el género de la guía audiodescriptiva. En nuestro afán por caracterizar esta clase de evento comunicativo, consideramos que era fundamental adoptar un enfoque que otorgara importancia tanto a las características formales de los discursos como al contexto comunicativo en que se produce, pues solo mediante el análisis del contexto se puede llegar a comprender la

forma y el contenido lingüísticos. Por esta razón, el estudio de la guía audiodescriptiva museística sigue un enfoque del género textual, lo que significa que se define como género textual, se ubica en la constelación de géneros con los que guarda una relación de semejanza y se describe de manera pormenorizada a partir de los factores contextuales, formales y cognitivos que permiten identificarlo como un género particular. El capítulo siguiente sienta los fundamentos teóricos para la descripción del género textual, a partir de los cuales se elabora una propuesta de ubicación del género que es el objeto de estudio de esta investigación: la guía audiodescriptiva de museos de arte.

Parte II: Marco teórico

5

La guía audiodescriptiva museística: género textual y producto traducido

Essentially genre analysts seek to describe texts within textual and social contexts, counteracting any tendency to treat individual texts in isolation from others. In doing so they not only underline the social nature of the production and reading of texts, but see language itself as embedded in (and constitutive of) social realities, since it is through recurrent use of conventionalised forms that individuals develop relationships, establish communities and get things done. As a result, genre analysis has the potential to offer descriptions and explanations of both texts and the communities that use them. (Hyland 2009: 211).

Como se ha visto en capítulos anteriores, el museo constituye un evento comunicativo complejo que emplea una gran variedad de objetos y técnicas expositivas para transmitir conocimiento. Cada uno de estos objetos es un texto origen con unas características semióticas concretas que, en conjunción con las necesidades particulares de cada tipo de visitante, permiten determinar cuál es la modalidad de traducción o interpretación más adecuada en cada caso. Estas modalidades implican procesos cognitivos y semióticos diferentes y, por tanto, conllevan técnicas de traducción particulares. Desde el punto de vista de la investigación, esto implica que cada objeto museístico y modalidad de traducción e interpretación requiere un tipo de análisis específico que tenga en cuenta el contexto del evento comunicativo a nivel intratextual (naturaleza semiótica del TO, función textual) y extratextual (escenario, género museístico, emisor, destinatario, intención comunicativa). El estudio de la audiodescripción museística de obras de arte como producto de un proceso de traducción intersemiótica inserto en el género de la guía audiodescriptiva que se presenta en esta tesis doctoral adopta un enfoque de estudio del

género textual que permite dar cuenta de las características formales y cognitivas de este evento comunicativo enmarcado en un contexto determinado.

5.1. El género textual en los Estudios de Traducción

En la presente investigación adoptamos la siguiente definición del género textual, ofrecida por Swales, por aunar los elementos necesarios para realizar una caracterización multidimensional y completa de este fenómeno comunicativo:

A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes. The purposes are recognised by the expert members of the parent discourse community, and thereby constitute the rationale for the genre. This rationale shapes the schematic structure of the discourse and influences and constraints choice of content and style [...] In addition to purpose, exemplars of a genre exhibit various patterns of similarity in terms of structure, style, content and intended audience. If all high probability expectations are realised, the exemplar will be viewed as prototypical by the parent discourse community. (Swales 2007: 58).

El concepto de género textual está estrechamente relacionado con los de tipo textual y registro. En las diversas aportaciones realizadas a los estudios de la clasificación textual en Traductología se aprecia, en general, una falta de consenso terminológico y conceptual en torno a estos tres conceptos. En un estudio como el presente es esencial aclarar desde un principio cuáles son las definiciones adoptadas.

La función textual y el propósito retórico se han relacionado, dentro de los estudios de clasificaciones textuales en Traductología, con el tipo textual entendido como una categoría transversal a la de género (Trosborg 1997), que permite elaborar clasificaciones textuales amplias no necesariamente ligadas a un contexto comunicativo concreto. La introducción de las clasificaciones textuales de base funcional y del concepto de género en la Traductología vino de la mano de Katharina Reiss (Reiss y Vermeer 1984/1996), quien clasifica los tipos textuales (*texttyp*) a partir de las funciones del lenguaje de Bühler (1934/1985): representación, expresión y apelación. Distingue así entre textos con predominio del contenido (informativos), con predominio de la forma (expresivos) y con predominio de la apelación (operativos). A estas añade una cuarta categoría, la de los textos multimodales (anteriormente denominados por esta autora audio-mediales y multimediales). Las clases de texto (*textsorte*), equivalentes a lo que venimos denominando género textual, son «los tipos de actos de habla orales o escritos de carácter supraindividual y sujetos a actos comunicativos recurrentes, que han generado unos modelos característicos en el uso de la lengua y en la estructuración de texto precisamente debido a su constante repetición» (Reiss y Vermeer 1984/1996: 154).

Otra clasificación textual que ha tenido una gran repercusión es la propuesta por Hatim y Mason (1995). En ella, estos autores aplican la Lingüística Funcional Sistémica al enfoque textual en Traductología y defienden la multifuncionalidad de los textos, así como la necesidad de emplear una clasificación textual flexible basada en un modelo contextual exhaustivo, y no en un solo criterio clasificador que resulte en categorías demasiado amplias y estáticas (ibíd. 179). Este contexto, tal y como lo describen estos autores, constaría de tres dimensiones: una comunicativa, una pragmática (intencionalidad y actos de habla) y una semiótica. El tipo textual es, para estos autores, un marco conceptual que permite clasificar los textos en función del propósito retórico. Dado que los textos son multifuncionales, se clasifican a partir de un foco tipotextual dominante que da lugar a las siguientes categorías: exposición (exposición conceptual, narración y descripción), argumentación (íntegra, contra-argumentación) o exhortación (con alternativa, sin alternativa) (ibíd. 192 y ss.). Esta clasificación tiene su antecedente en la Lingüística textual alemana y, más concretamente, en la obra de Egon Werlich (1976), quien propone una tipología textual basada en los procesos cognitivos de organización textual y distingue así entre: descripción, donde se presentan objetos y acciones en el espacio; narración, donde se presentan objetos y acciones en el tiempo; exposición, que consiste en la descomposición (análisis) o la composición (síntesis) de ideas y conceptos; argumentación, en la que se evalúan las relaciones entre conceptos mediante la identificación de similitudes y diferencias; e instrucción, que planifica comportamientos futuros del lector.

El uso del lenguaje en un contexto determinado da lugar a variantes de registro, del cual se ocupan especialmente Halliday, McIntosh y Strevens (1964). Según estos autores: «Language varies as its function varies: it differs in different situations. The name given to a variety of a language distinguished according to use is 'register' [...] It is by their formal properties that registers are defined» (Halliday et al. 1964: 87, cit. en López Rodríguez 2001: 27). Sin embargo, como bien afirma Trosborg, la noción de registro es insuficiente para la descripción del género textual: «Analysis of registers on their own reveal little about the nature of genres, so registers are divided into genres reflecting the way social purposes are accomplished in and through them in settings in which they are used» (1997: 6). Esto implica que la noción de registro es transversal a la de género textual y, por lo tanto, un mismo registro puede estar presente en diferentes géneros.

La noción de tipo textual, al igual que la de registro, es transversal al género textual, en el sentido que un mismo género puede aunar tipos textuales diversos y un único tipo textual puede estar presente en géneros diferentes:

Whereas the notion of genre refers to completed texts, communicative function and text type, being properties of a text, cut across genres [...] Genres and text types are clearly to be distinguished, as linguistically distinct texts within a genre may represent different text types, while linguistically similar texts from different genres may represent a single text type. (Trosborg 1997: 12).

Así, por ejemplo, el tipo textual descriptivo está presente en géneros tan dispares como la poesía, el documental fílmico y la crítica de arte, y a la inversa, un género como la novela presenta un foco dominante narrativo, que se combina en ocasiones con segmentos textuales descriptivos.

De todo lo expuesto se puede concluir que la noción de género textual incluye las de tipo textual y registro. El tipo textual da lugar a etiquetas macrogenéricas que ponen en relación géneros pertenecientes a ámbitos diferentes unidos por una misma organización conceptual y propósito retórico (géneros descriptivos, narrativos, argumentativos, expositivos e instructivos), y el registro ayuda a retratar la dimensión formal del género en un nivel microestructural. Así, por ejemplo, el análisis de la guía audiodescriptiva museística para personas con discapacidad visual desde el punto de vista del foco tipotextual nos lleva a clasificarla como tipo textual descriptivo y, como tal, se relaciona con géneros como la descripción en la conversación coloquial, en una novela o en una monografía sobre Biología. El análisis del registro o tipo de lenguaje empleado permite describir las características formales de este género en los niveles léxico-semántico, morfo-sintáctico y discursivo. El análisis comparativo del registro en géneros relacionados puede ayudar a determinar los elementos compartidos por estos y aquellos en los que difieren. Así, el análisis semántico contrastivo de la audiodescripción para personas con discapacidad visual, la écfrasis literaria y el análisis formal de la Historia y la Crítica del arte (todos ellos tipos textuales descriptivos e intersemióticos), permitiría conocer qué categorías conceptuales son fundamentales en cada caso dependiendo de factores contextuales como las características del receptor.

En conclusión, nos hacemos eco de las palabras de Trosborg cuando afirma que los Estudios de Traducción requieren un modelo de clasificación textual multidimensional que dé cuenta de todas las dimensiones relevantes y no se limite a la consideración de factores únicos, como el campo o el propósito comunicativo (1997: 11). Coincidimos con esta autora y, por ello, adoptamos en la presente investigación de la audiodescripción museística un enfoque del género textual. Este permite construir esta clase de caracterización multidimensional que aúna criterios diversos basados en los diferentes elementos contextuales, entre los que se encuentra el propósito retórico (tipo textual), dando lugar a variedades lingüísticas (registros) y convenciones formales particulares que permiten describir de manera pormenorizada un texto dado, ya sea como paso previo a la traduc-

ción o con fines investigadores. Consideramos, pues, que tanto el tipo textual como el registro son criterios descriptivos complementarios a la noción de género, ya que se hallan en niveles analíticos diferentes pero relacionados.

La utilidad del enfoque del género textual en los Estudios de Traducción estriba en que constituye un recurso conceptual y metodológico que va más allá del análisis formal de los textos para adentrarse en los factores contextuales que determinan la comunicación. Desde la disciplina del Inglés para Fines Específicos (IFE), Paltridge se sirve de las palabras de Guenther y Knoblauch para poner de relieve que el estudio del género textual no es solo un método de descripción formal y clasificación de los eventos comunicativos, sino que constituye un recurso útil para explicar y comprender el comportamiento social de la comunicación.

Genres are not complex language structures which are devoid of the dynamics of interaction and prior discourses, but are, rather, “interactive patterns of speech” (Guenther and Knoblauch 1995: 2) with “historical and social connections” (Guenther and Knoblauch 1995: 21). Genres, further, “not only guide the activities in verbal interaction but are also part of the ideologies of social groups” (Guenther and Knoblauch 1995: 2). The analysis of genres, thus, involves more than just formal descriptions of texts. It also involves taking into account “the dialogical principles and methods used to realise a particular genre in the specific situational context” (Guenther and Knoblauch 1995: 10). (Paltridge 1997: 23).

Dentro de esta misma disciplina, Bhatia (1993: 16) identifica dos funciones principales del análisis del género textual: (1) caracterizar los rasgos textuales convencionales o típicos de cualquier texto de un género específico en un intento de identificar pedagógicamente las correlaciones forma-función que se pueden utilizar; y (2) explicar esta caracterización en el contexto de los constreñimientos socio-culturales y cognitivos que operan en el área de especialización relevante (profesional o académica).

En la última década, hemos atendido a un aumento de las investigaciones en el área de los Estudios de Traducción que inciden en la validez y utilidad del estudio del género para la didáctica y la práctica de la traducción. Según Monzó Nebot (2002: 126, cit. en Pozo Triviño 2007: 44), los géneros constituyen una serie de convenciones comunicativas que tienen la triple función de actuar como señales que permiten al usuario identificar el género en cuestión, desencadenar expectativas en el lector relacionadas con el texto que tiene ante sí y orientar su comprensión del mismo, puesto que conforman un contexto que determina las posibles interpretaciones textuales. En esta misma línea, apunta Aragón Lumeras (2009: 15): «De esta manera, el concepto de género puede servir para emprender una lectura más profunda de los textos y se convierte en atajo para discernir los propósitos comunicativos y desenmascarar las intenciones privadas de los emisores

de textos». Para esta autora, el conocimiento del género textual tiene múltiples beneficios para el proceso traductor: guía la lectura de la realidad que hace el traductor *outsider* (Berkenkotter y Huckin 1995), revela las interacciones entre emisor y receptor, aclara las reglas del *juego* que permiten saber en qué espacio y tiempo es apropiado hacer y decir ciertas cosas (Freadman 1994: 59), armoniza la socialización, al garantizar la adecuación de la manera de presentar la información, y destaca los objetivos colectivos barajados en el acto de negociación. En definitiva, el género es la «brújula del traductor que se mueve por tierras desconocidas tales como la comunidad discursiva, el contexto situacional y la estructura formal» (Aragonés Lumeras 2009: 62); es una herramienta previsora, una guía en el camino que recorre el traductor, de ahí su relevancia y utilidad para la práctica traductora y la investigación en torno a ella.

Una de las aplicaciones de los estudios del género textual en el ámbito de la traducción, dirigida principalmente a traductores profesionales pero que puede ser asimismo un valioso recurso didáctico, son los diccionarios de géneros (Gamero Pérez 2001: 198). En el caso de la audiodescripción, sería posible elaborar un recurso de este tipo en el que el audiodescriptor profesional y las personas en formación pudieran consultar las convenciones de este género y sus subgéneros en relación con la estructura discursiva y los patrones léxico-gramaticales más característicos.

Hasta la fecha, las investigaciones llevadas a cabo en torno al género textual en los Estudios de Traducción se han centrado en la traducción especializada de géneros científicos (López Rodríguez 2001; García Izquierdo 2009), jurídicos (Borja Albi 2005, 2007; Monzó Nebot 2002; Pozo Triviño 2007), técnicos (Gamero Pérez 2001; Aragonés Lumeras 2009), digitales (Bolaños Medina 2005, 2007; Jiménez Crespo 2011, 2012) y, en menor medida, en los géneros audiovisuales (Agost Canós 1999). En el área de la Lingüística aplicada, los estudios de género se han ocupado asimismo de los lenguajes específicos en diferentes áreas profesionales (Swales 2004, 2007; Bhatia 1993, 2004). Siguiendo esta senda, en la presente tesis doctoral adoptamos un enfoque teórico y metodológico de análisis del género textual para estudiar el producto de una modalidad de traducción enmarcada en el dominio específico de la comunicación museística y el arte: la guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en museos de arte.

García Izquierdo afirma que la noción de género, tal y como se concibe desde el grupo Gentt (*Géneros Textuales para la Traducción*), «es una categoría aplicable a cualquier ámbito de comunicación, puesto que es un producto colectivo, resultado de cada circunstancia concreta de comunicación y, por tanto, cualquier forma de texto convencionalizada y determinada culturalmente, independientemente del ámbito (especializado o no) en que se inscriba la comunicación, se podrá considerar un género» (2009: 22). De

hecho, dentro de la disciplina de los Estudios en traducción, en la última década han visto la luz investigaciones de textología contrastiva en torno a géneros no especializados, como el folleto de cursos de idiomas para extranjeros en español y alemán (Fernández Sánchez 2004); que comparan géneros divulgativos y especializados dentro de un mismo macrogénero, como los textos para especialistas y textos para pacientes en Biomedicina (López Rodríguez 2001); o analizan géneros divulgativos dentro de un dominio específico, como el género médico divulgativo "información para pacientes" (García Izquierdo 2009).

En efecto, la comunicación especializada presenta un nivel de convención formal mayor que hace que el enfoque de género sea, quizá, especialmente fructífero en este ámbito. No obstante, consideramos que el enfoque de género textual no es válido exclusivamente para el estudio de la comunicación entre especialistas, sino también para el de otros eventos comunicativos que, si bien no presentan un nivel de especialización y convención formal tan elevado, se enmarcan en un situación comunicativa muy específica, regida por convenciones socioprofesionales y culturales concretas y que sirven a una intención comunicativa clara.

La traducción es una operación textual, un tipo de acción comunicativa y un proceso cognitivo y desde estas tres perspectivas se ha teorizado e investigado en torno a este fenómeno en los Estudios de Traducción. Análogamente, el modelo de caracterización del género textual que adoptamos en la presente investigación aúna elementos formales, comunicativos y cognitivos (Paltridge 1997; García Izquierdo 2012). Los fundamentos teóricos sobre los que se asienta dicho modelo son la Teoría del género aplicada a los Estudios de Traducción, en concreto el modelo genológico de análisis textual del grupo Gantt, y las propuestas de Paltridge (1997) y Swales (2007), dentro de la disciplina del Inglés para Fines Específicos (IFE), pues consideramos que son completas en su consideración de los rasgos definitorios del género textual.

La concepción del género que propone el grupo Gantt es multidimensional y ecléctica, pues se nutre de perspectivas anteriores de disciplinas diversas como son la Lingüística Funcional Sistémica, la Teoría del género aplicada a la traducción (el enfoque textual en Traductología), el Inglés para Fines Específicos (IFE) (Swales, Bhatia) y la Sociología de las profesiones (Monzó 2002). El resultado de este eclecticismo es «un concepto poliédrico que conjuga aspectos textuales (formales), con aspectos contextuales o discursivos (de ámbitos comunicativo-profesionales y pragmáticos) y cognitivos» (García Izquierdo 2012: 38). Esta noción es el resultado de una evolución en las investigaciones de este grupo, que va desde una concepción más limitada del género, basada en los enfoques sistémico-funcionales y que lo consideraba desde una perspectiva fundamentalmente lingüística en

relación con el contexto de cultura, pasando por un enfoque centrado en dos dimensiones fundamentales, una formal y otra sociológica o comunicativa, hasta llegar a su concepción actual. Esto queda patente en las palabras de Pozo Triviño (2007: 44) cuando afirma que, en sus comienzos, el grupo Gantt no tenía en consideración el aspecto cognitivo. Así, en una primera etapa, García Izquierdo ofrecía la siguiente definición de género: «forma convencionalizada de texto que posee una función específica en la cultura en la que se inscribe y refleja un propósito del emisor previsible por parte del receptor» (2002: 136).

Más adelante, esta perspectiva del grupo Gantt se enriquecería con aportaciones de otras áreas y los frutos de sus propias investigaciones hasta conformar la que consideramos es una teoría del género textual aplicada a la traducción completa, pues aúna elementos intra y extratextuales del género, que se define como un fenómeno de naturaleza formal, comunicativa y cognitiva. Esta perspectiva combina dos de los enfoques de estudio del género textual más relevantes y productivos hasta el momento: (1) el de la Escuela Australiana o Escuela de Sídney (Martin 1993), fundamentada en la Lingüística Funcional Sistémica (Halliday 1973, 1979; Halliday y Matthiessen 2004; Halliday y Hasan 1998) y más centrada en los aspectos textuales y lingüísticos de los géneros; y (2) el de la Escuela Norteamericana o Nueva Retórica (Miller 1994; Freedman y Medway 1994; Orlikowski y Yates 1998; Bazerman 1995, 2003; Berkenkotter y Huckin 1995), que hace hincapié en los aspectos contextuales y, en concreto, en la acción retórica como elemento definitorio del género textual.

De la Nueva Retórica, el grupo Gantt toma la noción de género como acción social y el concepto de *sistema de géneros*. A estas dos se suma la influencia de la corriente británica de estudio del género textual en relación con la enseñanza de segundas lenguas y el Inglés para Fines Específicos (Swales 2007, Bhatia 1993), de la que destaca la importancia que se confiere al conjunto de intenciones comunicativas como elemento fundamental para la agrupación de una serie de eventos comunicativos bajo un mismo género: «communicative purpose has been nominated as the *privileged* property of a genre. Other properties, such as form, structure and audience expectations operate to identify the extent to which an exemplar is *prototypical* of a particular genre» (Swales 2007: 52). De esta corriente toman asimismo el concepto de *colonia de géneros* (Bhatia 2004), que renombran como *macrogénero*. Por último, son centrales en la propuesta de caracterización genérica del grupo Gantt las nociones de *paracultura* y *transgénero* (Monzó 2002), sin las cuales la definición del género textual aplicada al ámbito de la traducción queda incompleta (García Izquierdo 2012: 50). El género se concibe como un ente dinámico y una categoría cambiante e híbrida, que ha de actualizarse en función de los cambios experimentados por el contexto social.

Consideramos acertada y necesaria la combinación de los enfoques australiano y norteamericano del género, en tanto que ambos se complementan al hacer hincapié en dos aspectos fundamentales de la caracterización de este evento comunicativo: la forma convencional y el contexto socio-cultural, respectivamente. Las aportaciones de Swales (2007) y Bathia (1993) completan el trinomio al aportar el elemento cognitivo o psicológico de la intención comunicativa.

No obstante, cabe destacar que la caracterización de la dimensión cognitiva no queda clara en la propuesta de este grupo. Así, al analizar la definición de género de Hatim y Mason, García Izquierdo (2009: 17) afirma que para estos autores «El género se concibe como noción en la que convergen aspectos formales (*conventionalised forms*), aspectos socioculturales (*social occasions*) y aspectos cognitivos (*purposes of the participants*)»; e identifica así el elemento cognitivo con la intención comunicativa. Sin embargo, en una obra más reciente (García Izquierdo 2012), esta misma autora relaciona el elemento cognitivo del género con la comprensión textual y el papel de los esquemas en la percepción del género, al tiempo que ubica la intencionalidad en la dimensión comunicativa. Así pues, el elemento cognitivo pasa de referir a la intencionalidad comunicativa de los participantes a relacionarse con los esquemas mentales de eventos comunicativos que rigen la composición de los géneros y su interpretación por parte de los participantes en la comunicación.

Consideramos que esta concepción del elemento cognitivo en la caracterización del género textual y, en general, de los procesos de producción y comprensión discursivos es fundamental y es por ello que nos remitimos a dos modelos de caracterización del género textual que han abordado en mayor detalle esta dimensión cognitiva. El primero de ellos es la propuesta de Paltridge (1997), en la que el concepto de prototipo (Rosch 1975; Taylor 1995) es central para la concepción del género textual como una categoría con límites difusos, formada por eventos comunicativos que comparten ciertos rasgos con un elemento prototípico; cuanto más semejante es un evento comunicativo al prototipo genérico, más clara es su pertenencia a esa categoría.

If the categorisation of individual language items and concepts is based on a system of relations between instances and their models, with qualities, or properties, of the model being inherited by their instances, the same, too, could be said for genres. Thus, the closer the representation of a genre is to the prototypical image of the genre, the clearer an example it will be as an instance of that particular genre. The further away it is from the central prototypical image, the more fuzziness there will be and the less clear-cut and example of the particular genre the representation will be. (Paltridge 1997: 54).

Paltridge (1997) propone un modelo de análisis genérico de abajo arriba que consta de tres fases consecutivas: comienza por la descripción de la forma lingüística (desde el nivel estructural hasta el semántico y léxico-gramatical), para seguidamente relacionar esta con el marco de interacción (contexto socio-cultural) y el marco cognitivo que guía la comunicación. En relación a esta última, considera el léxico como elemento activador del marco conceptual del texto, el cual es determinante en la macroestructura genérica. La interacción de estos tres niveles permite identificar los rasgos que conforman el prototipo de un género determinado y es en base a ello como la comunidad discursiva puede reconocer y asignar eventos comunicativos a una categoría genérica u otra.

Paltridge se basa a su vez en el trabajo de Swales (2007) quien, desde el área del Inglés para Fines Específicos (IFE), ya había introducido en su teoría del género las nociones de prototipo y esquema para explicar la naturaleza dinámica y abierta de las categorías genéricas y el papel de los modelos mentales en el reconocimiento de los géneros por parte de la comunidad discursiva que los emplea, respectivamente.

El concepto de prototipo está relacionado, por tanto, con la dimensión cognitiva del género: en tanto que los géneros se conciben como eventos comunicativos cambiantes, en constante evolución y adaptación a las características de la situación comunicativa, no constituyen categorías cerradas, sino modelos prototípicos caracterizados por rasgos estereotípicos. El elemento fundamental que comparten los ejemplares de una misma categoría genérica es el conjunto de propósitos comunicativos, los cuales determinan a su vez las características formales del género en cuestión, desde la estructura discursiva hasta el contenido conceptual y el registro.

En lo que concierne a la noción de esquema aplicada al género textual, Swales afirma que el reconocimiento y la producción de géneros están regidos por esquemas de contenido y esquemas formales. Estos esquemas son patrones de experiencias, conocimiento y creencias que forman parte del conocimiento previo de los individuos y que estos superponen a cada nuevo evento. Los esquemas formales constituyen conocimiento previo de la estructura retórica de tipos textuales diversos (ibíd. 83-86).

Anteriormente, en la disciplina de la Antropología lingüística, Hanks ya había introducido, inspirado por los trabajos de Bakhtin (1935/1981, 1936/1986) y Bourdieu (1977, 1982), las nociones de esquema y estrategia para conformar una visión del género textual como conjunto de elementos prototípicos que los actores en la comunicación utilizan de diferente forma y nunca llegan a establecerse como estructuras unitarias fijas (Hanks 1987: 681, cit. en Paltridge 1997: 30).

De la concepción del género textual de Swales consideramos especialmente relevante su explicación de la relación existente entre los criterios definitorios del género y la

forma lingüística del mismo. Este autor afirma que el reconocimiento de la intención comunicativa por parte de la comunidad discursiva es el principal criterio de clasificación del género y que este produce convenciones que restringen el contenido y la forma del mismo. Estas convenciones, que son dinámicas, se encuentran en constante evolución, pero esto no evita que sean determinantes en la descripción del género en cuestión (Swales 2007: 52-53).

En el caso particular de la audiodescripción, al tratarse de una práctica relativamente reciente con unos orígenes que se remontan a los años setenta del s. XX (Snyder 2008: 191), la formación y profesionalización en esta área están poco institucionalizadas, lo cual hace que no presente convenciones formales tan unificadas como las que se puede apreciar en otros géneros. A esto contribuye, asimismo, la variedad de dominios temáticos y contextos comunicativos en que se lleva a cabo y la relación entre los interlocutores, que determina un tipo de comunicación no especializada (entre experto y lego) con una macrofunción divulgativa. Por ello, consideramos que el concepto de prototipo es especialmente adecuado a la caracterización de este género en particular, ya que permite agrupar bajo una misma categoría eventos comunicativos que, si bien pueden presentar cierta variación en los aspectos formales, comparten un mismo propósito comunicativo: facilitar el acceso al conocimiento contenido en un mensaje visual a personas con discapacidad visual.

5.2. Propuesta de ubicación del género investigado

Según el modelo de caracterización genérica expuesto en el apartado anterior, el género textual se define en torno a tres dimensiones fundamentales: comunicativa, formal y cognitiva. La comunicativa corresponde al contexto (interlocutores, el mensaje, el escenario y el propósito comunicativo); la formal la constituyen los rasgos lingüísticos (estructura convencional y patrones léxico-gramaticales); y la cognitiva, los marcos conceptuales y esquemas cognitivos que estructuran la comunicación, así como la concepción dinámica del género como una categoría conceptual compuesta por eventos comunicativos dispuestos en torno a un prototipo genérico. En esta propuesta poliédrica de caracterización genérica de la guía audiodescriptiva de museos de arte nos valemos asimismo de los conceptos de *sistema de géneros* (Bazerman 1997), *colonia de géneros* (Bhatia 2004), *paracultura* (Monzó 2002), *intersemiosis* (Wolf 1999) y *macro-modo de representación descriptivo* (Wolf 2007), que pasamos a definir a continuación.

El concepto de *sistema de géneros* adoptado por el grupo GenTT proviene de la Nueva Retórica y está relacionado con la concepción del género textual como acción so-

cial. El sistema de géneros está conformado por géneros pertenecientes a una misma área profesional que comparten finalidad y rasgos formales. Bazerman los define como: «inter-related genres that interact with each other in specific settings» (Bazerman 1994: 97). Los géneros que forman un sistema se dividen en *grupos de géneros*, compuestos de textos que los profesionales de un área determinada elaboran siguiendo un modo organizado y una serie de patrones que afectan a la producción, el flujo y el uso de los textos (Bazerman 2003: 464, cit. en García Izquierdo 2012: 66-67).

El museo se concibe como un evento comunicativo que se realiza por medio de géneros textuales diversos que forman el *sistema de géneros museísticos*, el cual se divide en dos grupos, según sirvan a la organización y el funcionamiento interno del museo o a la divulgación del conocimiento y la organización de la visita, y que se han denominado: (1) *administración del museo* y (2) *visita al museo*, respectivamente. Dentro del primer grupo se encuentran los géneros textuales que sirven a la administración del museo y a la comunicación tanto interdepartamental como entre museos y entre el museo y proveedores de diferentes servicios. El segundo grupo lo componen aquellos textos dirigidos al público del museo, cuya finalidad es servir como medio de transmisión del conocimiento experto contenido en los objetos museísticos y guiar al visitante.

Cada uno de estos dos bloques constituye un *grupo de géneros* en el sistema de géneros museísticos. Al grupo de géneros denominado *visita al museo* pertenece, en primer lugar, la exposición museográfica, cuya existencia es requisito previo para la composición del resto de géneros del grupo. Estos son el folleto de museo, el folleto de exposición, el catálogo de exposición, el sitio web institucional, la audioguía, la visita guiada, la guía audiodescriptiva, la visita guiada audiodescrita y cualquier otro género empleado en el contexto del museo con este mismo propósito de divulgación³³. Entre estos, la exposición es el género central y el resto constituyen géneros complementarios cuya función es la de guiar al visitante (folleto de museo, folleto de exposición, sitio web institucional), explicar la exposición (audioguía, visita guiada), sintetizar o ampliar el contenido de la misma (catálogo de exposición), y traducir el mensaje expositivo (guía audiodescriptiva, visita guiada audiodescrita). Además, cualquiera de estos géneros puede ir acompañado de traducciones interlingüísticas a diversos idiomas, incluida la lengua de signos. La Ilustración 5 resume de manera gráfica los componentes del *sistema de géneros museísticos*.

³³ Esta relación de grupos genéricos no es cerrada, sino que, siguiendo el principio de dinamismo de la caracterización del género textual expuesto anteriormente, está abierta a nuevas incorporaciones y modificaciones que reflejen la evolución del contexto comunicativo.



Ilustración 5. Ubicación de la guía audiodescriptiva en el sistema de géneros museísticos.

Otro concepto de utilidad en la caracterización genérica es el de *colonia de géneros*, que Bhatia define como: «Groupings of closely related genres serving broadly similar communicative purposes, but not necessarily all the communicative purposes in cases where they serve more than one» (2004: 59). Estas colonias genéricas se denominan en el marco del grupo Gantt *macrogéneros* (García Izquierdo 2009: 45) y constituyen categorías abstractas establecidas en función de criterios contextuales, en especial del propósito comunicativo (ibíd. 35). Este concepto es transversal a los ámbitos profesionales, por lo que permite agrupar textos independientemente de la comunidad discursiva que los emplea.

En el género de la guía audiodescriptiva museística el campo no es un parámetro estable, sino que varía en función del escenario de la comunicación según sea la temática del museo y la exposición donde se realiza: museos de ciencias naturales, arqueología, historia, arte, etc. Si bien todos estos constituyen dominios profesionales y áreas de conocimiento específicos, la función primordial del museo es la *divulgación del conocimiento especializado* a todos los estratos de la sociedad, por lo que se puede afirmar que los géneros textuales dirigidos al visitante que contribuyen a la divulgación del conocimiento, como son la exposición, el catálogo de exposición, la audioguía, la visita guiada, la guía audiodescriptiva y la visita guiada audiodescrita, pertenecen al *macrogénero divulgativo*.

En el contexto museístico, este macrogénero puede realizarse por medio de textos con diferentes propósitos retóricos (narración, exposición, descripción, argumentación, instrucción), según sean la temática de la exposición (ciencias naturales, historia, arte), el tipo de público al que va dirigida (niño, adulto, visitante con discapacidad visual) y los

recursos empleados en la transmisión del conocimiento (audioguía, expositivos interactivos, diagramas, paneles de texto, ilustraciones).

En el caso particular de la audiodescripción, se aprecia claramente, y así queda patente en la denominación que recibe en la comunidad discursiva que lo utiliza, que el foco tipotextual (Hatim y Mason 1995) es la descripción, y es por ello que lo clasificamos como tipo textual descriptivo. Ahora bien, la audiodescripción museística se encuentra normalmente integrada con los géneros de la audioguía y la visita guiada, dando lugar a dos subgéneros: la guía audiodescriptiva y la visita guiada audiodescrita. En estos géneros híbridos, la descripción se combina con segmentos textuales argumentativos, narrativos y expositivos que sirven a la divulgación del conocimiento experto, y con segmentos textuales instructivos, que guían al visitante en su recorrido y uso de los recursos museográficos. El peso de unos y otros variará dependiendo de factores contextuales, como son la temática del museo y las características del visitante.

En un estudio preliminar de la audiodescripción museística se analizó un corpus compuesto por guías audiodescriptivas de museos de arqueología, historia y arte (Soler Gallego y Jiménez Hurtado 2013). Los resultados permitieron constatar que el campo (la temática del museo y la exposición) determina el propósito comunicativo y la estructura discursiva de los textos de este género de forma que el tipo textual descriptivo es predominante en la guía audiodescriptiva de los museos de arte, mientras que en los de historia y arqueología el propósito primordial es la exposición del conocimiento codificado en los objetos, y su descripción es complementaria. De esto se puede concluir que una variación en el campo de la audiodescripción museística conlleva una variación del propósito comunicativo y con él de las características formales del género, lo que lleva a la distinción de subgéneros de la guía audiodescriptiva museística en función de la temática de la exposición.

En otro estudio preliminar (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, en prensa) se comparó la guía audiodescriptiva de un museo de arte con la audioguía para adultos normovidentes para las mismas obras. Los resultados del análisis de la estructura discursiva y la activación conceptual en los verbos del corpus permitieron concluir que la descripción es central en la guía audiodescriptiva para visitantes con discapacidad visual, mientras que en el género de la audioguía tienen un papel predominante la exposición del contexto de producción de la obra y la argumentación de sus cualidades formales y estéticas. Estos resultados apoyan la consideración de la audioguía general y la guía audiodescriptiva para visitantes con discapacidad visual como géneros independientes, aunque relacionados, pues si bien comparten el medio de comunicación, la intención comunicativa fundamental

difiere entre ellos a consecuencia de las diferencias existentes entre los receptores de uno y otro género.

Las de sistema de géneros y macrogénero son nociones complementarias que permiten ubicar el género textual analizado en relación con otros géneros en un nivel disciplinario y otro trasversal y contribuyen, por tanto, a su caracterización multidimensional:

the real world can be viewed in terms of two rather different but related views of the world; one looks at genres within specific genres, whereas the other considers genre relationships across disciplinary domains, highlighting similarities across disciplines. The first one thus focuses on individual genres within disciplines, whereas the second one considers constellations of genres, which can be seen as 'genre colonies' across disciplinary boundaries. Both these views of the real world of discourse are useful for a more comprehensive understanding of the complexities of the real world of written discourse. (Bhatia 2004: xv).

La ubicación de la guía audiodescriptiva en el sistema de géneros museísticos obedece a su clasificación como *paragénero* en el área de la Museología, entendiendo por paragénero el conjunto de textos que se distingue del resto por su pertenencia a un ámbito profesional determinado (Monzó 2002: 140-141).

La audiodescripción museística es una modalidad de audiodescripción que presenta la particularidad de llevarse a cabo en el escenario del museo y se divide a su vez en otras modalidades, según sean la temática del museo y la exposición (arte, arqueología, etc.) y el medio de transmisión (en directo, en diferido). La principal característica de la audiodescripción desde el punto de vista del proceso de traducción es la relación semiótica entre el texto origen y el texto meta, que nos lleva a categorizarlo como modalidad de traducción intersemiótica.

5.2.1. La audiodescripción museística como fenómeno intersemiótico

Desde el punto de vista del modo de la comunicación, la audiodescripción es una modalidad de traducción intermedial, intermodal o intersemiótica. Esta clase de fenómeno comunicativo es central en los Estudios de intermedialidad, un área que agrupa investigaciones realizadas desde disciplinas diversas, incluidas los Estudios de comunicación, fílmicos y literarios, la Sociología y la Historia del arte, en torno a la intermedialidad, un concepto enunciado por vez primera por Peter Wagner (1996: 18) y que se define como cualquier fenómeno que tiene lugar entre o a través de medios diversos (Rajewsky 2005: 46) o simplemente en el que interviene más de un medio (Wolf 1999: 36),

Antes de avanzar en la definición de este fenómeno, es preciso aclarar qué entendemos aquí por modo semiótico y medio. En el área de los Estudios de intermedialidad, Wolf (1999: 35-36) concibe el medio como «a conventionally distinct means of communication, specific not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural 'messages'». Según esta definición, el concepto de medio aúna los de modo semiótico y medio de transmisión y contrasta así con el empleado por la escuela de Systemic-Functional Multimodal Discourse Analysis (SF-MDA). Para esta disciplina, «The *medium* is the means through which the multimodal phenomena materialise (e.g. newspaper, television, computer or material object and event)» (O'Halloran 2011: 120), mientras que el modo semiótico se concibe como «a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning. *Image, writing, layout, music, gesture, speech, moving image, soundtrack and 3D objects* are examples of modes used in representation and communication» (Kress 2010: 79). Estos modos semióticos se realizan por medio de una o varias modalidades sensoriales: visual, auditiva, táctil, olfativa, gustativa.

En aras de una mayor claridad conceptual, en la presente investigación empleamos denominaciones independientes para las realidades de modo semiótico y medio, y adoptamos las definiciones propuestas por la disciplina de SF-MDA. No obstante, en el presente apartado conservamos la terminología empleada en los Estudios de intermedialidad con el objetivo de ser fieles al mensaje original de los autores.

La proliferación de investigaciones enmarcadas en el área pluridisciplinar de los Estudios de intermedialidad desde los años noventa del siglo pasado ha dado como resultado una multiplicidad de definiciones y términos relacionados con este fenómeno.

a host of related terms has surfaced in the discourse about intermediality which are themselves defined and used in a variety of ways (e.g. multimediality, plurimediality, crossmediality, infra-mediality, media-convergence, media-integration, media-fusion, hybridization, and so forth). More recently, researchers have begun to formally specify their particular conception of intermediality through such epithets as transformational, discursive, synthetic, formal, transmedial, ontological, or genealogical intermediality, primary and secondary intermediality, or so-called intermedial figuration. (Rajewsky 2005: 44).

Esta variada nomenclatura se debe a que la intermedialidad se manifiesta de numerosas y singulares maneras en los diferentes medios y estas son analizadas desde perspectivas igualmente particulares en disciplinas diversas.

La intermedialidad se puede concebir, en un sentido amplio, como cualquier fenómeno que tiene lugar entre o a través de medios diversos o simplemente en el que in-

terviene más de un medio. Se diferencia, así, de los fenómenos intramediales, que tienen lugar dentro de un mismo medio, y de los transmediales, que se caracterizan por la aparición de un mismo motivo, elemento estético o discurso en medios diferentes (Rajewsky 2005: 46). Una muestra de estos últimos se encuentra en la Narratología transmedial (Ryan 2004), que estudia aquellos enfoques narratológicos que son aplicables a medios diversos.

Se pueden distinguir tres enfoques o niveles de análisis en el estudio de la intermedialidad: «The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations*» (Rajewsky 2005: 47). El tercero de ellos «is closely interwoven with the first two, operates at the level of the analyzed phenomena *per se*» (ibíd. 49). Pese a que estas tres perspectivas se solapan con frecuencia en los estudios de intermedialidad en las diferentes disciplinas, existen ciertas tendencias generales en la preferencia por una u otra. Rajewsky (2005: 51-53) distingue tres formas fundamentales de intermedialidad:

1. *Intermedialidad como transposición de medios*. Esta se da en la adaptación fílmica, literaria o de otra clase. Aquí, la cualidad de intermedial se refiere al proceso por el cual un medio se transforma en otro diferente.
2. *Intermedialidad como combinación de medios*. Esta corresponde a fenómenos como la ópera, el cine, el teatro, el cómic o la instalación, en las que medios diversos interactúan para crear textos multimedia³⁴.
3. *Intermedialidad como referencia entre medios*. Es la que se produce cuando se refiere a un filme en una obra literaria por medio de la evocación o imitación de técnicas fílmicas, en la musicalización de la literatura, la écfrasis, la referencia en un filme a una pintura, etc.

De estas tres, la audiodescripción se ubica en el tercer grupo, de intermedialidad como referencia de medios. Una cualidad fundamental de esta clase intermedialidad es la referencia que se hace no únicamente al producto de un medio distinto, sino también a las características específicas de dicho medio (Rajewsky 2005: 59-60).

La intermedialidad como referencia entre medios ha sido estudiada por Wolf (1999) en relación con la musicalización literaria en lo que denomina un fenómeno de *intermedialidad indirecta*. Este autor relaciona el fenómeno de la intermedialidad con el

³⁴ La combinación de medios definida por Rajewsky se corresponde con la definición de intersemiosis en el marco del SF-MDA: «The 'inter-semiotic' (or inter-modal) relations arising from the interaction of semiotic choices, known as *intersemiosis*, is a central area of multimodal research» (O'Halloran 2011: 121).

de la intertextualidad, concebida esta última como el producto de relaciones específicas entre textos en las que se da «an involvement of at least one further text (or textual genre) in the signification of a given text» (Wolf 1999: 36). La intertextualidad es un intra-fenómeno o fenómeno intra-compositivo, pues implica una relación entre textos (verbales) que es observable únicamente en uno de los textos implicados. Análogamente, la intermedialidad no alude meramente a cualquier forma de relación entre dos o más medios, sino específicamente a un fenómeno de intra-composición en que dicha relación es observable en un texto o grupo de textos. Además, este fenómeno ha de ser verificable, ya sea mediante la identificación de al menos dos medios diferentes que influyen de forma directa o indirecta en el significado de un texto, ya sea mediante la presencia indirecta de un segundo medio (o más) que puede reconocerse gracias a referencias o marcas dejadas por este en el texto caracterizado por un medio principal, más prominente (Wolf 1999: 37).

Tanto la intertextualidad como la intermedialidad son clases de lo que Wolf denomina formas intersemióticas, pero se diferencian en que si la primera es un fenómeno exclusivamente verbal, en la segunda confluyen medios comunicativos diversos, de naturaleza verbal y no verbal (Ilustración 6).

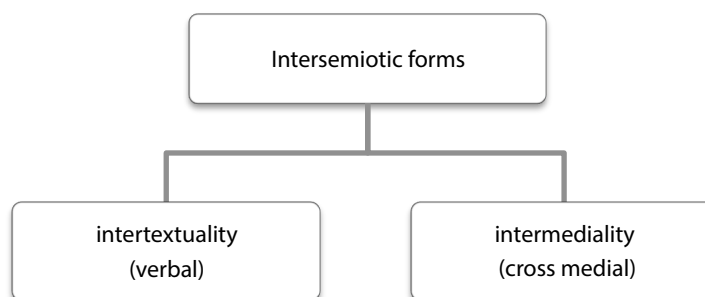


Ilustración 6. Clasificación de las formas intersemióticas (adaptado de Wolf 1999: 47).

Wolf distingue dos clases fundamentales de intermedialidad: *intermedialidad indirecta* e *intermedialidad directa*. La intermedialidad indirecta se define como la participación de al menos dos medios convencionalmente distintos en la construcción del significado en un texto en el que sólo uno de estos medios aparece de forma directa con sus medios de significación convencionales (es el medio dominante), mientras que los otros (no dominantes) se presentan de manera indirecta dentro del primero. Como ejemplo de este tipo de relación intermedial este autor toma la descripción de un concierto en una novela, la cual «involves music but does not, of course, alter the fact that the text is still literature» (Wolf 1999: 41). La intermedialidad directa, por contra, es aquella en la que los diferentes me-

dios implicados en la composición del significado aparecen de forma directa y abierta, con sus propios medios de significación.

Para la consecución de la intermedialidad directa se emplean las técnicas de la contigüidad y la adaptación. Estas equivaldrían a los conceptos de intermedialidad por combinación de medios e intermedialidad por transposición de medios de Rajewsky, respectivamente. En el caso de la intermedialidad indirecta, son dos los mecanismos mediante los que se puede realizar: (1) la *tematización* de un medio no dominante a través de su mención explícita en otro medio dominante, y (2) la *imitación* o dramatización de un medio no dominante, sus cualidades, su estructura y sus efectos típicos a través de una muestra implícita en otro medio dominante (ibíd. 44-45). La Ilustración 7 sintetiza las relaciones entre los distintos tipos de intermedialidad referidos y las técnicas intermediales empleadas en cada caso.

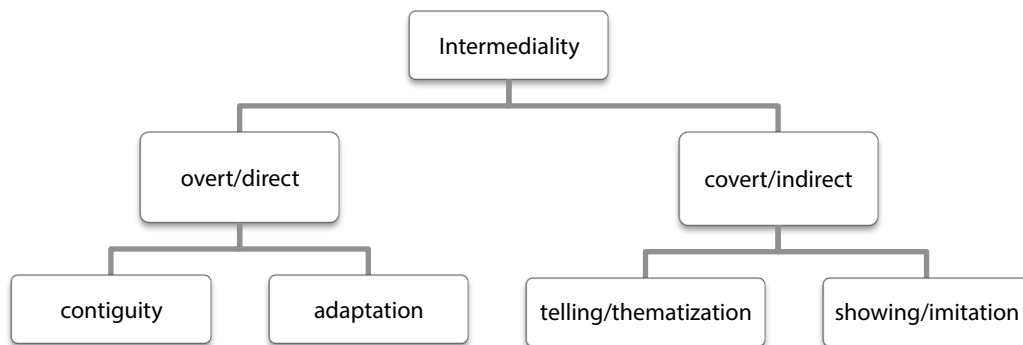


Ilustración 7. Formas de intermedialidad (adaptado de Wolf 1999: 50).

Un mismo fenómeno intermedial puede realizarse por medio de técnicas diferentes. Para ilustrar esto, Wolf explica cómo la verbalización de una pintura es un caso de intermedialidad indirecta en la que, dependiendo del propósito comunicativo, esta puede realizarse por medio de la tematización o bien de la imitación:

For example, the verbalization of a painting can in principle be restricted to a simple reference or an indifferent enumeration of the objects represented [...] and would then be considered a 'thematization'. Yet as soon as verbal description begins to follow the structure of the picture, the pole of 'thematization' is being left and 'imitation' sets in. (Wolf 1999: 46).

Las diferentes técnicas empleadas en la intermedialidad están relacionadas con lo que Wolf ha denominado *intensidad de la relación intermedial*, que se define como el grado de

integración entre medios, que da lugar a una progresión de diferentes estados entre el polo de la contigüidad y el de la adaptación (ibíd. 41).

Llegados a este punto, es preciso realizar ciertas aclaraciones y elecciones terminológicas, pues se aprecian diferencias entre la noción de *intersemiosis* aquí expuesta y las utilizadas en Traductología (Jakobson 1959; Gottlieb 2005) y en la disciplina de SF-MDA. En estas dos últimas, la intersemiosis se relaciona con la interacción entre modos semióticos de naturaleza verbal y no verbal y se distingue así de los fenómenos interlingüísticos e intralingüísticos, en los que únicamente entran en juego modos semióticos verbales. No obstante, se diferencian entre sí en que si en la Traductología la intersemiosis implica una transposición de significados de un modo semiótico a otro (lo que Wolf denomina intermedialidad indirecta), en la disciplina de SF-MDA se emplea para designar cualquier fenómeno comunicativo en que el significado global pretendido emerge de la interacción entre modos semióticos diversos (la intermedialidad directa de Wolf).

Consideramos que el uso del término *formas intersemióticas* para designar tanto los fenómenos de intertextualidad (de naturaleza verbal) como de intermedialidad (de naturaleza semiótica variada), podría inducir a equívocos en el área de la Traductología. Por ello, de aquí en adelante se preferirá el uso de los vocablos intersemiótico e intersemiosis, en lugar de intermedial e intermedialidad, para referir a aquellos eventos comunicativos en que intervienen modos semióticos verbales y no verbales. Consecuentemente, emplearemos los términos *intersemiosis directa* e *intersemiosis indirecta*, en lugar de intermedialidad directa e indirecta.

El término *audiodescripción* designa tanto a un tipo de proceso comunicativo intersemiótico como al producto de dicho proceso, y constituye un fenómeno de intersemiosis indirecta, en el que el modo verbal se emplea para referir a un modo visual. El texto fuente de este proceso puede ser multimodal (como en el cine, el teatro, la ópera, la danza, la televisión, el museo en su conjunto o un objeto expositivo que combina modos diversos), o monomodal (como en la pintura, la escultura o la arquitectura). Esta diferencia es relevante en tanto que crea divergencias en la naturaleza del texto término. Cuando el texto fuente combina modos semióticos distintos, visuales y auditivos, (como sucede en el cine, la danza o el teatro), la audiodescripción se integra con el original creando una relación de contigüidad, es decir, se inserta en el primero para conformar un todo comunicativo; aquí, la audiodescripción no constituye un texto independiente, sino que se interpreta en relación con el resto de modos semióticos, con los que guarda relaciones de cohesión y coherencia. En cambio, cuando el texto fuente es exclusivamente visual, como sucede en la pintura y la escultura, la audiodescripción puede funcionar como un texto independiente que sustituye al original y no requiere, por tanto, del texto fuente para su

interpretación. Aun así, en tal caso el proceso de percepción e interpretación textual puede ser asimismo de naturaleza multimodal si el destinatario de la audiodescripción tiene acceso al texto fuente por una de las siguientes razones:

- a) tiene una discapacidad visual que le permite acceder, aunque parcialmente, al original,
- b) la audiodescripción va acompañada de una exploración táctil del original o de un recurso interpretativo complementario táctil (imagen en relieve, modelo, réplica, etc.)³⁵, o de recursos sonoros (música, efectos sonoros) u olfativos que evocan el mensaje del original³⁶.

En esta situación, el significado global emerge de la interacción entre la audiodescripción, el texto fuente y los textos complementarios.

Según esto, podemos concluir que el análisis de la audiodescripción puede seguir dos enfoques complementarios: (1) como texto monomodal, en el cual se analizan sus características lingüísticas y traductológicas en relación con el contexto comunicativo; y (2) como uno de los modos constitutivos de un texto multimodal, en cuyo caso adquiere relevancia la interacción entre la descripción y los demás modos semióticos en los procesos de comprensión y composición. La investigación llevada a cabo en torno a la audiodescripción museística de obras de arte que se expone en el apartado empírico de esta tesis doctoral adopta el primero de estos dos enfoques.

En lo que respecta a la técnica empleada en la audiodescripción museística de obras de arte, esta es, como se verá más adelante, la tematización: se emplea el código verbal (en este caso dominante) para referir y describir otro medio, el visual, y los diferentes elementos que lo componen. No obstante, existen propuestas en la disciplina de los Estudios de Traducción en relación con la audiodescripción del arte que abogan por el uso de la técnica de la imitación del mensaje visual. Neves (2012: 290) propone el uso de lo que denomina *soundpainting*, una clase de transcreación en la que el uso de determinadas palabras, entonación, tono, ritmo y velocidad de la voz, combinado con música y efectos sonoros, permiten transmitir las historias y las emociones evocadas por la obra de arte. El uso de efectos sonoros para recrear el ambiente retratado en el mensaje visual se ha empleado en guías audiodescriptivas de museos de historia, como la elaborada por Audio Description Associates para la exposición *The Star-Spangled Banner: The Flag That Inspi-*

³⁵ En el subgénero de la *audiodescripción para exploración táctil de un recurso interpretativo complementario* el proceso de traducción intersemiótica es doble: (1) del texto fuente al recurso interpretativo, y (2) del recurso interpretativo a la audiodescripción.

³⁶ El departamento de accesibilidad de la Tate Modern de Londres utiliza aromas diversos relacionados con la representación artística para evocar sensaciones y conceptos en el visitante con discapacidad visual.

red *The National Anthem* (cf. anexo 5.1.) en el National Museum of American History de Washington, y en audiodescripciones didácticas como las de la enciclopedia en línea *Art History Through Touch and Sound: American Art* de Art Beyond Sight (cf. anexo 5.2.). De hecho, este uso del modo auditivo no verbal (efectos sonoros, música) está reflejado en las directrices de audiodescripción museística y de las artes visuales estadounidenses (Snyder 2010) y británicas (RNIB y Vocal Eyes 2003).

Esta clase de intermedialidad indirecta por imitación o dramatización se ha puesto en práctica, asimismo, en un género textual que se encuentra a medio camino entre la audioguía museística para visitantes adultos normovidentes y la guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual: la audioguía infantil museística. Un ejemplo de esta lo encontramos en el MoMA de Nueva York. La audioguía infantil de este museo constituye de hecho una guía audiodescriptiva en la que la descripción evocativa ha sustituido al discurso expositivo de la audioguía para adultos con el fin de captar la atención del público infantil. Aquí, la audiodescripción de la obra está salpicada de efectos sonoros que trasladan al visitante al espacio-tiempo de la obra, la cual es descrita, no como una entidad estática, sino como un evento dinámico en el que los elementos visuales cobran vida y el visitante se convierte en actor activo. De esta forma, el foco tipo-textual pasa a ser descriptivo-narrativo. El punto de vista cambia radicalmente, al situar al visitante-niño dentro del universo creado por el artista y una prosodia sugerente transmite las sensaciones perceptivas provocadas por los elementos visuales. Estos elementos se puede observar en la siguiente transcripción del fragmento de la audioguía infantil dedicado a la obra *Les nymphéas* de Claude Monet (cf. anexo 5.3. para escuchar el audio), que muestra la Fotografía 1.



Fotografía 1. *Les nymphéas*. Claude Monet, MoMA de Nueva York.

Transcripción: Audioguía infantil del MoMA de Nueva York.

Voice 1 [female] [Music ♪: mystery, magic]: Oh, my! Where am I?

Voice 2 [male, playful]: You, there! Child! Pay attention. Do not step on the irises. Do not fall into the water.

Does Mr. Monet know you are in his garden? Here you are, right in the edge of his famous pond of water lilies. Flowers, you know, that grow in the water. Now, walk to the middle of this enormous painting, step back, **[Music ♪: magic, process] [Voice stress]** waaaay back. Can you see the round green leaves floating on the surface? **[Music ♪: guitar and accordion, soft, melodic]** The flowers are pink and purple. **[Sound: birds and rowing]** Every morning, very early, I row out on this pond to get rid of old leaves, dead blossoms, the surface must be *parfait*, perfect for Mr. Monet. He paints the pond again and again and again. To paint water, it is very difficult. Water is clear, there is nothing to paint! But you **[Voice stress]** can paint the reflections in it, like the sky. Can you see bits of fluffy, pinkish white clouds in Mr. Monet's painting? The pond, it changes colors on cloudy or sunny days, in the morning and the evening, the reflections change as the clouds drift, or a breeze ripples the surface, or a frog jumps in **[Sound: frog croaks]**, or a bird lands in the water **[Sound: splash] [End of music]**. The pond looks different in shady places. Walk to your right now, down toward the end of the painting. **[Music ♪: faster rhythm]**. *Fais attention!* Don't crush the flowers! At this end, the pond looks green and brown, it seems darker and cooler here, maybe from the shadow of a willow tree on the bank, maybe there are fish in this part, maybe a turtle. But Mr. Monet paints only the water and the flowers. He loves to paint. Come close to the picture for a moment **[Sound effect: xylophone notes simulating sound of steps]**. Can you see the many, many marks of his brush? Perhaps you've noticed that this painting comes out from the wall as if it might wrap around you. Mr. Monet made it **[Voice stress]** big, so you would feel right in the middle of the water. He wanted to share what he saw. **[Sound: rowing]** So I am happy to row out to keep the pond beautiful in Mr. Monet's garden **[Sound: rowing]**.

Como fenómeno de intermedialidad indirecta entre una obra artística visual y el modo verbal, la audiodescripción de obras de arte tiene dos antecedentes claros en la écfrasis literaria y el análisis formal realizado en la Historia y la Crítica del arte. Si bien difiere de estas en elementos fundamentales del contexto comunicativo, como son el propósito comunicativo y las características del receptor, que hacen que no puedan considerarse como pertenecientes al mismo género textual, comparten elementos suficientes para que su estudio comparativo arroje resultados valiosos. El siguiente apartado tiene precisamente este objetivo.

5.2.2. Antecedentes de la audiodescripción de obras de arte: la écfrasis literaria y el análisis formal del arte

La *écfrasis literaria* y el *análisis formal de la obra artística* realizado en la Historia del arte y la Crítica artística son antecedentes claros de la audiodescripción de obras de arte para personas con discapacidad visual y, al mismo tiempo, se diferencian de esta última en una

serie de elementos contextuales, como son el perfil del emisor, el propósito comunicativo y las características del receptor.

En palabras de Donald Preziosi, el propósito fundamental de la Historia del arte es «to make artworks more fully *legible* in and to the present» (2009: 7), partiendo de la premisa de que las obras de arte constituyen objetos capaces de comunicar, simbolizar, expresar y corporeizar verdades sobre su creador, ya sea un individuo, una sociedad o una cultura. Por ello, el arte se presenta como un poderoso instrumento para imaginar y construir las historias sociales, cognitivas y éticas de la Humanidad (ibíd. 11-13). En consonancia con este objetivo fundamental, el análisis de la obra artística realizado por el historiador del arte busca describir los elementos formales de la obra y explicar su significado a partir de datos contextuales objetivos aportados por las investigaciones en torno al estilo, el artista y el contexto histórico de la obra.

La crítica de arte va más allá y busca ofrecer una interpretación y una valoración estética de la obra. Guasch se basa en la obra de Carl Einstein para definir la crítica de arte como «una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de "tú a tú" entre el crítico y la obra de arte», cuyo fin es «atrapar con palabras la totalidad de lo visible, es decir, superar el abismo aparentemente insoldable entre la palabra y la imagen o, más concretamente, el "hacer lisible lo visible"» (2003: 211). Para cumplir este objetivo, la crítica se sirve de tres estrategias discursivas que se despliegan consecutivamente: la descripción, la interpretación y la evaluación. Estos tipos textuales añaden elementos objetivos, derivados de un análisis de la obra, y subjetivos, fruto de la experiencia individual del crítico (ibíd. 211), y emplean recursos lingüísticos particulares.

Heffernan (2006) hace referencia a la obra de Michael Baxandall (1985) para retratar el lenguaje empleado en el análisis formal de la obra llevado a cabo en la crítica artística. Según este autor, el crítico hace uso de tres clases de lenguaje indirecto: *palabras comparación*, para identificar a qué se asemeja lo representado en apariencia o efecto; *palabras causa*, para sugerir las causas de los procesos que generan la imagen y su efecto; y *palabras efecto*, para expresar la impresión del observador al contemplar la obra (Ilustración 8).

Las palabras comparación no se reducen a términos que expresan claramente una comparación visual, como puede ser «cloud-like» para describir una mancha de pintura blanca, sino que incluyen asimismo aquellos términos que designan los elementos de la obra como si fueran los elementos de la realidad que representan, como en «the tree in the foreground, the bridge in the middle distance, the fortress in the background». Además, son palabras comparación toda explicitación del significado de lo representado en la obra, como en «the fortress signifies power». Dependiendo del punto de vista, este signifi-

cado puede expresarse asimismo por medio de palabras efecto, como en «the fortress seems to intimidate the viewer», y palabras causa, como en «the placement of the fortress makes it dominate the picture» (Heffernan 2006: 43). Las palabras causa y efecto reflejan la estructura narrativa que caracteriza la crítica de arte, en la que la obra de arte se considera «something with a history of making by a painter and a reality of reception by beholders» (Baxandall 1985/2009: 50).

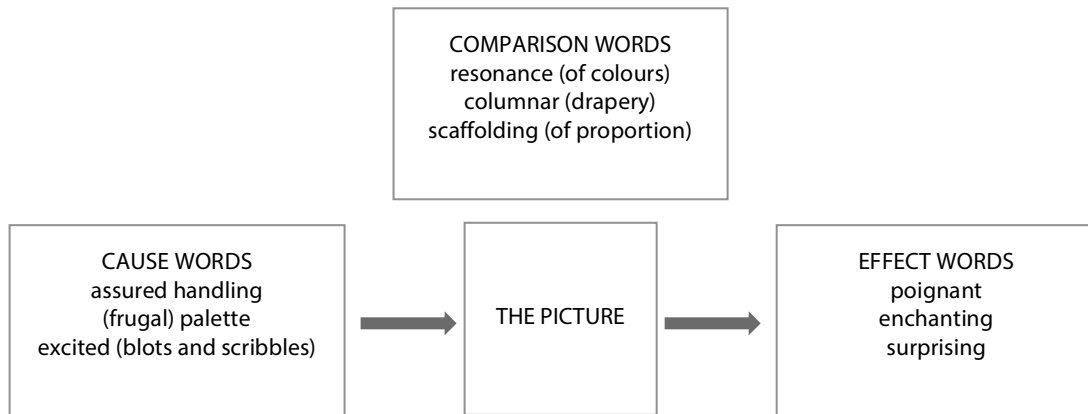


Ilustración 8. Lenguajes de la crítica artística (adaptado de Baxandall 1985/2009: 49).

Esta descripción de la obra en la crítica de arte debe aspirar a provocar en el lector un efecto de realidad y una ilusión de presencia (Guasch 2003: 217), y servir de base a una explicación de la obra a la luz de factores contextuales, que busca dilucidar las causas históricas de su composición. Según Baxandall, esta explicación no afecta a la obra original, sino a la descripción interpretativa que previamente se ha hecho de la misma; la descripción se convierte así en el «mediating object of explanation» (1985/2009: 45). Dada la naturaleza lineal del lenguaje, la descripción de la obra artística no puede constituir una representación de la obra, ni una representación de la percepción de la misma, sino meramente una representación del proceso de pensar e interpretar la obra de arte. La descripción de la obra no se construye, por tanto, en torno al objeto, sino a los conceptos contruidos a partir de su percepción e interpretación (ibíd. 53). Esta afirmación se corresponde, con uno de los principios fundamentales de la Lingüística cognitiva, por el que los símbolos lingüísticos no designan la realidad, sino la representación conceptual que construimos de esta. Como se verá más adelante, esta es la premisa sobre la que se asienta el estudio semántico de la audiodescripción museística de obras de arte que se lleva a cabo en el apartado empírico de esta tesis doctoral.

A la descripción y la explicación sigue la interpretación, entendida aquí como la búsqueda del significado de la obra de arte (Guasch 2003: 221). Esta interpretación se

divide en dos fases: una primera de recreación del proceso de creación de la obra a partir de información contextual y una segunda de interpretación basada exclusivamente en la forma visual. Guasch equipara este segundo ejercicio interpretativo con un proceso de traducción: «En este nivel, la actividad del crítico se equipararía a la de un traductor que utiliza el lenguaje de las palabras para manifestar el sentido de la obra en cuestión, sentido que reside tanto y al mismo tiempo en las formas creadas por el artista como en las convenciones utilizadas por éste para organizar las formas que el contemplador ve» (ibíd. 223).

La evaluación de la obra de arte es el estadio último de la crítica, que persigue emitir un juicio de valor de la obra por sus características propias y en relación con otras obras. Esta valoración estética puede ser subjetivista, si se basa en el gusto y las reacciones personales del observador, u objetivista, cuando el valor estético depende de propiedades inherentes a la obra, como son la unidad, la complejidad y la intensidad. La unidad corresponde a aspectos formales (principios compositivos de orden, armonía, equilibrio, proporción, euritmia, cadencia, ritmo y medida); la complejidad, al contenido conceptual de la obra; y la intensidad, al valor expresivo y comunicativo de la misma (Guasch 2003: 231-232).

El otro fenómeno de intersemiosis indirecta entre el modo visual y el verbal que constituye un antecedente de la audiodescripción de obras de arte es la écfrasis literaria, entendida aquí en su acepción más restringida como la descripción de un objeto plástico (Pimentel 2001: 113). Su característica fundamental, que la diferencia del análisis formal realizado por el historiador y el crítico de arte, es que no pretende ser un ejercicio heurístico basado en el conocimiento experto del autor, sino un ejercicio expresivo y compositivo cuyo propósito fundamental es la creación de *enargeia*, esto es «una descripción tan vívida que ponga –¿podemos decir literalmente?– el objeto representado ante el ojo interno del lector (del oyente)» (Krieger 2000: 146); mediante un discurso encomiador: «la écfrasis literaria busca su admiración: al ser una variedad del encomio, se convierte de hecho en un blasón de la obra pictórica» (Riffaterre 2000: 162). Pimentel distingue dos clases de écfrasis según sea el objeto descrito real o ficticio: *écfrasis referencial* y *écfrasis nocional*. La écfrasis referencial es aquella en la que el objeto plástico descrito tiene una «existencia material autónoma», y se distingue de la écfrasis nocional, en la que «el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje» (Pimentel 2003: 284). Dentro de la representacional, distingue esta autora entre aquella que describe una obra particular, por un lado, y la que alude al estilo general de un artista o realiza una síntesis visual de varias obras de un mismo autor y que denomina *écfrasis representacional genérica*.

Esta écfrasis referencial correspondería a la intermedialidad por referencia de medios de Rajewsky y a la intermedialidad indirecta de Wolf. Una muestra de este tipo de descripción es el poema de Octavio Paz *Cuatro chopos* (1987) que se incluye a continuación, referido a la obra del pintor francés Claude Monet *Les Quatre Arbres* (Fotografía 2), expuesta en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que Pimentel (2003: 288 y ss.) analiza como muestra de esta clase de écfrasis.



Fotografía 2. *Les Quatre Arbres*. Claude Monet, 1891.

Cuatro chopos

A Claude Monet

Como tras de sí misma va esta línea
por los horizontales confines persiguiéndose
y en el poniente siempre fugitivo
en que se busca se disipa

—como esta misma línea
por la mirada levantada
vuelve todas sus letras
una columna diáfana
resuelta en una no tocada
ni oída ni gustada mas pensada
flor de vocales y de consonantes

—como esta línea que no acaba de escribirse
y antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba:

los cuatro chopos.

Aspirados

por la altura vacía y allá abajo,
en un charco hecho cielo, duplicados,
los cuatro son un solo chopo
y son ninguno.

Atrás, frondas en llamas
que se apagan —la tarde a la deriva—
otros chopos ya andrajos espectrales
interminablemente ondulan
interminablemente inmóviles.

El amarillo se desliza al rosa,
se insinúa la noche en el violeta.

Entre el cielo y el agua
hay una franja azul y verde:
sol y plantas acuáticas,
caligrafía llameante
escrita por el viento.
Es un reflejo suspendido en otro.

Tránsitos: parpadeos del instante.
El mundo pierde cuerpo,
es una aparición,
es cuatro chopos,
cuatro moradas melodías.

Frágiles ramas trepan por los troncos.
Son un poco de luz y otro poco de viento.
Vaivén inmóvil. Con los ojos
las oigo murmurar palabras de aire.

El silencio se va con el arroyo,
regresa con el cielo.

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba,
hacia el agua del cielo del remanso
en un esbelto afán sin desenlace mientras el
mundo zarpa hacia lo oscuro.

Latir de claridades últimas:
quince minutos sitiados
que ve Claudio Monet desde una barca.

En el agua se abisma el cielo,
en sí misma se anega el agua,
el chopo es un disparo cárdeno:
este mundo no es sólido.

Entre ser y no ser la yerba titubea,
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,

centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejos.

La écfrasis literaria y la audiodescripción de obras de arte tienen en común que el receptor no percibe visualmente el objeto plástico descrito y, por tanto, depende de la descripción para construir una imagen mental de la obra. Sin embargo, se diferencian en un aspecto fundamental: la capacidad de percepción visual del receptor, que determina la cantidad de información visual relevante, que es mayor en la audiodescripción, y el nivel de subjetividad del lenguaje empleado en su descripción, que es claramente mayor en la écfrasis literaria. Esta subjetividad está relacionada, asimismo, con el estatus del texto y su autor: la écfrasis literaria tiene categoría de texto original, independiente (en la écfrasis poética) o inserto en otro (como recurso empleado en la narrativa), algo que no sucede en la audiodescripción, cuyo estatus es el de texto traducido a partir de uno original, al que complementa o sustituye (según sea el grado de discapacidad del receptor). La forma en que estas diferencias contextuales se plasman en el contenido y la forma de la descripción queda patente al comparar una écfrasis poética y la audiodescripción para la misma obra de arte. Esto es posible en el caso de la obra *La Rêve*, pintada en 1910 por el pintor Henri Rousseau y actualmente expuesta en el MoMA de Nueva York. Los que se incluyen a continuación son el poema ecfástico realizado por el mismo pintor y un fragmento de la audiodescripción elaborada para la guía audiodescriptiva del MoMA (cf. anexo 5.4.).

La Rêve

Yadwigha dans un beau rêve
s'étant endormie doucement
entendait les sons d'une musette
dont jouait sin charmeur bien pensant.

Pendant que la lune reflète
sur les fleuves [or fleurs], les arbres verdoyants,
les fauves serpents prêtent l'oreille
aux transmit gais de l'instrument.

Transcripción: *The Dream*. Guía audiodescriptiva del MoMA de Nueva York.

This large painting depicts a lush jungle with a diverse array of trees, tropical plants and wild animals. It is made up of flat overlapping shapes like a dense collage, creating a sense of shallow space. The scene is somewhat dark, but there is enough light to see the abundance of plant and wild life. Through the leaves we can see a hint of pale blue sky along the top of the painting and in the upper right, there is a full moon shining.

The lower left quadrant of the painting is filled with a curvaceous nude woman reclining on a couch. The woman's body is oriented toward the viewer. She looks to her left — the viewer's right — her face in profile. Her left arm rests on the rounded wooden edge of the dark burgundy couch. Her long waist-length brown hair falls in two loose braids over her right shoulder, covering her right breast, while her left breast is exposed. A gentle light accentuates her shapely body; the pinkish hue of her skin contrasts with the dark velvety couch.

Large long-stemmed flowers — seven in full bloom and four with closed petals — surround the couch. They are in soft shades of blue, lavender and rose and have a flat and exaggerated appearance, with each pointy petal clearly articulated. Just above the flowers, in the upper left corner of the painting, is a mass of large dark green almond-shaped leaves and intertwining tree branches. A gray bird with extended tangerine-colored wings — perhaps a bird of paradise — emerges from the foliage. The bird is perched on a branch in profile facing right, echoing the pose of the woman whose head is two feet directly below.

Como se puede apreciar en la lectura de estos dos discursos, el propósito comunicativo y el estatus del emisor determinan la cantidad de información transmitida y la libertad en la interpretación del mensaje visual: en la écfrasis, el escritor se centra en unos pocos elementos de la obra y hace uso de un lenguaje poético, altamente expresivo. En cambio, el compositor de la audiodescripción actúa como mediador entre el artista y el receptor, y su función es la de trasladar al receptor de la manera más objetiva posible los aspectos formales del mensaje visual. Esto se plasma en una descripción detallada de la obra por medio de un lenguaje claro, preciso y objetivo. En este sentido, la audiodescripción museística de obras de arte para personas con discapacidad visual se acerca a la descripción del historiador y el crítico de arte en la fase inicial de descripción formal, previa a la explicación. Sin embargo, las características del receptor son distintas en ambos casos, lo cual incide en el tipo de información relevante y el lenguaje empleado para describirlo: si el análisis de la Historia y la Crítica del arte busca destacar determinados elementos formales de la obra que el experto considera de especial relevancia para su comprensión y posterior explicación, interpretación y evaluación, la audiodescripción para personas con discapacidad visual persigue hacer un retrato lo más detallado posible de la obra en su totalidad por medio de un lenguaje directo, que permita al receptor construir una imagen mental de la obra.

En lo que concierne a la explicación e interpretación del significado de la obra, su inclusión en la audiodescripción museística para personas con discapacidad visual depende del perfil del autor. Como se vio anteriormente (cf. 4.3.2.), el responsable de realizar las visitas guiadas con audiodescripción en museos de arte es normalmente un experto (historiador del arte o artista) y la descripción que hace de la obra va seguida, normalmente, de una explicación e interpretación de la misma. Esto cambia cuando se trata de una guía audiodescriptiva, cuyo autor no suele tener estatus de experto en el dominio del

arte, lo cual se plasma en una descripción más objetiva que busca omitir cualquier juicio interpretativo.

En conclusión, la audiodescripción de obras de arte comparte con la écfrasis literaria y el análisis formal del historiador y el crítico de arte la función primordial de descubrir al receptor la existencia de elementos de la obra artística que no puede percibir o percibe de manera diferente, bien porque carece del conocimiento experto en los lenguajes de la comunicación visual y artísticos necesario para identificarlos y categorizarlos (historia del arte y crítica artística), bien porque el mensaje visual no está presente (écfrasis literaria), bien porque presenta una discapacidad visual que no le permite acceder a dicho mensaje o limita su acceso al mismo (audiodescripción). Pero es precisamente esta diferencia en la capacidad fisiológica de percibir visualmente la obra de arte de los receptores la que incide en la elección de los componentes de la obra artística que se describen y el lenguaje empleado para ello. A este respecto, las directrices de audiodescripción del arte (Salzhauer y Sobol 2003: 9) recomiendan la descripción de detalles vívidos, como la realizada en la écfrasis literaria y en la crítica de arte, pero abogan al mismo tiempo por una máxima objetivista en la descripción, contraria tanto a la interpretación y la evaluación estética de la Crítica de arte como a la exaltación de la obra en la écfrasis literaria.

De lo anterior se puede concluir que el elemento común a todos estos géneros intersemióticos es la descripción de entidades a partir de sus cualidades formales y constituyen, por tanto, tipos textuales descriptivos. En el apartado siguiente se aborda la descripción como modo de representación y se ubica la audiodescripción museística en este marco conceptual, que completa su caracterización genérica multidimensional.

5.2.3. La audiodescripción como tipo textual descriptivo

Atendiendo al propósito retórico, la audiodescripción constituye un tipo textual con un foco dominante descriptivo. En su introducción a *Studies in Intermediality: Description in literature and other media*, Wolf (2007: 1) define la descripción como un *(macro)marco cognitivo* o macro-modo semiótico de representación que se realiza por medio de diferentes sistemas de signos. Afirmar que la descripción, al igual que la narración, se caracteriza por ser transgenérica y transmedial. Es transgenérica porque se emplea en géneros diversos, y transmedial, porque se puede realizar a través de medios diferentes, como la lengua, la música y la pintura: «Thus, description appears to be not only a **transgeneric** but also a **transmedial** phenomenon, that is: a phenomenon that can occur in more than one medium [énfasis en el original]» (ibíd: 3).

La descripción, como (macro)marco cognitivo o macro-modo semiótico, se puede caracterizar a partir de su contenido y su forma. Respecto del contenido, Wolf afirma que la descripción puede referir a estados y procesos, a objetos internos (mentales) y externos. Este autor lo define como un acto bipolar, pues se compone de un polo dominante referencial centrado en el objeto y un polo subdominante centrado en el sujeto, que impone una perspectiva de observación y aporta un componente evaluativo y emocional (ibíd. 26). Wolf se basa en esta afirmación para definir la descripción como «any representation in which linking qualities to objects is dominant and, for instance, more important than constructing objects as agents or patients of action» (ibíd. 29). En el plano formal, la descripción se caracteriza por la representación vívida y el predominio de la organización discursiva paradigmática.

La caracterización general de la descripción (adaptada de Wolf 2007: 33) se puede resumir en los siguientes elementos:

- **Función**
 - referencial
 - representacional y experiencial (descripción vívida que provoca ilusión estética)
 - pseudo-objetivizadora e interpretativa
- **Contenido**
 - fenómenos concretos (reales o ficticios) en lugar de abstracciones
 - fenómenos existenciales en lugar de acciones (tendencia hacia fenómenos estáticos frente a dinámicos y espaciales frente a temporales), aunque se dan casos de ambos
 - tendencia hacia fenómenos externos en lugar de internos (mentales), aunque se dan casos de ambos
 - tendencia hacia objetos visuales en lugar de otras modalidades sensoriales, aunque se dan casos de ambos
- **Forma**
 - énfasis en la apariencia y las impresiones sensoriales (superficie)
 - atribución de cualidades múltiple y paradigmática que resulta en una multiplicidad de detalles

Atendiendo al propósito retórico predominante, la audiodescripción museística de obras de arte se ubica dentro de este macro-modo semiótico descriptivo y, como tal, debería, en principio, adecuarse a las características funcionales, de contenido y formales arriba referidas. Además, se enmarca en un dominio estético, el del arte, y tiene un propósito comu-

nicativo de divulgación marcado por el escenario y emisor de la comunicación: el museo. Estos factores, en relación con el estatus del audiodescriptor y las características del receptor (cf. 4.3.2), permiten formular las siguientes hipótesis:

- Puesto que el texto origen es un objeto estático (la obra artística), predominará la descripción de estados de cosas y no de acciones.
- Puesto que el texto origen es un mensaje visual y la función de la audiodescripción es traducirla a un modo verbal accesible para personas con discapacidad visual, predominará la descripción de los elementos visuales.
- Puesto que el autor no es un experto en las materias de la comunicación visual y el arte, predominará la descripción objetiva de elementos concretos y externos al audiodescriptor, en lugar de abstractos y mentales; es decir, el foco recaerá en la forma del mensaje visual y los elementos más objetivos de su contenido, es decir, los signos icónicos representados.

5.2.4. Recapitulación: clasificación textual multidimensional de la guía audiodescriptiva de museos de arte

A lo largo de este capítulo quinto se ha elaborado una caracterización del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte en relación con diferentes elementos intratextuales y extratextuales del contexto comunicativo en que se enmarca. La guía audiodescriptiva de museos de arte se ha ubicado en el *sistema de géneros museísticos* (por el escenario de la comunicación) y en el *macrogénero divulgativo* (por el propósito comunicativo del museo para con sus visitantes). En un nivel más específico, la audiodescripción de la obra de arte se ha definido como fenómeno de *intersemiosis indirecta por tematización* (por la relación semiótica entre texto origen y texto meta) y *tipo textual descriptivo* (por su foco tipotextual). Asimismo, dentro del dominio del arte, se ha relacionado con los géneros intersemióticos de la éfrasis literaria y el análisis formal realizado por el historiador y el crítico del arte. La Tabla 7 resume esta clasificación multidimensional de la guía audiodescriptiva de museos de arte como género textual.

Parámetro clasificatorio	Categoría
Propósito comunicativo	Macrogénero divulgativo
Escenario	Sistema de géneros museísticos: grupo de géneros "Visita al museo"
Relación semiótica entre TO y TM	Fenómeno de intersemiosis indirecta
Foco tipotextual	Tipo textual descriptivo

Tabla 7. Clasificación textual multidimensional de la guía audiodescriptiva de museos de arte.

La metodología de investigación del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte seguida en esta tesis doctoral se caracteriza por ser causal, interpretativa y multidimensional. Su objetivo no se limita a describir las características de este género, sino que persigue ofrecer una explicación de las mismas. Para ello, analiza los factores comunicativos, formales y cognitivos del género investigado y los pone en relación con el fin de poder formular hipótesis probabilísticas en cuanto a su naturaleza. Así, este método constituye una aproximación al género como práctica discursiva (Hyland 2009: 214), pues combina el análisis textual con los métodos etnográficos del cuestionario y la entrevista, que permiten, por un lado, validar los resultados de la fase de análisis formal y, por otro, proporcionar un retrato más completo del uso de un género particular en determinados contextos.

El estudio de la dimensión comunicativa requiere la recopilación de información relativa al contexto a partir de documentación relacionada y de los propios participantes en la comunicación. Los resultados del estudio de esta dimensión se expusieron en la primera parte de esta tesis doctoral y constituyen un retrato detallado del contexto de la comunicación. El análisis de la dimensión formal se expone en el apartado empírico de esta tesis doctoral y sigue una metodología de análisis de los movimientos retóricos basado en corpus, el cual permite conocer la estructura convencional de este género y la relación entre los diferentes movimientos retóricos que lo componen, así como las características lingüísticas de dichos movimientos a partir del estudio de un corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte.

Dado que el foco de atención de esta investigación recae sobre la audiodescripción de la obra artística como producto traducido, el análisis lingüístico se centra precisamente en el movimiento de la audiodescripción de la obra artística y en dos aspectos fundamentales: (1) el contenido de la audiodescripción, y (2) la forma de la audiodescripción. Este análisis se asienta sobre los principios fundamentales de la Lingüística cognitiva, pues consideramos que la relación que establece esta disciplina entre la estructura conceptual y la estructura semántica es de gran ayuda para describir y comprender los procesos y productos de la traducción intersemiótica.

En lo que respecta al factor cognitivo, tanto el análisis del contexto como de los movimientos retóricos y el análisis de la audiodescripción permiten describir los marcos conceptuales y esquemas cognitivos que guían la elaboración y comprensión del género analizado, desde el marco general del contexto de la comunicación, caracterizado por la participación de unos interlocutores con intenciones comunicativas determinadas, hasta el marco de la visita, que determina la estructura convencional del discurso y las relacio-

nes entre los diferentes segmentos, y el marco de obra artística, que guía la composición de la audiodescripción.

En el capítulo séptimo se describe la metodología de análisis del género textual basada en corpus empleada en el estudio de la guía audiodescriptiva de museos de arte, pero antes, el capítulo siguiente está dedicado a exponer los principios y conceptos fundamentales de la Lingüística cognitiva sobre los que se asienta el estudio de la audiodescripción museística de la obra artística que será central en el apartado empírico de esta tesis doctoral.

6

Fundamentos de Lingüística cognitiva aplicados al estudio semántico de la audiodescripción

language not only *reflects* conceptual structure,
but can also *give rise to* conceptualisation.
(Evans y Green 2006: 101)

Todo proceso de traducción se compone de una fase de análisis, en la que el traductor interpreta el significado codificado en el texto origen y construye una representación conceptual del mismo, y una fase de síntesis de dicha representación en un código distinto (Bell 1991: 45). Este proceso está inevitablemente marcado por el contexto comunicativo, compuesto por el mensaje (temática, modo semiótico, forma, función), los interlocutores y el escenario de la comunicación. En la audiodescripción, este proceso está marcado por la particularidad de que el modo semiótico del texto origen no es de naturaleza verbal, sino visual. No obstante, si bien el proceso cognitivo es fundamentalmente el mismo en la traducción interlingüística e intersemiótica, la marcada diferencia entre los códigos implicados y las características psicofisiológicas del receptor de la audiodescripción constituyen elementos contextuales con un peso especial en el proceso de traducción.

Respecto del texto origen, son numerosos los estudios que hasta el día de hoy han arrojado luz sobre los fundamentos de la producción y la comprensión de mensajes visuales desde diversas perspectivas: Kosslyn (1994), Smith y Kosslyn (2007), Zeki y Lamb (1994) desde la Neurobiología y la Fisiología de la percepción visual; Dondis (2006) des-

de el Diseño y la alfabetización visual; Kress y Leeuwen (2001, 2006) desde la Semiótica social; Kulvicki (2006), Lopes (1996), Gombrich (1982) y Goodman (1968) desde la Filosofía de la representación y Arnheim (2004) desde la Psicología de la percepción visual, entre otros. Todos estos autores han posibilitado con sus contribuciones un conocimiento más profundo de la imagen y su potencial comunicativo, pero la naturaleza de los códigos visuales sigue presentando una gran complejidad que deriva de la multiplicidad de interpretaciones posibles que se pueden desprender de un mensaje visual. Dondis lo expresa de manera clara cuando afirma que: «Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos [...] que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales» (2006: 24); a lo que añade: «Es de señalar, sin embargo, que en la experiencia directa o en cualquier nivel de la escala de la expresión visual, desde la fotografía al boceto impresionista, toda la experiencia visual está intensamente sometida a la interpretación individual» (ibíd. 85).

Por ello, un elemento fundamental del estudio de la audiodescripción es dilucidar la forma en que el traductor ha interpretado el texto origen, qué contenido conceptual ha seleccionado de su interpretación para componer la descripción y los recursos lingüísticos que ha empleado para hacerlo: «The elaboration of the target text is invariably a reconstruction of meaning. However, what is somewhat less studied is the fact that the comprehension process of the translator is also a reconstruction as well, though of conceptual systems and communicative context» (Faber 1999: 97).

La selección del contenido conceptual y la forma lingüística constituyen técnicas de traducción intersemiótica aplicadas por el traductor, por lo que su análisis permite describir tanto el proceso de síntesis como el producto de la traducción. La unión de contenido y forma nos permite esbozar la representación semántica de la obra de arte construida por el traductor, lo cual nos acerca a su proceso de comprensión del texto origen. Una de las disciplinas que más se ha ocupado de relacionar las estructuras de la lengua con las estructuras conceptuales es la Lingüística cognitiva y es por ello que nos basamos en sus teorías para llevar a cabo el análisis de la audiodescripción de la obra artística como producto de un proceso traductor, el cual se expone en el apartado empírico de la presente tesis doctoral. Dicho análisis parte de la premisa de que la representación semántica de la obra artística plasmada en la audiodescripción es una puerta de acceso a la representación conceptual construida por el traductor a partir de su interpretación del texto origen.

La representación semántica está formada por la estructura semántica codificada en la lengua y la estructura conceptual a la que determinadas palabras dan acceso. Para reconstruir esta representación es necesario, por tanto, analizar el significado de los discursos. Según Langacker (2008), esto requiere extraer el contenido conceptual, por un lado, y la interpretación que el emisor ha realizado de dicho contenido, por otro. Así pues, el análisis de la audiodescripción se compone de dos fases: una primera de análisis del contenido conceptual en la que se sigue el proceso de composición semántica descrito por Evans (2010), y una segunda de análisis de la interpretación realizada por el traductor de dicho contenido, que parte de los resultados de la fase anterior para analizar los parámetros del foco, la prominencia, la especificidad y la perspectiva (Langacker 2008). Los resultados de ambos análisis permiten reconstruir la representación semántica del marco de la obra artística en la audiodescripción. El objetivo último que se persigue es extraer parámetros recurrentes en la traducción intersemiótica de imágenes a palabras que tiene lugar en la audiodescripción museística de obras de arte para comenzar a comprender las características de este tipo de proceso traductor y del producto del mismo.

6.1. El lenguaje como sistema simbólico e interactivo

La Lingüística cognitiva postula que el lenguaje tiene dos funciones fundamentales: la función simbólica y la función interactiva. El lenguaje nos permite expresar pensamientos e ideas: es un sistema de codificación y externalización del pensamiento por medio de símbolos. Estos símbolos son pares forma-significado que pueden ser componentes de palabras, palabras completas y cadenas de palabras. En estos pares simbólicos, la forma puede ser un sonido (componente fonológico), una representación ortográfica, o un gesto signado. El significado, por su parte, es el componente ideacional o conceptual relacionado con el símbolo de manera convencional, el cual no se refiere directamente a la realidad, sino a nuestra representación mental de la misma o nuestra *realidad proyectada* (Jackendoff 1983: 36): «an important reason behind why cognitive linguists study language stems from the assumption that language reflects patterns of thought. Therefore, to study a language from this perspective is to study patterns of **conceptualisation** [énfasis en el original]» (Evans y Green 2006: 5). Los símbolos lingüísticos contienen contenido conceptual, al tiempo que actúan como guías en la construcción de conceptualizaciones más complejas que los significados expresados por los símbolos lingüísticos al activar determinadas estructuras conceptuales. La segunda función primordial del lenguaje es la interactividad, que hace referencia al papel del lenguaje como sistema de comunicación entre individuos.

La disciplina de la Lingüística cognitiva se guía por dos compromisos fundamentales, definidos por primera vez por George Lakoff en 1991 (cit. en Evans y Green 2006: 27-28): (1) el compromiso con la generalización, y (2) el compromiso cognitivo. El primero de estos presupone que existen principios estructurales generales comunes a todos los aspectos de la lengua humana. Así, defiende que la categorización, la polisemia y la metáfora son fenómenos no sólo del componente léxico, sino también del sintáctico (y en algunos casos del fonológico). El compromiso cognitivo se sustenta en la presunción de que la estructura lingüística refleja la estructura conceptual y esta, a su vez, está determinada por la experiencia del ser humano en el mundo. Por ello, es cometido de los investigadores en esta área describir los principios generales de la lengua que están en consonancia con los hallazgos en torno al funcionamiento de la mente en otras disciplinas:

language does not result from an encapsulated 'module' of specialised knowledge, separable from general cognition (in contrast with the view developed in formal approaches to linguistics), but instead that language reflects and is informed by non-linguistic aspects of cognition. In particular, given the premise that the principles that inform language reflect general cognitive principles, the language system itself can be seen as a window that enables the direct investigation of conceptual structure (knowledge representation, including the structure and organisation of concepts) and conceptualisation (the process of meaning construction). (Evans y Green 2006: 54).

Esta disciplina se subdivide en dos áreas fundamentales: la Semántica cognitiva y los Enfoques cognitivos de la gramática. La primera se ocupa de la relación entre la experiencia, el sistema conceptual y el sistema lingüístico. En esta se estudian la representación del conocimiento (estructura conceptual) y la construcción del significado (conceptualización) por medio de la lengua. Los Enfoques cognitivos de la gramática se dividen entre aquellos que se centran en el estudio de los principios cognitivos que rigen la organización lingüística y los que pretenden ofrecer una descripción más detallada de las unidades que forman la lengua.

La Semántica cognitiva se asienta sobre cuatro principios fundamentales (Evans y Green 2006: 157):

- a. La estructura conceptual está corporeizada.
- b. La estructura semántica da acceso a la estructura conceptual.
- c. La representación del significado es enciclopédica.
- d. La construcción de significado es conceptualización.

En relación con el primer principio, la Semántica cognitiva parte de la tesis fundamental de las teorías de la *cognición situada* (Glenberg 1997; Barsalou 1999; Zwan 2004) para

explicar la relación entre el lenguaje y los procesos cognitivos generales. Este enfoque rechaza las teorías tradicionales que consideran la cognición un sistema modular de símbolos amodales independiente de los sistemas modales del cerebro de la percepción, la acción y la introspección, y sostiene, en cambio, que la representación del conocimiento está basada en la recreación neuronal de estados modales derivados de la experiencia corporal y la acción situada (Barsalou 2008: 617). Estos estados modales, denominados *simuladores* por Barsalou (1999, 2003), son sistemas distribuidos en las áreas de asociación y almacenamiento del cerebro que integran el contenido conceptual multimodal (estados perceptivos, motores e introspectivos) adquirido durante la experiencia del individuo con el mundo, el cuerpo y la mente para una misma categoría (Barsalou 2009: 1282).

El segundo principio establece que la estructura semántica da acceso a la estructura conceptual, es decir, el lenguaje no refiere directamente a la realidad, sino a la representación mental que los individuos construyen de la misma. Esto implica que el significado codificado en la lengua es una ventana a la representación del conocimiento. Este principio está estrechamente relacionado con el tercero, que defiende una concepción enciclopédica de la representación del significado. Frente a una visión de las palabras como contenedoras de significado, la Lingüística cognitiva defiende un enfoque alternativo que las considera puntos de acceso a un conocimiento más amplio, almacenado y representado en la memoria a largo plazo de cada individuo. El conocimiento está estructurado en forma de representaciones mentales con diversos grados de abstracción y organización interna; las unidades lingüísticas codifican contenido lingüístico esquemático y a la vez activan rutas de acceso a dichas representaciones. La lengua constituye, de esta manera, un medio de acceso al sistema conceptual y, por ello, las unidades simbólicas de la lengua no pueden comprenderse si no es en relación con el conocimiento enciclopédico al que dan acceso (Evans 2010: 183).

Esto enlaza directamente con el cuarto principio, que establece que el significado no está contenido en las unidades lingüísticas, sino que emerge de un proceso de composición semántica (conceptualización) que interrelaciona la estructura semántica codificada en la lengua con la estructura conceptual a la que dan acceso determinadas unidades lingüísticas: «meaning construction is equated with conceptualisation, a dynamic process whereby linguistic units serve as prompts for an array of conceptual operations and the recruitment of background knowledge» (Evans y Green 2006: 162).

6.2. Representación del conocimiento: la estructura conceptual

El conocimiento se almacena en forma de conceptos, entendidos como símbolos compuestos de patrones neuronales almacenados en la memoria, que recogen información perceptiva y motora de experiencias (Barsalou 1999). Estos conceptos se agrupan en categorías que presentan una estructuración interna, en torno a un concepto prototípico, y una organización externa, en forma de taxonomías, paronimias y marcos o dominios (Radden y Dirven 2007: 8).

6.2.1. Prototipicidad y especificidad en la organización conceptual

La noción de prototipo aplicada a la categorización conceptual proviene del trabajo de William Labov (1973) y Eleanor Rosch (1975). Uno de los principales descubrimientos de esta investigadora fue que los miembros de una categoría conceptual se organizan en torno a un concepto prototípico y la pertenencia o no a una categoría dada no depende de una serie de rasgos suficientes y necesarios, sino del grado de semejanza con el concepto prototípico. Como consecuencia, la categoría presenta unos límites difusos y una estructura interna variable.

Otro descubrimiento de Rosch y su equipo (Rosch et al. 1976) fue la existencia de un *nivel básico de categorización* conceptual. Este es el nivel que se aplica con más frecuencia y se caracteriza por ser el más económico e informativo desde un punto de vista cognitivo. Las palabras que denotan categorías básicas se denominan *términos de nivel básico* y presentan ciertas particularidades: tienen una forma simple, se emplean frecuentemente, son aprendidos en etapas iniciales de la adquisición del lenguaje y tienen la capacidad de facilitar la evocación de imágenes con un nivel elevado de detalle (Radden y Dirven 2007: 9). El básico es el nivel más elevado de categorización conceptual en el cual es posible construir una imagen mental y son este nivel y niveles inferiores los que permiten realizar una descripción de las partes y la función de las categorías conceptualizadas (Taylor 2002: 132). La cualidad más relevante del nivel básico de categorización es que es el más económico desde un punto de vista cognitivo, pues ofrece el mayor nivel de informatividad con el menor requerimiento de procesamiento; esto se consigue maximizando el número de atributos compartidos por miembros de la categoría al tiempo que minimiza el número de atributos compartidos con miembros de otras categorías (Taylor 2005: 52). En palabras de Evans y Green:

Crucially, for a category to achieve cognitive economy (to provide the greatest amount of information at the lowest processing cost), it must share as many common within-category attributes as possible, while maintaining the highest possible level of between-category difference [...] This demonstrates why the basic level of categorisation is 'special': it is the level which best reconciles the conflicting demands of cognitive economy. Therefore the basic level is the most informative level of categorisation. (Evans y Green 2006: 261).

Geeraerts et al. (1994, cit. en Taylor 2002: 88) analizaron la relación entre la categoría prototípica y el nivel básico en términos de prominencia onomasiológica frente a prominencia semasiológica. El nivel básico está relacionado con el enfoque onomasiológico, es decir, con las expresiones lingüísticas que se pueden aplicar a una entidad dada, y el prototipo, con un enfoque semasiológico, esto es, a qué entidades o situaciones se aplica una determinada expresión lingüística. Un término pertenece al nivel básico «to the extent that *this* term, rather than other, is selected with greater frequency to refer to a certain entity» (Taylor 2005: 54). Otro resultado de esta investigación fue que el nivel básico no se encuentra siempre en el mismo nivel de la jerarquía conceptual, sino que varía dependiendo de la naturaleza de la categoría.

Los miembros de una categoría conceptual se pueden organizar asimismo en taxonomías, cuyos miembros están vinculados por la relación *is_a* y forman jerarquías con niveles diversos de especificidad. Un concepto muy específico presenta una resolución alta, mientras que uno más general tiene un grado mayor de esquematicidad. Una conceptualización esquemática o *esquema* se realiza por medio de conceptos más específicos, que la elaboran, denominadas *tipos*. La esquematización como proceso cognitivo contribuye a la categorización, pues la formación de un esquema permite su posterior aplicación a nuevas experiencias (Langacker 2008: 56).

A prototype is a typical instance of a category, and other elements are assimilated to the category on the basis of their perceived resemblance to the prototype; there are degrees of membership based on degrees of similarity. A schema [...] is an abstract characterization that is fully compatible with all the members of the category it defines (so membership is not a matter of degree); it is an integrated structure that embodies the commonality of its members, which are conceptions of greater specificity and detail that elaborate the schema in contrasting ways. (Langacker 1987: 371, cit. en Taylor 2005: 69).

En el estudio de la audiodescripción museística de obras de arte que se presenta en el apartado empírico de esta tesis doctoral se analiza la especificidad del léxico empleado en la traducción de los componentes visuales como uno de los parámetros sobre los que se asienta la construcción del contenido conceptual realizada por el traductor. Como se verá

en los resultados, el nivel de especificidad es, en términos generales, bajo, y es más elevado en la categoría del COLOR, como se puede observar en el siguiente fragmento del análisis del corpus de guías audiodescriptivas.

pink	<i>pinkish</i> <i>rosiness</i> <i>[pinkish-violet]</i> lilac
orange	<i>orangey</i> orangey-pink <i>peach</i> <i>orange-reds</i>

El bajo nivel de especialización del léxico se puede relacionar con la intención del traductor de emplear términos de nivel básico, estos son aquellos que el traductor, como hablante de la lengua, considera que son los más utilizados para designar los componentes de la obra visual, desde la imagen icónica hasta los elementos del color, la forma y la composición. Esta decisión estaría motivada por su consideración del contexto comunicativo, donde la audiodescripción de la obra tiene una función de divulgación de conocimiento a un público, en principio, no experto en la materia.

6.2.2. Organización del conocimiento en marcos, dominios y modelos cognitivos

Los conceptos se organizan asimismo formando estructuras complejas que se han venido a denominar *marcos* (Fillmore 1985, 2006), *dominios* (Langacker 1987, 2008) y *modelos cognitivos* (Evans 2010). En la Semántica de marcos, el marco es una esquematización conceptual de la experiencia: «A 'frame', as the notion plays a role in the description of linguistic meanings, is a system of categories structured in accordance with some motivating context» (Fillmore 2006: 381). Según esta teoría, los usuarios de la lengua aplican marcos específicos al contenido conceptual con el fin de transmitir su particular visión del mundo, la cual se refleja en la elección de unidades lingüísticas que activan el marco en cuestión. Así pues, las formas lingüísticas evocan o activan marcos determinados y destacan algún aspecto de los mismos, por lo que en el proceso de comprensión será necesario conocer dichos marcos para poder comprender el significado de los símbolos lingüísticos (Fillmore y Baker 2009: 317).

Evans (2010), en su teoría *Lexical Concepts and Cognitive Models (LCCM)*, emplea el concepto de modelo cognitivo, que se basa en la noción de *simulador* en la teoría *Perceptual Symbols Systems (PSS)* (Barsalou 1999). Esta teoría de la representación del cono-

cimiento pretende explicar cómo se representan en la memoria las experiencias de base perceptiva (sensorial, motora, propioceptiva y subjetiva). Barsalou sostiene que el sistema cognitivo centra la atención en determinados elementos de la experiencia que se almacenan en módulos específicos en las áreas sensoriales y motoras del cerebro de manera esquemática, es decir, como abstracciones de los elementos comunes de experiencias diversas, que se unen formando símbolos perceptivos. Estos símbolos son patrones o secuencias neuronales que tienen la capacidad de ser reactivados y forman sistemas estructurados denominados simuladores, que se definen como representaciones mentales que integran símbolos perceptivos relacionados. Hay dos tipos de información que deriva de estos simuladores: el marco y la simulación.

El marco constituye una representación esquemática formada por medio de un proceso de abstracción de los elementos relevantes de todas las experiencias de un mismo símbolo perceptivo o concepto: «A frame is an information structure consisting of large collections of perceptual symbols, encoding information which is stable over time as well as incorporating variability. Hence, a frame provides a unified, and hence coherent, representation of a particular entity» (Evans 2010: 179). La simulación consiste en una recreación de este marco; los símbolos que forman el marco pueden combinarse de maneras diversas, dando lugar a un número infinito de simulaciones posibles de la entidad que representa.

El marco tiene dos tipos de componentes básicos: conjuntos de atributo-valor e invariables estructurales. Los atributos son un concepto del marco que describe un aspecto de al menos varios de los miembros de una categoría, mientras que los valores son conceptos subordinados que representan subclases de un atributo determinado. Las invariables estructurales son relaciones estables que existen entre los atributos de una categoría determinada del marco (Barsalou 1992: 25).

Si aplicamos estos conceptos al proceso de traducción intersemiótica de una obra de arte en un discurso verbal, el traductor, en el proceso de comprensión del texto origen, construye una representación conceptual de la obra artística que se integra con su conocimiento previo del proceso de creación artística, los componentes visuales, el contexto histórico y el específico del autor y demás información relacionada tomada de su experiencia, para conformar su *marco de la obra artística*. De este marco, el traductor selecciona determinados atributos y valores que constituyen la simulación que el traductor decide transmitir al receptor en consideración del contexto comunicativo. Esta decisión guía a su vez la selección de los símbolos lingüísticos en la composición de la audiodescripción. Nuestro análisis de la audiodescripción parte de la premisa de que el análisis del producto de la traducción permite extraer la representación semántica de dicha simulación y es,

por ello, una puerta de acceso al proceso de traducción. En adelante, emplearemos el término marco (en lugar de simulación) para referirnos a esta construcción específica realizada por el traductor a partir del marco general de la comunicación visual y la obra artística, y que guía la composición del texto meta.

Esta caracterización constituye un tan solo un acercamiento al marco de la obra artística, pues el significado representado por medio de la lengua (representación semántica) es una estructura parcial del significado representado en el sistema conceptual (representación conceptual). La lengua no hace sino establecer rutas de acceso al conocimiento representado en el sistema conceptual y para ello se sirve de dos clases de *concepto léxico*³⁷ que interactúan entre sí: uno que aporta un contenido esquemático y otro responsable de completar el armazón construido por el primero con un contenido más complejo, dando lugar a la estructura semántica (Evans y Green 2006: 507-513). Los conceptos léxicos que codifican este contenido complejo son puertas al conocimiento enciclopédico almacenado en el sistema conceptual: proporcionan una ruta de acceso a los modelos cognitivos y destacan o describen determinados atributos e invariables estructurales del modelo (Evans 2010: 74). Esta distinción entre un contenido esquemático y otro más complejo está presente en las teorías lingüísticas de Langacker (1987, 2008), Talmy (2000), Goldberg (1995, 2006) y Evans (2010).

6.3. Representación léxica: la codificación lingüística de la estructura conceptual

La lengua codifica y da acceso a distintos tipos de contenido conceptual. Langacker (1987, 2008) denomina *perfil* al significado del concepto léxico, el cual sólo se comprende en relación con una subestructura conceptual denominada *base*, que a su vez es una parcela de una estructura de conocimiento mayor denominada *dominio*. Un concepto léxico activa no uno, sino varios dominios que forman lo que se ha denominado una *matriz de dominios*. Evans, por su parte, emplea el término modelo cognitivo, que define como una clase de simulador a la que es posible acceder a través de determinados conceptos léxicos (2010: 193). Cada concepto léxico puede activar uno o varios modelos cognitivos y el conjunto de modelos cognitivos activados por un concepto léxico es lo que Evans denomina *perfil de modelo cognitivo*, que constituye el potencial semántico de un concepto léxico.

Los conceptos léxicos codifican la *estructura semántica*, la cual se compone de una parte esquemática y una de contenido conceptual complejo. Esta afirmación se basa en una de las tesis fundamentales de la lingüística cognitiva y, en particular, de los enfoques

³⁷ Significados convencionales asociados a las palabras (Evans y Green 2006: 158).

cognitivos de la gramática, por la que el sistema lingüístico está representado en la mente como un inventario estructurado de unidades simbólicas (pares forma-significado), que se encuentran situadas en una escala gradual que va del polo del contenido conceptual complejo al de la estructura esquemática. Para Talmy, el contenido esquemático está codificado en el sistema gramatical (*closed-class words*) y el contenido más complejo lo aporta el sistema léxico (*open-class words*).

The grammatical specifications in a sentence, thus, provide a conceptual framework or, imagistically, a skeletal structure or scaffolding for the conceptual material that is lexically specified [...] this set of grammatically specified notions collectively constitutes the fundamental conceptual structuring system of language. That is, this crosslinguistically select set of grammatically specified concepts provides the basic schematic framework for conceptual organization within the cognitive system of language. (Talmy 2000, I: 21).

Según este autor, una diferencia fundamental entre estos dos sistemas es que las formas gramaticales tienen un significado restringido, algo que no sucede con las formas léxicas (Talmy 2000, I: 24). Uno de los principios organizativos de la estructura esquemática conceptual, codificada en el sistema gramatical, es que un mismo *complejo ideacional* puede representarse como conceptualizaciones diversas, dependiendo de la intención comunicativa del hablante en el contexto comunicativo. Talmy afirma que el ser humano tiene la capacidad cognitiva de construir y representar el pensamiento desde diferentes puntos de vista según lo que denomina el principio de alternancia conceptual (*conceptual alternativity*) (Talmy 2000, I: 14).

Evans (2010: 35) coincide con Talmy, Langacker y Goldberg en la distinción entre dos clases de conceptos léxicos, pero hace hincapié en que la estructura semántica codifica exclusivamente un contenido lingüístico que se complementa con el contenido más complejo del sistema conceptual, al cual se accede a través de determinados conceptos léxicos. Así, distingue entre conceptos léxicos cerrados (*closed-class concepts*), especializados para la codificación de contenido lingüístico, y conceptos léxicos abiertos (*open-class concepts*), aquellos que codifican contenido lingüístico y permiten el acceso al sistema conceptual.

Para hacer esta afirmación, Evans se basa en la teoría de *Language and Situated Simulation (LASS)* (Barsalou et al. 2008), por la que el procesamiento conceptual depende fundamentalmente de dos sistemas: el sistema lingüístico y el sistema de simulación. Estos desempeñan roles diversos y a la vez interactúan entre sí en la representación y el procesamiento de conceptos: «Two systems appear responsible for producing conceptual information: the linguistic system and the simulation system» (Barsalou et al. 2008: 261).

De estos, el sistema lingüístico realiza un procesamiento superficial, mientras que el sistema de simulación es responsable de tareas de procesamiento más complejas; la prominencia de un sistema u otro depende de la exigencia de la tarea en cuestión:

We assume that when a word is perceived, the linguistic system becomes engaged immediately to categorize the linguistic form (which could be auditory, visual, tactile, etc.) [...] Once the word has been recognized, we assume that associated linguistic forms are generated as inferences, and as pointers to associated conceptual information [...] Once associated linguistic forms are generated, they support a variety of superficial strategies (e.g., Glaser 1992) [...] Rather than providing deep conceptual information, these strategies provide shallow heuristics that make correct performance easily possible. When the retrieval of linguistic forms and associated statistical information is sufficient for adequate performance, no retrieval of deeper conceptual information is necessary. (Barsalou et al. 2008: 248-9).

Una de las premisas básicas de la teoría de *LCCM* de Evans es, por tanto, una distinción entre el *sistema lingüístico* y el *sistema conceptual*, entre el significado lingüístico codificado en los conceptos léxicos (*estructura semántica*) y el significado conceptual almacenado en forma de modelos cognitivos (*estructura conceptual*), a los cuales se puede acceder a través de determinados conceptos léxicos (Evans 2010: xi). La unión de ambas estructuras da lugar a la *representación semántica*. Esta propuesta puede representarse sintéticamente de la forma siguiente:

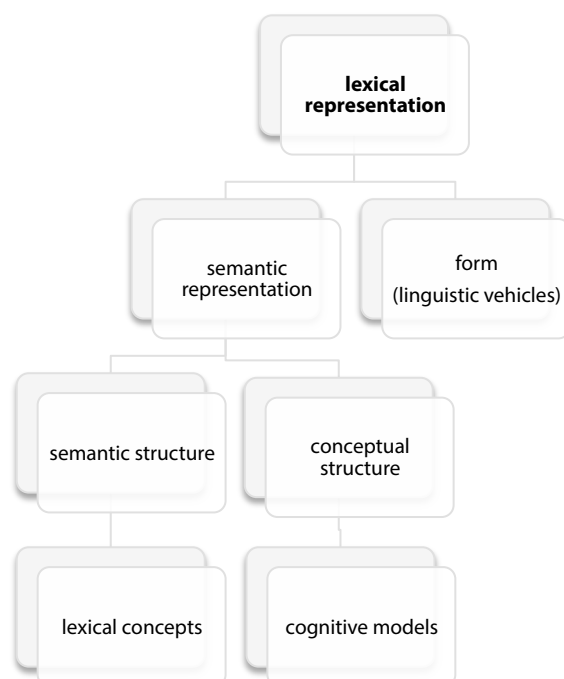


Ilustración 9. Componentes de la representación léxica (adaptado de Evans 2010: 75).

En resumen, los conceptos léxicos (el polo semántico de la unidad simbólica) codifican contenido lingüístico (estructura semántica) y una clase especial denominada conceptos léxicos abiertos facilitan el acceso al contenido conceptual (estructura conceptual), organizado en modelos cognitivos (simuladores compuestos por un marco conceptual y las posibles simulaciones del mismo). Estas dos estructuras forman la representación semántica, que es la dimensión semántica de la representación léxica, el primer sustrato en la construcción de significado por medio de la lengua (Evans 2010: 350).

En el análisis de la audiodescripción de la obra artística se extrae el significado esquemático codificado en las unidades lingüísticas y se completa con el significado más complejo al que dan acceso los conceptos léxicos abiertos. El primero se abstrae del análisis de los verbos y los patrones oracionales, y el segundo, de los conceptos que completan la estructura creada por los primeros y los propios verbos, que además de codificar un significado esquemático (la configuración de roles), dan acceso a la estructura conceptual. Este análisis permite construir una representación semántica aproximada del marco de la obra artística.

En el análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística se emplea el método del análisis de definiciones lexicográficas (Faber y Mairal 1999) para determinar el perfil de los verbos más frecuentes. Este método permite seleccionar el perfil del verbo en su co-texto, que en ocasiones difiere de su significado más común en la lengua general. Este es el caso del verbo *run*, que en la audiodescripción de la pintura no designa un proceso dinámico ("move at a speed faster than a walk, never having both or all the feet on the ground at the same time"), sino una posición estática en el espacio con una proyección en una dirección particular ("to extend in a particular direction"), que en el contexto de la obra artística corresponde específicamente a la ubicación y dirección de determinados componentes de la obra, como se puede observar en los siguientes fragmentos:

*A second diagonal **runs** parallel to this, a little lower: in at the back of his angled neck, out through his eye – tracing the path of Newton's intense downward gaze.*

*A long geometric plane **runs** diagonally down from the train to the foreground, where it broadens abruptly.*

6.3.1. La estructura semántica: clases de conceptos léxicos

Como se dijo anteriormente, los conceptos léxicos codifican distintos tipos de contenido conceptual. Una de las distinciones fundamentales es la establecida entre conceptos léxicos nominales (se refieren a cosas) y relacionales (se refieren a relaciones entre participantes); los primeros se codifican normalmente en sustantivos y los segundos, en verbos, adjetivos, adverbios, preposiciones y conjunciones.

Langacker emplea el término perfil para referirse al contenido conceptual que, mediante el concepto léxico, aparece destacado respecto de la base, la cual está conformada por una subestructura del dominio conceptual activado por dicho perfil y que le confiere su significado: «an expression's profile stands out as the specific focus of attention within its immediate scope. The profile can also be characterized as what the expression is conceived as designating or referring to within its base (its conceptual referent)» (2008: 66). Según Langacker, la clase o categoría gramatical de una expresión viene determinada por la naturaleza de su perfil, es decir, por el tipo de entidad que describe, entendida aquí como «anything that might be conceived of or referred to in describing conceptual structure» (ibíd. 98). Hay dos tipos de perfil básicos: el *nominal*, que describe una cosa³⁸ y está asociado a los sustantivos; y el *relacional*, que describe una relación entre entidades y corresponde a verbos, preposiciones, adjetivos y adverbios. La cosa y la relación son las dos unidades conceptuales básicas que empleamos para estructurar nuestra experiencia del mundo y comunicar nuestro pensamiento.

Estas relaciones pueden ser procesales o no procesales, temporales o atemporales (Taylor 2002: 207). Dentro de las palabras que presentan un perfil relacional, el verbo tiene un perfil temporal y codifica un proceso, entendido este último como la evolución de una relación en un período de tiempo, tanto si la relación permanece invariable como si experimenta cambios (Langacker 2008: 354). Según sea esta evolución, los verbos pueden ser estáticos o dinámicos: los verbos estáticos tienen un perfil temporal estático y los verbos dinámicos describen una relación temporal dinámica. El verbo *to be* es esquemático de los verbos estáticos, pero existen otros, como *resemble*, *hate*, *hang*, *stand* o *lie*, que aluden asimismo a procesos de esta clase (Taylor 2002: 211-212).

En el estudio de la audiodescripción, el análisis del perfil de los verbos permite saber en qué elementos del marco de la comunicación visual y la obra artística centra la atención el traductor. Como se verá en los resultados, el foco recae en los estados de cosas que componen la obra artística, en lugar del agente y los procesos de los que es resultado.

³⁸ Langacker emplea el término cosa (*thing*) para designar «any product of conceptual reification» (2008: 98).

Esto se plasma en el uso de verbos que describen un proceso estático y activan los dominios de la EXISTENCIA y la POSICIÓN (*be, look, seem, appear, represent, sit, stand, run, extend, stretch, fill, dominate, hang, face*), empleados para describir la ubicación y otros atributos de los componentes de la obra.

*From the upper right, four oblong, horizontal purple clouds **stretch out** across the sky like bands.*

*The apple and pear **are** streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white.*

Evans distingue, al igual que Langacker, entre conceptos léxicos nominales, que designan una entidad, y relacionales, que codifican una relación entre entidades. Los conceptos léxicos nominales tienen autonomía conceptual, mientras que los relacionales son dependientes en términos conceptuales, pues implican y activan relaciones entre diferentes conceptos que forman una estructura esquemática de roles participantes (Evans 2010: 119).

Radden y Dirven (2007: 42-43) denominan *núcleo conceptual* a la combinación de *conceptos léxicos relacionales* y *conceptos léxicos nominales* y afirman que es el centro de toda situación, entendida esta como eventos que acontecen o estados de cosas (ibíd. 2007: 47). Los componentes de un núcleo conceptual se denominan *participantes* y tienen roles temáticos concretos denominados *roles participantes* (ibíd. 269). Estos autores identifican los siguientes:

Agent (A)	participante que inicia una acción deliberadamente
Theme (T)	participante afectado por una acción o implicado en una situación
Experiencer (E)	participante que experimenta una experiencia emocional, perceptiva o mental
Cause (C)	participante que causa una experiencia
Location (L)	participante que expresa una ubicación en el espacio
Possessor (P)	participante que posee entidades o cualidades
Recipient (R)	participante que recibe algo transferido por otro participante
Goal (G)	participante que expresa el punto final o destino de un movimiento

Además, existe una clase de participante que no forma parte del núcleo conceptual pero determina el escenario de la situación y que desempeña un *rol no participante*. Esta clase de rol está relacionada con las nociones de espacio, tiempo, circunstancia, causa, razón e intención (ibíd. 303).

En esta investigación se empleará el término *configuración de roles* para referir a la estructura esquemática formada los participantes que completan el significado del verbo. En lo que respecta a la tipología de roles temáticos, se seguirá la propuesta de Radden y Dirven.

Las configuración de roles participantes codifica un significado esquemático que Radden y Dirven denominan *esquema de evento*: «The notion ‘event’ is understood here to comprise both events and states, and the notion ‘schema’ is understood as a situation type that can be materialised in an infinite number of concrete instances of states and events» (2007: 270). Así, por ejemplo, en la oración *My boyfriend kissed another girl*, la configuración de roles [*agent-theme*] codifica un esquema de evento de acción, y en *But my boyfriend still loves me*, la configuración de roles [*experiencer-cause*] codifica un esquema de evento causal.

Como se puede observar en la Ilustración 10, Radden y Dirven distinguen tres categorías fundamentales de esquemas de evento, según sea la esfera de la experiencia a la que pertenecen: mundo físico, mundo psicológico y mundo de dinámica de fuerza.

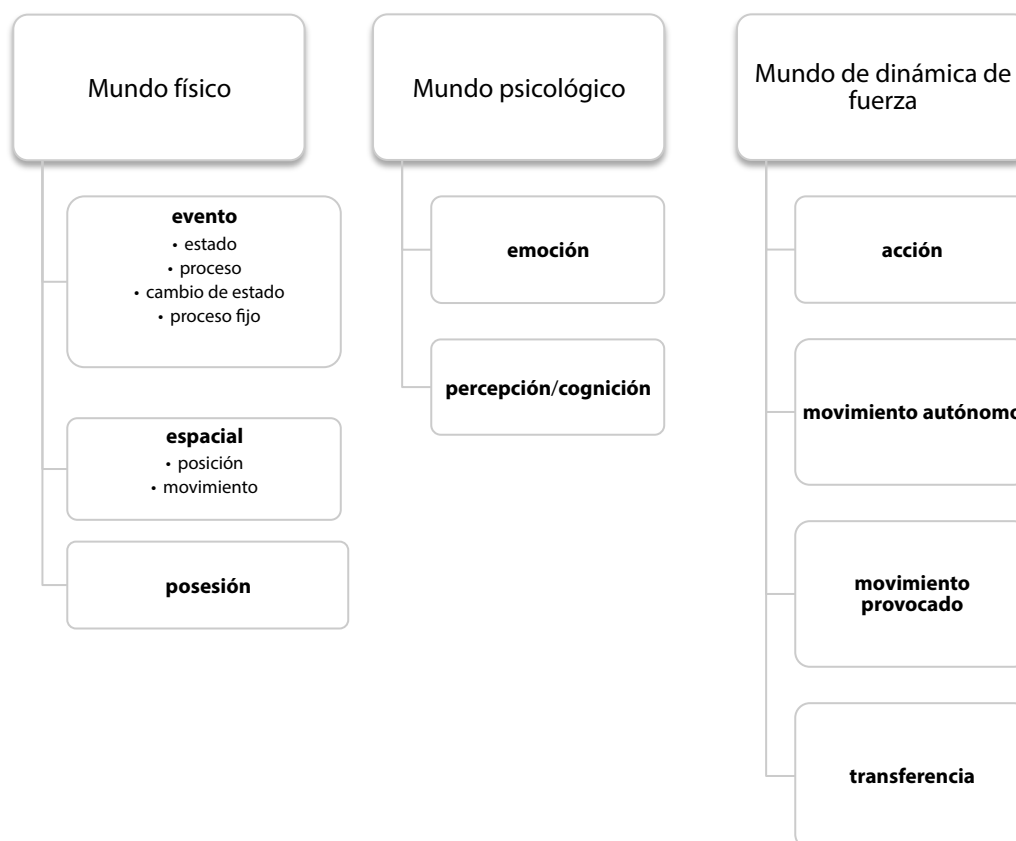


Ilustración 10. Clasificación de esquemas de evento (adaptado de Radden y Dirven 2007: 299).

En la Tabla 8 se recogen estos esquemas de evento junto con la configuración de roles participantes correspondiente.

Experiencia	Esquema de evento		Roles	
Mundo físico	evento	estado	T - (T)	
		proceso	cambio de estado	T - (T)
			proceso fijo	
	espacial	posición	T - L	
		movimiento	T - G	
posesión		P - T		
Mundo psicológico	emoción		E - C	
	percepción/cognición		E - T	
Mundo de dinámica de fuerza	acción		A - T	
	movimiento autónomo		A - G	
	movimiento provocado		A - T - G	
	transferencia		A - R - T	

Tabla 8. Esquemas de evento y configuración de roles participantes (adaptado de Radden y Dirven 2007: 298).

Los esquemas de evento y las estructuras de roles que las caracterizan se codifican en la lengua por medio de construcciones gramaticales denominadas *patrones oracionales*, que activan argumentos concretos. Los argumentos son los elementos obligatorios que normalmente acompañan al predicado en una oración y tienen una función sintáctica determinada (Radden y Dirven 2007: 271). Estos son los de Sujeto, Complemento y Objeto, que en la lengua inglesa se combinan dando lugar a los siguientes patrones básicos:

- Copulative subject-complement (S P C_S)
- Intransitive (S P)
- Intransitive predicate-complement (S P C_P)
- Transitive (S P O)
- Transitive object-complement (S P O C_O)
- Ditransitive (S P IO O)
- Transitive predicate-complement (S P O C_P)

En estos patrones, el verbo es la categoría gramatical que codifica prototípicamente el predicado, el cual se puede definir como «a word-level unit that can be thought of as the semantic 'head' of the sentence. This word expresses the action, event, property or relation that the clause describes. Prototypically, the predicate of a clause is the lexical or

content verb [...] the predicate can be a predicate adjective, a predicate nominal or a preposition in sentences with a copular verb» (Evans y Green 2006: 674).

Cada tipo de esquema de evento se suele realizar en la lengua por medio de un patrón oracional prototípico. El patrón prototípico del esquema de evento Acción es la construcción transitiva y el del esquema de evento Transferencia, la construcción ditransitiva. El esquema de evento Estado se plasma por medio de la construcción copulativa con complemento del sujeto. Atendiendo a la clase de relación semántica existente entre el sujeto y el complemento, se distinguen tres categorías de estados expresadas por este tipo de construcción: *inclusión en una categoría, asignación de propiedades e identificación* (Radden y Dirven 2007: 273).

En el apartado empírico, el análisis de la configuración de roles de los verbos más frecuentes del corpus de audiodescripción permite extraer su significado esquemático, que después se completa con el significado más complejo al que dan acceso los conceptos léxicos que realizan los participantes de cada verbo. El verbo *extend*, por ejemplo, se define en el contexto de la audiodescripción de la obra artística como "to occupy a position, starting at a specified point and spreading in a certain direction" y activa la configuración de roles Theme - Location. La realización lingüística de esta estructura es el patrón oracional Sujeto - Predicado - Complemento del predicado (S P C_p), correspondiente a la construcción intransitiva con complemento del predicado.

En lo que respecta a los conceptos léxicos abiertos que completan esta estructura, una característica del marco de la comunicación visual y, dentro de este, del de la obra artística, es que gran parte de los conceptos de que se compone tienen un significado general que se torna específico en este dominio de conocimiento. La ubicación espacial, por ejemplo, codificada en símbolos como "to the right" o "along the bottom", corresponden en la comunicación visual a decisiones compositivas conscientes e intencionadas del emisor del mensaje que están guiadas por su conocimiento de las técnicas visuales básicas y le permiten modelar el significado pretendido; esto mismo sucede con el color, la línea, la dimensión, la dirección y demás elementos visuales. Por ello, en el análisis de los conceptos léxicos que completan la configuración de roles de los verbos partimos de un marco del evento de la comunicación visual previo, compuesto a partir del conocimiento representado en monografías especializadas de este ámbito (cf. 4.2.). Este marco está formado por dos atributos fundamentales: INTERLOCUTORES y MENSAJE. El MENSAJE (en nuestro caso, la obra artística) está compuesto de los atributos FORMA y CONTENIDO y estos, a su vez, de otros atributos con valores diversos. Un atributo de la FORMA son los ELEMENTOS VISUALES, entre los que se encuentra el COLOR. Los valores del atributo COLOR son los tipos de color (VIOLETA, TURQUESA, VERDE, BLANCO, etc.) y los atributos de dichos tipos (MATIZ, TONO, BRILLO,

etc.). Estos elementos están unidos por relaciones o invariables estructurales, de manera que el mensaje (la obra) es el resultado de un proceso creativo iniciado por el emisor (el artista), quien emplea materiales, estilos, elementos y técnicas visuales específicos (la forma) para crear signos visuales y construir así un significado concreto (contenido). Al proceso de composición siguen la recepción e interpretación del mensaje creado por parte del receptor.

Aparte de la configuración de roles de los verbos y su realización por medio de determinados patrones oracionales, hay otros símbolos que contribuyen a conformar el contenido conceptual esquemático codificado en la lengua. Estos son recursos lingüísticos que el traductor emplea en la composición de la audiodescripción con una intención comunicativa determinada.

6.3.2. Las construcciones lingüísticas

En el marco de los enfoques cognitivos de la gramática, los conceptos léxicos cerrados son responsables de codificar el significado esquemático de la representación léxica en torno al cual se organiza el contenido más complejo, al que se accede a través de los conceptos léxicos abiertos. Es por ello que una de las funciones de la Lingüística cognitiva es «to account for grammatical structure in terms of the functions this serves in the representation of conceptual structure» (Talmy 2000, I: 3). Los conceptos especificados por medio del sistema gramatical forman patrones denominados *construcciones*, las cuales se agrupan en categorías y estas, a su vez, forman sistemas integrados (Talmy 2006: 77)³⁹.

Talmy distingue los siguientes sistemas de estructuración conceptual de la lengua (Talmy 2000, I: 12-13):

- Configurational structure (plexity, state of boundedness, state of dividedness)
- Location of perspective point
- Distribution of attention
- Force dynamics

En relación con la perspectiva adoptada en la representación de una situación (*location of perspective point*), dentro de la categoría que Talmy denomina *formas de representación cognitiva de fenómenos no verídicos*, se encuentra la del *movimiento ficticio*. Esta consiste

³⁹ En el marco de la Gramática Cognitiva de Construcciones, Adele Goldberg (2003: 219) define las construcciones lingüísticas como cualquier par forma-significado almacenado como tal en la memoria, desde morfemas, palabras y modismos hasta patrones lingüísticos.

en hacer referencia por medio de la lengua a una situación estática como si de hecho experimentara movimiento: «Most observers can agree that languages systematically and extensively refer to stationary circumstances with forms and constructions whose basic reference is to motion. We can call this constructional fictive motion» (Talmy 2000, I: 103). Una de las clases de movimiento ficticio es la denominada *pattern paths*, la cual está relacionada con el fenómeno perceptivo del movimiento aparente:

The pattern paths category of fictive motion in language involves the fictive conceptualization of some configuration as moving through space. In this type, the literal sense of a sentence depicts the motion of some arrangement of physical substance along a particular path, while we factively believe that this substance is either stationary or moves in some other way than along the depicted path. (Talmy 2000, I: 128-9).

En la audiodescripción de la obra artística, el traductor emplea verbos con un perfil generalmente dinámico, de movimiento y cambio, para referir a la ubicación estática de determinados elementos visuales de la obra artística. Estos verbos son *sit*, *stand*, *run*, *extend* y *stretch*, los cuales, pese a tener un perfil eminentemente estático, sugieren un desplazamiento de los elementos visuales en el espacio de la obra.

*A long geometric plane **runs** diagonally down from the train to the foreground, where it broadens abruptly.*

*Curving lines of black and white charcoal **extend** up and out from the lowest handprints, creating a half-circle that spread across the bottom third of the canvas.*

Como se verá en el apartado empírico, el uso de estos verbos está relacionado con la perspectiva adoptada por el traductor en la configuración del marco de la obra artística en la audiodescripción.

En lo que respecta al sistema de estructuración conceptual de distribución de la atención (*distribution of attention*), una de las formas en que se realiza es la *organización figura-fondo*, en la que la atención recae sobre la entidad que actúa como figura y sus características, mientras que la entidad en el rol de fondo queda en un segundo plano y se utiliza para caracterizar las propiedades destacadas de la figura (Talmy 2000, I: 12-13). Esta configuración, que Langacker denomina *trajector-landmark alignment*, puede definirse como la relación que se establece entre dos elementos de la base del dominio conceptual, uno que constituye el fondo (*landmark*) y otro que aparece destacado concep-

tualmente respecto del primero (*trajector*) (Evans 2010: 42). Uno de los recursos lingüísticos empleados en esta configuración es el uso del infinitivo y el participio para cambiar el foco de atención del agente y el proceso al resultado: «In CG [Cognitive Grammar], the grammatical markers deriving infinitives and participles are necessarily considered meaningful. One facet of their meaning consists in their suspension of the verb's sequential scanning» (Langacker 2008: 120).

Cuando percibimos un evento, el foco de atención recae normalmente sobre el agente del proceso, que en la lengua se traduce en una alineación del *trajector* con el rol de agente, una construcción canónica en la lengua inglesa (ibíd. 367). El uso del participio pasado implica un cambio de perfil y de prominencia focal respecto del proceso referido, al indicar que la relación descrita es anterior al tiempo que sirve de referencia y destacar el final del proceso. Este uso del participio se encuentra en las construcciones perfectivas con *have*, la pasiva con *be* y cuando actúa como complemento del sustantivo con valor adjetival.

En la construcción pasiva, la prominencia focal cambia del agente que inicia el proceso (*trajector*) a la entidad que se ve afectada por el mismo (*landmark*): «The more active participant would normally be chosen trajector. However, the participial morpheme overrides the trajector/landmark organization of the verb stem, conferring trajector status on the more passive participant that would otherwise function as landmark» (ibíd. 121-122).

El verbo *to be* describe un proceso, pero se distingue de otras formas verbales por su elevada esquematicidad. Una de sus funciones es la de conferir temporalidad a los participios y demás categorías gramaticales no procesales para que puedan formar proposiciones independientes. En la simbiosis entre el verbo *to be* y el participio pasado, la raíz verbal del participio especifica el tipo de proceso, la desinencia de participio aporta una perspectiva determinada de dicho proceso y el verbo *to be* confiere a lo anterior un carácter temporal: «When *be* is added to an atemporal expression, it lends its processual profile to the latter's more substantial content, which can thus be presented in clausal form» (ibíd. 125).

El uso del participio está relacionado con lo que Langacker (2008: 373) denomina *orientación al tema*, por oposición a la *orientación al agente*. Ambas son estrategias de codificación lingüística que dirigen la atención del receptor a uno de los dos participantes fundamentales del evento, ya sea el agente o el tema. En una lengua como la inglesa, donde predomina la orientación al agente, la construcción pasiva permite cambiar el foco de atención del agente al tema en situaciones en que el agente es desconocido o irrelevante (ibíd. 382-384).

Como se dijo anteriormente, la audiodescripción focaliza la atención sobre los estados de cosas que componen la obra artística en lugar de en el agente y los procesos de los que resulta. Esto se refleja en el uso de verbos con un perfil procesal estático como *stand, hang, be, appear* y *seem*. El traductor emplea asimismo verbos del dominio de la acción, como son *create, paint, draw* y *make*, que describen el proceso de composición de la obra y activan, prototípicamente, la configuración de roles Agent - Theme. Sin embargo, el traductor emplea la construcción pasiva y con agente elidido, lo que supone un énfasis en el resultado de la acción y cómo se llevó a cabo, en lugar de en el iniciador y el proceso.

*Along the sleeves, horizontal stripes **are made** from short, vertical strokes of red.*

*The black pupils in his eyes **are** delicately **drawn**, with bits of paper intentionally left uncovered.*

Hasta aquí se ha descrito, desde el punto de vista de Lingüística cognitiva y particularmente de los trabajos de Langacker (2008), Talmy (2000) y Evans (2010), la relación existente entre el sistema conceptual y la representación léxica, así como la estructuración de uno y otra. El sistema conceptual se ha definido como uno compuesto de símbolos compuestos por patrones neuronales de base perceptiva anclados en la experiencia, que forman estructuras coherentes con diferentes niveles de organización interna.

Los conceptos se organizan en categorías, por su similitud con un concepto prototípico, y en taxonomías con diversos niveles de especificidad, de los cuales uno es el más frecuente e informativo y por ello se denomina nivel básico de categorización. Además, los conceptos se organizan en marcos, consistentes en representaciones esquemáticas formadas por medio de un proceso de abstracción de los elementos relevantes de todas las experiencias de un mismo símbolo perceptivo o concepto.

La lengua es un instrumento de comunicación y expresión de la estructura conceptual. Esto implica que el lenguaje no refiere directamente a la realidad, sino a la representación mental que los individuos construimos de la misma, por lo que el significado codificado en la lengua es una ventana a la representación del conocimiento. La representación léxica se compone de la representación semántica y la forma de los símbolos lingüísticos. La representación semántica es el significado construido por medio de la lengua y emerge de la interacción entre la estructura semántica, codificada en los conceptos léxicos (codificados en los símbolos lingüísticos), y la estructura conceptual, a la que se accede a través de determinados conceptos léxicos. En este proceso de conceptualización, el significado esquemático de la estructura semántica se integra con el

significado complejo de la estructura conceptual. Este proceso es lo que se denomina *composición semántica* y es de esta forma como construimos significado por medio de la lengua y como comprendemos el significado codificado en los símbolos lingüísticos.

6.4. El proceso de composición semántica

Evans (2010) afirma que toda teoría de la composición semántica debe dar cuenta de dos procesos fundamentales: (1) combinación de los conceptos léxicos codificados en el enunciado; y (2) relación entre la estructura semántica codificada en la lengua y la estructura conceptual.

En la Gramática Cognitiva (Langacker 1987, 2008), la composición semántica depende de dos tipos de estructuras léxicas: *estructuras léxicas independientes* y *estructuras léxicas dependientes* (Langacker 2008: 199). Las estructuras léxicas dependientes desde un punto de vista semántico codifican una relación entre dos elementos o participantes de un dominio: un *trajector*, el participante focalizado, y un *landmark*, el elemento con el que se relaciona el primero que ocupa un segundo lugar de prominencia semántica (Langacker *ibíd.* 113). Langacker denomina a los *trajectors* y *landmarks* codificados por conceptos léxicos dependientes *elaboration sites* y al proceso de completar esos lugares con conceptos léxicos independientes, *elaboration*. En este modelo, la composición semántica es el resultado de esta interacción entre conceptos léxicos dependientes e independientes (Evans 2010: 237-238).

En la Gramática de construcciones cognitivas, Goldberg (1995, 2006) defiende que la composición semántica se basa en la correspondencia entre construcciones a nivel de palabra (roles participantes) y a nivel de oración (roles argumentos). El significado que emerge de esta combinación se relaciona con un marco formado por el conocimiento enciclopédico activado por dichas unidades. Sin embargo, como pone de manifiesto Evans (2010), esta teoría no explica el tipo de interacción que existe entre la información codificada en la lengua y la estructura conceptual.

Evans se basa en las propuestas de Langacker y Goldberg para elaborar su teoría de la composición semántica. Según esta autora, en este proceso intervienen dos operaciones: *selección de conceptos léxicos* y *fusión*. Esta última se compone a su vez de un proceso de *integración de conceptos léxicos* y otro de *interpretación* (Evans 2010: 219). En la selección se identifican los conceptos léxicos asociados a cada vehículo o forma lingüística que compone un enunciado. Seguidamente, los conceptos léxicos seleccionados se integran y los conceptos léxicos abiertos, además, se interpretan en relación con la estructura conceptual a la que dan acceso, así como con el resto de conceptos léxicos abiertos del

enunciado. De esta forma, en la fase de interpretación se produce una interacción entre los conceptos léxicos abiertos y la estructura conceptual.

Este proceso de interpretación permite saber qué aspectos del perfil del modelo cognitivo de cada concepto léxico abierto se activan en el enunciado. El resultado final de la integración e interpretación semánticas es una *concepción*, entendida como una simulación construida a partir de procesos de selección y composición (Evans 2010: 217). Veamos más detenidamente cada una de estas fases a continuación.

En el proceso de selección, se escogen aquellos parámetros del concepto léxico adecuados según el contexto. Diversos parámetros de un mismo concepto léxico pueden activarse en grados diversos (*gradient of activation*), de forma que unos destacan en primer plano, cuando otros quedan relegados a un segundo plano (Evans 2010: 222). A la selección le sigue el proceso de integración, que Evans define de la siguiente manera:

Lexical concept integration, or integration for short, involves the integration of the linguistic content encoded by the full range of lexical concepts in a particular utterance. Hence, integration is concerned solely with the integration of linguistic content, and as such is guided by the linguistic context of the utterance rather than any other sort of context, for instance extra-linguistic context. (Evans 2010: 236).

Dos clases de conceptos léxicos participan del proceso de integración: *conceptos léxicos abiertos internamente* y *conceptos léxicos cerrados internamente* (ibíd. 241). En el proceso de integración, los conceptos abiertos internamente se completan con los conceptos léxicos cerrados internamente: «Integration, then, takes place by virtue of an internally open lexical concept being "filled-in" by a less schematic lexical concept—what I term an internally closed lexical concept [...] Once all the slots available in an internally open lexical concept have been "filled-in", the lexical concept becomes internally closed, and integration is complete» (ibíd. 241). Así, por ejemplo, en el concepto léxico abierto internamente [THING X CAUSES THING Y TO RECEIVE THING Z] codificado en el vehículo de la construcción ditransitiva, el concepto léxico cerrado internamente [FRANCE] podría, en principio, integrarse con los conceptos léxicos [THING]; no obstante, en el enunciado *The 1940 armistice gave Germany France*, se integra con [THING Z], lo cual le confiere un valor semántico específico, el de la entidad que es transferida a [THING Y] (ibíd. 246).

Veamos ahora este proceso de integración en el fragmento de audiodescripción *The painting's title reveals this central structure to be a Paris train station, the Gare Montparnasse, and it fills more than half the canvas*. En el concepto léxico abierto internamente [THING X OCCUPIES A LOCATION Y], correspondiente a la configuración de roles Theme - Loca-

tion activada por el verbo *to fill*, el concepto léxico cerrado internamente [IT] se integra con el concepto léxico [THING X], y [MORE THAN HALF OF THE CANVAS] lo hace con el concepto léxico [LOCATION Y]. Esto confiere a [IT] el significado de entidad que ocupa una ubicación en el espacio y a [MORE THAN HALF OF THE CANVAS], la de localización espacial ocupada por el primero.

El resultado de la integración de los conceptos léxicos seleccionados para los vehículos que forman un enunciado es lo que Evans denomina *unidad léxica conceptual*. Una vez realizada la integración, los conceptos léxicos abiertos (*open-class lexical concepts*), es decir, aquellos que facilitan el acceso a la estructura conceptual, se someten a un proceso de interpretación; esta interpretación puede tener lugar, asimismo, antes del proceso de integración o alternarse de manera dinámica con este.

La interpretación es el segundo de los procesos de la fusión semántica, por el cual la lengua activa la producción de simulaciones en el sistema conceptual (ibíd. 252). El mecanismo fundamental que subyace a la interpretación es el emparejamiento (*matching*) entre los perfiles de modelo cognitivo de los conceptos léxicos abiertos (*open-class*) del enunciado. Por medio de este emparejamiento, se seleccionan los modelos cognitivos relevantes del perfil de cada uno de los conceptos léxicos abiertos implicados; este proceso se denomina activación selectiva y el modelo cognitivo seleccionado recibe lo que se ha llamado activación primaria (ibíd. 254). Evans ilustra este mecanismo de emparejamiento de la siguiente manera: en el enunciado *France is a beautiful country*, hay tres conceptos léxicos abiertos sujetos a interpretación: [FRANCE], [BEAUTIFUL] y [COUNTRY]. Cada uno de ellos proporciona acceso a diferentes modelos cognitivos: en el caso de [BEAUTIFUL], estos pueden ser VISUAL PLEASURE, NON-VISUAL PLEASURE y AESTHETIC PLEASURE, y en el de [COUNTRY], NATION STATE y GEOGRAPHICAL AREA. Entre estos dos perfiles de modelos cognitivos, una de las correspondencias posibles es la de VISUAL PLEASURE y GEOGRAPHICAL AREA. El emparejamiento de estos dos modelos cognitivos da lugar a una *caracterización informacional* para la unidad conceptual léxica [SPECIFIED THING WITH A PARTICULAR ATTRIBUTE] asociada al vehículo DETERMINER MODIFIER NP, que se corresponde con el segmento *a beautiful country* (ibíd. 257).

Este modelo del proceso de composición semántica se puede aplicar al análisis de la audiodescripción. En el fragmento subrayado en el enunciado *The corners are not devoid of marking, but much of the white base coat is visible there*, los conceptos léxicos abiertos [COAT] y [VISIBLE] realizan los dos participantes del verbo *is*, correspondientes a los argumentos Sujeto y Atributo de la construcción copulativa, respectivamente. En la selección de conceptos se ha determinado que [COAT] describe una cosa, mientras que [VISIBLE] y [IS] describen una relación, el primero de tipo no procesal, [QUALITY OF THING X], y el se-

gundo de tipo procesal, [THING X EXISTS AS HAVING A SPECIFIED QUALITY]. En la integración de estos conceptos léxicos se asigna [COAT] a [THING X], lo cual le confiere el significado de ser la entidad a la cual se asigna una propiedad, y [VISIBLE] a [SPECIFIED QUALITY], lo cual lo define como la propiedad asignada. Esta descripción constituye el significado esquemático codificado en estos conceptos léxicos. Además, los conceptos léxicos abiertos [COAT] y [VISIBLE] dan acceso a un perfil de modelos cognitivos en la estructura conceptual: en el caso de [COAT], estos modelos cognitivos son CLOTHING, ANIMAL, STRUCTURE y PAINTING; y en el caso de [VISIBLE] son VISUAL PERCEPTION y COMMERCE. La interpretación conjunta de estos conceptos en relación con el co-texto y el contexto comunicativo nos lleva a seleccionar los modelos cognitivos de PAINTING y VISUAL PERCEPTION.

En la presente investigación adoptamos, en líneas generales, el proceso de composición semántica descrito por Evans como método de análisis de la audiodescripción como producto de un proceso de traducción intersemiótica, pues consideramos que la descripción detallada que hace de cada fase del proceso es de utilidad para organizar el análisis semántico de los discursos. Sin embargo, dado que no ofrece un método específico de análisis del significado de los conceptos léxicos abiertos, hemos incorporado el método de combinado de análisis de definiciones (Faber y Mairal 1999) y análisis de corpus (Faber 2012) para llevar a cabo el análisis semántico de los verbos. Además, la secuenciación de las fases de selección, integración e interpretación se ha modificado, de forma que la interpretación de los conceptos léxicos abiertos se realiza de manera simultánea a las de selección e integración. El motivo es que consideramos que caracterizar el significado tanto esquemático como complejo de los conceptos léxicos abiertos simultáneamente aporta claridad y coherencia al análisis.

El análisis semántico descrito hasta aquí permite conocer el contenido conceptual y determinados aspectos de la forma lingüística de la audiodescripción. Sin embargo, Langacker sostiene que para conocer el significado representado en la lengua es necesario analizar asimismo la *imagen convencional*. Esta es la interpretación (*construal*) que el emisor hace del contenido conceptual y está vinculada a la capacidad cognitiva del ser humano de representar y describir una misma situación de maneras diversas: «In viewing a scene, what we actually see depends on how closely we examine it, what we choose to look at, which elements we pay most attention to, and where we view it from» (Langacker 2008: 55). Por ello, el proceso de composición semántica se complementa con el análisis de la interpretación del contenido conceptual realizada por el traductor para así conformar la representación semántica del marco de la obra artística en la audiodescripción.

Esta interpretación se estructura en torno a cuatro dimensiones: *especificidad*, *foco*, *prominencia* y *perspectiva* (Langacker 2008: 55). La especificidad es la precisión y el

detalle con que se caracteriza una situación. En la audiodescripción, esta especificidad se analiza en relación con el uso de términos más o menos específicos dentro de una taxonomía conceptual, de modo que un color dado se puede describir como *orange* (término menos específico) o bien como *orangey-pink* (término más específico). La especificidad en el marco de la obra artística viene dada asimismo por la acumulación de modificadores, como la que se emplea en la descripción del color verde en el siguiente fragmento: *In the darker areas of the canvas, where the water seems to be in shadow, it has the cool green depth of a pine forest*. Cuando mayor es el número de modificadores, mayor nivel de especificidad. Por último, la especificidad con que se describe una obra artística está determinada por la cantidad de información que se ofrece de dicha obra, es decir, por el número de componentes que se seleccionan para su descripción, y el número de atributos que se describen de cada componente.

El foco corresponde a la selección de contenido conceptual para su expresión por medio de la lengua y su organización en primer plano o en un segundo plano. En el caso de la audiodescripción de la obra artística, el traductor puede focalizar la atención en el agente y el proceso: *The artist has applied a dark green paint in certain areas of the canvas to make the water look deep and in shadow*; o exclusivamente en el resultado, es decir, en la obra: *In the darker areas of the canvas, where the water seems to be in shadow, it has the cool green depth of a pine forest*. La primera focaliza un proceso dinámico y la segunda, un proceso estático.

La prominencia se relaciona con la concentración de la atención en determinados elementos del contenido conceptual. Así, del marco de la obra de arte descrito anteriormente en este capítulo, el traductor podría decidir destacar el atributo de la forma o el del contenido y, dentro de cada uno de estos, conferir una mayor importancia a la descripción de la imagen icónica, del color, del material o del significado, entre otros componentes visuales. Como se verá más adelante en el apartado empírico, el elemento más focalizado es la imagen icónica y dos de los que menos atención reciben por parte del traductor son la línea y el tono.

Por último, la perspectiva es definida por Langacker como «the viewing arrangement», es decir, «the overall relationship between the "viewers" and the situation being "viewed"». Langacker defiende la existencia de una disposición predeterminada (*default viewing arrangement*), que es frecuente en las interacciones comunicativas y presupuesta por los participantes, de no indicarse lo contrario. Esta es una situación comunicativa en la que los interlocutores se encuentran en una ubicación fija, desde la que observan y describen situaciones que acontecen en el mundo que los rodea. El punto de vista es un componente de esta disposición, que en el tipo predeterminado se corresponde con la ubica-

ción de los interlocutores (Langacker 2008: 74-5). Como se verá en el análisis, el traductor adopta esta disposición predeterminada y el punto de vista del observador externo para describir la obra de arte al visitante con discapacidad visual, pero esta no es la única perspectiva posible. Una alternativa, que se ha utilizado en la audiodescripción de teatro, es adoptar el punto de vista de un personaje, que en el caso de la pintura y escultura figurativa correspondería a una entidad representada. Otra posibilidad es simular la inmersión del visitante en el espacio de la obra y describir la ubicación de los elementos que la componen desde ese punto de vista.

6.5. Modelo de análisis semántico de la audiodescripción

El traductor, en su análisis del texto origen (la obra artística), construye una representación conceptual de la misma, consistente en un modelo cognitivo formado por un marco y las posibles simulaciones del mismo. De los diferentes conceptos que componen dicho marco, el traductor escoge unos determinados para la composición de la audiodescripción, en consideración de factores contextuales y de los principios pragmáticos que rigen toda comunicación: pertinencia y adecuación al receptor y a la intención comunicativa.

El objetivo del análisis semántico de la audiodescripción desde una perspectiva cognitiva es posibilitar un acercamiento a la representación conceptual de la obra artística a partir de su representación semántica en los discursos, con el fin de extraer patrones recurrentes en la traducción intersemiótica de la obra artística. Para ello, partimos de la premisa de que el sistema conceptual sirve de enlace entre la situación descrita y el lenguaje empleado para describirla:

The conceptualizations that underlie language production are similarly assumed to rely on systems of propositions. As people conceptualize what they want to describe, they categorize individuals related to the topic under discussion, which produces type-token propositions (e.g., Bock, 1987). In turn, larger propositions, constructed from conceptual predicates, result from combining simpler ones. As the propositional representation develops, concepts in it activate associated words and syntactic structures, which then surface in utterances. The conceptual system provides a fundamental link between the specific situation being described and the words used to describe it. (Barsalou 2012: 242).

Según esto, el análisis de la representación semántica de los discursos sería una puerta de acceso a la representación conceptual de la obra descrita. El estudio de la audiodescripción que se presenta en el apartado empírico de la presente tesis doctoral no pretende ofrecer una descripción exhaustiva del significado de los discursos, pues este solo puede

emerger de un proceso de composición semántica situado, pero sí un acercamiento a la representación semántica codificada en la audiodescripción.

Puesto que la audiodescripción es el producto de un proceso de traducción, este análisis permite identificar técnicas de traducción de la obra artística en relación con dos elementos fundamentales: selección de contenido conceptual y patrones recurrentes en la representación lingüística del mismo. Así pues, las dos incógnitas que guían el análisis de la audiodescripción son: ¿Qué contenido de la representación conceptual de la obra es seleccionado por el traductor para ser representada en la audiodescripción? Y, ¿por medio de qué recursos lingüísticos se presenta dicho contenido al receptor?

Partimos de la premisa de que el lenguaje es una herramienta de representación y transmisión del conocimiento, por lo que cabe pensar que los elementos más relevantes en la percepción serán asimismo los más prominentes en la audiodescripción, de forma que esta última refleje el proceso de percepción y comprensión del audiodescriptor. No obstante, tras el proceso de percepción y comprensión tiene lugar un proceso de producción discursiva en el que factores contextuales influyen en las decisiones del audiodescriptor relativas a la selección de información visual relevante y a la forma del discurso audiodescriptivo. En concreto, hay dos factores que podrían influir en las decisiones traductoras: las directrices de audiodescripción y las características del receptor. El análisis gramatical permite describir en el eje sintagmático los patrones empleados de manera recurrente para traducir el evento de la obra de arte y que constituyen, asimismo, técnicas de traducción intersemiótica.

Para realizar el análisis semántico de la audiodescripción adoptamos un método que sigue de manera general el proceso de composición semántica descrito por Evans (2010) y se complementa con los parámetros de análisis de la interpretación del contenido conceptual (Langacker 2008). Este análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística es la fase última del método de *análisis de movimientos basado en corpus* empleado en el estudio de la guía audiodescriptiva. Esta metodología se ha aplicado a un corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte que si bien es, como se verá, de dimensiones limitadas, presenta la ventaja de permitir la combinación de métodos cuantitativos de la Lingüística de corpus con métodos cualitativos de análisis de los discursos y el contexto en que se enmarcan su producción y recepción.

El capítulo siguiente conforma la tercera parte de la presente tesis doctoral y está dedicado a definir los fundamentos metodológicos sobre los que se asienta el análisis de corpus llevado a cabo.

Parte III: Marco metodológico

7

Fundamentos metodológicos

La audiodescripción como producto de un proceso de traducción intersemiótica se encuentra, en el escenario de la comunicación museística, inserto en los géneros de la visita guiada y la guía audiodescriptiva. Si bien es posible analizar muestras de audiodescripción de manera aislada, hemos decidido estudiarla en relación con el género del que forma parte, el cual constituye el co-texto de la audiodescripción y es por tanto relevante para su análisis. Así pues, esta investigación tiene el objetivo de describir la guía audiodescriptiva de museos de arte desde la perspectiva del género textual, relacionando el contexto comunicativo con las convenciones formales y los modelos cognitivos que caracterizan esta clase de evento comunicativo. La metodología empleada para ello es la lingüística de corpus y, más concretamente, la metodología de análisis del género textual basada en corpus desarrollada por Biber et al. (2007) denominada BCU Approach.

Los estudios basados en corpus no son una novedad dentro de la disciplina de los Estudios de Traducción, donde cuentan con una larga trayectoria cuyos inicios se remontan a los años noventa del siglo pasado y constituyen en la actualidad una metodología diferenciada y coherente (Laviosa 2002: 1), la cual ha dado lugar a un número importante de investigaciones en torno al estudio de la variación lingüística y los universales de la traducción (Baker 1993, 2004; Olohan 2004; Kenny 2001), el uso de corpora textuales para la formación y la práctica profesional en traducción (Zanettin 2003) y la traducción de géneros especializados (López Rodríguez 2001; Jiménez Crespo 2008). Este último grupo pretende, por medio del análisis de corpora paralelos, compuestos de textos originales y sus traducciones (a una o varias lenguas), aislar pares

de segmentos textuales para analizar las técnicas de traducción empleadas, así como realizar estudios descriptivos del género textual. En este ámbito, la tendencia predominante es hacia el estudio de géneros académicos y profesionales, pero existe asimismo una línea de investigación incipiente dedicada al estudio de la traducción audiovisual basado en corpus, la cual se ha centrado, hasta ahora, en el doblaje (Heiss y Soffritti 2008; Valentini 2006, 2008) y la audiodescripción fílmica (Jiménez Hurtado 2007a; Salway 2007; Jiménez Hurtado et al. 2010).

La particularidad fundamental de los estudios de corpus en torno a modalidades de traducción intersemiótica como la audiodescripción es la dificultad para alinear de manera automática los textos originales y sus traducciones, dado que emplean modos semióticos distintos, aunque se han desarrollado ya aplicaciones informáticas para el análisis de corpus multimodal que permiten relacionar segmentos visuales o audiovisuales con segmentos textuales por medio de un proceso de anotación manual facilitada por la aplicación. Entre estas aplicaciones se encuentran algunas específicas para vídeo, como Taggetti (Jiménez Hurtado et al. 2010), ANVIL (Kipp, en prensa), MCA (Baldry y Thibault 2008) y Multimodal Analysis Video (Tan et al. 2012), y otras diseñadas para el análisis de textos multimodales con imágenes estáticas, como es el caso de Multimodal Analysis Image, desarrollada por la Multimodal Analysis Company ligada al Multimodal Analysis Lab de la National University of Singapore.

Pese a ello, hasta el momento los estudios descriptivos de la audiodescripción se han centrado, fundamentalmente, en el estudio del producto de la traducción en córpora de reducidas dimensiones, que facilitan el análisis manual de los textos y su relación con los segmentos correspondientes del texto origen (Piety 2004; Fix 2005; Arma 2012). Una excepción es el corpus *Tracce* de audiodescripción fílmica en español, compilado y analizado por el grupo de investigación del mismo nombre en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada y que cuenta con cerca de trescientos filmes anotados en varias dimensiones (narración, imagen y gramática).

Pese a las reducidas dimensiones de la mayor parte de los córpora de audiodescripción, incluido el compilado para la presente investigación, consideramos que los métodos de la lingüística de corpus aplicados al estudio de géneros de dominios específicos ofrecen posibilidades de análisis que permiten extraer patrones lingüísticos que de otra forma no es posible analizar o, si lo es, la labor se ve facilitada por la exactitud y objetividad de las operaciones computacionales, particularmente en lo que se refiere al análisis semántico de los textos, es decir, al contenido de la audiodescripción. No obstante, el estudio exhaustivo y detallado de la forma y el contenido de la audiodescripción requiere combinar la metodología de corpus con análisis manuales, especialmente en córpora de

dimensiones reducidas, que permitan profundizar en aquellos elementos sobresalientes en el análisis automático de los textos.

Así pues, en esta investigación se ha realizado un análisis basado en corpus del producto de la traducción que se ha complementado con el análisis manual de los textos. En el marco de la traducción intersemiótica de imágenes a palabras, las características del texto meta en términos de contenido y forma, puestas en relación con el contexto de la comunicación, constituyen técnicas empleadas por el traductor. Así, partimos de la premisa de que el análisis expuesto en el apartado empírico permite describir el objeto de estudio desde una perspectiva tanto del género textual como traductológica.

Esta clase de investigación guarda una estrecha relación con el análisis de Córpora de géneros especializados (*CSG, Corpora of Specialised Genres*), cuya principal característica y ventaja es precisamente la posibilidad de combinar métodos cuantitativos y cualitativos en el análisis del género textual.

7.1. Córpora de géneros especializados

Hunston (2002: 14) define el *corpus especializado* como toda compilación de textos de una clase particular (desde editoriales, libros de texto y artículos de investigación hasta conversaciones cotidianas), que pretende ser representativa de un género o tipo textual. La recopilación debe estar guiada por unos parámetros concretos que restrinjan los textos incluidos en el corpus y que pueden hacer referencia al período de producción de los textos, al contexto social en que esta se enmarca u otro elemento definitorio de la clase de texto estudiada.

Una clase de corpus especializado es el compuesto por textos pertenecientes a un género particular, que Handford (2010b: 259) define como «a collection of contextually linked, machine-readable texts which allows for a multi-methods analysis». Esta combinación del análisis del género textual con la metodología de corpus crea una sinergia con grandes ventajas para la investigación discursiva: el estudio del contexto comunicativo, característico del enfoque del género textual, permite contextualizar los datos extraídos del corpus y, al mismo tiempo, los métodos de la lingüística de corpus facilitan la identificación de rasgos y patrones lingüísticos que el análisis manual no permite ver con tanta claridad. En palabras de Handford: «This complementary combination of corpus and genre is a logical and desirable development in discourse analysis: corpora have much to say about language, but they can be lacking in contextual interpretability; genres are intrinsically contextual entities, but their linguistic features may be under-exposed» (2010b: 256).

Este enfoque pretende superar las limitaciones que algunos investigadores han achacado a la investigación basada en corpus en relación con cuatro aspectos fundamentales: importancia del contexto, enfoque de abajo arriba, análisis cuantitativo de muestras textuales reales y representatividad de los resultados. Flowerdew (2005: 324) recuerda cómo diversas voces han criticado el uso de corpórea en la investigación lingüística por ser considerados colecciones de textos descontextualizados, requerir de un enfoque de abajo-arriba, orientado al análisis cuantitativo de datos, y depender de grandes colecciones de muestras textuales para obtener resultados representativos de la población estudiada. Koester responde a esta crítica afirmando que los corpórea especializados pueden ser representativos aun siendo colecciones textuales más reducidas, debido a que las restricciones contextuales dan lugar a convenciones formales estables cuya prominencia es posible detectar en muestras menores:

While specialised corpora may vary in size, an important point is that such corpora do not need to be as large as more general corpora to yield reliable results. The reason for this is that as specialised corpora are carefully targeted, they are more likely to reliably represent a particular register or genre than general corpora. (Koester, 2010: 68-69).

Según Evison (2010: 132), la combinación de métodos cualitativos y cuantitativos en la investigación discursiva es especialmente adecuada al análisis de corpórea de dominios específicos y de dimensiones reducidas. La limitación en el tamaño del corpus reduce su representatividad, pero al mismo tiempo permite recopilar información contextual más detallada para la interpretación y comprensión de los resultados. Así, la evidencia cuantitativa obtenida por medio de los métodos de la lingüística de corpus se transforma en resultados cualitativos por medio de la interpretación. Como afirma Teubert: «The generation of relevant concordances and the statistical analysis of this data is never more than a first step. What the evidence means is a matter of interpretation. Without interpretation any study in corpus linguistics would be incomplete» (2007: 124-5, cit. en Thornbury 2010: 274).

De esta forma, la combinación de métodos cuantitativos y cualitativos logra aportar a la investigación un nuevo equilibrio entre los datos objetivos y la subjetividad del analista:

the patterns of language which are found (or overlooked) may be subject to the researcher's own ideological stance. And the way that they are interpreted may also be filtered through the researcher's subject position. This is true of many other, if not all, forms of discourse analysis. However, the corpus-

based approach at least helps to counter some of this bias, by providing quantitative evidence of patterns that may be more difficult to ignore. (Baker 2006: 92).

Entre los géneros textuales que han sido investigados siguiendo esta metodología se encuentran, fundamentalmente, géneros profesionales (Adolphs et al. 2007; Atkins y Harvey 2010; Handford 2010a; Koester 2004; McCarthy y Handford 2004) y géneros académicos (Flowerdew 2002; Tribble 2002; Kwan 2006; Lewin et al. 2001), aunque existen asimismo estudios fuera de estas dos categorías, como los dedicados a los géneros televisivos (Quaglio 2009; O'Keeffe 2006). La guía audiodescriptiva museística constituye un género de un dominio específico y la población textual en este género es aún reducida, por lo que este tipo de metodología parece especialmente adecuada para su investigación.

Atendiendo al tipo de metodología empleada y los fundamentos teóricos en que se sostiene, Flowerdew (2005: 325-329) distingue dos corrientes paralelas dentro de los estudios del género textual basados en corpus: una formada por aquellos estudios que parecen seguir el enfoque del estudio del género del Inglés para Fines Específicos (Thompson 2000; Gledhill 2000; Upton 2002; Connor et al. 2002; Upton y Connor 2001; Flowerdew y Dudley-Evans 2002) y centran su atención en la descripción de las convenciones formales y características lingüísticas; y otra compuesta por investigaciones que confieren una mayor importancia al contexto comunicativo y, por tanto, son más afines a la perspectiva del análisis genérico de la Nueva Retórica (Hyland 1998; Tribble 2002).

Como se dijo anteriormente, la particularidad fundamental de los estudios de corpus de géneros especializados es que las dimensiones del corpus permiten la combinación de métodos cualitativos y cuantitativos. Estos métodos cualitativos son, en primer lugar, la anotación manual de los textos del corpus y, en segundo, el uso de métodos etnográficos para la recopilación de información relativa al contexto de producción y recepción de los textos. La anotación textual sirve al estudio de la dimensión formal del género, más característica del primer enfoque descrito, y los métodos etnográficos, como la entrevista y el cuestionario, se emplean en las investigaciones que adoptan el segundo enfoque, más centrado en la interpretación de los resultados cuantitativos a la luz de los datos contextuales. Entre los métodos de análisis del género textual basado en corpus que emplean sistemas de anotación manual se encuentra el *análisis de los movimientos retóricos*, iniciado por Swales (1981) como una metodología de análisis manual y a la que posteriormente otros investigadores (Biber et al. 2007; Flowerdew 2008; Upton y Cohen 2009) han incorporado los métodos de la lingüística de corpus.

La investigación llevada a cabo en esta tesis doctoral toma elementos de ambos enfoques: por un lado, el análisis de los movimientos retóricos permite describir la estruc-

tura convencional del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte y los métodos de la lingüística de corpus facilitan el análisis semántico y gramatical del movimiento de la audiodescripción del expositivo; por otro, la entrevista y el cuestionario se han empleado en la recopilación de información contextual imprescindible para la interpretación de los resultados obtenidos por medio del análisis del corpus. El siguiente apartado está dedicado a la metodología de análisis de los movimientos retóricos basado en corpus.

7.2. Análisis del discurso basado en corpus

En la disciplina del Análisis del discurso se pueden distinguir tres líneas de investigación fundamentales: estudio del uso de la lengua, estudio de la estructura y organización discursivas y estudio de las prácticas sociales y consideraciones ideológicas asociadas a la comunicación (Schiffrin et al. 2001: 1). Los métodos de la lingüística de corpus se han aplicado, fundamentalmente, al análisis del discurso como uso de la lengua desde la perspectiva de la variación lingüística, por ser especialmente adecuados al estudio cuantitativo de la forma lingüística (Biber et al. 2007: 2). Sin embargo, más recientemente, diversos investigadores han defendido y demostrado la viabilidad y utilidad de la aplicación de la lingüística de corpus al estudio de la organización discursiva, dando lugar a una nueva metodología para el análisis del género textual.

Hasta hace poco, las investigaciones en torno a la organización discursiva se habían centrado, principalmente, en determinados elementos lingüísticos que actúan como indicadores de la estructura interna de los textos (marcadores discursivos) y les confieren la coherencia necesaria para que sean comprensibles por el receptor, por un lado, y de los elementos léxicos y gramaticales que conectan los componentes textuales (cohesión), por otro.

Otro interés investigador en relación al análisis de la organización discursiva es el de la segmentación de los textos en *unidades estructurales*. En el análisis de textos escritos, esta división se ha basado fundamentalmente en la identificación de elementos textuales (epígrafes de sección) y ortográficos (puntuación), pero no así en la intención comunicativa o el propósito retórico. Además, en general, estos estudios se han limitado a indicar las transiciones entre secciones, pero no han abordado la segmentación exhaustiva de los textos, que precisamente es la tarea que permite analizar la estructura discursiva por medio de los métodos de la lingüística de corpus (ibíd. 9-10). Solo tras haber segmentado un texto en unidades discursivas y clasificado estas, es posible analizar por medio de aplicaciones de lingüística de corpus la distribución de dichos segmentos en los

discursos, así como las características lingüísticas de cada uno de ellos en cada uno de los textos o en su conjunto.

Biber et al. (ibíd. 12) proponen una metodología para el análisis de la estructura discursiva basado en corpus que se compone de los siguientes siete pasos:

Determining the types of discourse units – the functional/communicative distinctions that discourse units can serve in these texts ('Communicative/Functional Categories')

Segmenting all texts in the corpus into well-defined discourse units ('Segmentation')

Identifying and labeling the type (or category) of each discourse unit in each text of the corpus ('Classification')

Analyzing the linguistic characteristics of each discourse unit in each text of the corpus ('Linguistic analysis of each unit')

Describing the typical linguistic characteristics of each discourse unit type, by comparing all discourse units of a given type across the texts of the corpus ('Linguistic description of discourse categories')

Describing the discourse structures of particular texts as sequences of discourse units, in terms of the general type or category of each of those units ('Text structure')

Describing general patterns of discourse organization that hold across all texts of the corpus ('Discourse organizational tendencies')

La secuenciación de estos pasos en la investigación y el método de análisis específico varían según se adopte un enfoque de arriba abajo o de abajo arriba: en el enfoque de arriba abajo se lleva a cabo una anotación discursiva manual del corpus que segmenta los textos en unidades discursivas y las clasifica atendiendo a diversos criterios. En el enfoque de abajo arriba, la identificación de las unidades discursivas se realiza por medio de técnicas avanzadas de análisis computacional de los textos que los segmentan en *Vocabulary-Based Discourse Units* y categorizan a partir del análisis detallado de sus características lingüísticas, así como de aspectos funcionales (ibíd. 2007: 17). Este segundo enfoque permite analizar automáticamente corpórea de grandes dimensiones.

Debido a la escasa población de un género aún incipiente como la guía audiodescritiva de museos de arte, así como a las dificultades de recopilación de los textos, el corpus compilado en esta investigación tiene unas dimensiones reducidas, por lo que consideramos que el enfoque de arriba abajo es el más adecuado en este caso. Esta metodología de análisis comienza con la anotación manual de la estructura discursiva de los textos, un proceso que plantea una serie de cuestiones metodológicas que es necesario abordar antes de acometer el análisis: (1) la definición y caracterización de la unidad análisis y de los criterios de segmentación, y (2) el criterio de clasificación de los movimientos retóricos.

Dentro del estudio de arriba abajo del análisis de la estructura discursiva basada en corpus coexisten dos enfoques: el *análisis de movimientos* y el *análisis de la estructura retórica*. El análisis de movimientos fue desarrollado por Swales (1981, 2007) dentro de

la disciplina de Inglés para Fines Específicos (IFE) como recurso didáctico en la enseñanza de la estructura discursiva de artículos de investigación a hablantes no nativos de inglés. Desde que Flowerdew (1998) propusiera, inspirada por Leech, la aplicación de los métodos de la lingüística de corpus al análisis de movimientos, el número de investigaciones en esta área ha ido en aumento.

Another suggestion, which I believe would have wide pedagogical applications, is more exploitation of the tagging function of existing software on the market. As Leech (1991) remarks, most of the work on text annotation (tagging) has been done at the grammatical (word class) or syntactic (parsing) level. Very little has been done on the semantic or pragmatic discourse level to date. For example, text could be tagged manually to indicate the generic "move structures" such as background, scope, purpose in the introductory sections of a report. (Flowerdew 1998: 159, cit. en Upton y Connor 2001).

El análisis de la estructura relacional o estructura retórica está basado en la Rhetorical Structure Theory (RST), iniciada por Mann y Thompson (1988) y ampliada por Taboada y Mann (2006). En esta área se han desarrollado asimismo aplicaciones para la anotación de la estructura retórica en corpórea textuales, como la herramienta RSTtool⁴⁰ (O'Donnell 2000), y se han creado corpórea anotados en esta dimensión, entre los que se encuentran el RST Discourse Treebank (Carlson et al. 2002) y el Discourse Relations Reference Corpus (Taboada y Renkema 2008), en lengua inglesa, y el Spanish RST Treebank en español (Cunha et al. 2011).

Ambas corrientes están estrechamente relacionadas, pero si el análisis de movimientos proviene de los estudios del género y tiene como objetivo identificar la estructura discursiva convencional, los estudios de la estructura retórica centran su atención en las relaciones semánticas existentes entre las unidades discursivas elementales con el fin de analizar la coherencia textual. Ambos enfoques son, por tanto, complementarios, pues si el análisis de movimientos pretende aislar patrones de organización discursiva característicos de un género determinado, la RST analiza las relaciones retóricas existentes entre las unidades discursivas elementales con el fin de configurar las estructuras jerárquicas representativas de la coherencia textual que operan en la lengua en general. Dicho de otro modo, el análisis de movimientos es específico de un género, mientras que el análisis de las relaciones retóricas es, en principio, independiente del género y de la lengua, aunque la RST se ha aplicado asimismo al estudio de géneros particulares (Berzlánovich y Redeker 2012; Gruber y Muntigl 2005; Vliet et al. 2011).

⁴⁰ <<http://www.wagsoft.com/RSTTool/>>

Los movimientos y las relaciones retóricas se encuentran en niveles de análisis diferentes, de manera que una vez analizada la estructura de movimientos de un género es posible emplear la RST para clasificar las relaciones retóricas que conectan las unidades discursivas. En el análisis de movimientos, el criterio para la clasificación y segmentación de los segmentos discursivos es la intención comunicativa, que varía según el género, mientras que la RST segmenta primeramente los textos en unidades sintácticas (normalmente la proposición), para después aplicar un elenco de relaciones retóricas predeterminadas a las unidades discursivas identificadas.

Atendiendo al criterio de clasificación de los segmentos discursivos, Biber et al. (2007: 16) distinguen dos enfoques dentro del análisis de la estructura discursiva basada en corpus: el análisis de movimientos y el análisis de los argumentos retóricos. El segundo clasifica los segmentos textuales, según la retórica aristotélica, en *ethos*, *pathos* y *logos*.

En esta investigación se ha seguido una metodología de análisis de movimientos basado en corpus, pues consideramos que la intención comunicativa como criterio clasificador permite la adaptación dinámica de las categorías de los movimientos discursivos a la realidad de los discursos, lo cual permite elaborar una caracterización específica del género objeto de estudio. Esta metodología se describe en mayor detalle en el apartado siguiente.

7.2.1. El análisis de movimientos

Como se avanzó en el apartado anterior, el análisis de movimientos es una metodología de análisis de la estructura discursiva del género textual iniciada por Swales (1981) y continuada por Bhatia (1993) y otros, y a la que posteriormente Flowerdew (1998) y Upton y Connor (2001) incorporarían las técnicas de la Lingüística de corpus con el fin de extraer rasgos y patrones recurrentes que no es posible detectar por medio del análisis manual de los textos. Esta metodología se puede resumir en las siguientes fases: «the functional analytical framework is developed first; that framework is then applied to segment texts into discourse units (moves); and finally the moves and functional move types are analyzed to describe their linguistic characteristics» (Biber et al. 2007: 16).

Swales (2007) y Bhatia (1993) definen el género como un evento comunicativo secuencial, compuesto por una serie de segmentos funcionales denominados *movimientos*, identificados con una intención comunicativa específica que contribuye a realizar la intención general del género en cuestión. Esta secuencia de segmentos discursivos con intenciones comunicativas determinadas constituye la estructura esquemática del género.

La metodología de estudio del género textual por medio del análisis de los movimientos tiene el objetivo de identificar la intención comunicativa del género en cuestión y los patrones de organización discursiva del mismo. Para ello, los textos se segmentan en unidades discursivas en función de su intención comunicativa. El concepto central en esta metodología es, pues, el de movimiento, que se describe como un segmento textual que realiza en el texto una función comunicativa determinada y contribuye a realizar la intención comunicativa global: «A "move" in genre analysis is a discursal or rhetorical unit that performs a coherent communicative function in a written or spoken discourse [...] At one extreme, it can be realized by a clause; at the other by several sentences. It is a functional, not a formal, unit» (Swales 2004: 228-229). Esta intención comunicativa es la que determina la estructura del género, el contenido y el estilo empleado. Los movimientos se componen de segmentos discursivos que actúan conjuntamente para realizar una intención comunicativa común. Estos elementos constitutivos de los movimientos se han denominado *pasos* (Swales 2007), *estrategias* (Bhatia 1993; Kwan 2006) y *actos* (Lewin et al. 2001).

Desde que fuera propuesta por Swales (1981), esta metodología ha dado lugar a un número considerable de investigaciones del género del artículo de investigación científica (Kanoksilapatham 2007b; Nwogu 1997; Posteguillo Gómez 1999; Williams 1999), así como a otros géneros académicos como son la clase de universidad (Thompson 1994), la tesina de máster en ciencias (Hopkins y Dudley-Evans 1988), y el libro de texto (Nwogu 1991); y profesionales (Bhatia 1993; Flowerdew 2008), como la correspondencia filantrópica (Bhatia 1997, 1998; Connor y Gladkov 2004) y publicitaria (Upton 2002; Connor y Upton 2003), y la solicitud de financiación (Connor 2000a; Connor y Mauranen 1999; Connor y Upton 2004). Estas investigaciones analizan los movimientos de textos completos o bien de una de las secciones que los componen, como la Introducción en los artículos de investigación (Swales 2007). Estas secciones son las unidades discursivas de primer orden que forman la estructura textual y obedecen asimismo a una intención comunicativa determinada. Kwan (2006) las denomina *secciones temáticas*, mientras que Flowerdew (2008) las identifica con la macroestructura textual en su análisis del género del informe medioambiental.

En la literatura en torno al análisis de movimientos se aprecia una falta de consenso y claridad en la definición de los que son elementos esenciales de esta metodología: la caracterización de la unidad de análisis (el movimiento) y los criterios de clasificación y delimitación de la misma. Esta situación queda patente en la siguiente afirmación de Lewin et al. (2001: 18): «Evident is the lack of an objective method for identifying specific moves; minimal realizational criteria have not been provided for the genres reported on

in the literature». Esta falta de consenso en el plano conceptual se refleja asimismo en la terminología empleada por los diferentes investigadores en el área. Esta variabilidad podría deberse a que, como afirma Kanoksilapatham, «there are no strict “rules” for doing a move analysis». Lo que sigue es un intento de definición de estos elementos que sirve de base al análisis realizado en la presente investigación.

La unidad de análisis es el *movimiento*, que se define como «semantic/functional units of texts which can be identified first because of their communicative purposes and second because of linguistic boundaries typical of the moves» (Upton y Connor 2001: 317). Swales (2007) distingue entre movimientos, las unidades fundamentales de organización discursiva, y *pasos*, segmentos discursivos por medio de los cuales se realiza un movimiento. Estos movimientos y pasos pueden ser de carácter obligatorio u opcional, según sea su frecuencia de uso en los discursos pertenecientes a un mismo género. Ahora bien, la frecuencia mínima necesaria para considerar un paso o movimiento como obligatorio no está consensuada; Kwan (2006), por ejemplo, considera obligatorios los segmentos que aparecen en el 60% de los textos del corpus analizado. Más allá de especificaciones metodológicas, lo importante en la clasificación de los movimientos discursivos en obligatorios y opcionales es su relación con la concepción del género como una categoría compuesta de discursos que comparten la intención comunicativa y una serie de características formales, al tiempo que presentan ciertas variaciones que hacen que se encuentren más o menos próximos al prototipo genérico (Paltridge 1997: 53). Así, los movimientos obligatorios conformarían el núcleo prototípico que permite identificar un discurso como perteneciente a una categoría genérica determinada, y los movimientos opcionales darían lugar a variaciones dentro del mismo género.

Bhatia (2004) emplea el término *estrategia* para referirse a aquellos elementos de realización de un movimiento que no aparecen con regularidad y no siguen una secuenciación constante. Kwan (2006: 34) sigue este mismo esquema y distingue así entre pasos, aquellos elementos que aparecen de forma regular en un movimiento determinado, y estrategias, aquellos elementos opcionales que no siguen un orden específico. En cambio, Lewin et al. (2001) se sirven de la terminología de Sinclair y Coulthard (1975), en cuyo trabajo se inspirara asimismo Swales, y diferencian entre movimientos y *actos*: el acto pasa a ser la unidad mínima de realización del propósito retórico, y la agrupación de varios actos da lugar a un movimiento (Lewin et al. 2001: 27).

Al comparar estudios diversos en esta área, se puede comprobar que determinados géneros presentan una estructura discursiva sencilla, compuesta de un número reducido de movimientos e intenciones comunicativas, mientras que otros se caracterizan por una estructura más compleja; estos movimientos pueden ser simples o bien estar com-

puestos de varios pasos, actos o estrategias. Asimismo, el orden de los movimientos es muy estable en determinados géneros (como el artículo de investigación) y presenta una considerable variabilidad en otros (como la correspondencia filantrópica), donde se permite una mayor creatividad en la composición discursiva (Kanoksilapatham 2007a: 31).

En lo que concierne a la identificación de los movimientos discursivos, se aprecia asimismo una falta de criterios concretos que guíen esta fase del análisis. Las divergencias radican en la delimitación de los movimientos y en los criterios de clasificación de los mismos. Con respecto a la extensión, hay quienes tienen en consideración la unidad gramatical y establecen como unidad mínima de segmentación la proposición (Dubois 1997) o la oración (Crookes 1986), y quienes se guían únicamente por la función y toman como unidad de segmentación la unidad discursiva (Hopkins y Dudley-Evans 1988), entendida como el segmento discursivo que sirve a un mismo propósito retórico y no tiene que corresponderse con la unidad gramatical. Esto lleva a la distinción de dos tendencias: el *enfoque semántico-funcional* (Swales 2007), según el cual proposiciones y oraciones consecutivas con el mismo propósito retórico son consideradas como un único movimiento; y el *enfoque gramatical*, en el que cada proposición y oración se clasifica como un movimiento independiente y se contabiliza separadamente (Lewin et al. 2001: 19).

Lewin et al. (2001), en su estudio del género expositivo, basan su análisis de los movimientos discursivos en la función comunicativa. En consecuencia, un movimiento puede estar compuesto de una proposición, una oración o un conjunto de estas. Este mismo enfoque es adoptado por Upton y Connor (2001), y una revisión de algunos de los estudios llevados a cabo en los últimos años (Flowerdew 2008; Flowerdew y Forest 2009; Kanoksilapatham 2007b; Upton y Cohen 2009) permite comprobar que, si bien no se especifica el enfoque adoptado, los movimientos y pasos analizados por estos autores están formados por una o varias oraciones completas, de lo que se puede concluir que han seguido asimismo un criterio semántico-funcional en la segmentación discursiva.

Otro elemento que requiere cierta aclaración, como se avanzó anteriormente, es el de los criterios de clasificación de los movimientos, gracias a los cuales debería ser posible categorizar segmentos pertenecientes a discursos distintos dentro de un género textual como pertenecientes a un mismo tipo de movimiento. Este factor es quizá el de mayor repercusión en la validez de la metodología, ya que determina la capacidad de reproducir el estudio y compararlo con otros similares. Atendiendo al método empleado en la identificación de la función comunicativa, se pueden distinguir tres enfoques: semántico, léxico-gramatical y semántico-funcional, según basen su clasificación en el análisis de los componentes semánticos, las señales léxico-gramaticales o la función comunicativa.

Lewin et al. (2001: 30) determinan la función comunicativa de los segmentos textuales por medio del método de la *red de sistema* (cf. Martin 1985, 1992), consistente en el análisis de componentes semánticos de dos clases: participantes y atributos. En primer lugar, se identifican los participantes del evento: en el caso del género del artículo de investigación estudiado por estos autores, los participantes posibles son "the research", "the phenomenon being studied" y "the population affected by the phenomenon". En segundo lugar, se analizan los atributos de estos participantes. En el caso del género que les ocupa, son atributos de los participantes anteriores los de "magnitude", "saliency" y "intensity". La combinación de estos participantes y atributos permite definir los diferentes movimientos retóricos y conforman la red de sistema del movimiento (ibíd. 32).

Swales (2007) no ofrece una explicación de los criterios de clasificación de los movimientos y pasos discursivos, pero parece guiarse por el análisis de elementos léxico-gramaticales, en unos casos, y de la función comunicativa global, en otros. Kwan (2006), por su parte, afirma emplear un enfoque semántico-funcional para la identificación y clasificación de movimientos. En primer lugar, determina el propósito local del movimiento y, a continuación, su contribución al propósito retórico general del texto. Esta identificación se realiza por medio del análisis global de los segmentos, en lugar de limitarse a elementos léxico-gramaticales asociados a una función comunicativa determinada: «A functional approach to text analysis calls for cognitive judgement, rather than a reliance on linguistic criteria, to identify the intention of a text and the textual boundaries» (ibíd. 36). Flowerdew (2008: 119) se sirve del análisis conjunto de los epígrafes de sección y el contenido para segmentar y clasificar los movimientos discursivos.

Consideramos que el análisis de determinados elementos léxico-gramaticales no es suficiente para la adscripción de un segmento discursivo a una intención comunicativa determinada, puesto que un mismo rasgo léxico-gramatical puede servir a propósitos retóricos diferentes. El análisis de los componentes semánticos, si bien ofrece un método más exhaustivo de determinación de la intención comunicativa, es asimismo insuficiente, ya que la intención comunicativa de un segmento discursivo no depende únicamente de los componentes semánticos que lo componen, sino también del co-texto y el contexto en que se enmarca dicho segmento. Por ello, el análisis de los movimientos discursivos debería guiarse por un análisis global que tenga en consideración los elementos lingüísticos, así como factores pragmáticos derivados del contexto, sin perder de vista el propósito general del género analizado.

En la investigación llevada a cabo en torno al género de la guía audiodescriptiva de museos de arte se ha seguido un enfoque semántico-funcional de clasificación de los movimientos discursivos. Así, consideramos la unidad discursiva como unidad de segmenta-

ción y el propósito de la misma como criterio clasificador fundamental de los movimientos. Esto implica que la identificación de los movimientos y la delineación de sus límites textuales se basa en la evaluación del propósito, que se determina a partir de factores tanto lingüísticos como extralingüísticos.

La falta de consenso que se ha puesto de manifiesto a lo largo de este apartado es en cierta medida lógica e incluso necesaria, pues siendo el objeto de estudio un elemento tan complejo y variable como el discurso, esta metodología debería, partiendo de unas premisas y conceptos básicos, adaptarse a cada género particular. Por esta razón, pese a adoptar un enfoque determinado, este se puede ver complementado o modificado durante la codificación de los textos con el fin de adaptarlo tanto a las características del género estudiado como de los objetivos y las preguntas de investigación. En el caso que nos ocupa, el análisis de la intención comunicativa de los movimientos no presenta grandes dificultades en general, debido a que se trata de un texto descriptivo donde, fundamentalmente, se pretende describir con la mayor objetividad y claridad posibles determinadas entidades y estados de cosas a un receptor que no tiene acceso dicha información. Sin embargo, encontramos cierta dificultad en la delimitación de los segmentos retóricos. Dado que nos enfrentamos a un género dinámico y modular, una de sus características es precisamente la repetición cíclica y la anidación de movimientos. Estos fenómenos, que han sido calificados como inusuales en esta clase de investigaciones, son más frecuentes en géneros menos convencionalizados como el que analizamos en este trabajo: «These cyclical and embedded patterns of move types tend to occur mainly in genres that are less constrained and allow more variability than those that are more prescribed» (Kanoksilapatham 2007a: 32).

7.2.2. El análisis de movimientos basado en corpus

El análisis de movimientos basado en corpus presenta ciertas particularidades en relación con el análisis manual de movimientos. La principal de ellas es que persigue analizar muestras representativas de géneros concretos, lo cual repercute positivamente en la validez y generalización de los resultados. En palabras de Upton y Cohen (2009: 587): «The advantages of a corpus approach for the study of discourse, lexis, and grammatical variation include the emphasis on the representativeness of the text sample, and the computational tools for investigating distributional patterns across discourse contexts». Ahora bien, la anotación discursiva de los textos es una labor que requiere una inversión de tiempo considerable, por lo que el número de textos anotados dependerá de la fuerza

humana y el tiempo de que se disponga, así como de la facilidad para compilar el material textual.

Otra diferencia fundamental es el uso de aplicaciones informáticas de lingüística de corpus para el análisis de la estructura discursiva y de las características lingüísticas de los movimientos. La anotación o codificación de los textos en formato electrónico permite su posterior análisis por medio de aplicaciones de análisis léxico (WordSmith Tools, Ant-Conc) y análisis cualitativo de datos (Atlas, MAXQDA). En lo que respecta al análisis de movimientos, el análisis cuantitativo permite conocer la frecuencia relativa de los movimientos así como los patrones de combinación que presentan (Kanoksilapatham 2007a: 36). Kwan (2006) emplea la aplicación de análisis cualitativo de datos MAXQDA para anotar los textos del corpus en movimientos y, posteriormente, extraer la frecuencia relativa de cada uno de ellos, así como las relaciones entre estos; esta aplicación permite extraer la secuenciación de los movimientos en los textos y la anidación de unos dentro de otros.

El análisis de las características lingüísticas de los movimientos se ve facilitada por el uso de herramientas de análisis léxico como WordSmith Tools. En esta fase de la investigación, los métodos varían entre autores dependiendo de cuál sea el objeto de estudio particular en cada caso. Así, hay estudios que analizan la variación lingüística del corpus en general y de cada movimiento particular (un ejemplo son las investigaciones que emplean el *análisis multidimensional* desarrollado por Biber), mientras otros se centran en aspectos pragmáticos como la cortesía (Upton y Connor 2001), las relaciones retóricas causales (Flowerdew 2008) o los patrones léxico-gramaticales asociados a los movimientos y pasos (Flowerdew y Forest 2009). En conclusión, estas herramientas ofrecen posibilidades de análisis valiosas tanto de la estructura discursiva como de las características lingüísticas de cada movimiento del corpus.

En cuanto al procedimiento de análisis, en general se distinguen dos fases: análisis de la estructura discursiva (análisis de movimientos) y análisis de las características lingüísticas de los movimientos. Biber et al. (2007: 13) proponen una metodología para el análisis de movimientos basada en corpus denominada BCU Approach que comienza con la anotación de los textos en movimientos retóricos, continúa con el análisis lingüístico y finaliza con la descripción de la estructura discursiva (Tabla 9).

Required step in the analysis	Realization in this approach
1. Communicative/functional categories	Develop the analytical framework: determine set of possible functional types of discourse units, that is, the major communicative functions that discourse units can serve in corpus
2. Segmentation	Segment each text into discourse units (applying the analytical framework from Step 1)
3. Classification	Identify the functional type of each discourse unit in each text of the corpus (applying the analytical framework from Step 1)
4. Linguistic analysis of each unit	Analyze the lexical/grammatical characteristics of each discourse unit in each text of the corpus
5. Linguistic description of discourse categories	Describe the typical linguistic characteristics of each functional category, based on analysis of all discourse units of a particular functional type in the corpus
6. Text structure	Analyze complete texts as sequences of discourse units shifting among the different functional types
7. Discourse organizational tendencies	Describe the general patterns of discourse organization across all texts in the corpus

Tabla 9. BCU Approach (adaptada de Upton y Cohen 2009: 589).

El objetivo de esta metodología va más allá de la segmentación de los textos que componen el corpus en unidades discursivas para abordar el análisis de las características lingüísticas de cada movimiento. La descripción lingüística de los movimientos que componen un género determinado es necesaria porque, si bien su delimitación y clasificación está motivada por una caracterización funcional basada en el propósito retórico, esta se realiza en los discursos por medio de recursos lingüísticos, «including word choice, phrase types, and grammatical features (e.g. tense, aspect, voice)» (Upton y Cohen 2009: 596), que contribuyen a la caracterización del género.

En esta investigación se ha seguido una metodología de análisis del género textual basado en corpus que permite combinar los enfoques de arriba abajo y abajo arriba y el análisis cuantitativo y cualitativo de los textos con el fin de ofrecer una caracterización del género objeto de estudio que tenga en consideración los factores contextuales de su producción y recepción. En concreto, se decidió adoptar el método de análisis conocido como BCU approach (ibíd. 589) referido más arriba, por considerar que recoge todos los aspectos necesarios para la caracterización del género textual, desde la descripción de la estructura discursiva hasta el análisis de los rasgos lingüísticos de los movimientos

retóricos que la conforman, así como por el nivel de detalle que ofrece en la descripción de cada uno de los pasos del análisis.

Aquí concluye el capítulo dedicado a los fundamentos metodológicos y da comienzo la parte cuarta de la presente tesis doctoral, dedicada al análisis empírico de la guía audiodescriptiva. El primer capítulo de este bloque se ocupa de la descripción del material y el método empleados, el segundo describe el procedimiento y los resultados del análisis del corpus y el tercero está dedicado a la discusión de los resultados y las conclusiones de esta tesis doctoral.

Parte IV: Estudio empírico

8

Material y método

El material empleado en el análisis del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte consiste en un corpus textual formado por muestras reales de este género, por un lado, y de datos descriptivos del contexto comunicativo en que se enmarca, por otro. En el análisis del corpus se ha seguido la metodología propuesta por Biber, Connor y Upton (2007) denominada BCU Approach, descrita anteriormente y más adelante en el presente capítulo. En el análisis cuantitativo del corpus nos hemos servido de las herramientas de análisis léxico WordSmith Tools (Scott 2012) y Wmatrix (Rayson 2009). A continuación, paso a describir detalladamente el proceso de compilación del corpus y la información contextual.

8.1. Material: compilación del corpus y descripción del contexto comunicativo

En todo estudio de corpus, la compilación del mismo debe realizarse teniendo en consideración una serie de principios fundamentales como son la representatividad, el equilibrio y la homogeneidad. Además, es necesario tener presente en todo momento el objetivo investigador que se persigue y justificar las decisiones tomadas relativas al diseño del corpus y su composición final (Sinclair 2005).

Biber afirma que la representatividad de un corpus viene determinada por dos parámetros fundamentales, que son la composición del corpus y su tamaño: «The composition of a corpus refers to the text categories included in the design of the corpus. The size of a corpus refers to the number of words or number of texts in the corpus» (2010: 1288).

A continuación se describe el proceso de compilación del corpus y las consideraciones que llevaron a la selección de la muestra textual.

8.1.1. Compilación del corpus

El recopilado es un corpus especializado (según la definición de Hunston, cf. 7.1.), monolingüe en lengua inglesa y escrito para ser oralizado del género de la guía audiodescriptiva para personas con discapacidad visual en el museo de arte. Desde el punto de vista traductológico, se trata de un corpus de textos traducidos, y el objetivo último que se persigue con su creación es el estudio del producto de una modalidad de traducción intersemiótica: la audiodescripción museística de obras de arte. El material de que se compone son los guiones audiodescriptivos (GAD) de las guías audiodescriptivas de dos museos y dos exposiciones (cf. anexo 3.1.):

- Guía audiodescriptiva de la colección, Tate Modern, Londres.
- Guía audiodescriptiva de la colección, MoMA, Nueva York.
- Guía audiodescriptiva de la exposición *Watteau: The Drawings*, Royal Academy of Arts, Londres.
- Guía audiodescriptiva de la exposición *17 in Print*, Colchester Castle, Colchester & Ipswich Museum.

En la composición de un corpus es esencial asignar una serie de datos identificativos a los textos que lo componen. Estos datos se pueden codificar en un documento aparte o bien en la cabecera de los textos por medio de etiquetas XML. Para la presente investigación se elaboró una ficha con los datos identificativos de cada uno de los textos del corpus (Tabla 10).

Museo/Exposición	Museum of Modern Art de Nueva York
Nombre del archivo	MoMA.txt
Audio	Sí
Empresa	Acoustiguide
Descriptor	Julie Treuman
Museo/Exposición	Tate Modern
Nombre del archivo	TM.txt
Audio	No
Empresa	Antenna Audio

Audiodescriptor	Wendy Moor
Museo/Exposición	Royal Academy of Arts (Londres)/Watteau: The Drawings
Nombre del archivo	RAA.txt
Audio	No
Empresa	Antenna International
Audiodescriptor	Michelle Penn
Museo/Exposición	Colchester Castle, Colchester & Ipswich Museums/17 in Print
Nombre del archivo	CIM.txt
Audio	No
Empresa	Vocal Eyes
Audiodescriptor	Andrew Holland, Louise Fryer

Tabla 10. Fichas identificativas de los textos del corpus.

La Tabla 11 recoge las estadísticas generales del corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte compilado para la presente investigación.

text file	tokens in text	tokens used for word list	types	type/token ratio (TTR)	standardised TTR
Overall	34409	33787	464	1.37	41.78
CIM.txt	7496	7383	1901	25.75	43.73
MoMA.txt	15303	14948	2541	17.00	39.50
RAA.txt	3692	3644	1023	28.07	42.33
TM.txt	7918	7812	2062	26.40	44.46

Tabla 11. Estadísticas generales del corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte.

Los archivos de audio originales únicamente pudieron ser compilados en el caso del MoMA (puestos a libre disposición por el museo en su sitio web). Así pues, sólo se pudo contrastar la correspondencia del guión con la locución final en el caso de la guía audiodescriptiva del MoMA. Aun así, cabe esperar que los cambios que se hayan podido producir en el proceso de grabación y edición no hayan afectado significativamente al contenido de los textos. Dado que la presente investigación se centra en la dimensión semántica y gramatical del género estudiado, el no disponer del audio no constituye un problema metodológico; además, las herramientas de análisis léxico empleadas requieren el uso de texto plano, lo cual hace necesario el uso de transcripciones o, en este caso, de

guiones audiodescriptivos. No obstante, consideramos que, idealmente, un corpus de estas características debería componerse del audio vinculado al guión audiodescriptivo o la transcripción correspondiente, pues al fin y al cabo se trata de un género escrito para ser oralizado. Otra clase de investigación de gran interés, aún por realizar, y que requeriría el análisis de las locuciones es el estudio de la dimensión prosódica de la guía audiodescriptiva.

8.1.1.1. Descripción de la población textual y selección de la muestra

En lo que concierne a la selección del género objeto de estudio, tras valorar diferentes opciones, se decidió finalmente componer un corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte. Anteriormente en esta tesis doctoral se ha definido la audiodescripción museística como una modalidad de audiodescripción marcada por el escenario de la comunicación (el museo), que la diferencia de la audiodescripción fílmica, teatral o de danza. La audiodescripción museística como modalidad de traducción intersemiótica se realiza por medio de dos técnicas: en directo y en diferido; y puede funcionar como un texto independiente o bien inserto en dos géneros que pertenecen al sistema de géneros museísticos: la visita guiada audiodescriptiva y la guía audiodescriptiva. En el caso que nos ocupa, se decidió estudiarla en relación con el género en que se enmarca, en lugar de aisladamente, por considerar que el co-texto comunicativo es fundamental para el análisis.

La dificultad en la recopilación de muestras de audiodescripción museística en directo debida a la necesidad de grabar personalmente las sesiones hizo que finalmente se optara por el género de la guía audiodescriptiva. Consideramos que ambas modalidades deberían estudiarse de manera comparada, pues presentan, a priori, particularidades marcadas: registro oral frente a escrito para ser oralizado, traducción en directo frente a traducción en diferido y diferente perfil del traductor en cada caso.

Por último, la elección del dominio de las artes visuales está motivada por dos factores: por un lado, la audiodescripción tiene un peso mayor en las guías audiodescriptivas y, en general, en el acceso de las personas con discapacidad visual en los museos de arte en comparación con los museos de arqueología e historia; y por otro lado, y en relación con lo anterior, hay un mayor número de guías audiodescriptivas en museos de arte que en otros dominios, lo cual posibilitaba, en principio, la recopilación de un número mayor de textos. Estos dos factores derivan de la naturaleza semiótica y la función comunicativa del expositivo en los diferentes dominios, que hace que la audiodescripción sea más importante en la divulgación del conocimiento en el arte, donde

el expositivo es fundamentalmente visual. Por ello, se decidió dedicar el análisis al género de la guía audiodescriptiva de museos de arte. A continuación se describe en detalle el proceso de compilación del corpus textual.

El primer paso para la selección de los textos fue determinar, de manera aproximada, la población de guías audiodescriptivas museísticas. Para ello, se llevó a cabo un estudio descriptivo del estado de la cuestión en accesibilidad museística que abarcó los principales museos de España, Francia, Reino Unido, Alemania y Estados Unidos. Se seleccionaron estos países por encontrarse a la vanguardia en accesibilidad en general, tanto por la legislación aprobada en esta materia como por la literatura existente en torno a la accesibilidad, museística o de otra clase. A partir de este estudio se pudo concluir, en primer lugar, que entre los centros museográficos investigados, el mayor número de museos que ofrecen el recurso de la guía audiodescriptiva se encuentran en el Reino Unido y los Estados Unidos y, en segundo, que la población de este género textual es aún muy reducida. Asimismo, se observó un claro desequilibrio entre la producción de guías audiodescriptivas entre los distintos géneros museísticos, de tal forma que la mayor parte de las guías audiodescriptivas identificadas pertenecían a museos de arte y arqueología, seguidos por los de historia y, en cuarto lugar, por los de ciencias.

Una vez determinada la población textual se procedió a la recopilación. Un factor determinante en la selección de la muestra fue la lengua empleada en las guías audiodescriptivas. Dado que esta modalidad de traducción accesible se ha desarrollado fundamentalmente en el mundo anglosajón, se recopiló un corpus de guías en lengua inglesa pertenecientes a museos británicos y estadounidenses.

El corpus fue recopilado en dos fases y por dos investigadoras diferentes: María Olalla Luque Colmenero⁴¹ y yo misma. La primera inició la compilación, durante su estancia de investigación en el Imperial College de Londres, de las guías audiodescriptivas de museos del Reino Unido. Yo inicié este mismo proceso durante una estancia en Rutgers University (Nueva Jersey) para los museos estadounidenses. Dada la dificultad para acceder, en primer lugar, a las personas responsables de la accesibilidad en estos museos y, en segundo, a las propias guías audiodescriptivas, la recopilación del corpus se extendió a lo largo de aproximadamente dos años. El contacto directo con los responsables de accesibilidad en museos y empresas desarrolladoras de guías audiodescriptivas durante los períodos de estancia nos permitió conocer la existencia de museos con este tipo de recursos que no habían sido contemplados en el estudio preliminar. Durante este proceso,

⁴¹ Miembro del grupo de investigación Tracce (Traducción y Accesibilidad) del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, al que también pertenece la autora de esta tesis doctoral, quien desarrolla su investigación en el área de la audiodescripción museística.

se recopilaron, además de las guías audiodescriptivas de museos de géneros diversos (cf. anexo 2.1.), las de lugares del patrimonio histórico, como Royal Mews, Statue of Liberty o Ellis Island (cf. anexo 2.2.). Asimismo, se recopilaron audiodescripciones grabadas de obras de arte elaboradas con fines didácticos, como las incluidas en el *Handbook for Museums and Educators* de Art Beyond Sight, un recurso de formación en audiodescripción que incluye muestras de audiodescripciones realizadas por diferentes profesionales, y las de la enciclopedia en línea *Art History Through Touch and Sound*, de la misma organización, creada como material didáctico para la enseñanza del arte a personas con discapacidad visual (cf. anexo 2.3.).

Es necesario aclarar que la descripción de la población que se obtuvo por medio de esta investigación no es exhaustiva, pero conocer con exactitud la población total de un género textual determinado es siempre una tarea compleja. No obstante, consideramos que la información recabada es suficientemente aproximada a la realidad y, por lo tanto, válida para guiar la selección de la muestra de textos para la composición del corpus.

Una vez se hubo recopilado este corpus general, se procedió al estudio exploratorio del mismo con el fin de determinar las características generales de los textos. Así, se pudo comprobar la existencia de subgéneros con estructuras discursivas diferentes en función de la temática de la guía audiodescriptiva y la naturaleza semiótica del expositivo. Esto hizo necesaria la delimitación de sub-córpore dentro del corpus general. En primer lugar, se distinguió entre las guías museísticas y las de sitios del patrimonio histórico y, dentro de las primeras, se crearon varias categorías en función del género museístico: arte, arqueología, historia y ciencias. Asimismo, se llevó a cabo un análisis preliminar de tres sub-córpore de historia, arqueología y arte que corroboró la existencia de diferencias en la organización discursiva y las características lingüísticas entre estas categorías.

A partir de estos datos, se sopesó la posibilidad de realizar un análisis de la variación entre subgéneros o centrar el análisis en un único subgénero, pero finalmente optamos por delimitar el estudio a la guía audiodescriptiva de museos de arte. Aunque la selección de la muestra debe guiarse por factores contextuales y no lingüísticos, dado que el objetivo último de esta investigación es realizar una descripción lingüística y traductológica de los segmentos de audiodescripción incluidos en las guías audiodescriptivas, las diferencias a nivel macro y microestructural adquieren relevancia en la composición del corpus, pues son determinantes en la utilidad de los resultados del estudio para futuras investigaciones y para la formación y práctica de la audiodescripción. Así, al limitar el análisis a un subgénero particular, los resultados pueden relacionarse con la audiodescripción de una tipología de expositivo determinada: la obra artística. De abarcar varios subgéneros, los resultados serían más generales y, por tanto, tendrían

menos aplicabilidad a la práctica de un tipo de audiodescripción particular. Asimismo, este primer estudio de un subgénero determinado sienta las bases para subsiguientes estudios comparativos entre subgéneros y estudios más generales, que abarquen diversos subgéneros. Dentro del ámbito de la audiodescripción de obras de arte, se decidió distinguir las que forman parte de guías audiodescriptivas museísticas de las elaboradas como recurso didáctico, debido a las diferencias existentes entre el contexto comunicativo de unas y otras.

Puesto que nos enfrentamos al análisis de un género textual, el estudio de la estructura discursiva y las características lingüísticas de cada movimiento hacían necesaria la inclusión en el corpus de textos completos. Por esta razón se excluyó del sub-corpus la guía audiodescriptiva del Fine Arts Museum de Boston (cf. anexo 2.1.1.), de la cual únicamente se había logrado tener acceso a segmentos aislados.

Un efecto negativo de la inclusión de textos completos es la falta de equilibrio resultante de la disparidad en el tamaño de las guías audiodescriptivas, con extensiones que oscilan entre las cuatro mil y las quince mil palabras. Sin embargo, es posible afirmar que el corpus es homogéneo en cuanto a la calidad de los textos que lo componen, pues el análisis contextual permitió comprobar que las condiciones de producción, si bien presentan ciertas particularidades, son equiparables en cuanto a la formación y experiencia de los traductores, las características del texto origen (género museístico) y el marco legal y social en torno a la accesibilidad museística en los dos países de producción de las guías audiodescriptivas.

Por todo lo expuesto y a pesar de las limitaciones de tamaño y composición, dadas las condiciones de compilación y el contexto general de este género particular, es posible afirmar que el corpus es representativo de la población de guías audiodescriptivas de museos de arte y las conclusiones extraídas son representativas asimismo de este género. Como se dijo anteriormente, este estudio, con sus limitaciones, sienta las bases teóricas y metodológicas para la investigación de este género textual y ofrece una serie de resultados que pueden servir como punto de partida para futuras investigaciones con corpus de mayores dimensiones.

8.1.1.2. Preparación de los textos

Antes de acometer al análisis de un corpus, es esencial revisar y editar los textos con el fin de depurar posibles errores y adecuar el formato al tipo de metodología propuesta. En nuestro caso, se sigue una metodología de análisis del género textual basada en corpus que se compone de una primera fase de anotación manual de los textos y una segunda

fase de análisis por medio de las herramientas de análisis léxico WordSmith Tools 6 (Scott 2012) y Wmatrix (Rayson 2003, 2008, 2009). Esto determinó que los textos se editaran en dos aspectos: (a) homogeneización del formato textual para facilitar el proceso de anotación, y (b) optimización de los textos para su análisis en WS Tools. Este proceso de edición textual se compuso de las siguientes fases:

1. Contenido

- a. Comparación de los guiones audiodescriptivos con el audio (en caso de disponer de este): corrección de incoherencias entre el guión y el audio, y transcripción de segmentos de la guía no incluidos en el guión audiodescriptivo.
- b. Eliminación de repeticiones innecesarias de segmentos textuales con el fin de minimizar sus efectos en el análisis de frecuencias.
- c. Anotación de la metainformación: los guiones incluyen indicaciones para la locución y edición de la guía, como indicaciones fonéticas (burin [BYooR-in]), de voces (Narrator, Female voice, Male voice o identificación de la persona que habla por su nombre) e información de la pista de audio y el tiempo en los insertos de la guía general u otro tipo de archivo de audio. Esta clase de información no se eliminó de los documentos, sino que se anotó con la etiqueta `<md>/</md>` (metadatos) con el fin de poder excluirla en los análisis realizados con WS Tools.

2. Formato

- a. Segmentación de palabras (tokenization)
- b. Inclusión de un espacio en blanco antes y después de la raya (—) y el guión (-) en incisos, para evitar que WordSmith Tools procesara las palabras unidas por este signo como una sola unidad léxica.
- c. Inclusión de punto final en epígrafes para marcar final de oración.
- d. Inclusión de un cero entre nombre y apellido, para que WordSmith Tools los procesara como una sola unidad léxica.
- e. Expansión de expresiones clíticas (he's/he is, 'll/will, doesn't/does not, you've/you have, you'd/you would, you'd/you had) para facilitar su recuperación en el análisis de frecuencias.
- f. Desarrollo de abreviaturas y símbolos: 15th/fifteenth century, 1/2/a half, m/meter, x/by.
- g. Revisión ortográfica y gramatical (función de MS Office Word).
- h. Conversión a formato UNICODE.

8.1.2. Descripción del contexto

En los estudios de género textual basados en corpus, el contexto comunicativo es un elemento fundamental, pues permite la interpretación cualitativa de los datos cuantitativos obtenidos a partir de los métodos de la lingüística de corpus. La información relativa al contexto comunicativo se recopiló por medio de los métodos de la entrevista y el cuestionario dirigidos tanto a museos como a empresas de accesibilidad de varios países, y de fuentes documentales relacionadas con la accesibilidad museística. Los resultados de esta investigación se han expuesto a lo largo de capítulos anteriores y, en conjunto, permiten caracterizar el contexto comunicativo del género objeto de estudio desde perspectivas diversas y complementarias. Por ello, se puede afirmar que, si bien la metodología empleada en la presente investigación es propia de un enfoque del estudio del género textual centrado en la descripción discursiva y lingüística, adopta asimismo métodos etnográficos más afines al enfoque de la Nueva retórica. A continuación, se exponen de manera sinóptica los elementos del contexto comunicativo de la guía audiodescriptiva de museos de arte descritos en la parte primera de esta tesis doctoral.

1. Escenario:

- a. Espacio: Museo y exposición de arte
- b. Tiempo: Actualidad

2. Participantes:

- a. Roles comunicativos y relaciones entre participantes:
 - i. Emisor: Artista (creador del texto origen)
 - ii. Emisor-Mediador: Museo (iniciador de la comunicación museística)
 - iii. Mediador: Traductor
 - iv. Receptor: Visitante
- b. Tipos de roles sociales, pertenencia a grupos e identidades: discapacidad, Museología, ámbito profesional de la audiodescripción (directrices)
- c. Conocimiento y creencias compartidas: discapacidad visual, accesibilidad, arte
- d. Intenciones y objetivos: divulgación del conocimiento, inclusión social, experiencia cognitiva y sensorial

3. Acciones/eventos comunicativos

- a. Museo y exposición: evento comunicativo multimodal
- b. Obra artística: mensaje visual
- c. Audiodescripción: traducción intersemiótica y tipo textual descriptivo

- d. Guía audiodescriptiva: macrogénero divulgativo, audiodescripción en diferido

8.2. Método de análisis

En la investigación llevada a cabo se ha empleado la metodología propuesta por Biber, Connor y Upton (2007), denominada BCU Approach, con dos variaciones. La primera afecta al orden de las fases del análisis, que se ha modificado de forma que en primer lugar se ha llevado a cabo el análisis de movimientos, la definición de la estructura textual y las tendencias de organización discursivas, para seguidamente acometer el análisis lingüístico. La otra particularidad es que únicamente se ha realizado el análisis lingüístico de uno de los movimientos textuales, el de la audiodescripción, y este se ha centrado en el aspecto semántico. Así, el método resultante es una adaptación del BCU Approach, que se recoge en la Tabla 12. Las seis fases de este método se pueden agrupar en dos fundamentales: análisis de los movimientos retóricos (pasos 1 al 5) y análisis semántico de la audiodescripción (paso 6). A continuación, se describe el método de análisis empleado en cada caso.

Pasos del análisis	Realización
1. Categorías funcionales	Desarrollo de un marco analítico: elaboración del conjunto de tipos funcionales de unidades discursivas posibles, estas son las funciones comunicativas principales a las que pueden servir las unidades discursivas del corpus.
2. Segmentación	Segmentación de los textos en unidades discursivas (aplicando el marco analítico del paso 1).
3. Clasificación	Identificación del tipo funcional de cada unidad discursiva de cada texto del corpus (aplicando el marco analítico del paso 1).
4. Estructura textual	Análisis de los textos completos como secuencias de unidades discursivas que pertenecen a diferentes tipos funcionales.
5. Tendencias en la organización discursiva	Descripción de los patrones generales de organización discursiva en todos los textos del corpus.
6. Descripción lingüística de categorías discursivas	Descripción de las características lingüísticas del movimiento de la audiodescripción de la obra artística.

Tabla 12. Adaptación del método BCU Approach al análisis de la guía audiodescriptiva de museos de arte.

8.2.1. Fase primera: análisis de los movimientos retóricos

Para esta primera fase de análisis del corpus hemos adoptado enfoque de arriba abajo de análisis de los movimientos retóricos por medio de la anotación de los textos con un sistema de anotación compuesto de etiquetas XML. La anotación se aplicó a los guiones audiodescriptivos, ya editados, en la aplicación Notepad++. Con el fin de facilitar el proceso de anotación, se instaló el *plug-in* WebEdit en dicho programa, el cual permite crear botones para la aplicación de etiquetas XML a segmentos de texto previamente seleccionados. Así, se creó un botón para cada una de las etiquetas creadas para la codificación de los movimientos retóricos, que se fueron aplicando a los segmentos textuales correspondientes.

Siguiendo la metodología de análisis de Kwan (2006), hemos aplicado un criterio de delimitación y clasificación de los movimientos discursivos de tipo semántico-funcional basado en el análisis de la función comunicativa de cada segmento a partir del contenido semántico de la misma en relación con el co-texto y el contexto comunicativo. Cada discurso se dividió, primeramente, en secciones o segmentos discursivos de primer orden a partir del análisis de su contenido y su función comunicativa global, para a continuación realizar un análisis de movimientos de cada una de ellas. Así, la estructura discursiva quedó compuesta de dos niveles: secciones temáticas y movimientos.

Para el análisis de las secciones temáticas del documento, tomamos como referencia los marcadores de cada sección (epígrafe de sección y sistema de numeración de las secciones), así como el contenido de las mismas. Seguidamente, procedimos a elaborar el marco analítico preliminar, compuesto de una clasificación tentativa de los movimientos retóricos del género a partir de una primera lectura de los textos del corpus. A continuación, iniciamos la anotación preliminar que, dadas las dimensiones del corpus, se llevó a cabo para todos los textos del corpus. En este proceso se crearon nuevos códigos para identificar movimientos retóricos no contemplados en la clasificación primera, se revisaron los anteriores a partir del análisis de los atributos semánticos y funcionales de cada segmento (Kwan 2006: 37), y se elaboró un *protocolo de anotación* que recoge las definiciones de cada movimiento ilustradas con ejemplos tomados del corpus, así como explicaciones de las decisiones tomadas respecto de la delimitación y clasificación de los movimientos. El resultado de este proceso es el corpus anotado en la dimensión discursiva de la estructuración en movimientos retóricos. Finalmente, se llevó a cabo la anotación definitiva, en la que se revisaron la segmentación y codificación anteriores.

Los textos anotados se cargaron en WS Tools para analizar la frecuencia de aparición de cada etiqueta en el corpus y poder así conocer la importancia de cada movimiento retórico en el género estudiado. Seguidamente, se volvió a realizar un análisis manual de los textos con el fin de extraer los patrones esquemáticos de combinación de movimientos en cada unidad temática (ibíd. 39) y cada texto del corpus.

8.2.2. Fase segunda: análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística

Tras concluir el análisis de la estructura discursiva de los textos del corpus se inició el análisis de las características lingüísticas. Dada la ubicación de la presente investigación en el área de los Estudios de Traducción, el movimiento más relevante es el de la audiodescripción del expositivo, pues constituye el núcleo retórico de la guía audiodescriptiva y el producto del proceso de traducción intersemiótica. Por ello, el análisis de las características lingüísticas se centró en este movimiento.

El objetivo que persigue es abstraer un retrato aproximado de la representación semántica del objeto en la audiodescripción por medio del análisis de los sistemas léxico y gramatical. El léxico es un elemento fundamental en el acceso al conocimiento, pues es a través de él como accedemos a los modelos mentales de experiencias y conceptos, y a partir de él construimos modelos para experiencias y conceptos nuevos. La gramática contribuye asimismo a la construcción del significado textual y refleja elementos de la representación conceptual y las decisiones tomadas por el audiodescritor en la composición de la audiodescripción.

En esta investigación se ha adoptado el modelo del proceso de composición semántica de Evans (2010) como método para el análisis de la representación semántica del marco de la obra artística en la audiodescripción. Este se complementa con el análisis de la interpretación (*construal*) del contenido conceptual (Langacker 2008). Este método de análisis, que se representa de manera esquemática en la Ilustración 11, nos permite conocer, por un lado, el contenido seleccionado por el traductor y, por otro, los recursos lingüísticos empleados para codificar dicho contenido.

En la primera fase de composición semántica, la selección de conceptos se realiza en el nivel de la proposición independiente y comienza por el núcleo de esta: el verbo. Así, tras identificar los verbos más frecuentes del corpus, se procede a analizar su co-texto con el fin de extraer la configuración de roles de cada uno de ellos y los patrones oracionales empleados. Finalmente, se analizan los conceptos léxicos que realizan la configuración de roles y se integran con los niveles anteriores. La interpretación de conceptos, a diferencia de como ocurre en el modelo de Evans (2010), no sucede a las fases de selección e

integración, sino que se integra con estas. El significado resultante de la integración es específico del dominio del arte, pues depende del co-texto lingüístico y del contexto extralingüístico y constituye un elemento característico y definitorio del género de la audiodescripción de obras de arte. De este modo, pretendemos ofrecer una caracterización de los elementos de la obra artística representados en la audiodescripción, por un lado, y de los patrones lingüísticos recurrentes utilizados en su descripción, por otro.

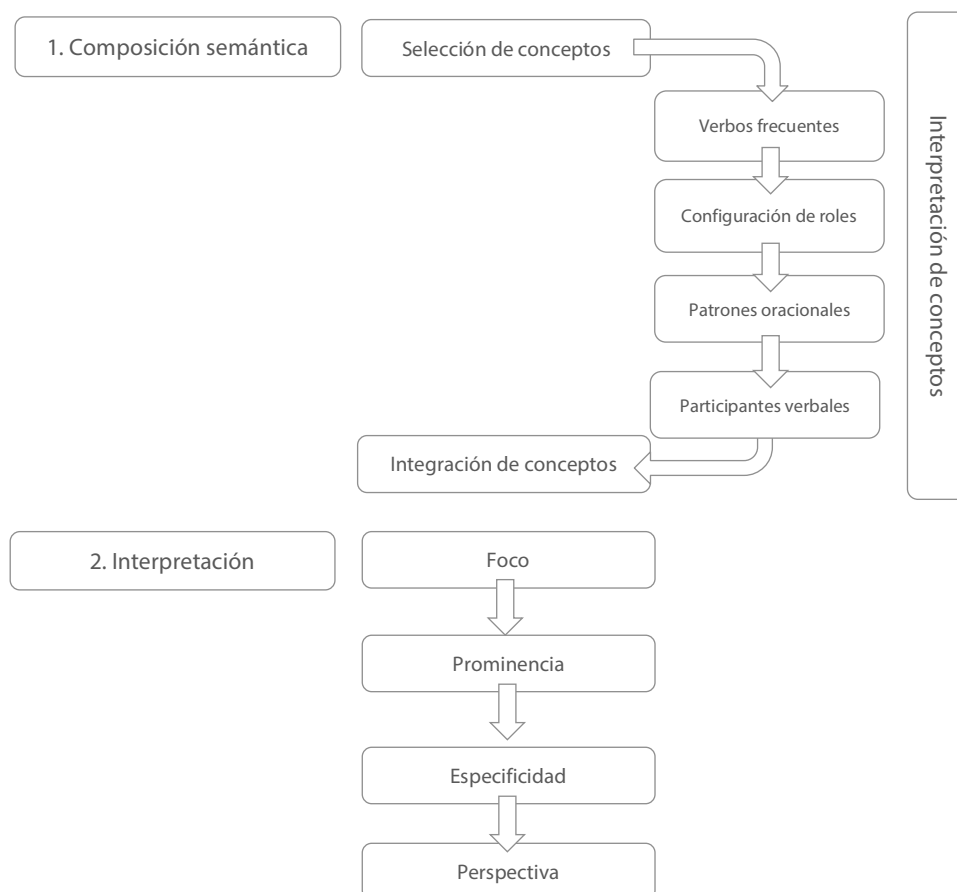


Ilustración 11. Método de análisis semántico de la audiodescripción.

Por último, los elementos anteriores se relacionan con los parámetros de análisis de la interpretación descritos por Langacker (2008): foco, prominencia, especificidad y perspectiva. El análisis de los verbos más frecuentes y las construcciones gramaticales empleadas determinan la prominencia. El análisis semántico de los conceptos léxicos que realizan la configuración de roles de los verbos permite conocer el foco conceptual de los discursos. El nivel de especificidad del léxico empleado en los participantes verbales se relaciona con la especificidad o detalle con que se describe la obra artística y, por último,

los elementos anteriores se relacionan con la perspectiva y el punto de vista adoptados en dicha descripción.

Una vez descritos el material y el método de análisis que se emplearán en el estudio empírico de la guía audiodescriptiva, el capítulo siguiente aborda el análisis del corpus.

9

Análisis del corpus

En este capítulo se presentan de manera conjunta los procedimientos seguidos y los resultados obtenidos en el análisis del corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte. Siguiendo los pasos de la metodología empleada, esta exposición se ha dividido en dos apartados: análisis de movimientos y análisis semántico de la audiodescripción.

9.1. Fase primera: Análisis de los movimientos retóricos

El análisis de los movimientos retóricos corresponde a las cinco primeras fases del método de análisis seguido (cf. 8.2.). Este apartado se ha dividido en dos secciones: (1) anotación del corpus y (2) análisis de la estructura discursiva. La primera aúna las fases de la una a la tres del método de análisis, estas son: desarrollo de un marco analítico para el análisis de movimientos retóricos, segmentación de los textos del corpus en unidades discursivas e identificación del tipo funcional de cada unidad. La segunda corresponde a las fases cuarta y quinta, de análisis de la estructura textual y las tendencias de organización discursiva.

9.1.1. Anotación del corpus

En este apartado se presentan el marco analítico elaborado para la anotación del corpus y el protocolo seguido en su aplicación. La Tabla 13 recoge este marco, compuesto por las categorías funcionales creadas a partir del análisis de los textos y el sistema de etiquetas desarrollado para su anotación.

Sección/Movimiento	Etiqueta XML
Presentación	<presentacion></presentacion>
Bienvenida	<m1></m1>
Descripción del museo	<m2></m2>
Descripción de la guía y el dispositivo	<m3></m3>
Descripción de la exposición	<m4></m4>
Deseo de aprovechamiento	<m5></m5>
Recorrido	<recorrido></recorrido>
Ubicación de visitante/expositivo e indicaciones de desplazamiento	<m6></m6>
Identificación del expositivo	<m7></m7>
Audiodescripción del expositivo	<m8></m8>
Contextualización del expositivo	<m9></m9>
Interpretación del expositivo	<m10></m10>
Instrucción de uso del dispositivo	<m11></m11>
Información adicional	<m12></m12>
Despedida	<despedida></despedida>
Cierre	<m13></m13>
Deseo de aprovechamiento y agradecimiento	<m14></m14>
Autoría y patrocinio	<m15></m15>

Tabla 13. Esquema de anotación de los movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva de museos de arte.

Como se puede ver, este marco ofrece ya una primera visión general de la estructura de la guía audiodescriptiva de museos de arte. La guía audiodescriptiva es un tipo textual multifuncional, con un foco predominante descriptivo y otros focos secundarios instructivo (de uso de la guía), narrativo y expositivo (de contextualización de la obra) y argumentativo (de explicación de la obra). Asimismo, incluye segmentos que cumplen una función fáctica (bienvenida y despedida del visitante). Aparte de estos propósitos retóricos, la guía audiodescriptiva como género textual se compone de tres secciones temáticas: Presentación, Recorrido y Despedida; cada una de estas secciones está formada a su vez por una serie de movimientos retóricos.

La anotación del corpus requiere la segmentación de los textos en unidades discursivas y su clasificación en las categorías del marco analítico (cf. anexo 3.2., para consultar el corpus anotado). Las decisiones tomadas durante este proceso han seguido un protocolo de codificación que se describe a continuación. Este protocolo está formado por la definición de cada sección y movimiento, acompañada de fragmentos del corpus que ilustran cada caso.

Además de los movimientos retóricos, las guías audiodescriptivas incluyen una serie de segmentos cuya función es contribuir a la organización discursiva indicando el cambio entre determinadas secciones y movimientos. Esta clase de segmento se ha denominado *segmento estructural* en el presente trabajo y se ha codificado en el corpus analizado por medio de la etiqueta <se></se>. Además de indicar la transición entre secciones y movimientos, son un elemento relevante en la comprensión discursiva, pues permiten al receptor activar conocimiento previo a partir de la información que ofrecen. En el corpus analizado, pertenecen a esta categoría el número de pista, el título de sección y la identificación del hablante⁴².

100. (RAA)

Stop 55. (RAA)

5-0. (MoMA)

Instructions and link to Portrait of Watteau (frontispiece). (RAA)

Room 2: Persians and Savoyards. (RAA)

Introduction. (TM)

Love triangle story. (TM)

Equipment instructions. (MoMA)

Exhibition co-curator Louis-Antoine Prat. (RAA)

Monet himself said: (TM)

Here he is talking about his method. (TM)

Monet. (TM)

9.1.1.1. Presentación

La función de esta sección es la de presentar la guía y el museo al visitante con el fin de que disponga de la información clave necesaria para poder realizar el recorrido de la visita de la forma más eficaz posible. Se compone de cuatro movimientos: Bienvenida, Descripción del museo, Descripción de la guía y el dispositivo, Descripción de la exposición y Deseo de aprovechamiento.

⁴² El origen de los segmentos ilustrativos tomados del corpus se identifica por medio de las siguientes abreviaturas: RAA (Royal Academy of Arts), TM (Tate Modern), MoMA (Museum of Modern Art) y CIM (Colchester & Ipswich Museums).

Movimiento 1: Bienvenida

Este movimiento, junto con los de Deseo de aprovechamiento (de la sección Presentación) y Deseo de aprovechamiento y agradecimiento (de la sección Despedida), tiene la función de iniciar la comunicación al tiempo que establece una relación cortés con el visitante y receptor de la guía audiodescriptiva. Al dar la bienvenida y expresar su deseo de que el visitante disfrute de la guía y la experiencia de la visita, el audiodescriptor se identifica aquí con la voz institucional del museo y sienta las bases para una comunicación cooperativa con el receptor potencial.

Welcome to Colchester Museum and this audio guide for our current exhibition: 17 in Print. (CIM)

Hello and welcome. (RAA)

Welcome to Tate Modern and this audio described highlights tour. (TM)

Welcome to the Museum of Modern Art. (MoMA)

Movimiento 2: Descripción del museo

Este movimiento cumple la función de dar a conocer el museo al visitante a través de una descripción general de sus características en varios niveles relacionados: el espacio físico del museo, los servicios que la institución pone al servicio de sus visitantes y el contenido y la organización de su colección. Para informar al visitante con discapacidad visual de las características del entorno físico del museo, se realiza una audiodescripción de los elementos arquitectónicos, como se puede observar en los segmentos siguientes:

There is a visitor assistant in each room. Please ask if you need any help. You may be interested to know that Tate offers touch tours which explore works through direct handling, raised images, description and discussion. (TM)

You may be interested to know that this gallery is twice the height of most of the galleries in Tate Modern – the ceiling 23 feet above the tip of the bolt. (TM)

If you would like to sit down, there are seats in the lobby across from the ticketing desk. (MoMA)

The Museum of Modern Art's building has five floors of exhibition space and two theater levels. In addition to galleries, the museum offers a number of services and amenities. (MoMA)

Large-print and Braille versions of the Visitor Guide and collection brochures are available at the Lobby Information Desk. (MoMA)

Movimiento 3: Descripción de la guía y el dispositivo

Este movimiento contiene información relativa al contenido de la guía audiodescriptiva e instrucciones de uso del dispositivo que sirve de soporte físico a la misma. Su función es, por tanto, la de ofrecer una descripción general de la visita que permita al visitante activar conocimiento previo pertinente y conocer la organización global de los contenidos de la guía, por un lado, e instruir al visitante en el uso del dispositivo, por otro.

It showcases the work of 17 artists whose images form part of the museum services' permanent collection. (CIM)

The collection was started in 1997 with the aim of actively collecting a body of work by contemporary and recent artist printmakers who have a strong association with the Colchester area. (CIM)

The guide lasts about half an hour with an extra - optional - section at the end, telling you more about specific printing techniques. Your Describers are Louise Fryer and Andrew Holland. (CIM)

This guide contains six descriptive commentaries, starting with a Portrait of Watteau. These commentaries are identified by an eye symbol above the object label on the wall, along with a stop-number starting with a five. (RAA)

This tour covers a selection of the most iconic works in the permanent collection – paintings and sculptures spanning a century. (TM)

Let's find the volume and the play button first. Just below the screen in the centre is a big dual-textured button. (TM)

Each stop on the Visual Descriptions audio program will begin with the narrator confirming the number of that stop, as well as reading the 'object label' information. (MoMA)

As you move around the exhibition, do feel free to press pause at any time and press the same button again when you are ready to move on. (CIM)

Movimiento 4: Descripción de la exposición

La función de este movimiento es ofrecer una descripción de la exposición o las exposiciones sobre las que versa la guía audiodescriptiva en dos aspectos fundamentales: espacio físico de la exposición y contenido de la misma.

As you step into the exhibition space there is a large display cabinet a few paces ahead of you containing information about, and examples of, various print-making techniques - which you can hear about at the end of the guide if you choose to. (CIM)

It showcases the work of 17 artists whose images form part of the museum services' permanent collection. The collection was started in 1997 with the aim of actively collecting a body of work by contemporary and recent artist printmakers who have a strong association with the Colchester area. This area has always had a rich heritage of printmakers and it is fitting to recognise these artists now and into the future. (RAA)

Movimiento 5: Deseo de aprovechamiento

La función de este movimiento enlaza con la del movimiento de Bienvenida, pues busca, por medio del deseo de aprovechamiento de la visita, mantener la relación cordial entre el museo y el visitante. Asimismo, sirve de cierre a la sección Presentación y marca la transición hacia la sección siguiente, dedicada al recorrido de la visita.

We hope you enjoy your visit. When you return this audio player please let the staff know what you thought of the program. We are eager to hear your comments. (MoMA)

9.1.1.2. Recorrido

La función de esta sección es guiar al visitante en la visita al museo y ofrecerle la información necesaria para facilitar su acceso al evento museístico, por lo que constituye el núcleo fundamental de la guía audiodescriptiva. Para ello, se ofrecen audiodescripciones de los expositivos, que se complementan con información contextual e interpretativa. Asimismo, se pueden encontrar aquí audiodescripciones del espacio y el diseño de la exposición, así como indicaciones de desplazamiento y de uso del dispositivo durante el recorrido.

Movimiento 6: Ubicación del visitante y el expositivo e indicaciones de desplazamiento

Este movimiento ofrece información relativa a la ubicación del visitante en el espacio del museo y la exposición y a la localización de los expositivos en el mismo, así como indicaciones de desplazamiento. Así, su función es la de facilitar la orientación del visitante con discapacidad visual y su realización del recorrido de la visita por medio de indicaciones verbales.

As you face the entrance, there is a print on the wall to your left by Eduardo Paolozzi. (CIM)

On the wall immediately to your left at the top of a column of prints is Painter by Roderic Barrett. (CIM)

They are mounted side by side, both contained within a much larger frame of about 60 centimetres by 45 centimetres. The Triumph is to the left. (CIM)

As you face this wall, there are many prints in front of you. (CIM)

On the right hand wall ahead of you, is a list of all the painters in the exhibition. (CIM)

Stay here at the distribution desk a moment while I tell you about your machine and a little more about the tour. (TM)

Do feel free to move round the back – being careful of the jutting supports. (TM)

You can walk all the way around it. (MoMA)

Our route takes us anti-clockwise around the exhibition space, ending at this table. (CIM)

So although you can travel through the museum in any order, you may begin by taking the elevator or the stairs to floor five and then working your way down. (CIM)

Our tour begins just outside the entrance. (CIM)

Movimiento 7: Identificación del expositivo

Este movimiento cumple la función de identificar el expositivo que se describirá a continuación por medio de una serie de datos esenciales que, normalmente, corresponden a la información contenida en el cartel del expositivo. Así, es el equivalente en la guía audiodescriptiva del cartel que acompaña cada objeto en la exposición.

This print made in 1997, is called Newton after Blake. It is about 30 centimetres high by 46 centimetres wide (CIM)

Painter, 1948 is a wood engraving that measures about 25 centimetres high and 19 centimetres wide - the size of a small book page. The print is numbered 32 of 50. (CIM)

They are numbered 4 of 12 prints. (CIM)

It is called Catching The Wild Man by James Dodds print number 20 of 75. (CIM)

measuring 46 by 48 centimetres. It is called Catching the Wild Man. (CIM)

On the right hand wall ahead of you, is a list of all the painters in the exhibition. Beyond that, three paintings along is A Waterfront A,B,C by Elizabeth Morris - print number 56 of 100 – it is 48 centimetres high and 60 centimetres wide. (CIM)

Frontispiece: Portrait of Watteau (key 108). (RAA)

Portrait of Watteau. The portrait in front of you is of Jean-Antoine Watteau. Measuring 45 centimetres high by 35 centimetres wide, it was etched by French artist François Boucher. (RAA)

Brother Simon, after Zuccaro, probably from 1715-1716. (RAA)

Pablo Picasso, The Three Dancers, 1925. (TM)

This sculpture is called 'Lightening with stag in its glare' - and it was created by the German artist, teacher, politician and activist Joseph Beuys between 1958 and 85. (TM)

The Bather. Painted around 1885 by the French artist Paul Cézanne, 1839 to 1906. Oil on canvas, 50 inches high by 38 inches wide. 127 by 97 centimeters. (MoMA)

Unique Forms of Continuity in Space, made in 1913 by Italian artist Umberto Boccioni. 1882 to 1916. Bronze. Forty-four inches in height, thirty-five inches by sixteen inches in width. 111 by 89 by 40 centimeters. (MoMA)

Movimiento 8: Audiodescripción del expositivo

Este movimiento traslada el mensaje visual codificado en el expositivo al visitante con discapacidad visual por medio del modo verbal. Es, por tanto, el producto de un proceso de traducción intersemiótica y tiene la función de facilitar el acceso del visitante con discapacidad visual al expositivo museístico y al conocimiento contenido en el mismo.

The subject of the engraving is a painter at work. (CIM)

This wood engraving shows 'Canada Geese in Wivenhoe Park' (with The University of Essex in the background). (CIM)

This etching features 26 small images with a maritime theme - each illustrating a separate letter of the alphabet. (CIM)

This is a portrait of a seated bearded man. (RAA)

The portrait in front of you is of Jean-Antoine Watteau. (RAA)

This drawing depicts a high-ranking Persian diplomat visiting Louis the Fourteenth at Versailles in 1715. (RAA)

This thickly-painted Picasso oil 7 feet high and 4 and a half wide in predominantly blue, pink and black interlocking jagged shapes is taken up by three contrasting naked figures holding hands in a frenzied dance. (TM)

Sasha turns her face towards us, ears pricked, eyes slightly suspicious (CIM)

The young woman's nude body faces us. (RAA)

Watteau uses delicate lines of red chalk to model her body and to suggest the rosiness of her skin. (RAA)

While the Shed is broad and solid, the next image is full of movement. (CIM)

This gives us the idea that the scene is being lit from the right side – and indeed, the shadows on the right side are much more lightly drawn. (CAA)

This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit. (CAA)

His expression is thoughtful, perhaps even melancholy. (CAA)

All these imperfections give the work a sense of spontaneity and playfulness. (TM)

This gives the impression of furious, juddering speed. (TM)

This adds further to the sense of swirling movement, rhythm and exuberant energy. (MoMA)

The result is as much a meditation in paint as it is a visual record of Monet's own garden and pond. (MoMA)

Movimiento 9: Contextualización

Este movimiento ofrece información relativa al contexto de producción del expositivo, ya sea información biográfica del autor, relacionada con el proceso de creación de la obra o con el momento histórico y el marco socio-cultural que rodearon su producción. Su función es la de aportar información complementaria a la audiodescripción del expositivo que ayude a su comprensión por parte del receptor con discapacidad visual.

The project was undertaken by his dealer and friend, Jean de Jullienne. (RAA)

Watteau based this portrait on a drawing by sixteenth century Italian artist Federico Zuccaro. (RAA)

Picasso made this work in 1925 when he was married to Russian ballerina Olga Khoklova, a dancer with Diaghilev's Ballets Russes. (TM)

The artist, Mona Hatoum, herself has a complicated relationship with the concept of home. Born a British citizen in Beirut to exiled Palestinians, in 1975 she became an exile in the UK when war in Lebanon prevented her from returning to Beirut. (TM)

Kandinsky wanted his paintings to capture a mood, very much in the same way that music does. The composer Arnold Schoenberg, like Kandinsky, was working towards creating a whole new form of expression. The two men met in 1911, and afterwards collaborated for several years. (MoMA)

"Water lilies" was painted late in Monet's career, at a time when his work had become increasingly abstract. This may have been a result of his failing eyesight. He had a cataract operation just a couple of years after these paintings were completed. (MoMA)

Movimiento 10: Interpretación

La función que desempeña este movimiento en el conjunto de la guía audiodescriptiva es ofrecer una interpretación del significado del expositivo. Esta categoría corresponde a aquellos segmentos discursivos en que el audiodescriptor va más allá de la descripción de los elementos visuales para ofrecer una explicación de la obra (o de algún elemento de la misma) y la intención comunicativa del autor, bien a partir de un texto secundario bien basándose en su valoración personal, como en los segmentos siguientes:

These paintings are a celebration of Monet's lifelong devotion to the effects of light. (MoMA)

Each element has a precise symbolic function. The triangle, cast in bronze, represents a bolt of lightning striking the ground and illuminating a group of animals. (TM)

The silver-coloured cart – aluminium to suggest the flash – represents the stag. (TM)

Home evokes the ambiguity of the domestic environment – safe and comforting, yet potentially claustrophobic, alienating and menacing – particularly for women. (TM)

Es necesario diferenciar claramente entre segmentos de este tipo y aquellos segmentos de audiodescripción del expositivo en los que el traductor indica, de manera más o menos explícita, que su interpretación de los elementos visuales está cargada de una subjetividad mayor debido, normalmente, a la ambigüedad de la imagen. Estos últimos se han clasificado como pertenecientes al movimiento octavo de Audiodescripción del expositivo.

Movimiento 11: Instrucciones de uso del dispositivo (durante la visita)

Este movimiento tiene la función de ofrecer al visitante instrucciones de utilización del dispositivo que le permitan continuar la visita. Se diferencia del movimiento tercero de Descripción de la guía y el dispositivo en que estas indicaciones de uso no se refieren a las funciones generales del dispositivo y la guía, sino a acciones específicas que el usuario debe realizar para acceder a un movimiento discursivo concreto de la guía audiodescriptiva.

To hear about it, press the play button at the end of this introduction. (RAA)

Now, to listen to the commentary about the Portrait of Watteau, press 5-1. (RAA)

If you would like to hear this introduction again before you set off press 55 – that is five-five. (TM)

To hear the story press play. (TM)

If you would like to hear how she described this in a letter press play. (TM)

To hear more press play. (TM)

To hear more press play in a moment. (TM)

To hear more press 80 (eight-zero). / So that is play for harmony - and 80 for textures. You can listen to either and then hear the other after. (TM)

If, while you spend more time in this room, you would like to hear music by Morton Feldman written as a tribute to Mark Rothko in 1978 press 81 (eight-one). / So that is play for the story and 81 for the music. You can listen to either and then hear the other after. (TM)

You can repeat these instructions at any time by pressing 5-0 and the play button. (MoMA)

To continue to the introduction to Visual Descriptions, press 5-1 and the play button. (MoMA)

To hear information about restrooms, dining facilities and other museum facilities and MoMA programs for blind and partially sighted visitors, press 5-2 and the play button now or at any time. (MoMA)

To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-0-1. (MoMA)

Movimiento 12: Información adicional

La información adicional puede ser de tipo descriptivo, interpretativo o de contextualización. La diferencia entre este y los movimientos 8, 9 y 10 radica en la autoría de uno y otros. El autor de estos últimos es el traductor, mientras que el movimiento 12 está compuesto a partir de segmentos tomados de otro discurso: la guía para visitantes normoventes adultos. Así, se trata de segmentos de un discurso y un género distinto insertos en la guía audiodescriptiva como información complementaria. Según quién sea el hablante en la información complementaria, es posible distinguir entre comentarios de autor, comentarios de personas del entorno del autor y comentarios de expertos.

'I do not know what I want; ... I like the indefinite, the boundless; I like continual uncertainty'. (TM)

It is important to know that Watteau often copied the Old Masters, both paintings and drawings. By doing so, he trained himself in a complete visual culture and that is why we wanted to display a few of his copies. There are relatively few in the exhibition but they are very expressive. (RAA)

9.1.1.3. Despedida

Esta sección tiene la función de cerrar la comunicación al tiempo que mantiene la cortesía comunicativa iniciada con el movimiento primero de Bienvenida y continuado con el

movimiento quinto de Deseo de aprovechamiento de la visita. Se compone de tres movimientos: Cierre, Deseo de aprovechamiento y agradecimiento y Autoría y patrocinio.

Movimiento 13: Cierre

La función que realiza este movimiento es la de informar al visitante de la finalización de la visita y de la guía audiodescrptiva por medio de segmentos como el siguiente:

This is the final work on our tour. (RAA)

Movimiento 14: Deseo de aprovechamiento y agradecimiento

Al igual que en los movimientos 1 y 5, este movimiento retórico tiene la función de contribuir al éxito de la comunicación apelando a expresiones corteses como:

We hope you have enjoyed this exhibition and Watteau's remarkable drawings. Thank you for listening. (RAA)

Movimiento 15: Autoría y patrocinio

La intención comunicativa de este segmento es meramente la de informar de la autoría de la guía audiodescrptiva, así como de las entidades o instituciones que han financiado su realización.

Supported by Region Holdings. / This has been an Antenna International production. (RAA)

Tras segmentar y anotar los textos del corpus, el siguiente paso es analizar la estructura textual y los patrones de organización discursivos.

9.1.2. Análisis de la estructura discursiva de la guía audiodescrptiva

La asignación de etiquetas a las unidades discursivas para identificar el movimiento retórico que realizan permite su posterior análisis por medio de la aplicación informática de análisis léxico WS Tools. Esta herramienta permite realizar búsquedas textuales a partir de las etiquetas XML empleadas, a fin de conocer el peso de cada sección y movimiento en el corpus analizado. Para ello, se realizan dos análisis complementarios:

uno de frecuencia (número de apariciones de cada etiqueta), y otro de extensión (número de palabras).

La frecuencia es calculada para cada movimiento a partir de las concordancias de las etiquetas, generadas en la función Concord de WS Tools (cf. anexo 4.1.2.). Para ello, se carga un archivo .txt con los términos de la búsqueda en el que se incluyen las etiquetas correspondientes a los distintos movimientos: <m1>*/<m2>* y así sucesivamente hasta <m15>*. Estos resultados se exportan a un documento de MS Excel, donde se calcula el número total de apariciones para cada etiqueta.

Para conocer el número de palabras de cada movimiento y sección, se emplea la función Text Converter de WS Tools, que permite extraer y guardar segmentos del corpus indicando las etiquetas de inicio y fin entre las que están comprendidos. Esta operación se lleva a cabo para cada movimiento y sección (cf. anexo 4.3). Seguidamente, se extraen por medio de la aplicación WordList las estadísticas generales de los textos generados en el paso anterior (cf. anexo 4.1.3.), que permiten conocer el número de palabras de cada movimiento y sección, así como el número de textos en que aparece cada uno de ellos. La Tabla 14 recoge los resultados del análisis de la frecuencia y extensión de los movimientos y secciones de la guía audiodescriptiva.

Sección/Movimiento	Frec.	Extensión	Textos
Presentación	-	2058	4
Bienvenida	4	35	4
Descripción del museo	7	433	4
Descripción de la guía y el dispositivo	7	1114	4
Descripción de la exposición	3	255	1
Deseo de aprovechamiento	1	30	1
Recorrido	-	32288	4
Ubicación de visitante/expositivo e indicaciones de desplazamiento	19	468	4
Identificación del expositivo	73	2062	4
Audiodescripción del expositivo	75	22015	4
Contextualización del expositivo	47	3402	4
Interpretación del expositivo	8	385	3
Instrucción de uso del dispositivo	49	715	4
Información adicional	20	3125	3
Despedida	-	68	1
Cierre	2	65	2
Deseo de aprovechamiento y agradecimiento	1	16	1
Autoría y patrocinio	1	11	1

Tabla 14. Estadísticas generales del análisis de movimientos de la guía audiodescriptiva.

El Gráfico 1 representa el peso en el corpus de cada una de las secciones temáticas en que se organiza la guía audiodescritiva de museos de arte, calculado a partir del número de palabras.

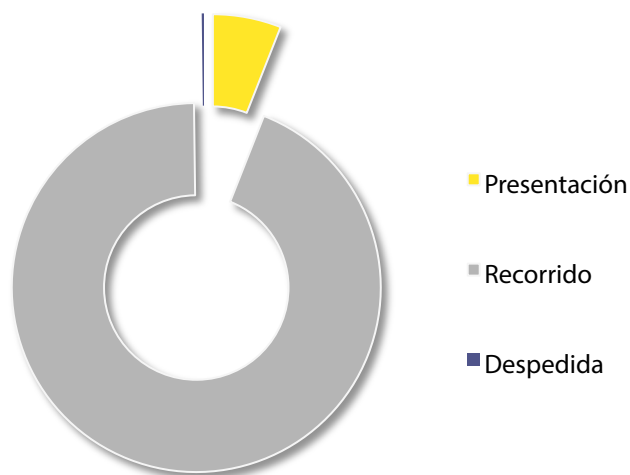


Gráfico 1. Distribución de las secciones temáticas de la guía audiodescritiva de museos de arte.

Como se puede observar, la sección Recorrido ocupa un lugar preponderante en el corpus de estudio, seguida por la Presentación y, en último lugar, la Despedida. Las dos primeras, pese a tener un peso muy dispar, están presentes en todos los textos del corpus, a diferencia de la Despedida, que aparece únicamente en uno de los textos analizados, por lo que constituye una *sección opcional* en la guía audiodescritiva.

Este peso mayor de la sección Recorrido es lógico, pues incluye el movimiento Audiodescrición del expositivo, que constituye el núcleo retórico de la guía por medio del cual se cumple la intención comunicativa central de este género textual: trasladar el significado del mensaje visual codificado en la exposición museística a visitantes con discapacidad visual. Esta sección comprende, asimismo, otros movimientos que complementan la audiodescrición del expositivo: Ubicación de visitante/expositivo e indicaciones de desplazamiento, Identificación del expositivo, Contextualización del expositivo e Interpretación del expositivo. Estos tienen una función secundaria respecto de la descripción, pero son importantes para facilitar el acceso del receptor al conocimiento contenido en el mensaje visual, pues aportan información contextual relevante que permite al visitante con discapacidad completar la representación mental del expositivo, de la misma forma que lo hace el visitante normovente.

El paso siguiente en el análisis es determinar la importancia de cada movimiento en el corpus de estudio, de lo que depende su categorización como movimiento obligatorio u

opcional en la estructura discursiva del género estudiado. Para ello, es necesario tomar en consideración tres indicadores: frecuencia (número de apariciones), extensión (número de palabras) y consistencia (número de textos en que aparece). Asimismo, es necesario interpretar estos datos en relación con el propósito retórico de cada movimiento.

Las figuras siguientes resumen de forma gráfica los resultados obtenidos en el análisis de los movimientos retóricos de la guía audiodescrptiva de museos de arte. El Gráfico 2 representa la frecuencia de los distintos movimientos del corpus y el Gráfico 3, la extensión de los mismos.

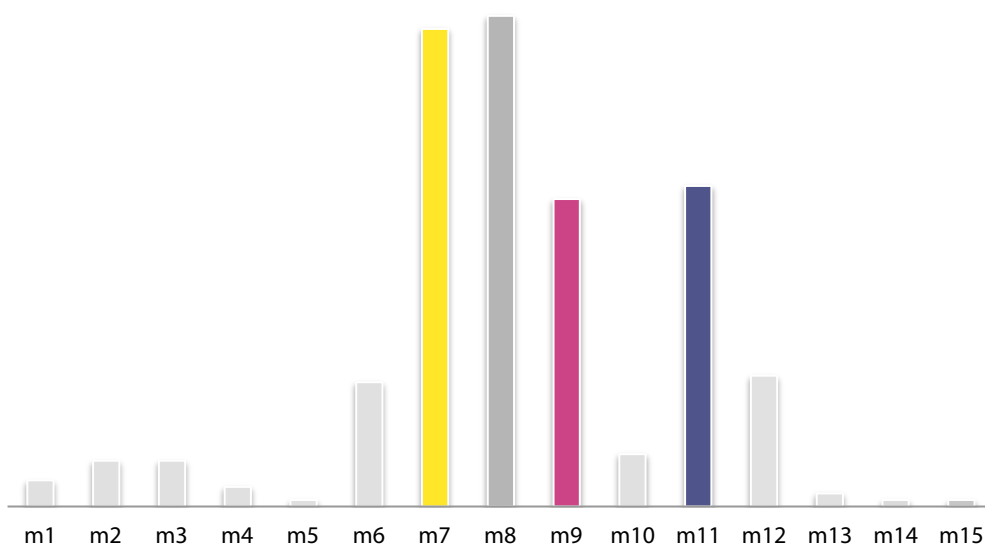


Gráfico 2. Frecuencia de los movimientos retóricos de la guía audiodescrptiva de museos de arte.

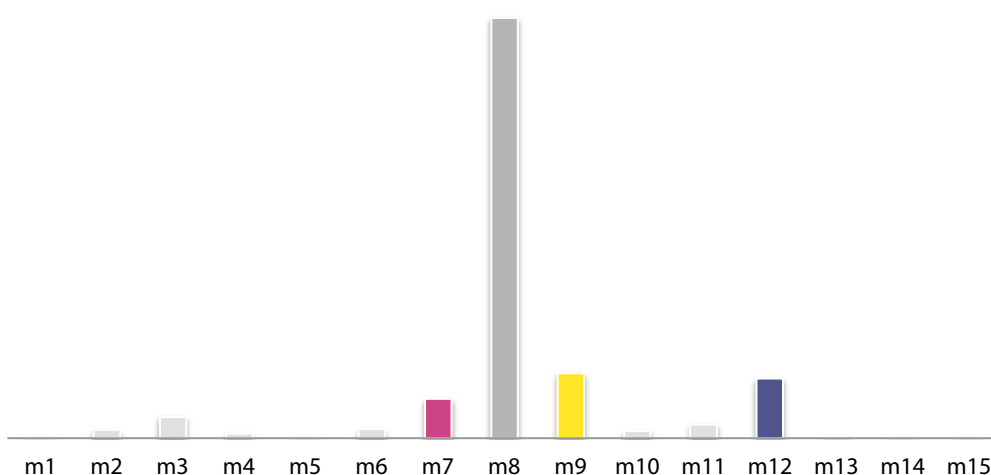


Gráfico 3. Extensión (nº de palabras) de los movimientos retóricos de la guía audiodescrptiva de museos de arte.

Al igual que el análisis de las secciones, las estadísticas de frecuencia de los movimientos retóricos indican un claro predominio de aquellos correspondientes a la sección Recorrido. De estos, los más frecuentes son los movimientos 7, 8, 9 y 11, de identificación del expositivo, descripción del mismo, información contextual e instrucciones de uso del dispositivo durante la visita, respectivamente. Su elevada frecuencia y consistencia de uso (aparecen en todos los textos analizados) permiten calificarlos como *movimientos obligatorios* dentro de la estructura discursiva de la guía audiodescriptiva de museos de arte. A estos siguen, por su frecuencia de aparición, el movimiento 6 (Ubicación del expositivo e indicaciones de desplazamiento), el movimiento 10 (Interpretación del expositivo) y el movimiento 12 (Información adicional de carácter contextual e interpretativo). Su limitada frecuencia en comparación con los anteriores indica que se trata de *movimientos opcionales* en este género textual. La elevada frecuencia de los movimientos de la sección Recorrido en comparación con otras secciones se debe, por un lado, a que constituyen el núcleo retórico de los discursos y, por otro, a su carácter cíclico, el cual deriva de la modularidad que caracteriza la organización discursiva de esta sección, en particular, y de la guía audiodescriptiva en general.

En la sección Presentación, los movimientos 1, 2 y 3, de Bienvenida, Descripción del museo y Descripción de la guía y el dispositivo, aparecen en las cuatro guías analizadas y constituyen movimientos obligatorios. En cambio, los movimientos 4 y 5, de Descripción de la exposición y Deseo de aprovechamiento, aparecen tan solo en una de las guías, por lo que constituyen movimientos opcionales. El movimiento 1 de Bienvenida tiene una frecuencia baja y su extensión es de tan solo 42 palabras, por lo que podría considerarse asimismo un movimiento opcional. No obstante, observamos que presenta una consistencia absoluta, pues aparece en el cien por ciento de los textos que componen el corpus. Además, la función de este movimiento es iniciar la presentación de la guía audiodescriptiva y establecer una relación cordial con el receptor de la misma, lo que explica que aparezca únicamente al comienzo de la guía y justifica su baja frecuencia. Todo ello nos lleva a concluir que se trata de un movimiento obligatorio. Por último, los indicadores de frecuencia, extensión y consistencia presentan los valores más bajos en los movimientos correspondientes a la sección Despedida, lo cual nos lleva a categorizarlos como movimientos opcionales.

Desde un punto de vista discursivo, además de la información relativa a la frecuencia de uso, extensión y consistencia de cada uno de los movimientos en el género estudiado, es relevante conocer la organización de estos movimientos y las relaciones retóricas que los unen. El análisis manual de los textos permite concluir que el género de la guía audiodescriptiva de museos de arte presenta una organización discursiva variable,

a pesar de lo cual es posible abstraer el patrón prototípico de este género a partir de los movimientos de carácter obligatorio y la secuencia más reiterada de estos en los discursos. Este patrón prototípico es el siguiente: **m1-m2-m3-m7-m8-m9-m11**; que aparece representado en la Ilustración 12.

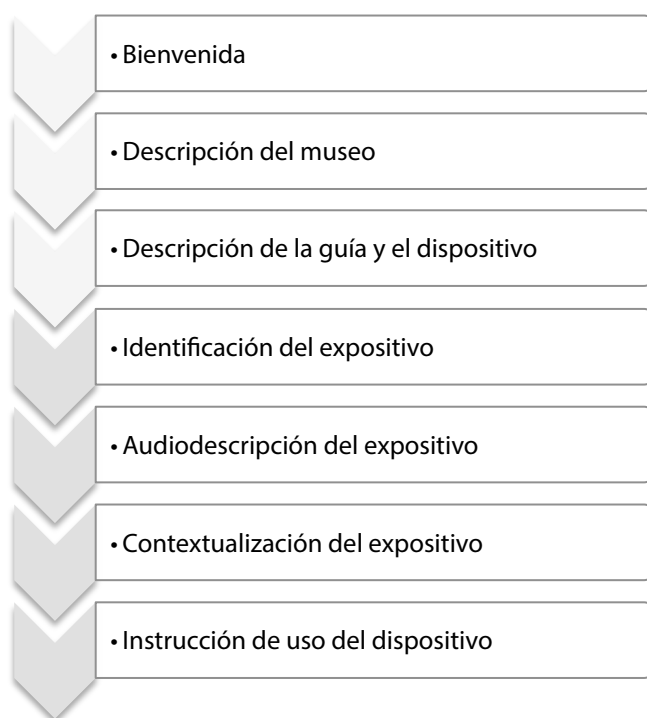


Ilustración 12. Estructura discursiva prototípica de la guía audiodescriptiva de museos de arte.

A partir de este patrón fundamental, compuesto por los movimientos obligatorios, se producen variaciones diversas. La principal se encuentra en la organización de los movimientos 8, 9 y 10, de audiodescripción del expositivo, contextualización e interpretación, respectivamente, donde se observa una alternancia en la posición de los movimientos 9 y 10, que en unas ocasiones aparecen tras la audiodescripción (movimiento 8) y en otras, entrelazadas con esta.

Otra particularidad de la sección Recorrido es la ya comentada estructura cíclica de los movimientos que la componen, debida a la composición modular de esta sección: está formada por módulos discursivos dedicados a cada uno de los expositivos seleccionados para la guía, cada uno de los cuales se compone de una secuencia de movimientos que se repite siguiendo un patrón más o menos fijo, en función del expositivo. En las guías audiodescriptivas de exposiciones concretas (por oposición a las elaboradas para una selección de obras de la colección permanente), estos módulos forman parte de una misma pista de audio y la transición entre ellos se realiza por medio del movimiento 6 de

Ubicación del expositivo y direcciones de desplazamiento, que establece una relación de *contigüidad espacial* entre el expositivo anterior y el siguiente. Esta modularidad se pone de relieve asimismo en las guías diseñadas para la colección permanente del museo, pero aquí los módulos dedicados a cada expositivo constituyen segmentos discursivos independientes, unidos únicamente por la coherencia derivada de tener un propósito retórico y una temática comunes, los de la visita al museo y la exposición. Esto es así porque, a diferencia de las anteriores, las guías audiodescriptivas dedicadas a la colección permanente de un museo se componen de múltiples pistas de audio que pueden corresponder a secciones completas, módulos discursivos y movimientos individuales. En estos casos, la sección Recorrido se compone de un conjunto de pistas de audio independientes dedicadas cada una a un expositivo particular e incluyen una secuencia de varios movimientos relacionados con dicho expositivo, formando un *módulo discursivo*. Estos movimientos son, normalmente, los de identificación, audiodescripción, contextualización e interpretación del expositivo. Las transiciones entre módulos en este tipo de guía audiodescriptiva están indicadas por dos tipos de elemento en el corpus analizado: verbales (número de pista y título de sección, anotados en el corpus como *segmentos estructurales*), y no verbales (cambio de locutor y sonido no articulado, como el de una campanilla).

<se>Room 5. The Late Years.</se>

<se>55.</se> <se>Instructions and link to Portrait of Watteau (frontispiece).</se>

<se>5-1.</se> <se>Introduction to Visual Descriptions.</se>

<se>Number 7-3.</se>

<se>Stop 807.</se> <se>Green Tara.</se>

<se>Stop 506.</se> <se>Painting feeling.</se>

<se>Stop 806.</se> <se>Ritual Implements: Bell And Case.</se>

Una vez descrita la estructura discursiva del género en términos generales, pasamos a comentar en mayor detalle algunos de los movimientos a partir de lo observado en el análisis de las líneas de concordancia de las etiquetas correspondientes. Este análisis se centra en los aspectos semántico (de contenido) y pragmático (intención comunicativa y relación con el contexto) de los diferentes movimientos identificados, y se ilustra con segmentos extraídos del corpus analizado.

9.1.2.1. Análisis de los movimientos 2, 4 y 6

Como se indicó en el protocolo de codificación, el movimiento 2 incluye varias clases de información: (1) descripción del edificio y los diferentes espacios que lo conforman, (2) información de los servicios que la institución pone al servicio de sus visitantes, tanto los de carácter general como otros dirigidos específicamente a visitantes con discapacidad visual, y (3) descripción de la colección del museo:

<m2>You may be interested to know that this gallery is twice the height of most of the galleries in Tate Modern – the ceiling 23 feet above the tip of the bolt.</m2>

<m2>If you would like to sit down, there are seats in the lobby across from the ticketing desk.</m2>

<m2>Large-print and Braille versions of the Visitor Guide and collection brochures are available at the Lobby Information Desk. MoMA also offers touch tours of select sculpture in the museum's collection, Art insight live visual description tours, Educator-led multi-sensory programs and more. For more information about MoMA's Access Programs please call (212) 708-9864 or e-mail accessprograms@moma.org.</m2>

<m2>There is a visitor assistant in each room. Please ask if you need any help.

You may be interested to know that Tate offers touch tours which explore works through direct handling, raised images, description and discussion. They can be given at any time during normal gallery opening hours and need to be booked a week in advance. For more information please call 020 7401 5113.</m2>

<m2>At the core of the museum's collection are the painting and sculpture galleries. These are exhibited chronologically, with the earliest works on floor five and the most recent work on floor two.</m2>

Los dos primeros pueden ofrecerse de manera lineal o simultánea, de forma que a medida que se describe el edificio y sus espacios se indican asimismo los servicios que el museo ofrece a sus visitantes. El siguiente es un claro ejemplo de esta técnica de descripción del museo:

<m2>The Museum of Modern Art's building has five floors of exhibition space and two theater levels. In addition to galleries, the museum offers a number of services and amenities. This stop will review what is available on each floor beginning with Floor 1

then working down from the top floor. All floors are accessible by elevator and escalator, and all floors have restrooms. Please ask a Museum security officer or Visitor Assistant for specific directions to each location.

Main Lobby on Floor 1, at street level. Ticketing, Information, and Membership Desks, Checkroom, MoMAudio Desk, Museum Store, The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, and The Modern, a fine-dining restaurant, which also has more casual dining and a bar area.

Floor 6. Special Exhibitions, retail kiosk and MoMA Audio Desk for special exhibitions.

Floors 5. Painting and Sculpture and Terrace 5, an intimate full-service café.

Floor 4. Painting and Sculpture.

Floor 3. Architecture and Design, Drawings, Photography, and special exhibitions.

Floor 2. Contemporary art, Prints and Illustrated Books, Media and Special Exhibitions, Reading Room, and Café 2, an informal café and espresso bar.

Below street level are two additional levels. T-2 and below that T-1. Titus Theater 2 is located on T2 - accessible by escalator, or by elevator with assistance from a Security Officer. This is the only floor without restrooms. T1 level: Titus Theater 1 and Gallery

El movimiento 2 está estrechamente relacionado con el movimiento 4 de descripción de la exposición y con el movimiento 6, dedicado a la ubicación del dispositivo y el visitante y el guiado en el espacio expositivo, puesto que la orientación en el espacio requiere de estos dos componentes fundamentales: indicaciones de desplazamiento y descripción del entorno. El movimiento 4 destaca en el corpus analizado por su limitada frecuencia, ya que aparece en una sola de las guías audiodescriptivas analizadas:

Before you start your visit we are going to give you some background information about the exhibits and how they are displayed [...] The prints are all in white mounts, framed behind glass mostly in simple wooden frames. They are hung around the walls of the exhibition space, grouped by artist. Some artists have 5 or 6 works on display, others just one or two. As you step into the exhibition space there is a large display cabinet a few paces ahead of you containing information about, and examples of, various print-making techniques - which you can hear about at the end of the guide if you choose to [...]

El movimiento 6, por su parte, ofrece dos tipos de información: ubicación del visitante y el expositivo e indicaciones de desplazamiento. Como se vio anteriormente, el uso de este movimiento en el corpus analizado es asimismo muy limitado; además, las líneas de concordancia permiten comprobar que la mayoría de los segmentos de esta clase proviene de una misma guía audiodescrptiva, la de la exposición *17 in Print*, y se ofrecen de manera regular durante todo el recorrido.

<m6>To find the next audio described image move a few paces to your left, where the wall steps in slightly. As you face this wall, there are many prints in front of you. We are going to describe one in the lower right hand corner, about 1 meter up from the floor.</m6>

<m6>Turn to your left and on the next section of wall are two prints by Valerie Thornton.</m6>

<m6>To find the next image you will need to move around to the other side of the large display case and stand with your back to it. On the right hand wall ahead of you, is a list of all the painters in the exhibition.</m6>

En el resto de las guías, este movimiento consiste en una descripción somera de la ubicación del expositivo y el visitante (normalmente, la posición de uno se determina en relación con la del otro), una recomendación general para la realización de la visita o una indicación puntual de dónde debe colocarse o moverse el visitante respecto del expositivo (particularmente, en el caso de las esculturas).

<m6>To your left - near the entrance is a table containing a selection of items that you can touch.</m6>

<m6>You are standing in front of a portrait of Jean-Antoine Watteau.</m6>

<m6>So although you can travel through the museum in any order, you may begin by taking the elevator or the stairs to floor five and then working your way down.</m6>

<m6>You can walk all the way around it.</m6>

<m6>Do feel free to move round the back - being careful of the jutting supports.</m6>

<m6>There is no barrier surrounding this large floor sculpture, so please be careful as you navigate around it.</m6>

La inclusión o no de este movimiento depende del propósito de la guía. Si versa sobre una exposición particular, la posibilidad de ofrecer indicaciones de desplazamiento es mayor; sin embargo, en el caso de aquellas guías diseñadas para el museo en su conjunto, las obras seleccionadas para su descripción pueden hallarse en lugares muy distantes, lo cual dificulta el guiado de la persona con discapacidad visual.

En conjunto, estos tres movimientos harían referencia a dos tipos de información fundamentales para la construcción de la representación mental del evento de la visita por parte del visitante: descripción de la forma y el contenido del museo. Se entiende por forma aquí el espacio físico del museo, sus características arquitectónicas y decoración, es decir, el entorno que rodea al visitante y donde están ubicados los expositivos cuya descripción escuchará más adelante. El contenido corresponde a la colección museística, pero también a la filosofía que gobierna el funcionamiento de la institución y, por tanto, del diseño de sus exposiciones, actividades y servicios.

Estos tres movimientos son, por tanto, determinantes en la recepción de la audiodescripción, pero esta importancia no se ve reflejada en el corpus analizado, donde tienen una presencia muy limitada. Estas guías podrían emplear como referentes para la audiodescripción de estos elementos las guías audiodescriptivas del patrimonio histórico (como las de Royal Mews y Statue of Liberty). Estas ofrecen una descripción mucho más detallada de las características arquitectónicas y decorativas del espacio en el que se realiza la visita, pues el edificio o monumento es en estos casos el expositivo y texto origen del proceso traductor. Asimismo, algunas de las guías audiodescriptivas compiladas pertenecientes a otros géneros museísticos, como el histórico (*The Star-Spangled Banner Exhibit*, National Museum of American History) y el de arqueología y arte antiguo (Rubin Museum of Art: Art of the Himalayas), ofrecen descripciones más detalladas no sólo del espacio arquitectónico del museo, sino también del diseño de la exposición (cf. anexo 2.1.).

9.1.2.2. Análisis de los movimientos 3 y 11

El movimiento 3 contiene información relativa al contenido de la guía audiodescriptiva e instrucciones de uso del dispositivo. La información relativa a la estructura y el contenido de la guía audiodescriptiva tiene una función de contextualización y permite al visitante anticipar determinadas situaciones en las que se encontrará durante la visita. Esta anticipación podría aportar seguridad y confianza al visitante con discapacidad visual, en

especial a aquel que cuenta con ninguna o escasa experiencia en la visita a museos y el uso de guías audiodescriptivas.

<m3>MoMA Audio visual descriptions contains detailed descriptions of some of the most iconic paintings and sculptures in the museum's collection. It was designed for anyone who is blind or partially sighted, but it is also for anyone who would like to spend more time with the artworks and examine them from a visual point of view.

Each stop on the Visual Descriptions audio program will begin with the narrator confirming the number of that stop, as well as reading the 'object label' information. That will normally consist of the title and date of an artwork, the artist's name and dates, and the dimensions of the work. After I give that information, a second narrator will begin the visual description of the work.</m3>

<m3>This guide contains six descriptive commentaries, starting with a Portrait of Watteau. These commentaries are identified by an eye symbol above the object label on the wall, along with a stop-number starting with a five. The content for a descriptive stop is similar to its general equivalent – so you do not need to listen to both.

Las instrucciones de uso del dispositivo son un tipo de información fundamental y de necesaria inclusión en toda guía audiodescriptiva que alude al aspecto más técnico de la visita. El uso de esta clase de dispositivo requiere que el visitante con discapacidad o su acompañante localicen el cartel que indica la existencia de una audiodescripción para un expositivo y el número que hay que introducir en la guía para acceder a dicha descripción. El visitante cuenta en algunos casos con un mapa táctil del museo donde se indica la ubicación de los expositivos incluidos en la guía o bien un listado de los mismos en macrocaracteres o Braille.

You will hear the descriptive commentary for the Portrait of Watteau in a moment, but first here are some instructions on how to use your player. The screen window that shows the number you have keyed in is at the top. Beneath this is a row of four buttons. The two next to each other in the middle are the volume controls. Left reduces the volume, right makes it louder. The button on the far left allows you to rewind within a commentary. Below these buttons are two slightly bigger buttons. The one on the left is the red stop button while the one on the right is the green play button. To

pause a commentary, press the stop button. When you are ready to listen again, press the play button.</m3>

We will find the rewind button now. It is next to the play button, at the top, just to the left of it. It enables you to rewind in short sections within a commentary – but not once the commentary has finished. The player has numbers - in the bottom half, set out like a telephone keypad. Above and beneath the 'five' button is a raised dot. Occasionally you will need to key in a simple number. You can use your audio guide like a mobile phone – but we suggest you use the headsets. This will leave your hands free and you will be able to listen in stereo.

<m3>As you move around the exhibition, do feel free to press pause at any time and press the same button again when you are ready to move on.</m3>

Este movimiento, perteneciente a la sección Presentación, se complementa durante la visita con el movimiento 11 de Instrucción de uso del dispositivo, que ofrece instrucciones precisas de cómo actuar sobre el dispositivo para continuar la visita.

<m11>If you would now like to listen to the music press 81.</m11>

<m11>If you would like to hear more about Goncharova in relation to this picture from social and political scientist Dr Deborah Thom press play.</m11>

<m11>To hear about it, press the play button at the end of this introduction. Or, if you would like to listen to a descriptive version of this commentary – useful for those who are partially sighted or blind – press fifty-five, 5-5, on your machine. So it is either play, or fifty-five.</m11>

En el corpus analizado, estos segmentos no están relacionados con la guía audiodescriptiva en sí, sino con el movimiento que he denominado Información adicional (que puede ser de tipo descriptivo, contextual e interpretativa), perteneciente a la guía general del museo para visitantes adultos. Este movimiento está precedido, por lo general, por un segmento estructural que informa del tipo de información que sigue y el autor de la misma.

<se>Here he is talking about his method.</se>

<se>Conservation expert Tom Learner.</se>

<se>Exhibition co-curator Louis-Antoine Prat.</se>

9.1.2.3. Análisis del movimiento 7

El propósito fundamental de este movimiento es identificar el expositivo que se describirá a continuación por medio de una serie de datos fundamentales que, por lo general, se corresponden con el cartel de la exposición (título, autor, fechas, dimensiones y material), aunque puede provenir de fuentes de documentación complementarias.

<m7>Broadway Boogie Woogie. Painted between 1942 and 1943 by Dutch artist Piet Mondrian, 1872 to 1944. Oil on canvas, fifty inches square. 127 centimeters.</m7>

<m7>Broken Obelisk. Made between 1963 and 1967 by American artist Barnett Newman, 1905 to 1970. Cor-ten steel, in two parts, overall twenty-five feet five inches high by ten feet six inches square. 775 by 320 centimeters square.</m7>

<m7>Chariot. Made in 1950 by Swiss artist Alberto Giacometti, 1901 to 1966. Painted bronze on wood base. Figure: fifty-seven inches high by twenty-six inches square. 145 by 66 by 66 centimeters. Base: ten inches high by five by nine inches in width. 25 by 12 by 24 centimeters.</m7>

Este es un movimiento que se puede calificar como híbrido, pues en ocasiones incorpora elementos de los movimientos de ubicación del expositivo y el visitante, audiodescripción del expositivo y contextualización. Esto podría deberse a que se trata de un movimiento introductorio, previo a la audiodescripción detallada del expositivo, por lo que el traductor adelanta pinceladas de información que considera relevantes para su identificación por parte del visitante. Cabe pensar que esta técnica de anticipación de información correspondiente a otros movimientos retóricos tenga por finalidad ofrecer al visitante un marco conceptual básico que facilite su comprensión de la audiodescripción y la construcción de una imagen mental del expositivo. Sin embargo, en la segmentación y clasificación de los movimientos del corpus se decidió codificarlo como un único movimiento por considerar que el propósito comunicativo predominante es el de la identificación y que su división en varios movimientos no haría sino aumentar innecesariamente la complejidad de los resultados.

La información relativa a la ubicación del expositivo que se ofrece en este movimiento no contribuye de manera eficaz a la orientación y la movilidad del visitante en la exposición, sino que su función es aquí la de contribuir a la cohesión textual,

estableciendo una relación de *contigüidad espacial* entre los módulos discursivos y los expositivos a los que hacen referencia, mediante segmentos como el siguiente:

<m7>Beyond that, three paintings along is A Waterfront A,B,C by Elizabeth Morris - print number 56 of 100 – it is 48 centimetres high and 60 centimetres wide.</m7>

La información descriptiva incluida en este segmento alude a los elementos representados, la técnica, el material, el estilo o algún componente visual predominante en la obra, como la tonalidad general.

<m7>Brother Simon, after Zuccaro, probably from 1715-1716. This is a portrait of a seated bearded man. It measures 24 centimetres high by 19 centimetres wide and is drawn mostly in black chalk – a departure for Watteau, who used only red chalk in his early drawings.</m7>

<m7>Crouching child; two male heads, one wearing a beret; the arms and hands of a recorder-player. From 1716 and 1718. Like so many of Watteau’s other drawings, this one, measuring 20 high centimetres by 25 centimetres wide, is a skilful juxtaposition of various studies.</m7>

<m7>Entitled ‘Trip Hammer’ – after a type of industrial hammer levered up to fall under gravity, this work was made in 1988 by the minimalist sculptor Richard Serra.</m7>

La contextualización, por su parte, hace referencia a algún dato igualmente sobresaliente en relación con la biografía del autor o la creación de la obra.

<m7>This print made in 1997, is called Newton after Blake. It is about 30 centimetres high by 46 centimetres wide and is based on an image of Sir Isaac Newton created by the artist William Blake in 1795. Paolozzi used his version of the image to create a large-scale sculpture of Newton. This is currently outside the British Library in London.</m7>

<m7>Guitar. Made in 1914 by Spanish artist Pablo Picasso, 1881 to 1973. Sheet metal and wire, 30 inches high by 13 inches wide by 8 inches deep.</m7>

<m7>Bicycle Wheel. Originally made in 1913, but subsequently lost. By the French artist Marcel Duchamp, 1887 to 1968. This replica was made by Duchamp in 1951.

Overall dimensions: fifty-one inches high by twenty-six by seventeen inches in width. 128 by 64 by 42 centimeters. It is displayed on a pedestal about 6 inches height and about 5 feet square. </m7> <m6>*You can walk all the way around it.*</m6>

El análisis muestra una frecuencia ligeramente superior del movimiento 7 de identificación del expositivo respecto del movimiento 8 de audiodescripción del mismo. Esto se debe a que el primero aparece en ocasiones segmentado, dividido en dos partes entre las cuales se inserta un segmento de contextualización (movimiento 9), como se observa en el párrafo siguiente:

<m7>*On the far left are 2 prints by Richard Bawden, who was born in Braintree in 1936.*</s7> <m9>*He studied art in London, spending time at the Royal College of Art. As well as a printmaker he is a painter and designer. He is a frequent exhibitor in Colchester. His prints, which are mostly linocuts and etchings, are based on the world around him, drawing inspiration from pattern, texture, atmosphere and oddity.*</m9> <m7>*The print to the right is called Black Cat. It is a black and white linocut that measures 57 centimetres high by 76 centimetres wide and is numbered 1 of 85.*</m7>

En otros casos, el movimiento 7 aparece repetido durante la descripción, tras el primer pasaje de descripción general de la obra o bien inmediatamente después de la descripción de un elemento visual relacionado con cierto elemento de la información identificativa. En estos casos, la función de este movimiento parece ser la de actuar como elemento cohesivo intratextual y entre la imagen y la descripción, lo cual ayuda al proceso de asociación mental entre la información identificativa y la imagen mental del expositivo y, por tanto, a su almacenamiento y posterior recuperación por parte del visitante.

They fan out like fat spokes from a wheel - starting top centre with a black rectangle and moving in an anti-clockwise direction all the way round to the top right corner. This work is in fact called 'The Snail'.

El movimiento 7 tiene una gran relevancia en la estructura discursiva de la guía audiodescriptiva, pues ofrece una visión general que permite al destinatario conocer una serie de elementos básicos del objeto que a continuación se describirán en detalle. Dibuja, pues, el marco general que el visitante con discapacidad visual irá completando con los elementos individuales proporcionados por la audiodescripción.

9.1.2.4. Análisis del movimiento 9

Este movimiento aúna tres tipos de información: biográfica del autor, relacionada con el proceso de creación de la obra y relativa al contexto histórico y socio-cultural. Normalmente, este movimiento aparece pospuesto a la audiodescripción del expositivo, pero en ocasiones este orden se invierte.

<m9>Beuys believed in the revolutionary power of art, and for him materials like those here were a metaphor for the creative forces in all of us which can heal society. It was a wartime experience which first informed his belief system.</m9>

<m9>Born in 1924 Professor Sir Eduardo Paolozzi studied at the Edinburgh College of Art and the Slade School in London. In the 1960s he lived at Landermere near Walton on the Naze and was a visiting lecturer at Colchester Art School. As a sculptor, printmaker and teacher he has an international reputation and has made significant contributions to both the Surrealist and Pop Art movements. He died in 2005.</m9>

<m9>Apparently, on his deathbed, Watteau feared the effect such sensual drawings might have on his afterlife and asked that any nude that might be considered too risqué be destroyed. This one, however, survived.</m9>

<m9>He tended to work in trance-like bursts, only stopping when he felt the painting looked as it should. He said that the floor allowed him to be completely in a painting, almost unaware of what he was doing - so the painting took on a life of its own. Pollock often listened to jazz while he worked.</m9>

Es frecuente encontrar segmentos de contextualización insertos en la descripción, que podrían tener la finalidad de aportar datos que ayuden a la comprensión del mensaje visual por parte del visitante.

It is a clyster and is used for administering an enema.</m8> <m9>In the eighteenth century, enemas were often used to cure a wide variety of ailments, especially stomach and digestive problems.</m9>

<m8>This is an abstract expressionist painting.</m8> <m9>But it does not at first glance convey the expressive handling of paint that you might associate with Jackson Pollock or Willem de Kooning.</m9> <m8>This is a great field of monochromatic red.</m8>

It is an abstract work, without any hint of representation. Its colors are sombre: black, blue, grey, brown and white on an off-white background. *It is painted in Jackson Pollock's famous 'drip' technique.*

This expanse of color is interrupted by five thin vertical stripes. *Newman called these "zips."*

El contenido de este movimiento se compone a partir de los paneles de texto de la exposición, elaborados por los comisarios encargados de su diseño, y de documentación relacionada con la colección y la obra. La tendencia predominante es a incluirla en la guía audiodescriptiva sin indicar su procedencia, pero en algunos casos se especifica la fuente de donde proviene y se emplea el estilo directo, como en el siguiente segmento textual:

Beneath the portrait, an inscription in an elegant serif typeface praises Watteau's innate artistic talents. It reads: 'Watteau by Nature adorned with happy talents was well aware of the gifts he had received from her. Never has another hand painted Nature so beautiful or known how to show her in all her graceful fashions. During his short life, Watteau produced an extraordinary number of drawings known for their originality in technique, style, and subject matter. By the time he died, he had become a successful artist whose works were widely collected'.

9.1.2.5. Análisis del movimiento 8

La audiodescripción del expositivo es el movimiento más relevante de la guía audiodescriptiva. Se puede decir que el resto de movimientos giran en torno a este, pues en él se realiza la intención comunicativa fundamental de este género: traducir el mensaje visual del arte expuesto en el museo a un discurso verbal con el fin de facilitar el acceso al mismo de las personas con discapacidad visual. En términos generales, la progresión de la información en la audiodescripción museística de obras de arte va del reconocimiento de los elementos representados en la obra a la descripción individual de los componentes visuales. Se puede decir, por tanto, que sigue un patrón descriptivo de arriba-abajo: de la visión general a los elementos individuales que componen el mensaje visual. Esta progresión informativa está recogida en las recomendaciones de la Audio Description Coalition (2009: 18) como una de las técnicas de audiodescripción museística fundamentales: «The most basic principle is to go from the general to the specific, from the "big picture" to the "little picture." Give listeners a sense of the whole before providing details».

Es el movimiento más frecuente y extenso del corpus y el que constituye el producto del proceso de traducción intersemiótica. Por ello, es en este movimiento en el que se centra el análisis de las características lingüísticas, del que se ocupa el apartado siguiente.

9.2. Fase segunda: análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística

El análisis del movimiento 8 de Audiodescripción del expositivo se lleva a cabo a partir de los segmentos etiquetados como tal extraídos por medio de la función Text Converter de WS Tools 6 (cf. anexo 3.3.). Así, se compone un subcorpus que presenta las siguientes características generales:

text file	tokens in text	tokens used for word list	types	type/token ratio (TTR)	standardised TTR
Overall	22015	21933	318	1.45	41.29
CIM.txt	4174	4154	1248	30.04	44.30
MoMA.txt	12357	12323	2178	17.67	40.53
RAA.txt	2093	2092	595	28.44	36.95
TM.txt	3391	3364	1058	31.45	43.23

Tabla 15. Estadísticas generales del subcorpus del movimiento 8.

Como se puede observar en los datos de la Tabla 15, constituye un corpus de reducidas dimensiones; no obstante, es representativo de la población de guías audiodescriptivas de museos de arte, debido a las características particulares de este género textual expuestas anteriormente en esta tesis doctoral (cf. 8.1.1.1.).

De acuerdo con las fases del método de análisis semántico de la audiodescripción, este apartado se ha dividido en dos secciones: (1) composición semántica y (2) análisis de la interpretación.

9.2.1. Composición semántica

Uno de los principios fundamentales de la Semántica cognitiva presupone que el significado no está contenido en las unidades lingüísticas, sino que emerge de un proceso de composición que interrelaciona la estructura semántica codificada en la lengua con la estructura conceptual (Evans y Green 2006: 162). Así pues, en el proceso de construcción de significado por medio de la lengua (conceptualización), el significado esquemático de

los conceptos léxicos cerrados se integra con el más rico codificado en los conceptos léxicos abiertos y el significado resultante se interpreta a la luz de los modelos cognitivos activados por estos últimos y el contexto lingüístico y extralingüístico. Este proceso es lo que se denomina composición semántica.

Recordemos que este proceso se compone de una fase de *selección de conceptos* y otra de *fusión de conceptos*, y esta segunda se divide en un proceso de integración de conceptos y otro de interpretación de los conceptos léxicos abiertos, aquellos que dan acceso a la estructura conceptual. En la fase de selección se identifican los conceptos léxicos asociados a cada forma lingüística que compone el enunciado. Entre estos conceptos se encuentran aquellos que forman parte del *sistema gramatical*, que únicamente codifica un significado lingüístico esquemático (preposiciones, conjunciones, morfemas gramaticales, patrones oracionales (construcción transitiva, ditransitiva, pasiva)), y los pertenecientes al *sistema léxico*, que además de codificar un significado esquemático, dan acceso a la estructura conceptual (verbos, adjetivos, sustantivos y adverbios). Los conceptos léxicos (cf. 6.2.) se subdividen, a su vez, en *conceptos léxicos abiertos internamente* (describen una relación, son los verbos, adjetivos, adverbios, preposiciones y conjunciones), y *conceptos léxicos cerrados internamente* (describen una cosa, son la clase nominal)⁴³. Así, por ejemplo, el verbo *stand* codifica un proceso estático, pertenece al dominio léxico de POSITION y su configuración de roles está compuesta de los roles Theme y Location; el sustantivo *coat*, por su parte, describe una cosa y pertenece a la categoría de ESPACIO.

En la fase de fusión, los conceptos léxicos se integran para formar la estructura semántica y los conceptos léxicos abiertos externamente sufren un proceso de interpretación que tiene en consideración tanto el co-texto como el contexto comunicativo. El resultado es la representación semántica, es decir, el significado de los discursos. Esta representación se completa con el análisis de la imagen convencional, es decir, la interpretación particular que el emisor ha elaborado del contenido conceptual.

9.2.1.1. Selección de conceptos léxicos

La selección de conceptos léxicos es la primera fase del proceso de composición semántica (Evans 2010: 219). El objetivo de este análisis es describir el tipo de contenido conceptual del texto origen que ha sido seleccionado para la elaboración de la audiodescripción

⁴³ Esta clasificación de los tipos de concepto difiere parcialmente de la empleada en ontologías como *Mikrokosmos* (Mahesh y Nirenburg 1995), en la que se basa la base de conocimiento terminológico EcoLexicon (Faber 2012: 151). Esta ontología distingue tres tipos de concepto: entidades, eventos y propiedades. Las entidades son cosas estáticas que existen en el mundo físico, mental o social; las propiedades son los atributos de dichas entidades o sus estados, y los eventos se definen como cualquier acción, actividad, acontecimiento o situación, (Faber et al. 2001: 193).

de obras de arte en los siguientes niveles: verbos frecuentes, configuración de roles, patrones oracionales y participantes. Este análisis comienza por los verbos, puesto que es la categoría gramatical que codifica prototípicamente el predicado y núcleo semántico de la proposición (Evans y Green 2006: 674).

Análisis de los verbos más frecuentes

El análisis de los verbos aborda dos aspectos: el tipo de proceso descrito y los dominios léxicos activados. El verbo es un tipo de concepto léxico que describe una *relación procesal*, es decir, codifica la evolución de una relación en un período de tiempo, tanto si la relación permanece invariable, en cuyo caso el proceso será *estático*, como si experimenta cambios, dando lugar a un proceso *dinámico*. El objetivo de conocer el tipo de perfil, estático frente a dinámico, es saber a qué elementos de la obra artística el traductor ha conferido una mayor relevancia: los estados de cosas o las acciones que dan lugar a dichos estados de cosas.

Si bien la obra de arte es lo que Díaz Cintas (2007) y Braun (2008) han denominado un texto origen estático, el modelo cognitivo de la obra artística incluye el proceso de creación artística del que es fruto y, por ello, cabe la posibilidad de abordar la descripción de este objeto plástico poniendo el foco de atención en el agente y el proceso (*Monet has applied blue paint on the lower part of the canvas in small brushstrokes*), o en el resultado (*Blue small brushstrokes fill the lower part of the canvas*). No obstante, el proceso de creación tiene un único agente, el artista, que es mencionado en el movimiento de identificación de la obra que precede al de la audiodescripción (cf. 9.1.), y las acciones específicas realizadas por este (*apply, paint, draw*) están implícitas en la técnica empleada, también descrita en la identificación y que forma parte del conocimiento previo que se puede suponer al receptor. Por todo ello, cabe esperar que el foco de atención recaiga en el resultado, lo cual se plasmaría en la elección de verbos con un perfil relacional procesal estático, como el verbo *to be*.

Los verbos son, además, un tipo de *concepto léxico abierto*, la clase de concepto que facilita el acceso a la estructura conceptual. Dado que, como se ha dicho más arriba, la obra de arte es un texto origen de naturaleza estática, podemos prever que su descripción se focalizará en los estados de cosas y sus atributos, en lugar de los agentes y las acciones, como sucede en la audiodescripción fílmica (cf. 2.2.). De ser así, los dominios léxicos predominantes serían los de EXISTENCIA, POSESIÓN y POSICIÓN, aquellos que se refieren, por excelencia, a procesos estáticos.

Dado que Evans no ofrece, en su modelo del proceso de composición semántica, un método específico para el análisis de los conceptos léxicos abiertos, adoptamos para el análisis de los verbos más frecuentes la metodología del análisis de definiciones (Faber y Mairal 1999), combinada con el análisis de estos verbos en el corpus analizado (Faber 2012). En la disciplina de los Estudios de Traducción, López Rodríguez (2007: 80) demuestra la utilidad de esta metodología para el análisis de la activación conceptual por medio de los verbos en cada sección retórica de un género particular, partiendo de la premisa de que existe una relación entre la activación léxica y la activación conceptual. Para ello, lleva a cabo dos tipos de análisis: por un lado, la lista de frecuencias lematizada permite comprobar cuáles son los conceptos más activados y, por otro, las cadenas léxicas, formadas por agrupaciones de conceptos relacionados semánticamente, permiten identificar las categorías conceptuales más prominentes y representativas en el género analizado (López Rodríguez 2009: 348). En nuestro caso, este método permite identificar el significado de los verbos y ubicarlos en dominios léxicos según el tipo proceso que describen en relación con el dominio específico de la obra de arte.

El primer paso en este análisis es generar la lista de frecuencias lematizada del movimiento 8 de Audiodescripción del expositivo por medio de la función WordList de la aplicación de análisis léxico WS Tools (cf. anexo 4.1.1.), y extraer las posibles formas verbales con una frecuencia de $\geq 0,05\%$ (≥ 10), lo cual da como resultado el listado de la Tabla 16.

N	Word	Freq.	%	Lemmas
4	BE	898	4.08	be[41] are[213] been[29] being[9] is[591] m[1] was[7] were[7]
25	HAVE	107	0.49	have[31] d[1] had[3] has[71] having[1]
34	FACE	86	0.39	face[53] faces[13] facing[20]
52	SHAPE	59	0.27	shape[22] shaped[5] shapes[32]
65	STAND	48	0.22	stand[12] standing[14] stands[22]
68	LOOK	48	0.22	look[13] looking[8] looks[27]
69	SUGGEST	47	0.21	suggest[18] suggested[10] suggesting[11] suggests[8]
75	MAKE	45	0.20	make[12] made[23] makes[4] making[6]
91	PAINTED	39	0.18	
99	FORM	36	0.16	form[18] formed[5] forming[3] forms[10]
106	DRAW	33	0.15	draw[0] drawing[7] drawings[2] drawn[21] draws[2] drew[1]
115	SEEM	31	0.14	seem[12] seeming[2] seems[17]
117	FRAME	30	0.14	frame[19] framed[6] frames[2] framing[3]
130	CREATE	28	0.13	create[7] created[3] creates[6] creating[12]
143	REST	27	0.12	rest[13] resting[4] rests[10]
145	OUTLINE	26	0.12	outline[3] outlined[15] outlines[7] outlining[1]
151	CURVE	25	0.11	curve[5] curved[8] curves[5] curving[7]
165	EXTEND	23	0.10	extend[9] extended[2] extending[6] extends[6]
170	APPEAR	22	0.10	appear[5] appearing[2] appears[15]
171	SIT	22	0.10	sit[3] sits[16] sitting[3]

172	USE	22	0.10	use[2] used[11] uses[4] using[5]
180	HANG	21	0.10	hang[2] hanging[3] hangs[13] hung[3]
181	RUN	21	0.10	run[4] running[8] runs[9]
182	WEAR	21	0.10	wear[1] wearing[5] wears[15]
187	FILL	20	0.09	fill[1] filled[8] filling[3] fills[8]
188	PLACE	20	0.09	place[2] placed[12] places[6]
197	BUILD	19	0.09	build[0] building[8] buildings[7] built[4]
198	CUT	19	0.09	cut[18] cutting[1]
206	SEE	18	0.08	see[9] seeing[1] seen[8]
207	STRETCH	18	0.08	stretch[5] stretched[4] stretches[8] stretching[1]
217	DO	17	0.08	do[8] does[8] done[1]
218	HOLD	17	0.08	hold[4] held[3] holding[7] holds[3]
228	WOULD	16	0.07	
229	CONTRAST	16	0.07	contrast[8] contrasting[6] contrasts[2]
230	REPRESENT	16	0.07	represent[4] represented[3] representing[5] represents[4]
248	CAN	15	0.07	
249	ATTACH	15	0.07	attach[0] attached[15]
250	GIVE	15	0.07	give[6] gives[4] giving[5]
251	INDICATE	15	0.07	indicate[6] indicated[4] indicating[5]
271	MIGHT	14	0.06	
272	FEEL	14	0.06	feel[5] feeling[3] feels[2] felt[4]
273	STICK	14	0.06	stick[5] sticks[5] stuck[4]
274	TAKE	14	0.06	take[4] taken[2] takes[3] taking[5]
289	BEND	13	0.06	bend[0] bending[1] bent[12]
290	OVERLAP	13	0.06	overlap[2] overlapped[1] overlapping[7] overlaps[3]
291	TURN	13	0.06	turn[2] turned[5] turning[2] turns[4]
308	DOMINATE	12	0.05	dominate[3] dominated[8] dominates[1]
309	FALL	12	0.05	fall[0] falling[6] falls[6]
310	MARK	12	0.05	mark[1] marked[3] marking[3] marks[5]
311	MOVE	12	0.05	move[1] moving[11]
312	POSITION	12	0.05	position[6] positioned[4] positions[2]
313	REVEAL	12	0.05	reveal[2] revealing[7] reveals[3]
314	SWIRL	12	0.05	swirl[2] swirling[6] swirls[4]
331	BEGIN	11	0.05	begin[3] beginning[4] begins[4]
332	CAPTURE	11	0.05	capture[3] captured[5] captures[2] capturing[1]
333	COVER	11	0.05	cover[1] covered[5] covering[4] covers[1]
334	HIGHLIGHT	11	0.05	highlight[0] highlighted[4] highlighting[1] highlights[6]
335	RAISE	11	0.05	raise[0] raised[8] raises[3]
336	RISE	11	0.05	rise[2] rises[5] rising[3] rose[1]
337	VARY	11	0.05	vary[4] varied[1] varies[2] varying[4]
365	CROSS	10	0.05	cross[9] crossed[1]
366	EMERGE	10	0.05	emerge[3] emerges[4] emerging[3]
367	JUT	10	0.05	jut[0] juts[6] jutting[4]
368	SWEEP	10	0.05	sweep[3] sweeping[6] sweeps[1]

Tabla 16. Formas verbales de la lista de frecuencias lematizada del movimiento 8.

Seguidamente, se analiza el co-texto de estas formas a partir de las líneas de concordancia generadas con la función Concord de WS Tools, con el fin de seleccionar exclusivamente

las formas conjugadas de los verbos, que son aquellas que describen una relación de tipo temporal y pueden, por tanto, funcionar como núcleo semántico de una proposición independiente (Langacker 2008: 125-126). Así, se eliminan las formas no temporales de infinitivo, participio pasado en función adjetival y participio presente de la selección. Asimismo, dado que se parte de la lista de frecuencias lematizada, es necesario suprimir las formas adjetivales y nominales derivadas de la misma raíz que la forma verbal, como es el caso de los sustantivos "face" y "painting" en las concordancias correspondientes a estos lemas. Como consecuencia, algunos de los casos seleccionados se descartan al verse reducida su frecuencia. Por último, se descartan asimismo los verbos modales *can*, *might* y *would*.

A continuación, se realiza un análisis semántico de las formas verbales restantes por medio de la metodología de análisis de definiciones lexicográficas (Faber y Mairal 1999). En este análisis, determinados verbos polisémicos y *phrasal verbs* se dividen en grupos diferenciados y, como consecuencia, ven reducida su frecuencia, por lo que algunos son eliminados del análisis debido a su escasa representatividad. En esta fase se seleccionan los verbos con una frecuencia ≥ 9 con el fin de no reducir excesivamente el número de verbos analizados. Tras este proceso, el conjunto de verbos más frecuentes del corpus queda compuesto por los siguientes: *appear*, *be*, *create*, *dominate*, *draw*, *extend*, *face*, *fill*, *hang*, *have*, *look*, *make*, *outline*, *paint*, *represent*, *run*, *seem*, *sit*, *stand*, *stretch*, *suggest* y *wear*.

El siguiente paso del análisis es la clasificación de los verbos en dominios léxicos, por un lado, y en función del tipo de proceso que describen, por otro. El método seguido es el análisis de definiciones, empleado por Faber y Mairal (1999) en la construcción de un lexicón primario de los verbos en lengua inglesa en el marco del Modelo Lexemático-Funcional (MLF) (Martín Mingorance 1984), combinado con el análisis basado en corpus. Esta metodología es empleada por Pamela Faber y su grupo de investigación en el contexto de la Terminología basada en marcos (Faber 2012). Este enfoque parte del principio de la Semántica cognitiva que presupone que la estructura de la lengua refleja la estructura conceptual para proponer un modelo teórico y metodológico para la construcción de bases de conocimiento multilingües. En este modelo, las definiciones terminológicas están basadas en marcos o plantillas conceptuales del evento de un dominio específico elaboradas a partir de la extracción de la representación conceptual de dicho evento en diccionarios y recursos textuales especializados (Faber 2012: 103 y ss.).

El método del análisis de definiciones consiste en la distribución del léxico en dominios a partir del análisis de definiciones lexicográficas. Se basa en la premisa de que la información contenida en diccionarios constituye una red relacional inmensa con una

correspondencia importante con el conocimiento que expresa (ibíd. 108). En la construcción de los dominios léxicos se sigue un enfoque de abajo arriba, lo cual permite elaborar una clasificación más sólida, basada en los datos obtenidos del análisis del corpus y no en la intuición del investigador (Faber y Mairal 1999: 82-83). La pertenencia de un verbo a un dominio viene determinada por el *genus* de la definición, que constituye el núcleo semántico de un lexema. Cada dominio contiene uno o dos términos superordinados a partir de los cuales se definen el resto de miembros (ibíd. 87). Faber y Mairal relacionan los siguientes dominios del lexicon de los verbos en inglés y sus correspondientes términos superordinados:

Dominio	Término superordinado
EXISTENCE	to be
CHANGE	to become different
POSSESSION	to have/give
SPEECH	to say
EMOTION	to feel
ACTION	to do/make
COGNITION/MENTAL PERCEPTION	to know/think
MOVEMENT	to move (go/come)
GENERAL PERCEPTION	to become aware (notice/perceive)
SENSE PERCEPTION	to see/hear/taste/smell/touch
POSITION	to be/stay/put

Tabla 17. Dominios léxicos del lexicon verbal primario en lengua inglesa (adaptado de Faber y Mairal 1999).

El análisis definicional de los verbos más frecuentes del corpus se basa en la clasificación elaborada por estos autores, que posteriormente ha sido completada y adaptada al dominio específico en el que se enmarca el corpus analizado: el de la obra de arte.

El método de análisis se compone de los pasos siguientes: en primer lugar, se analizan las definiciones para un mismo verbo en varios diccionarios relevantes; seguidamente, estas definiciones se segmentan y se comparan los elementos constitutivos de las mismas con el fin de extraer los más apropiados y menos complejos desde un punto de vista semántico; por último, se elabora una nueva definición a partir de dichos elementos del lenguaje natural seleccionados en las definiciones consultadas (Faber y Mairal 1999: 91). Los elementos que conforman la definición se dividen en núcleo semántico, argumentos e información pragmática; los argumentos se clasifican, a su vez, en función del rol semántico que realizan. Así, por ejemplo, el análisis definicional del verbo *steal* da como resultado la siguiente estructura:

Nuclear meaning	<i>take</i>
Manner	illegally/without the right to do so
Agent	Somebody
Goal	Something (possession)
Source	Somewhere/somebody (location/possessor)
Pragmatic information	None

Tabla 18. Componentes semánticos de *steal* (adaptado de Faber y Mairal 1999: 96).

En el estudio de la audiodescripción llevado a cabo se han empleado los diccionarios monolingües en lengua inglesa Oxford, Longman y Collins. El análisis realizado procede de la siguiente manera:

1. En primer lugar, se procede a extraer las definiciones de estos tres diccionarios adecuadas al dominio específico de la obra artística, lo cual se determina por medio del análisis del co-texto proporcionado por las concordancias generadas por la aplicación WS Tools y del contexto comunicativo general.
2. Seguidamente, se realiza una segmentación de las definiciones en el que se secciona el contenido de cada definición en un núcleo semántico y varios argumentos con roles semánticos concretos. Esta segmentación sirve de base para la elaboración de una nueva definición para cada verbo que tiene en consideración el dominio específico del arte y el diseño y el co-texto específico de los verbos en el corpus analizado (cf. anexo 4.2.).
3. Finalmente, se construye una jerarquía conceptual en la que se ubican los verbos seleccionados junto con sus definiciones (Tabla 19). En esta, cada verbo está ilustrado con muestras de su uso en el corpus analizado.

EXISTENCE	
TO EXIST	
be 1 to exist or be present in space or time	<p><i>There are also lines, shadings and a few roughly formed images.</i></p> <p><i>There is a sense of flat, two-dimensionality to this painting.</i></p>
be 2 to exist as having a specified quality, state or identity or belonging to a specified group or type	<p><i>Most striking are the figure's two powerful legs.</i></p> <p><i>The last two figures on the right are the most unexpected.</i></p> <p><i>The apple and pear are streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white.</i></p> <p><i>Their mouths are straight lines.</i></p> <p><i>It is a detailed etching showing a narrow road or track into Wivenhoe across fields of tall grass.</i></p> <p><i>The title of this work says it all: it is a bicycle wheel.</i></p>
TO EXIST IN THE PERCEPTION OF OTHERS	
appear to give the impression of being or having a particular quality	<p><i>In places, there appear to be shallow, bluish pools – left behind by the tide perhaps.</i></p> <p><i>The sea appears calm and has a soft light dancing on its surface.</i></p> <p><i>The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts.</i></p>
seem to appear to be or have a particular quality, feeling or meaning	<p><i>In the darker areas of the canvas, where the water seems to be in shadow, it has the cool green depth of a pine forest.</i></p> <p><i>This picture hanging on this wall is painted on a very large, wide canvas. If you stand in the middle, it seems to expand indefinitely on either side of you.</i></p>

<p>look (like/as) 1 to seem (similar to sth else) by expression or appearance</p>	<p><i>Many of the scribbled lines look as though they might be written words.</i></p> <p><i>To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that looks like a slice of pie.</i></p> <p><i>The figure looks elegantly poised, balancing delicately as if her vehicle is, indeed, in motion.</i></p> <p><i>The arrangement looks precarious, but in fact the wheels are invisibly attached to their base.</i></p>
<p>TO EXIST IN RELATION TO STH ELSE</p>	
<p>represent to stand for/be in place of sth having a symbolic or iconic relation to it</p>	<p><i>The two figures represent the Moon and Earth of the painting's title.</i></p> <p><i>The last colour is a flat black that outlines the dancers and represents their shoulder length hair.</i></p>
<p>POSITION</p>	
<p>TO BE IN A PARTICULAR STATE/CONDITION/POSITION WITHOUT MOVING/CHANGING</p>	
<p>be 3 to occupy a specified position or location</p>	<p><i>In center stage are three musicians facing forward.</i></p> <p><i>They are about twenty inches apart.</i></p>
<p>sit 1 to remain in a particular position or state</p>	<p><i>At the bottom right corner sit a bunch of green bananas.</i></p>
<p>stand 1 to occupy a particular place, especially in an upright position</p>	<p><i>The dinghy is tied to a post that stands one side of a muddy channel.</i></p> <p><i>Smaller waterfowl stand on the bank or swim on the water and a swan nestles by a bed of reeds.</i></p>
<p>fill 1 to occupy all available space</p>	<p><i>Water fills the rest of the canvas.</i></p> <p><i>Sasha – the cat of the title fills the centre of the image.</i></p>
<p>dominate to be the most</p>	<p><i>Large green plants with long spindly leaves dominate the right side of</i></p>

noticeable feature of sth or in a certain place	<p><i>the painting, with a few of the large lavender and rose-colored flowers scattered about.</i></p> <p><i>The painting is dominated by large expanses of just four colors.</i></p>
to be in a particular location or direction	
extend to occupy a position, starting at a specified point and spreading in a certain direction	<p><i>Curving lines of black and white charcoal extend up and out from the lowest handprints, creating a half-circle that spread across the bottom third of the canvas.</i></p> <p><i>Several piers and breakwaters extend out from the beach to the rugged coastline.</i></p>
stretch to extend across a specified area (to reach a certain point in space)	<p><i>The frame measures 21 centimetres high by almost 30 centimetres wide but the image does not stretch to the edges of the white paper – its like a vignette – its extent defined by its subject matter, with tops of buildings set against soft clouds, bordered by the canopies of trees, and the leaf-strewn grass on which the Geese of the title are standing.</i></p> <p><i>From the upper right, four oblong, horizontal purple clouds stretch out across the sky like bands.</i></p> <p><i>A houseboat stretches across the top third of the image, moored at a distance from us, bow facing towards the right.</i></p>
run to extend in a particular direction	<p><i>Narrow, multicoloured bands, roughly one and a half inches wide, run horizontally and vertically, and intersect with each other.</i></p>
to be in a particular position	
stand 2 to be in an upright position supported by one's feet	<p><i>The dinghy is tied to a post that stands one side of a muddy channel. Smaller waterfowl stand on the bank or swim on the water and a swan nestles by a bed of reeds.</i></p> <p><i>One of the men stands in the centre, his back to the mast, bracing one stockinged foot against the side of the boat.</i></p>

<p>sit 2 to be in a position in which the lower part of the body is on a seat/surface/other type of support with the upper part of the body vertical</p>	<p><i>A bluish-black bird with long tail feathers and an orange underbelly sits on a branch in profile, facing to the right, silhouetted against the patch of blue sky behind him.</i></p>
<p>to be in a position in relation to sb/sth else</p>	
<p>face to be opposite sth/sth esp. for a particular purpose</p>	<p><i>The young woman's nude body faces us.</i> <i>The dancer at the left, and the one along the bottom of the painting face away and show only the backs of their heads and bodies.</i></p>
<p>hang to be in a high place/position moving freely from where it is attached</p>	<p><i>Her near arm hangs stiffly by her side.</i> <i>And, in the center, a flap hangs down, loose and ragged.</i></p>
<p>TO CAUSE SB TO BE IN A PARTICULAR PLACE/POSITION</p>	
<p>to put sth into/onto sth else</p>	
<p>fill 2 to put as much as possible of sth into sth else so that there is no more space left in it</p>	<p><i>The top two thirds of the scene is filled with a large and atmospheric pastel-colored sky, made up of pink, blue, yellow and green, layered dots of paint.</i></p>
<p>ACTION</p>	
<p>TO MAKE STH</p>	

<p>make to cause sth to exist</p>	<p><i>The smack makes a dark solid shape against the water – represented by bands of grey lightening towards the horizon.</i></p> <p><i>Along the sleeves, horizontal stripes are made from short, vertical strokes of red.</i></p> <p><i>The six cool, abstract 9 and a half feet square paintings regularly spaced around the walls of this white room were made by Gerhard Richter in 2006 as a coherent group.</i></p>
<p>create to make sth, especially a feeling or sensation</p>	<p><i>This sense of unimaginable heaviness poised to come crashing down at any moment creates enormous tension.</i></p> <p><i>It juts out towards the viewer at a 45-degree angle and creates a shadow against the wall.</i></p> <p><i>There is only the slight illusion of depth created by their circle of joined hands.</i></p>
<p>paint to create a picture usu. on paper/canvas using paint</p>	<p><i>Lichtenstein painted his dots by hand with a brush or stencil.</i></p> <p><i>The five women are painted in simplified lines, their bodies made up of straight-edged planes of varying flesh tones.</i></p> <p><i>They are not at all naturalistically painted.</i></p>
<p>draw to create a picture/design with a pencil/pen</p>	<p><i>The black pupils in his eyes are delicately drawn, with bits of paper intentionally left uncovered.</i></p> <p><i>The woman's face is also drawn in red chalk with delicately placed white highlights on her forehead, capturing the light.</i></p>
<p>outline to draw the outline of sth</p>	<p><i>The last colour is a flat black that outlines the dancers and represents their shoulder length hair.</i></p> <p><i>Every feather is carefully outlined.</i></p>
<p>POSSESSION</p>	
<p>TO HAVE STH AS PART/QUALITY/CHARACTERISTIC</p>	

<p>have to possess a quality or feature</p>	<p><i>The young man has short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead.</i></p> <p><i>Number 4 is the widest of the series – it is four feet wide. It has the most white in it, so it is also the brightest.</i></p>
<p>wear to have sth on one's body to decorate, protect or identify</p>	<p><i>Beneath the coat, Watteau wears a close-fitting waistcoat, which, as style dictated, is only buttoned across his slim belly.</i></p>
<p>VISUAL PERCEPTION</p>	
<p>look 2 to direct your eyes in a certain direction in order to see</p>	<p><i>The man looks straight at us.</i></p> <p><i>The figure looks toward the centre of the page.</i></p>
<p>COGNITION</p>	
<p>suggest to evoke sth in the mind of sb by association of ideas</p>	<p><i>They suggest impermanence and instability – as do the ever-changing sounds and lights – sinister slow-flashing beacons warning us off perhaps rather than welcoming us in.</i></p> <p><i>To the left of the road a couple of upright posts suggest a gateway to one of the fields.</i></p>

Tabla 19. Análisis semántico de los verbos más frecuentes.

El análisis de definiciones permite conocer el significado específico de los verbos más frecuentes del corpus, que sirve de base para su clasificación en función de dos criterios: perfil (tipo de proceso) y dominio léxico. La Tabla 20 recoge esta clasificación.

Verbo	Perfil	Dominio	Frec.
<i>create</i>	dinámico	acción	10
<i>draw</i>	dinámico	acción	10
<i>make</i>	dinámico	acción	9
<i>outline</i>	dinámico	acción	10
<i>paint</i>	dinámico	acción	23
<i>suggest</i>	estático	cognición	24
<i>appear</i>	estático	existencia	18
<i>be 1</i>	estático	existencia	31
<i>be 2</i>	estático	existencia	312
<i>look 1</i>	estático	existencia	26
<i>represent</i>	estático	existencia	9
<i>seem</i>	estático	existencia	26
<i>look 2</i>	estático	percepción	10
<i>have</i>	estático	posesión	50
<i>wear</i>	estático	posesión	18
<i>be 3</i>	estático	posición	143
<i>dominate</i>	estático	posición	10
<i>extend</i>	estático	posición	14
<i>face</i>	estático	posición	16
<i>fill</i>	estático	posición	15
<i>hang</i>	estático	posición	13
<i>run</i>	estático	posición	11
<i>sit</i>	estático	posición	20
<i>stand</i>	estático	posición	35
<i>stretch</i>	estático	posición	10

Tabla 20. Clasificación conceptual de los verbos más frecuentes.

Los verbos estáticos en la muestra analizada son *suggest, appear, be, look, represent, seem, have, wear, dominate, extend, face, fill, hang, run, sit, stand* y *stretch*; y los dinámicos, *create, draw, make, outline* y *paint*. Como se puede observar en el Gráfico 4, el uso de verbos estáticos es claramente predominante en la audiodescripción de la obra artística.

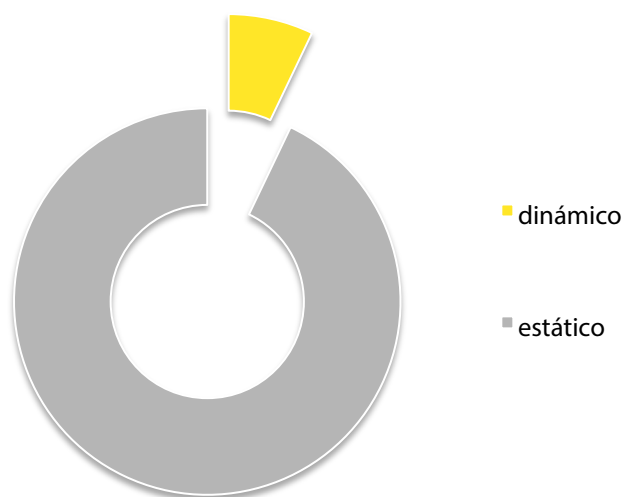


Gráfico 4. Clasificación de los verbos más frecuentes en función del tipo de proceso descrito.

Los verbos estáticos se emplean en el corpus analizado para describir la obra de arte como un conjunto de elementos que:

- **existen,**
There are 6 little boats all, some upright, others upturned, their painters trailing.
- **se ubican un espacio dado,**
Wrapped around the four sticks near the top of the room is a strand of intertwined string and wire forming a distorted rectangle that resembles the top of a tower.
- **adoptando una posición,**
A second goose, slightly smaller, stands behind it, while 4 more, further off, are reduced to funny, curvy shapes as they extend their necks or swerve to reach juicy tidbits in the mud.
- **y proyectándose en una dirección determinada,**
A long geometric plane runs diagonally down from the train to the foreground, where it broadens abruptly.
- **se caracterizan por una serie de propiedades objetivas,**
His coat has a short, stand-up collar and thick cuffs that fold back toward his elbows.
Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.
- **y subjetivas,**
Beginning with the landscape, it seems to be a desolate coastal region.

- **y transmiten significados y sensaciones al receptor.**

*The sea **appears** calm and has a soft light dancing on its surface.*

*The two figures **represent** the Moon and Earth of the painting's title.*

Los verbos dinámicos, por su parte, están representados en el corpus por verbos de acción relacionados con dos niveles del proceso de creación de la obra artística:

- **creación de la obra de arte por parte del artista,**

*These stripes **are made** from light horizontal strokes of chalk.*

*The woman's face **is also drawn** in red chalk with delicately placed white highlights on her forehead, capturing the light.*

- **y creación de elementos visuales y de significado por parte de los propios elementos constitutivos de la obra.**

*This overall red surface **creates** an effect of flatness, with little sense of depth.*

El cómputo de la frecuencia absoluta de los verbos agrupados en dominios permite conocer cuáles son las categorías conceptuales más activadas en el corpus. El Gráfico 5 representa los dominios activados en el corpus analizado por medio de las formas verbales más frecuentes. Como se puede observar, la EXISTENCIA y la POSICIÓN son con gran diferencia los dominios más activados en el corpus; a estos siguen los de POSESIÓN, ACCIÓN, COGNICIÓN Y PERCEPCIÓN.

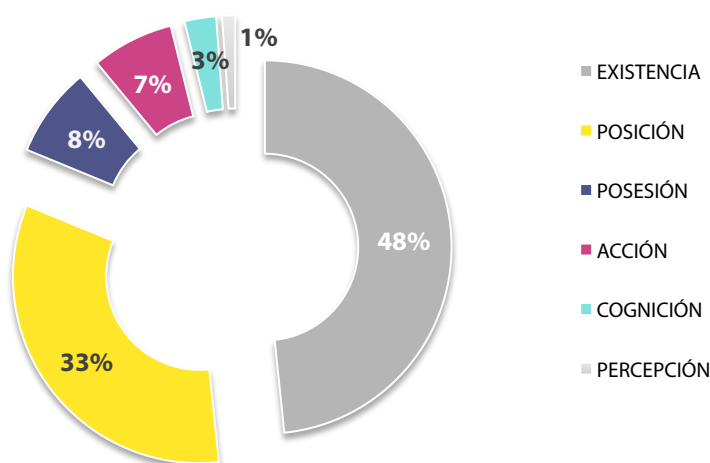


Gráfico 5. Dominios conceptuales activados por los verbos más frecuentes.

El análisis realizado hasta el momento nos permite conocer el significado codificado por los verbos en dos sentidos: el tipo de proceso descrito (estático o dinámico) y los dominios léxicos activados. Este significado es el comienzo de la caracterización del contenido de la obra artística seleccionado por el traductor: los resultados muestran que, del marco de la obra artística, el traductor selecciona los estados finales o resultados de las acciones realizadas por el artista, lo cual se refleja en el uso de verbos estáticos; entre estos, destacan aquellos que describen la existencia y posición de los estados de cosas resultantes del proceso de creación.

Por otro lado, el verbo es un concepto relacional y, como tal, codifica relaciones con otros conceptos dando lugar a su *configuración de roles participantes*. El paso siguiente en el análisis semántico de la audiodescripción consiste en abstraer la configuración de roles de los verbos más frecuentes. Para ello, se lleva a cabo un análisis del co-texto de los verbos extraído a partir de las líneas de concordancia generadas por medio de la función Concord de WS Tools (cf. anexo 4.3.).

Análisis de la configuración de roles participantes

El objetivo del análisis de la configuración de roles es profundizar en el conocimiento del contenido de la obra artística seleccionado por el traductor y avanzar en la configuración de la representación semántica de la obra de arte en los discursos analizados, la cual es una ventana a la representación conceptual que el traductor construye de la obra artística. La configuración de roles está formada por los participantes que requiere un verbo para completar su significado, los cuales tienen roles temáticos determinados según sea su relación conceptual con el verbo. Además, el verbo puede ir acompañado de roles no obligatorios, denominados roles no participantes (Radden y Dirven 2007: 303).

La Tabla 21 muestra la configuración de roles de los verbos más frecuentes del corpus. Los roles se han dividido en participantes (obligatorios) y no participantes (complementarios). El paréntesis que enmarca el rol de agente indica que en el corpus analizado está, en ocasiones, elidido. Esto sucede en los verbos de acción *make*, *create*, *paint* y *draw*. Estos verbos aparecen acompañados, además, de un rol no participante que expresa la forma en que se realiza la acción codificada en el verbo, que se ha denominado Manner. Por último, el verbo *fill* 2 activa en el corpus la configuración de roles (Agent) - Theme - Location, correspondiente al uso causativo del verbo *fill*: "to cause sb to be in a particular place/position". Al igual que sucede en los verbos de acción, el agente de este verbo está elidido en el corpus analizado.

Verbo	Configuración de roles	
	Participante	No participante
<i>be 1</i>	Theme	
<i>be 2</i>	Theme - (Theme)	
<i>appear</i>	Theme - (Theme)	
<i>seem</i>	Theme - (Theme)	
<i>look 1</i>	Theme - (Theme)	
<i>represent</i>	Theme - (Theme)	
<i>dominate</i>	Theme - Location	
<i>be 3</i>	Theme - Location	
<i>sit 1</i>	Theme - Location	
<i>fill 1</i>	Theme - Location	
<i>fill 2</i>	(Agent)- Theme - Location	
<i>extend</i>	Theme - Location	
<i>stretch</i>	Theme - Location	
<i>run</i>	Theme - Location	
<i>stand</i>	Theme - Location	
<i>sit 2</i>	Theme - Location	
<i>face</i>	Theme - Location	
<i>hang</i>	Theme - Location	
<i>make</i>	(Agent) - Theme	Manner
<i>create</i>	(Agent) - Theme	Manner
<i>paint</i>	(Agent) - Theme	Manner
<i>draw</i>	(Agent)- Theme	Manner
<i>outline</i>	(Agent) - Theme	Manner
<i>have</i>	Possessor - Theme	
<i>wear</i>	Possessor - Theme	
<i>look 2</i>	Experiencer - Theme	
<i>suggest</i>	Theme - (Theme)	

Tabla 21. Configuración de roles de los verbos más frecuentes.

El núcleo conceptual formado por el verbo y sus participantes se codifica en la lengua por medio de la proposición, la cual puede seguir diversos patrones oracionales. Estos patrones están formados por un predicado (codificado en el verbo) y sus argumentos: los elementos obligatorios que normalmente acompañan al predicado (Radden y Dirven 2007: 271). Estos argumentos son los de sujeto (S), complemento (C) y objeto (O). El siguiente paso en el análisis de la audiodescripción es la identificación de los patrones oracionales empleados en relación con los verbos más frecuentes.

Análisis de las patrones oracionales

Los patrones oracionales son una clase de construcción lingüística, entendida esta como un par forma-significado almacenado como tal en la memoria, ya sea un morfema, una palabra, un modismo o un patrón lingüístico (Goldberg 2003: 219). El objetivo del análisis de los patrones oracionales es describir un aspecto de la forma lingüística de la audiodes-

cripción que está determinado, asimismo, por la decisión del traductor de destacar determinados elementos del modelo de la obra artística. En la Tabla 22 están recogidos los patrones oracionales utilizados para cada verbo frecuente del corpus, junto con la configuración de roles correspondiente.

Verbo	Configuración de roles		Patrón oracional	
	Participante	No participante		
<i>be 1</i>	Theme		<i>There P C</i>	existential construction
<i>be 2</i>	Theme - (Theme)		S P C _s	copulative subject-complement
<i>appear</i>	Theme - (Theme)		S P C _s	copulative subject-complement
<i>seem</i>	Theme - (Theme)		S P C _s	copulative subject-complement
<i>look 1</i>	Theme - (Theme)		S P C _s	copulative subject-complement
<i>represent</i>	Theme - (Theme)		S P O	transitive
<i>dominate</i>	Theme - Location		S P O	transitive
<i>be 3</i>	Theme - Location		S P C _s	copulative subject-complement
<i>sit 1</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>stand 1</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>fill 1</i>	Theme - Location		S P O	transitive
<i>extend</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>stretch</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>run</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>stand 2</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>sit 2</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>face</i>	Theme - Location		S P O	transitive
<i>hang</i>	Theme - Location		S P C _p	intransitive predicate-complement
<i>fill 2</i>	Agent - Theme	Manner	S P O C _p	transitive predicate-complement
<i>make</i>	Agent - Theme	Manner	S P O (C _p)	transitive predicate-complement
<i>create</i>	Agent - Theme		S P O	transitive
<i>paint</i>	Agent - Theme	Manner	S P O C _p	transitive predicate-complement
<i>draw</i>	Agent - Theme	Manner	S P O C _p	transitive predicate-complement
<i>outline</i>	Agent - Theme	Manner	S P O (C _p)	transitive predicate-complement
<i>have</i>	Possessor - Theme		S P O	transitive
<i>wear</i>	Possessor - Theme		S P O	transitive
<i>look 2</i>	Experiencer - Theme		S P O	transitive
<i>suggest</i>	Theme - (Theme)		S P O	transitive

Tabla 22. Configuración de roles y patrones oracionales de los verbos más frecuentes del corpus.

La construcción transitiva con complemento de predicado (S P O C_p) es prototípica del dominio ACCIÓN, al que pertenecen los verbos *make*, *paint*, *draw* y *outline* del corpus. En el corpus analizado, estos verbos se caracterizan por el uso de la construcción pasiva (S V A C_p) y la elisión del Agente en la mayoría de los casos. Esto mismo sucede con el verbo *to fill 2*. Como queda patente en los siguientes ejemplos, el agente elidido es el artista, creador de la obra y emisor primario del mensaje visual.

*The lower left quadrant of the painting **is filled** with a curvaceous nude woman reclining on a couch.*

*Along the sleeves, horizontal stripes **are made** from short, vertical strokes of red.*

*Captured in red chalk, the fingers covering the holes in the recorder's body might belong to an older man, as they **are** loosely **drawn**, with knuckles that seem gnarled.*

*Her right eye, seen as if from the front, **is** large, simplified, and **outlined** in black – with a black pupil, surrounded by brown.*

El efecto conseguido con el uso de la pasiva y la elisión del agente en los verbos de acción se suma al del uso de verbos con un perfil estático y pertenecientes a los dominios de EXISTENCIA, POSICIÓN Y POSESIÓN: destacar el resultado del proceso de la creación artística.

El verbo *be* 3, es decir, aquel que expresa la ubicación de una entidad en el espacio, presenta la particularidad de que el complemento que expresa ubicación está antepuesto al predicado (Cs P S), de manera que primeramente se indica al receptor la ubicación espacial, para seguidamente identificar el elemento de la obra que se encuentra posicionado en ese lugar. Esta anticipación de la información relativa a la categoría conceptual del espacio se puede interpretar como una técnica del traductor para facilitar la comprensión del receptor, y queda ilustrada en los siguientes segmentos extraídos del corpus:

*All the way across the top, like a speech-bubble, **is** a pink cloud – ‘The Milky Way or Blossoming’ – which represents the bride’s growing desire for the bachelors.*

*Near the top **is** a vertical recessed area about the size of a brick with a rounded top, painted light blue.*

*Displayed within it **is** a wooden skeleton of a winged creature. Just a few inches in height, it is suspended from either wing to the top of the square framework.*

El análisis realizado hasta ahora ha permitido describir el contenido codificado en los verbos más frecuentes y su configuración de roles, así como los patrones oracionales empleados para codificar dicho contenido y su incidencia en la representación de la obra. El siguiente paso en el proceso de composición semántica es completar la configuración de roles con los elementos de la obra artística seleccionados por el traductor. El objetivo último de este análisis es conformar la representación semántica de la obra artística a partir de la audiodescripción. Esto nos permite conocer, al menos en parte, el proceso traductor del que es fruto la audiodescripción, pues partimos de la premisa de que las

categorías conceptuales más activadas equivalen a aquellos elementos del marco de la obra artística destacados y seleccionados por el traductor a partir de su análisis y valoración de los elementos del contexto comunicativo.

Análisis de los participantes verbales

Como se vio anteriormente, el verbo es una clase de palabra que codifica y activa relaciones entre conceptos. Estos conceptos se denominan *participantes* y tienen *roles temáticos* determinados. El verbo y sus participantes forman un *núcleo conceptual* (Radden y Dirven 2007: 42-43), que en el nivel de la lengua corresponde a la proposición, la cual constituye la herramienta básica de que disponemos los humanos para hablar del mundo. Estas estructuras argumentales se realizan en la lengua por medio de patrones oracionales diversos, y tanto el verbo como los patrones describen determinados elementos del marco de la obra artística. Hasta ahora, el análisis realizado nos ha permitido determinar que el traductor selecciona de dicho marco los resultados de las acciones del artista, es decir, los estados de cosas que existen y tienen unos atributos determinados. Sabemos, asimismo, que el traductor alude, aunque en menor medida, a las acciones que dan lugar a la obra de arte, pero cuando lo hace emplea con frecuencia la construcción pasiva con agente elidido, lo cual no hace sino enfatizar la orientación al resultado del proceso. Sin embargo, este significado es aún esquemático y no nos permite conocer el contenido específico de la obra de arte que el traductor ha seleccionado, guiado, en principio, por su pertinencia en el contexto comunicativo. Esta información requiere el análisis de los participantes que acompañan la forma verbal.

Este análisis de los participantes combina un procedimiento de arriba abajo, consistente en la elaboración de una clasificación previa de las categorías y relaciones conceptuales que forman el marco del evento de la comunicación visual y de la obra artística a partir del conocimiento especializado contenido en monografías de este dominio, con otro de abajo arriba de análisis de las concordancias, en el cual se asignan los conceptos léxicos que realizan los participantes a las categorías previamente establecidas.

En la clasificación de los participantes se han empleado el diccionario monolingüe en lengua inglesa Oxford (Stevenson 2010), el Concise Oxford Dictionary of Art Terms (Clarke 2001) y la enciclopedia Grove Art Online (2007). Con objeto de simplificar el procedimiento, en este análisis se clasificaron únicamente el núcleo conceptual del rol y los modificadores más próximos a este. No obstante, en futuras investigaciones sería interesante realizar un análisis más exhaustivo que permitiera extraer las cadenas léxicas de

modificación y comprobar si existen patrones recurrentes en la descripción de determinados elementos de la obra artística.

Clasificación de los componentes visuales

La clasificación empleada es específica del dominio que nos ocupa, pues está fundamentada en la descripción de los componentes de la comunicación visual realizada por las teorías del arte y el diseño expuestas anteriormente, en el apartado dedicado a la caracterización del texto origen (cf. 4.). En su elaboración se partió de una clasificación inicial que fue completándose durante el análisis del corpus con el fin de adaptarla a las categorías conceptuales activadas. Esta clasificación toma elementos de las propuestas de Dondis (2006) y Fichner-Rathus (2011) y se articula en torno a dos categorías fundamentales: *mensaje e interlocutores*.

El mensaje visual (en nuestro caso, la obra de arte) está compuesto de *contenido y forma*. El contenido abarca los signos de naturaleza simbólica e icónica y los objetos reales, que articulan los niveles de significación simbólico y representacional, por un lado, y el significado derivado de estos signos y las sensaciones físicas y mentales causadas por los elementos y las técnicas visuales en el nivel abstracto de representación, por otro. Se ha considerado relevante contemplar una categoría específica para el significado de los signos visuales debido a que implica una técnica interpretativa, diferenciada de las más objetivas de la identificación, la categorización y la asignación de propiedades. La categoría de *objeto* se refiere a los objetos reales empleados en esculturas e instalaciones (*blocks, poles, utensils*). El nivel abstracto de significación se realiza por medio de la forma, el mensaje visual puro (Dondis 2006: 26), que se compone de las siguientes categorías: *elementos visuales, composición, medio, material y estilo*. En esta clasificación, el término composición se emplea para referir a lo que Fichner-Rathus y Dondis denominan principios del diseño y técnicas visuales, respectivamente, que en definitiva aluden a la disposición u orquestación de los elementos visuales con un fin comunicativo concreto (Dondis 2006: 33). Por último, los interlocutores son el *emisor* del mensaje visual y el *receptor* del mismo, que completan el marco de la comunicación visual.

La Tabla 23 muestra la clasificación de los componentes de la comunicación visual empleada para el análisis semántico de la configuración de roles de los verbos más frecuentes del corpus analizado. Como se ha dicho, la elaboración de esta clasificación partió del marco de la comunicación visual codificado en textos de este dominio y se completó con el análisis del corpus. Por ello, esta clasificación corresponde al marco de la obra artística construido por el traductor y codificado en la audiodescripción. El análisis

más detallado de los discursos nos permitirá saber qué elementos de este marco son los que aparecen destacados en el texto meta (por su frecuencia de aparición) y cuáles son las relaciones entre los diferentes atributos y valores que lo componen⁴⁴.

Evento de la comunicación visual	Interlocutores	<i>emisor</i>			
		<i>receptor</i>			
	Mensaje	<i>obra</i>	Contenido	<i>icono</i>	
				<i>objeto</i>	
				<i>símbolo</i>	
				<i>significado</i>	
			Forma	<i>elementos visuales</i>	<i>técnica</i>
					<i>material</i>
					<i>estilo</i>
					<i>composición</i>
		<i>punto</i>			
		<i>línea</i>			
		<i>forma</i>			
		<i>espacio</i>			
<i>dimensión</i>					
<i>movimiento</i>					
<i>dirección</i>					
<i>textura</i>					
<i>tono</i>					
<i>color</i>					

Tabla 23. Clasificación de los componentes del evento de la comunicación visual.

La clasificación de los elementos visuales se basa en la propuesta por Dondis (2006) pero, una vez más, esta se modificó durante el análisis con el fin de adaptarla a las categorías conceptuales activadas en los discursos. Así pues, dado que el corpus analizado incluye las técnicas de la pintura, la escultura y la instalación, la categoría del contorno se ha sustituido aquí por la de *forma*, más inclusiva que la anterior, pues aún tanto la forma tridimensional como el contorno bidimensional. Asimismo, se ha añadido la categoría *espacio* para agrupar las referencias tanto al espacio real como al implícito en la imagen, y se ha ampliado la definición de la categoría *dimensión* para referir tanto al tamaño como a la escala y la proporción, en elementos tanto bidimensionales como tridimensionales. La clasificación de los elementos visuales resultante es la siguiente:

⁴⁴ Los componentes en cursiva son las categorías finales empleadas en el análisis semántico de los participantes verbales.

- **Punto:** un lugar sin área (Leborg 2006: 10).
- **Línea:** sucesión de puntos adyacentes (Leborg 2006: 11). La línea puede ser recta o curva, gruesa o fina, sugiere movimiento y dirección (vertical, horizontal, diagonal) y tiene la función de conectar y dividir el espacio visual. Cuando la línea interactúa con la forma da lugar al contorno. La línea puede emplearse para crear un efecto de textura.
- **Forma:** un área diferenciada del resto, ya sea bidimensional o tridimensional (volumen). La forma puede ser geométrica, orgánica (inspirada en la naturaleza), abstracta o amorfa (sin límites aparentes) (Fichner-Rathus 2011: 48).
- **Espacio:** el real, formado por las tres dimensiones en las que vivimos (alto, ancho y profundidad), y el pictórico o implícito, que es el resultado del uso de diferentes técnicas de creación de la ilusión de profundidad, como son el tamaño relativo, la superposición, la transparencia, el posicionamiento vertical y la perspectiva (lineal o atmosférica) (Fichner-Rathus 2011: 140-55).
- **Dimensión:** en esta clasificación, el término dimensión se emplea para referir tanto al tamaño, como a la escala y la proporción. Entendemos que la dimensión y la escala son cualidades de los elementos visuales que aportan un valor expresivo específico; no obstante, con el fin de restar una innecesaria complejidad a la clasificación, agrupamos tanto el tamaño absoluto, como la escala y la proporción bajo la categoría de dimensión.
- **Movimiento:** puede ser real, como el que se da en esculturas cinéticas, una grabación de un movimiento real, implícito (la imagen implica que ha habido movimiento de sus elementos), o ilusorio (la imagen transmite la sensación de que un objeto se mueve) (Fichner-Rathus 2011: 177).
- **Dirección:** cualidad de los contornos básicos del cuadrado (horizontal y vertical), el triángulo (diagonal) y el círculo (curva).
- **Textura:** estructura visible y sensible que puede estar compuesta de líneas y objetos (Leborg 2006: 36). Esta puede ser real, visual, abstracta, inventada y subversiva y puede crearse por medio de un patrón o diseño generado mediante la repetición o agrupación de elementos visuales (líneas, formas, color, textura) (Fichner-Rathus 2011: 119-129).
- **Tono:** relación entre blancos, negros y grises (escala de grises), el contraste (grado de luminosidad) y el patrón de valor (variación y disposición de luz y oscuridad). Un área a la que se ha aplicado una iluminación exagerada se denomina toque de luz (*highlight*) (Fichner-Rathus 2011: 68).

- **Color:** resultado de las diferentes longitudes de onda de la luz (Leborg 2006: 32). Las propiedades del color son el matiz (nombre del color), el valor (luminosidad), y la intensidad.

A continuación se ilustra cada una de las categorías de la clasificación de los componentes de la comunicación visual con segmentos textuales del corpus analizado.

Emisor

*A white plate on which **Matisse** has painted a blue nude woman.*

Receptor

*Paradoxically, the further away from the painting **we** are the more it draws **us** in – and it is best appreciated from about 12 feet away, at the bench in the centre of this room.*

Icono

*The **water** itself is calm and still, flat as a proverbial millpond.*

Objeto

*The **wooden blocks** on which they rest are tall and narrow, just wide enough to accommodate them.*

Símbolo

*Near the bottom right of the blackboard is **text written in German**.*

Significado

*They suggest **impermanence and instability** – as do the ever-changing sounds and lights – sinister slow-flashing beacons warning us off perhaps rather than welcoming us in.*

Técnica

*It is a detailed **etching** showing a narrow road or track into Wivenhoe across fields of tall grass.*

Material

*The final zip is tan, and almost looks like raw canvas. But closer examination shows that it too is **paint**.*

Estilo

*This is an **abstract expressionist** painting.*

Composición

*A bluish-black bird with long tail feathers and an orange underbelly **sits on a branch** in profile, facing to the right, silhouetted against the patch of blue sky behind him.*

In front of her, another woman sits or squats, elbow on one raised knee, which juts toward the center of the painting.

*The result is an intricate, rigid **geometric pattern**, set against an off-white background.*

Punto

*Little **dabs** and dashes of paint seem to dance over the surface of the canvas – white, red, blue, deep purple, pink and green.*

Línea

*This expanse of colour is interrupted by five thin vertical **stripes**. Each is an inch or two wide, but no two are exactly alike.*

Forma

*Her back is **arched**.*

*In the center is an open **cylinder** representing the sound hole; it is about three inches wide and protrudes out about five inches.*

Espacio

*There is only the slight illusion of **depth** created by their circle of joined hands.*

Dimensión

*That is due partly to the subdued lighting – as requested by the artist Mark Rothko - and partly to the fact that the paintings are **huge** – and, since they are without glass, sound-absorbent.*

Movimiento

*Little dabs and dashes of paint seem **to dance** over the surface of the canvas – white, red, blue, deep purple, pink and green.*

*Unlike many of the other busy passersby, she appears to stand **still**.*

Dirección

*The next pole, in the back corner of the platform to your right, is about 8 inches wide and shaped like a surfboard, tapering at both ends. It faces in, **toward the center pole**.*

Textura

*Knowing that the work is made of steel, you might imagine it being **smooth**, shiny and reflective. In fact it is the opposite. It is dark grey, and the surface is dull and appears **rusty and weathered**.*

Color

*The upper right corner is an especially **bright and sunny yellow**, as if it is an extension of the landscape at sunset.*

Tono

*The **shadows** are somewhat heavier across the left side of his torso and along his left shoulder and upper arm.*

La clasificación expuesta en este apartado constituye una representación esquemática del marco de la comunicación visual y, dentro de este, del de la obra artística. Este marco se compone de dos atributos fundamentales: INTERLOCUTORES y MENSAJE. Cada uno de estos consta, a su vez, de otros atributos (FORMA, CONTENIDO, RECEPTOR, EMISOR), que se desglosan en una serie de valores (ICONO, SÍMBOLO, SIGNIFICADO, COMPOSICIÓN, TÉCNICA, COLOR, etc.). Estos atributos y valores están unidos por relaciones semánticas (*es_un, tipo_de, atributo_de, parte_de*).

Todos ellos forman parte del proceso de la comunicación visual, que se puede resumir de la siguiente manera: el mensaje es el resultado de procesos iniciados por el emisor, que emplea una serie de instrumentos (elementos y técnicas visuales) para su composición, guiado por una intención comunicativa particular. En la segunda fase de este proceso, el receptor percibe el mensaje creado por el emisor y construye una representación conceptual del mismo a partir de su interpretación de los elementos y técnicas que lo componen. Esta interpretación depende de factores perceptivos generales (características de la percepción humana) y cognitivos (asociación de los *inputs* visuales con el conocimiento previo del receptor).

Clasificación de los participantes verbales

Una vez clasificados los participantes en las categorías conceptuales que forman el marco de la comunicación visual, se procede a realizar el cómputo de la frecuencia de cada una de las categorías, que se refleja en el Gráfico 6. El objetivo que se persigue es conocer los elementos de dicho marco que aparecen destacados en la audiodescripción y son, por tanto, aquellos que el traductor ha decidido seleccionar por su pertinencia en el contexto comunicativo.

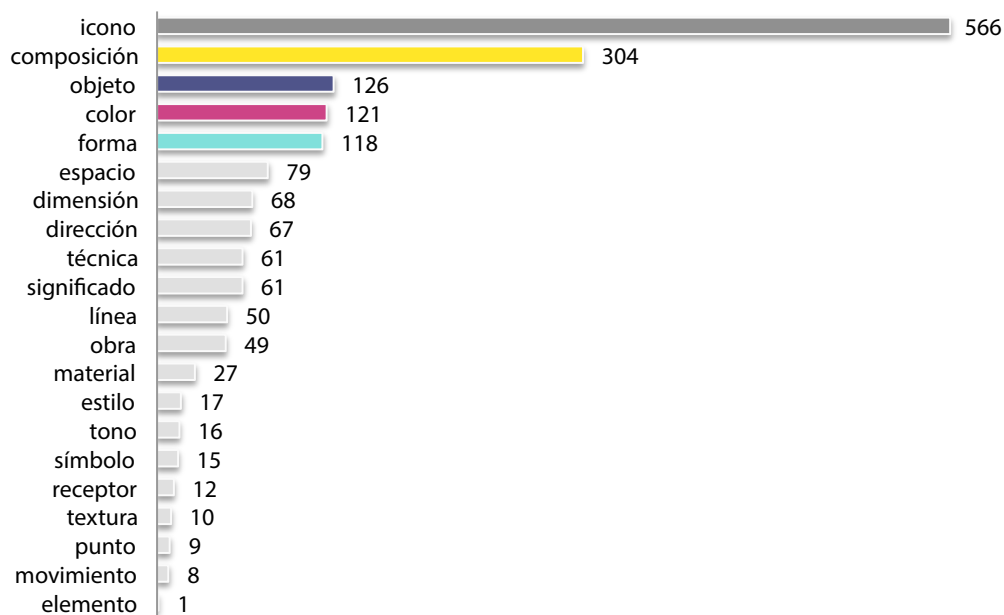


Gráfico 6. Activación conceptual de los participantes de los verbos más frecuentes.

Como se observa en el gráfico anterior, la categoría conceptual más activada es la de ICONO. Esto implica que la principal técnica de traducción intersemiótica aplicada por el traductor en las obras de arte bidimensionales es el reconocimiento de los signos visuales que guardan una relación de semejanza visual con elementos de la realidad y su asignación a una categoría conceptual determinada. Esto mismo sucede en el caso de la escultura y la instalación, donde este reconocimiento equivale a la categorización de los objetos reales que componen la obra codificados bajo la categoría de OBJETO, que ocupa el tercer lugar en el ranking de activación⁴⁵.

La COMPOSICIÓN es la segunda categoría más activada. Esta está relacionada con la disposición de los signos y elementos visuales en el espacio de la obra artística y tiene una importancia fundamental para la comprensión del mensaje visual, pues obedece a una serie de técnicas visuales básicas que buscan provocar sensaciones en el receptor y contribuyen a la construcción del significado pretendido. El puesto siguiente lo ocupan los elementos visuales del COLOR y la FORMA, ambos con una frecuencia similar. A estos siguen, con una representación menor, las categorías ESPACIO, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN, TÉCNICA, SIGNIFICADO y LÍNEA. Las categorías que presentan un peso menor en el corpus son las de MATERIAL, ESTILO, TONO, SÍMBOLO, RECEPTOR, TEXTURA, PUNTO y MOVIMIENTO.

⁴⁵ La diferencia de frecuencia entre las categorías ICONO y OBJETO se debe a que el corpus está compuesto en su mayoría por obras de arte bidimensionales (pintura, dibujo y grabado) y, en una proporción mucho menor, por obras tridimensionales (escultura e instalación).

Dado que este análisis se ha realizado a partir una selección de los verbos más frecuentes, llevamos a cabo un análisis semántico general del corpus del movimiento octavo de Audiodescripción del expositivo con el fin de comprobar si la activación conceptual apreciada en la muestra analizada caracteriza asimismo al conjunto del corpus. Con este fin, empleamos la aplicación Wmatrix (Rayson 2003, 2008 y 2009) para generar una lista de frecuencias de dominios semánticos y una lista de dominios clave. Para el análisis de los dominios clave se emplea el test de verosimilitud (*log likelihood*) y el subcorpus de la lengua escrita del British National Corpus (BNC Sampler Written) como corpus de referencia. La Tabla 24 corresponde a la lista de frecuencias de dominios semánticos con una frecuencia $\geq 0,05\%$ y la Tabla 25 resume los quince dominios clave más significativos del corpus de audiodescripción.

Semtag	Freq.	%	Domain
Z5	7385	34.89	Grammmatical bin
Z8	1158	5.47	Pronouns, etc.
M6	925	4.37	Location and direction
O4.3	801	3.78	Colour and colour patterns
B1	700	3.31	Anatomy and physiology
O4.4	689	3.26	Shape
A3+	564	2.66	Being (consist, exist, amount to, came into being)
O2	448	2.12	Objects generally
C1	346	1.63	Arts and crafts
N1	254	1.2	Numbers
O1.1	234	1.11	Substances and materials generally
M1	196	0.93	Moving, coming and going
A1.1.1	188	0.89	General actions, making, etc.
B5	168	0.79	Clothes and personal belongings
N4	163	0.77	Linear order
N5	159	0.75	Quantities
N3.7+	159	0.75	Measurement: Length and height
M2	157	0.74	Putting, taking, pulling, pushing
O4.1	150	0.71	General appearance and physical properties
A4.1	139	0.66	General kinds, groups, examples
N5.1+	134	0.63	Entirety; maximum
A6.1-	120	0.57	Comparing: Similar/different
Q2.2	111	0.52	Speech acts
A10+	111	0.52	Open/closed; Hiding/Hidden; Finding; Showing
Q1.2	108	0.51	Paper document and writing
L2	107	0.51	Living creatures generally
W3	105	0.5	Geographical terms

Tabla 24. Lista de frecuencias de dominios semánticos generada con la aplicación Wmatrix.

Semtag	O1	%	O2	%	LL	Domain
O4.4	689	3.26	2239	0.23	2199.86	Shape
O4.3	801	3.78	3747	0.39	2087.62	Colour and colour patterns
B1	700	3.31	5489	0.57	1251.24	Anatomy and physiology
M6	925	4.37	9859	1.02	1227.34	Location and direction
C1	346	1.63	2263	0.23	716.51	Arts and crafts
O2	448	2.12	6100	0.63	440.95	Objects generally
W2	57	0.27	0	0	438.31	Light
W2-	55	0.26	0	0	422.93	Darkness
N3.7+	159	0.75	818	0.08	390.08	Long, tall and wide
O1.1	234	1.11	1991	0.21	388.97	Substances and materials: solid
A5.3+	80	0.38	544	0.06	160.76	Evaluation: accurate
B5	168	0.79	2625	0.27	135.23	Clothes and personal belongings
B5-	27	0.13	38	0	121.03	Without clothes
N3.7-	53	0.25	310	0.03	119.15	Short and narrow
N3.6	32	0.15	93	0.01	107.88	Measurement: Area

Tabla 25. Lista de dominios semánticos clave generada con la aplicación Wmatrix.

Como se observa en los resultados de ambos análisis, tanto en la lista de frecuencias como en la lista de dominios clave las categorías del COLOR y la FORMA se encuentran entre los dominios más frecuentes y representativos del corpus. El dominio "Location and direction" se corresponde con las categorías COMPOSICIÓN y DIRECCIÓN; los dominios "Anatomy and physiology", "Clothes and personal belongings", "General appearance and physical properties", "Living creatures generally" y "Geographical terms", con la categoría ICONO; y el dominio "Objects generally", con la categoría OBJETO. En la lista de dominios clave, los cinco dominios más representativos son, de nuevo, los de "Shape", "Colour and colour patterns", "Anatomy and physiology", "Location and direction", "Arts and crafts" y "Objects generally". Así, podemos concluir que los componentes visuales más relevantes en la audiodescripción de la obra de arte en el corpus analizado son, en orden de importancia, el ICONO y el OBJETO, la COMPOSICIÓN y los elementos visuales de la FORMA y el COLOR, como queda recogido en la Ilustración 13.



Ilustración 13. Componentes visuales más destacados en la audiodescripción de la obra artística.

Con el objetivo de conocer qué categorías conceptuales se activan en relación con el rol semántico realizado, agrupamos los participantes en en dos *macro-roles*: (1) Elemento descrito, formado por aquellos roles que designan el elemento de la obra artística que es caracterizado, y (2) Descriptor, compuesto por los roles que designan atributos del primero (cf. anexo 4.4.). En el plano gramatical, el Elemento descrito corresponde a los argumentos de Sujeto (a excepción de los agentes humanos en verbos de acción) y Sujeto paciente; y el DESCRIPTOR, a los de Objeto y Complemento. El cómputo conjunto de las categorías conceptuales que se corresponden con estos argumentos permite conocer qué componentes de la obra artística ocupan el lugar de elementos caracterizados y qué otros se emplean para caracterizarlos, es decir, qué se describe y cómo se describe (Tabla 26).

El elemento más frecuentemente descrito es el ICONO, seguido del OBJETO (en los expositivos escultóricos e instalaciones), la FORMA y el ESPACIO. Todos estos son elementos constitutivos de la obra artística, lo que implica una descripción individualizada y detallada en la que la imagen se descompone en sus componentes principales. Los elementos descritos más frecuentemente son aquellos a los que el traductor ha otorgado una mayor relevancia por ser prominentes en el mensaje visual y por su pertinencia en el contexto comunicativo específico. Esta descripción detallada se complementa con una descripción general de la obra, que en el análisis realizado se corresponde con las categorías de OBRA y TÉCNICA. En relación con los descriptores o atributos, predominan la COMPOSICIÓN, los elementos visuales de COLOR, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN y FORMA, y la categoría SIGNIFICADO. La Ilustración 14 resume de manera gráfica estos resultados (las flechas indican la progresión en el nivel de descripción, de la obra en su totalidad a los elementos visuales).

ELEMENTO DESCRITO		DESCRIPTOR	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
icono	432	composición	294
objeto	111	icono	133
forma	64	color	96
espacio	56	dimensión	66
obra	46	dirección	66
técnica	43	forma	54
línea	35	significado	51
color	25	espacio	23
símbolo	14	estilo	17
material	11	material	17
significado	11	línea	15
composición	10	objeto	15
punto	8	tono	12
receptor	4	textura	9
tono	4	receptor	8
dimensión	2	movimiento	8
elemento	1	obra	3
textura	1	punto	1
		símbolo	1

Tabla 26. Activación conceptual de los participantes verbales agrupada en los macro-roles Elemento descrito y Descriptor.

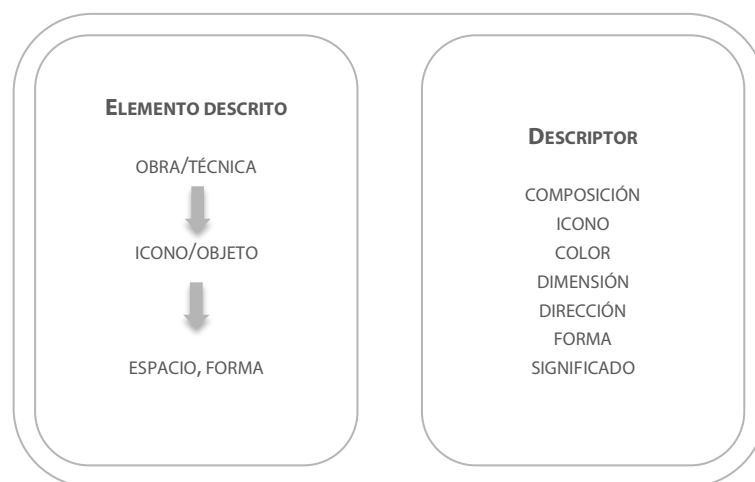


Ilustración 14. Elementos descritos y descriptores más frecuentes en la audiodescripción de la obra artística.

Con el objetivo de dilucidar qué atributos se asignan a cada elemento descrito, analizamos los descriptores que acompañan a cada uno de ellos por separado. Los resultados, recogidos en las tablas siguientes, muestran que la COMPOSICIÓN ocupa el primer lugar

entre los descriptores en todos los casos. A continuación, pasamos a analizar cada uno de ellos individualmente.

El descriptor más frecuente en relación con la obra en su conjunto, correspondiente a las categorías de OBRA y TÉCNICA, es, como se ha dicho, la COMPOSICIÓN, a la que siguen las categorías DIMENSIÓN, ICONO Y COLOR. Destaca aquí la escasa frecuencia de los elementos visuales del ESTILO, el MATERIAL, la LÍNEA, el TONO, la TEXTURA, el MOVIMIENTO y el PUNTO, así como de los SÍMBOLOS. Los resultados del análisis de frecuencias de estas categorías quedan plasmados en la Tabla 27.

OBRA-TÉCNICA	
Categoría	Frec.
composición	20
dimensión	19
icono	12
color	11
significado	9
forma	8
técnica	9
estilo	6
materia	4
textura	3
espacio	2
objeto	2
tono	1
movimiento	1
punto	1

Tabla 27. Atributos descritos en relación con las categorías OBRA y TÉCNICA.

En la descripción general de la obra (cf. anexo 4.5.), la categoría COMPOSICIÓN hace referencia a dos clases de atributo:

(1) la ubicación de la obra en el espacio de la exposición y la clase de soporte empleado,

*Now, let's concentrate for a moment on just one of the brighter pictures, Number 4. It **is at the far right of the group.***

*The third study **is in the upper right corner.***

*This painting **sits within a thin, dark, wood frame.***

y (2) la composición general de la obra, es decir, la disposición de los elementos más prominentes en el espacio de la obra artística y las técnicas visuales predominantes.

*So the works have developed in unanticipated ways. They **are** a bit like a billboard where, in preparation for a new set of posters being stuck on, the latest have been ripped off – revealing fragments of hundreds of past posters beneath.*

*The frame measures 21 centimetres high by almost 30 centimetres wide but the image does not **stretch** to the edges of the white paper – its like a vignette – its extent defined by its subject matter, with tops of buildings set against soft clouds, bordered by the canopies of trees, and the leaf-strewn grass on which the Geese of the title are standing.*

*This large horizontal abstract painting **has** no focal point and no foreground or background.*

*All **suggest** variations on a theme – a perfectly balanced frame – like a window – or set of parallel blocks – like doors – with blurred edges floating against a single background colour.*

*The second painting **is** denser and darker, with a many shades of green, dark red and brown.*

La categoría ICONO en relación con la audiodescripción de la obra en su conjunto corresponde a la explicitación del tema principal cuando la obra es figurativa, es decir, cuando representa imágenes que guardan una relación de iconicidad con la realidad:

*And in fact, perhaps this **is** a portrait of sorts.*

*But this **is** not a familiar image from city life.*

*Again, it is one of Matisse's own paintings: it is clear now that this **is** his own studio.*

*This image extends down 3 rows, making it tall and narrow. It **is** a nocturnal scene: Full moon and Fishing Boat.*

El análisis continúa con los descriptores de la categoría ICONO en el rol de Elemento descrito. Como se puede observar en la Tabla 28, los atributos o descriptores más frecuentes en relación con esta categoría son: COMPOSICIÓN, ICONO, COLOR, SIGNIFICADO, DIMENSIÓN y FORMA (cf. anexo 4.6.). Cuando la categoría ICONO se describe en relación con

otra imagen icónica, se establecen varias clases de relación semántica entre ambos participantes: identificación (*es*), categorización (*tipo_de, es_un*) y asignación de propiedades (*atributo_de, parte_de*) (Tabla 29). Tal y como se refleja en la Tabla 30, en la descripción de la categoría OBJETO en el rol de Elemento descrito, correspondiente a los expositivos escultóricos e instalaciones, priman las categorías COMPOSICIÓN, DIRECCIÓN, DIMENSIÓN, OBJETO y FORMA (cf. anexo 4.7.).

ICONO	
Categoría	Frec.
composición	141
icono	79
color	48
significado	27
dimensión	22
forma	22
espacio	12
estilo	10
línea	7
material	7
receptor	6
movimiento	5
técnica	4
tono	3
objeto	1
obra	1
textura	1

Tabla 28. Atributos descritos en relación con la categoría ICONO.

Relación		Ejemplo
Identificación	<i>es</i>	She is <u>the Moon</u> , and her skin has shades of yellow, tan and ocher, with highlights of orange. His left <u>foot</u> is forward – that is <u>the foot to the right</u> as we face the painting.
Categorización	<i>tipo_de</i>	Most of the <u>pots</u> are conical, tapering towards the base; some are <u>coil pots</u> with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.
		While along the painting's lower right side, water cascades from the vegetation down into a <u>pool</u> of reddish-orange. Is it <u>a pool of water</u> reflecting the setting sun?
		Beginning with the <u>landscape</u> , it seems to be <u>a desolate coastal region</u> .
	<i>es_un</i>	The <u>subject</u> of the engraving is <u>a painter at work</u> .
		The <u>figure</u> appears to be <u>a nude woman</u> , as there is a suggestion of hips and breasts.
		From that simple delicacy, the fourth row begins with a <u>Packing Shed</u> –

		built in the 1890s for packing oysters. It is a long low wooden hut , raised on stilts above the marshes.
Asignación de propiedades	atributo_de	His face is upturned, chin fringed by a straggly white beard, his <u>legs</u> , too, are hairy .
		Its <u>eyes are open</u> and its limbs are outstretched below and tied to four dark- blue thin wooden rods that look like stilts and lean against the blackboard.
		Her expression is one of distress; her <u>eyes are closed</u> , her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.
		His body is slender and boyish: his bare <u>arms and torso are unmuscled</u> , though the muscles of his legs are more developed.
		Towards the top the oval <u>leaves are more squashed</u> - hinting at the tilt of the water surface as it recedes from us.
		The <u>hefty thighs and big chest suggest powerful muscles</u> . But the figure is as much like a machine as a man.
	parte_de	The young <u>man has</u> short dark brown <u>hair</u> , cut in a fringe across his forehead.
		The <u>teapot</u> of the title is the most recognizable of the five. Positioned near the top of the work, just right of centre, it has a fat round <u>body</u> with a generous curved handle to the right, and a stubby snake of spout to the left
		Slightly behind her and to the right is another <u>woman</u> , who also faces the viewer. She wears a form-fitting chartreuse <u>jacket</u> and a long blue and purple skirt.

Tabla 29. Relaciones semánticas entre los roles participantes en la categoría ICONO.

OBJETO	
Categoría	Frec.
composición	45
dirección	13
objeto	12
dimensión	10
forma	10
color	6
icono	6
significado	3
espacio	2
material	1
receptor	1
técnica	1
tono	1

Tabla 30. Atributos descritos en relación con la categoría OBJETO

Por último, los elementos visuales del ESPACIO y la FORMA se describen, fundamentalmente, en relación con la COMPOSICIÓN, como se puede observar en las Tablas 31 y 32 y en los fragmentos del corpus que les siguen.

ESPACIO	
Categoría	Frec.
composición	20
color	9
forma	8
icono	6
textura	3
dimensión	2
tono	2
espacio	1
línea	1
técnica	1

Tabla 31. Atributos descritos en relación con la categoría ESPACIO.

FORMA	
Categoría	Frec.
composición	31
icono	13
dimensión	7
color	3
línea	2
material	1
receptor	1
significado	1
técnica	1
tono	1

Tabla 32. Atributos descritos en relación con la categoría FORMA.

ESPACIO

*In the centre of this **is** a particularly smudged area, perhaps where the breeze has ruffled the water.*

The corners are not devoid of marking, but much of the white base coat is visible there.

*The space beneath this plaza **is empty**, save for the murky shadows below.*

The next layer sits flat against the lower right corner of the box-like layer below.

FORMA

For example, in the upper right of the painting, almost at the top edge is a rectangle drawn in pencil.

To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that looks like a slice of pie. Inside it are two hot pink shapes.

El segundo componente visual más descrito en relación con la categoría FORMA en el rol de Elemento descrito es el ICONO. El análisis de las concordancias permite comprobar que esta relación es utilizada por el traductor para sugerir, por medio de los verbos *suggest* y *look (like)*, el elemento de la realidad al que se asemeja una entidad representada en la obra. Como se puede apreciar en los siguientes fragmentos extraídos del corpus, el verbo *suggest* es empleado por el traductor para transmitir su falta de certeza respecto de la intención del autor, mientras que el verbo *look (like)* se utiliza en una técnica de traduc-

ción intersemiótica consistente en explicar la forma representada por analogía visual con otra entidad.

*Ghostly pale blue circles floating across the whole work slightly distorting what is behind them **suggest** transparent soap bubbles.*

*A hilly shape, in what might be described as 'Emerald Green' **suggests** a lawn.*

*To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that **looks like** a slice of pie.*

*The one of the left looks like a crescent moon and the one on the right **looks like** the outline of a human eye.*

En resumen, el análisis general de los participantes ha permitido concluir que los elementos de la obra artística más descritos por el traductor son el ICONO (en obras bidimensionales) y el OBJETO (en obras tridimensionales). Esto supone que la principal técnica de traducción es la categorización de los signos visuales que guardan una relación de semejanza con la realidad. El segundo elemento más descrito es la COMPOSICIÓN y a esta siguen los elementos visuales de la FORMA y el COLOR. Destacan por su escasa activación las categorías MATERIAL, ESTILO, TONO, SÍMBOLO, RECEPTOR, PUNTO y MOVIMIENTO. Asimismo, se ha podido distinguir varios niveles de detalle en la descripción que forman una progresión de lo general a lo particular: (1) descripción de la obra en su conjunto, correspondiente a las categorías de OBRA y TÉCNICA, (2) descripción del ICONO y el OBJETO, y (3) descripción de los elementos visuales de la FORMA y el ESPACIO.

Hasta aquí, el análisis llevado a cabo ha resultado en una descripción del contenido del marco de la obra artística seleccionados por el traductor a partir de los conceptos léxicos codificados en los verbos, los patrones oracionales y los participantes, que han sido analizados de manera independiente. Sin embargo, si se quiere ahondar en el conocimiento de la representación de la obra artística realizada por el traductor es necesario relacionar todos estos niveles en un proceso que Evans (2010) denomina *integración de conceptos léxicos*.

9.2.1.2. Integración de conceptos léxicos

Evans define la integración como el proceso en el cual se relaciona el contenido lingüístico codificado por los conceptos léxicos que forma un enunciado (2010: 236). El análisis que se presenta a continuación tiene el objetivo de integrar los conceptos léxicos selecciona-

dos en las fases anteriores para los verbos, los patrones oracionales y los participantes. El fin último que se persigue es profundizar en la descripción del contenido de la obra de arte seleccionado por el traductor. Este análisis está dividido en varias secciones que corresponden a cada uno de los dominios activados en el corpus a través de las formas verbales más frecuentes.

Análisis del dominio EXISTENCIA

El proceso de integración comienza por el dominio de la EXISTENCIA, por ser este predominante en el corpus analizado. Este dominio está representado en el corpus por los verbos *be 1*, *be 2*, *appear*, *seem*, *look* y *represent*. Entre estos, es posible distinguir entre aquellos verbos que denotan un nivel de certeza y objetividad mayor por parte del traductor, como es el verbo *to be* en sus acepciones de existencia (*be 1*) y estado o pertenencia a una categoría (*be 2*), y aquellos que evidencian una subjetividad mayor en la descripción de los componentes visuales, como es el caso de los verbos *appear*, *look*, *represent* y *seem*. Los resultados del análisis conjunto de los participantes de los verbos de este dominio se recogen en la Tabla 33.

Theme		(Theme)	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
icono	190	icono	78
objeto	41	dimensión	72
espacio	36	composición	70
obra	35	color	69
técnica	29	significado	43
forma	23	forma	41
línea	21	técnica	12
color	20	dirección	10
significado	10	textura	9
composición	8	material	8
material	4	estilo	7
punto	4	línea	7
dimensión	2	movimiento	7
símbolo	2	tono	5
elemento	1	objeto	4
tono	1	espacio	3
		obra	2
		símbolo	1

Tabla 33. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio EXISTENCIA.

El participante con el rol de Theme corresponde al elemento de la obra artística seleccionado para ser descrito y el participante con el rol de (Theme), a los descriptores o atributos empleados para caracterizar el primero. El elemento descrito con mayor frecuencia es el ICONO. En orden de frecuencia, le sigue la obra en su conjunto, a la que se refiere por medio de un término general como *image* o *work* (categoría OBRA), o uno más específico como *painting*, *sculpture* o *drawing* (categoría TÉCNICA). Los elementos visuales más frecuentemente descritos son los de ESPACIO, FORMA, LÍNEA y COLOR. El descriptor o atributo más frecuente es el ICONO, lo cual implica un proceso de reconocimiento y categorización de los elementos de la obra artística por parte del traductor. Está seguido de los componentes visuales de DIMENSIÓN, COMPOSICIÓN, FORMA y COLOR, y la interpretación del SIGNIFICADO de la obra o alguno de sus elementos.

Recordemos que la categoría SIGNIFICADO corresponde a aquellas descripciones en que la categoría conceptual a la que se asigna un elemento de la obra o las propiedades que se emplean para caracterizarlo requieren un proceso de interpretación consciente del significado y la intención expresiva pretendidos por el emisor, frente a un proceso perceptivo más objetivo, como es la asignación de un color o una forma a una categoría determinada. En la interpretación del significado en el corpus analizado se pueden distinguir tres categorías, según sea la naturaleza del signo visual descrito: (1) descripción de la expresión facial, (2) descripción del significado simbólico de un elemento de la obra y (3) descripción de la sensación provocada por las técnicas visuales empleadas (cf. anexo 4.8.). De estos tres, el último es el más frecuente y afecta bien a la obra en su conjunto o a un elemento de la misma, fundamentalmente a la imagen icónica, la composición y el color:

Expresión facial

*Her expression **is** one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.*

*In the upper right hand corner, the man's face **is** highly expressive.*

*His expression **is** thoughtful, perhaps even melancholy.*

Simbolismo

*In his left hand, he holds a thin brush-like stick with pointed ends. It is actually a chalk holder and **represents** Watteau's favourite drawing medium: chalk.*

*The two figures **represent** the Moon and Earth of the painting's title.*

*At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page. This **is** perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit.*

Sensación

*It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a breakwater stretch out towards the waterline. They **are** misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.*

*The seated figure **has** a monumental feel with substantial limbs and each muscle clearly delineated.*

The scene is dreamlike, with recognizable architectural features juxtaposed against peculiar geometric planes and surfaces.

Despite its massive size, the work has a soaring quality. It seems to defy gravity.

*There **is** only the slight illusion of depth created by their circle of joined hands.*

Entre los verbos del dominio EXISTENCIA, *represent* se emplea para describir el significado implícito, por lo que en el dominio específico de la audiodescripción de arte, este verbo se puede definir como "to stand for/be in place of sth having a symbolic relation to it". Los siguientes ejemplos ilustran el uso de este verbo en el corpus analizado:

*There are 6 little boats all, some upright, others upturned, their painters trailing. They **represent** T for Tenders.*

*The two figures **represent** the Moon and Earth of the painting's title.*

*All the way across the top, like a speech-bubble, is a pink cloud – 'The Milky Way or Blossoming' – which **represents** the bride's growing desire for the bachelors.*

En lo que sigue, el análisis se centra en el verbo *be* 2, por ser este el más frecuente y, por tanto, representativo del corpus.

Análisis del verbo *to be* 2

El verbo *to be* es una cópula, es decir, actúa como enlace entre una entidad y atributos de la misma. La relación semántica entre ambos elementos puede ser de *identificación*, *categorización* y *asignación de propiedades* (Radden y Dirven 2007: 273). De estas, la más fre-

cuenta en el corpus analizado es la de la asignación de propiedades, tal y como se observa en el Gráfico 7.

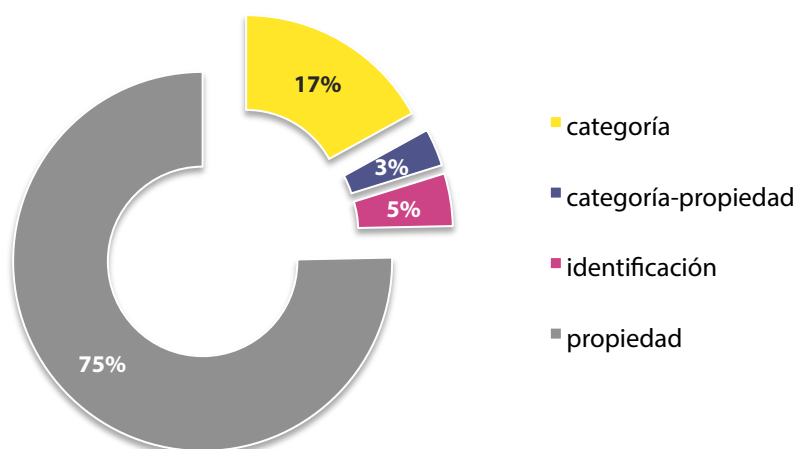


Gráfico 7. Relación semántica entre los participantes del verbo *be* 2.

La *categorización* se emplea para describir la obra en su conjunto o un detalle de la misma en el plano representacional: se relaciona la imagen icónica de la obra con la entidad de la realidad que representa y con la cual guarda, por tanto, una relación de semejanza visual. Otro uso de la categorización es la descripción de la técnica artística empleada (pintura, grabado, escultura, etc.). En ambos casos, la relación semántica entre los dos participantes, el elemento descrito y el descriptor, es la de *es_un* o *tipo_de*. Esta dos categorías quedan ilustradas en los siguientes fragmentos extraídos del corpus de audiodescripción de la obra:

Entidad representada

*Most of the pots are conical, tapering towards the base; some **are** coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.*

*The upper right corner is an especially bright and sunny yellow, as if it **is** an extension of the landscape at sunset.*

*In fact, the sculpture is as much an abstract expression of speed as it **is** a recognizable human figure.*

Técnica artística

It is a detailed etching showing a narrow road or track into Wivenhoe across fields of tall grass.

*It has been done in such a way that the wheel is able to turn – so it **is** potentially a moving sculpture.*

*Drawn in red chalk, what might be a dress is not terribly detailed. It **is** mainly a quick study of cloth, with some heavy red lines evoking the child's arms and the way the garment falls over the legs tucked beneath her.*

La categorización se complementa con la asignación de propiedades para dar lugar a descripciones más detalladas y específicas, que se ilustran a continuación con fragmentos textuales extraídos del corpus:

COLOR, ESTILO, FORMA, TÉCNICA

*Broadway Boogie Woogie **is** a colourful, abstract, square painting*

DIMENSIÓN, FORMA, TÉCNICA

*Woman I **is** a tall, rectangular painting, dominated by the powerful, ferocious, more-than-life-size figure of a woman.*

DIMENSIÓN, TÉCNICA

*This **is** a big painting – about the height of a door; and just a bit wider than it is tall.*

*This **is** a big painting – about the height of a door; and just a bit wider than it is tall.*

*This **is** a small, framed painting, only about the size and shape of a computer screen.*

ESPACIO, COLOR

*This **is** a great field of monochromatic red.*

ICONO, COLOR, MATERIAL

*Over this branch **is** draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face.*

MATERIAL, TÉCNICA

*This **is** a bronze sculpture of a stylized figure in motion.*

TÉCNICA, DIRECCIÓN, FORMA, DIMENSIÓN

*This **is** a framed, vertical, rectangular picture, over four feet in height.*

En la *asignación de propiedades* destacan las categorías del COLOR, la COMPOSICIÓN, la DIMENSIÓN y la FORMA, por orden de frecuencia. El COLOR aparece combinado, en ocasiones,

con otras categorías, dando lugar a modificadores compuestos como los que aparecen subrayados en los siguientes ejemplos tomados del corpus:

COLOR

Large long-stemmed flowers – seven in full bloom and four with closed petals – surround the couch. They are in soft shades of blue, lavender and rose and have a flat and exaggerated appearance, with each pointy petal clearly articulated.

Her mask-like face is kelly green with a red blocky mouth and black almond-shaped eyes.

COLOR, COMPOSICIÓN

One eye is socket black and empty.

COLOR, DIMENSIÓN

The ground is pinkish and flat, and suggests a sandy beach.

It is the same orange colour as the one on the far left, and just slightly wider.

The marks are thicker and darker to the left, smaller and lighter to the right.

COLOR, FORMA

Its surface is lumpy and pitted, like baked earth.

The first object on the far left is white and oblong, about the size of a large remote control.

COLOR, MATERIAL

In colour, the figure and chariot are both dark, greenish bronze.

COLOR, TEXTURA

The charcoal background is matte and dry looking, but the hand and footprints imply a wet surface of ink, grease or watercolor.

COMPOSICIÓN

*All the same, the grid pattern **is not** symmetrical. Within its orderly limits it is quite varied.*

*The various patterns and densities of dots on the woman's lips **are** particularly intricate, creating tonal variation.*

*Each of the five dancers **is** slightly different, giving them an individuality that exists in tension with the sameness of their simply drawn figures and features.*

*His left foot **is forward** – that is the foot to the right as we face the painting.*

*The sun **is** hidden, possibly behind the purple clouds, but on the far right side, almost to the painting's edge, there is a distinct vertical white band from the horizon down, indicating the reflection of the setting sun on the water.*

DIMENSIÓN

*Her nose, like her face, **is** large and elongated, striped diagonally in green across her cheek, suggesting less the face of a human than the forms of an African mask.*

*The foot **is** massive compared to the apparent fragility of the body.*

*The wheels **are** almost as tall as the woman who rises above them – adding to her air of frailty.*

*Her head **is** tall and flat, about the size of a thumb, with hair and facial features barely indicated.*

*Their black eyes **are** wide and uneven.*

FORMA

*The bottom **is** rounded, much like an actual guitar would be.*

*The short side to the left **is** scalloped.*

*The triangle's sharp tip, bending slightly into the corner, **is** wiggly, like a guttering flame, and its base just touches the floor.*

*But the other leg is kicked up behind, and the head **is** arched back at an almost impossible angle towards that heel.*

*Most of the pots **are** conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.*

En resumen, el análisis de la integración de conceptos léxicos en el dominio de la EXISTENCIA ha permitido comprobar que el elemento de la obra artística más frecuentemente descrito en relación con las formas verbales *be 1, be 2, appear, seem, look* y *represent* es el ICONO, seguido de la obra en su conjunto y los elementos visuales de ESPACIO, FORMA, LÍNEA y COLOR. Los atributos más descritos son ICONO, DIMENSIÓN, COMPOSICIÓN, FORMA, COLOR y SIGNIFICADO. Estos resultados se resumen en la Ilustración 15.

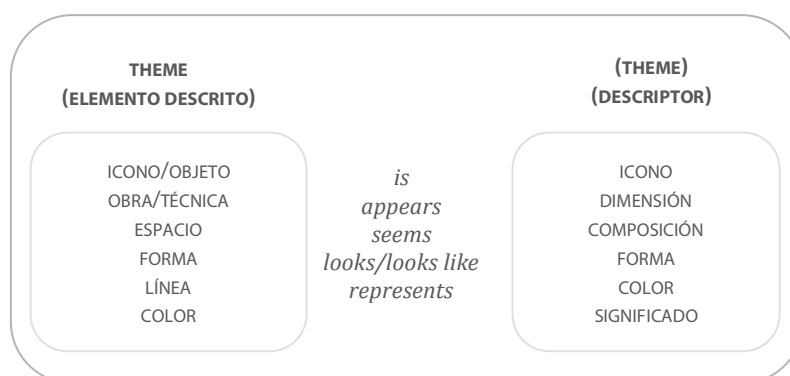


Ilustración 15. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio EXISTENCIA.

Análisis del dominio POSICIÓN

El conjunto de verbos que se agrupan bajo el dominio POSICIÓN se emplean en la audiodescripción para indicar la ubicación y posición, en el espacio de la obra, de los elementos que la componen. Estos son *be 3, stand, sit, fill, dominate, run, stretch, extend, face* y *hang*. Destaca de entre estos, por su frecuencia de uso, el verbo *to be* en su acepción de ubicación de una entidad en el espacio (*be 3*). Los resultados del análisis conjunto de los participantes de los verbos de este dominio se resumen en la Tabla 34.

Theme		Location	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
icono	154	composición	219
objeto	53	dirección	41
forma	29	espacio	10
espacio	13	receptor	8
símbolo	10	forma	6
técnica	7	técnica	5
línea	5	objeto	4
obra	5	icono	1
receptor	4	obra	1
material	1		
tono	1		

Tabla 34. Activación conceptual de los verbos del dominio POSICIÓN.

El elemento descrito es mayoritariamente un ICONO, en el caso de las obras bidimensionales, y un OBJETO, en el contexto de la escultura y la instalación. A estos sigue el elemento

visual de la FORMA y, en menor medida, el ESPACIO. En el rol del Descriptor se activa, en primer lugar y de manera claramente predominante, la categoría COMPOSICIÓN, seguida de la de DIRECCIÓN. Cabe destacar aquí la aparición de la categoría de RECEPTOR, la cual corresponde a la indicación de la dirección en que se proyecta un elemento de la obra en relación con el visitante, por oposición a la indicación de la dirección en relación a un elemento constitutivo de la misma. El primer tipo se ha denominado *referencia exógena* y el segundo, *referencia endógena*. Ambos se ilustran a continuación con fragmentos del corpus analizado:

REFERENCIA EXÓGENA

*The young woman's nude body **faces** us.*

*The tire rests on the floor, propped so its circular shape **faces** the viewer.*

REFERENCIA ENDÓGENA

*Other geese have their backs to us. One plucks at its breast. Its fellows **are facing** towards an area of water that lies between the grass and the buildings beyond.*

*Behind it, in the back corner of the platform to your left, is the next pole – slightly taller and thinner with a piontier top. It **is facing** the center pole.*

El análisis del rol Location en el conjunto de los verbos, en relación con su significado específico en este dominio expuesto en el análisis de definiciones anterior, revela diferencias semánticas que lleva a agruparlos según expresen: (1) UBICACIÓN EN EL ESPACIO (*be 3, to fill, to domain*), (2) UBICACIÓN-DIRECCIÓN (*to run, to stretch, to extend y to face*), o (3) UBICACIÓN-POSICIÓN (*to hang, to sit y to stand*).

Además, entre estos verbos se halla un grupo que en la lengua general se emplea con frecuencia con un perfil dinámico, que implica movimiento y cambio, pero en el corpus analizado denota un proceso estático: el de una ubicación sostenida en el tiempo. Estos son los verbos *sit, stand, run, extend y stretch*:

*A variety of broad-leafed vegetation **runs** along the bottom of the canvas, framing this scene.*

*A long geometric plane **runs** diagonally down from the train to the foreground, where it broadens abruptly.*

*Curving lines of black and white charcoal **extend** up and out from the lowest handprints, creating a half-circle that spread across the bottom third of the canvas.*

*A second prow **extends beyond** it, belonging to another boat moored alongside, with a third boat beyond that reduced to just a shadow.*

*From the upper right, four oblong, horizontal purple clouds **stretch out across** the sky like bands.*

*Behind him, the landscape **stretches out**, with grey-blue sky filling the top half of the canvas and the ground filling the lower half.*

Pese a tener un perfil eminentemente estático en el corpus analizado, estos verbos sugieren al mismo tiempo un desplazamiento de los elementos visuales en el espacio de la obra. Esta direccionalidad y desplazamiento implícitos evocan el proceso de creación de la obra, en que el artista aplica el material sobre el plano bidimensional desde un punto concreto y en diversas direcciones. Este movimiento implícito se pone de manifiesto en los participantes de estos verbos, que expresan ubicación estática, pero también origen, dirección y destino.

Otro caso particular es el de los verbos *dominate* y *fill*, que en el corpus analizado se emplean para indicar la ubicación de los elementos visuales al tiempo que se destaca su prominencia visual respecto de otros en el espacio de la obra artística:

*In a dreamlike landscape, giant watches **dominate** the foreground.*

*The painting **is dominated** by large expanses of just four colors.*

*Clusters of green floating lily-pads **fill** large portions of the pond.*

*The top two thirds of the scene **is filled** with a large and atmospheric pastel-colored sky, made up of pink, blue, yellow and green, layered dots of paint.*

El uso de estos verbos, en lugar de otros del dominio POSICIÓN con un significado más neutro (como es verbo *be* 3), revela la intención comunicativa de especificar no solo la ubicación espacial de determinados elementos, sino también su especial relevancia en el mensaje visual: los elementos descritos destacan en la composición visual por medio de técnicas visuales diversas, como la escala (*giant watches*) o la dimensión (*large expanses, a large and atmospheric pastel-coloured sky, large portions*). Esta prominencia visual es trasladada a la audiodescripción por medio de la elección de unidades léxicas que codifican esta relevancia: en el caso de *dominate*, este rasgo semántico es el de "be the most conspicuous or important in a place"; y en el de *fill*, el de "occupy the whole of" o "put sth in a place until it is full". La Ilustración 16 resume cuáles son los elementos

descritos y los descriptores más frecuentes en relación con los verbos del dominio POSICIÓN.

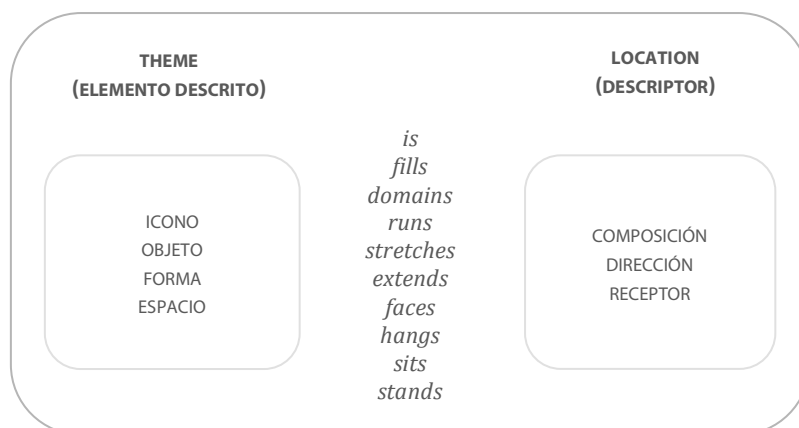


Ilustración 16. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio POSICIÓN.

Análisis del dominio ACCIÓN

El dominio ACCIÓN se activa en el corpus analizado por medio de los verbos *make*, *create*, *paint*, *draw* y *outline*. Estos son, entre los verbos más frecuentes, los únicos en describir un proceso dinámico, que en el contexto que nos ocupa se corresponde con la creación de la obra artística. Como se puede observar en la Tabla 35, el emisor original del mensaje, es decir, el artista, aparece explícitamente en el rol de Agente en tan solo 5 de los 62 casos recogidos. En 4 casos el Agente es un ICONO y en 10 casos es un elemento visual el iniciador de la acción expresada por el verbo. En el resto de los casos, el Agente está elidido, pero se sobreentiende que este rol recae sobre el artista. Si relacionamos este análisis de los participantes con los verbos de este dominio, vemos cómo es posible distinguir dos grupos: el compuesto por los verbos *make*, *draw*, *paint* y *outline*, por un lado, y el formado por el verbo *create*, por otro. Los primeros tienen un agente humano: el artista. No obstante, en el plano gramatical, se emplean fundamentalmente con la construcción pasiva con agente elidido, por lo que el artista queda sobreentendido como el iniciador de la acción, tal y como se aprecia en los siguientes fragmentos del corpus:

*Her right eye, seen as if from the front, is large, simplified, and **outlined in black** – with a black pupil, surrounded by brown.*

*The entire painting **is made from small dots** no bigger than the tip of a small paintbrush, a technique developed by Seurat called Pointillism.*

*The black pupils in his eyes are delicately **drawn**, with bits of paper intentionally left uncovered.*

*The five women **are painted** in simplified lines, their bodies made up of straight-edged planes of varying flesh tones.*

Agent		Theme		Manner	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
emisor	5	icono	31	color	20
icono	4	forma	7	estilo	10
color	3	técnica	4	material	8
espacio	2	espacio	3	composición	5
forma	2	obra	3	línea	5
objeto	2	línea	2	dimensión	2
composición	1	objeto	2	dirección	2
dirección	1	símbolo	2	forma	2
línea	1	tono	2	punto	1
significado	1	composición	1	técnica	1
		dimensión	1		
		dirección	1		
		material	1		
		punto	1		
		significado	1		

Tabla 35. Activación conceptual de los verbos del dominio ACCIÓN.

Tan solo en los cinco casos mencionados más arriba, los cuales se recogen a continuación, se explicita la figura del artista en el rol de Agente de la acción creativa:

*The six cool, abstract 9 and a half feet square paintings regularly spaced around the walls of this white room **were made** by Gerhard Richter in 2006 as a coherent group.*

*Lichtenstein **painted** his dots by hand with a brush or stencil.*

*A white plate on which Matisse **has painted** a blue nude woman.*

*He [Watteau] **drew** a second maid's head above the first, slightly to the left and bleeding off the top edge of the page.*

*Watteau **draws** the boy in three-quarter profile, looking toward the left with his large round eyes.*

El Paciente está realizado mayoritariamente por la categoría ICONO. Además, en estas construcciones los verbos van acompañados por un atributo que especifica el modo en que se realiza la acción, el cual se corresponde en el plano gramatical con el Complemento del predicado. Entre los roles que describen el modo en que se llevó a cabo la acción destacan por su frecuencia los elementos visuales del COLOR y el ESTILO, aunque se describen asimismo las categorías de TÉCNICA, MATERIAL, LÍNEA, DIRECCIÓN, DIMENSIÓN y PUNTO:

COLOR

*To the right, a chest of drawers is **outlined** in yellow.*

ESTILO

*They **are not** at all naturalistically painted. Picasso composes the figures with flat, overlapping planes of colour.*

TÉCNICA Y MATERIAL

*Lichtenstein **painted** his dots by hand with a brush or stencil.*

LÍNEA

*The five women **are painted** in simplified lines, their bodies made up of straight-edged planes of varying flesh tones.*

DIRECCIÓN

*Watteau **draws** the boy in three-quarter profile, looking toward the left with his large round eyes.*

DIMENSIÓN

*She **is painted** at a smaller scale than him, which adds to the feeling that he represent a mystical apparition.*

PUNTO

*The entire painting **is made** from small dots no bigger than the tip of a small paint-brush, a technique developed by Seurat called Pointillism.*

El verbo *create* se diferencia de los verbos anteriores en que el rol de Agente está realizado por un componente de la obra (en lugar de por un agente humano), perteneciente a las categorías de ICONO, OBJETO, COMPOSICIÓN, COLOR, ESPACIO, FORMA, DIRECCIÓN, LÍNEA y SIGNIFICADO, y emplea la construcción activa. Esto mismo se aprecia en dos usos de los verbos *make* y *outline*. Aunque este fenómeno es minoritario en el corpus, resulta no obstante interesante que el iniciador de la cadena causal de creación de la obra artística pase del agente externo (el artista) a un agente interno (el componente visual), pues implica una intención de excluir la referencia al iniciador humano de la descripción y contribuye, así, a

la prominencia del resultado del proceso causal iniciado por el artista. Este fenómeno queda ilustrado en los siguientes fragmentos del corpus:

*This sense of unimaginable heaviness poised to come crashing down at any moment **creates** enormous tension.*

*Below that, attached to the very bottom of the sculpture, is a piece of metal about six inches square. It juts out towards the viewer at a 45-degree angle and **creates** a shadow against the wall.*

*An abstract pattern of small vertical marks **creates** a background to the whole piece – suggesting perhaps the walls of the artist's studio.*

*Viewed facing into the corner, the edges of the plates **make** a "T" shape – the upright of the "T" formed by one of the long edges of the vertical plate as it projects away from us on the diagonal.*

*The smack **makes** a dark solid shape against the water – represented by bands of grey lightening towards the horizon.*

*The last colour is a flat black that **outlines** the dancers and represents their shoulder length hair.*

*On close examination, one can see that the black of their hair is sometimes tinted with brown or green, and the black that **outlines** the figures ranges from very dark, to almost gray.*

Las Ilustraciones 17 y 18 resumen los resultados del dominio ACCIÓN.

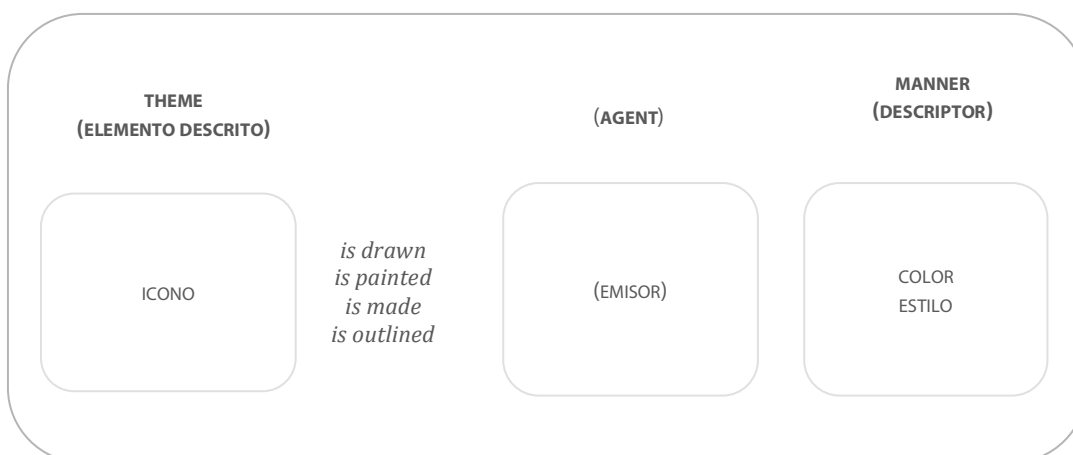


Ilustración 17. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio ACCIÓN (I).

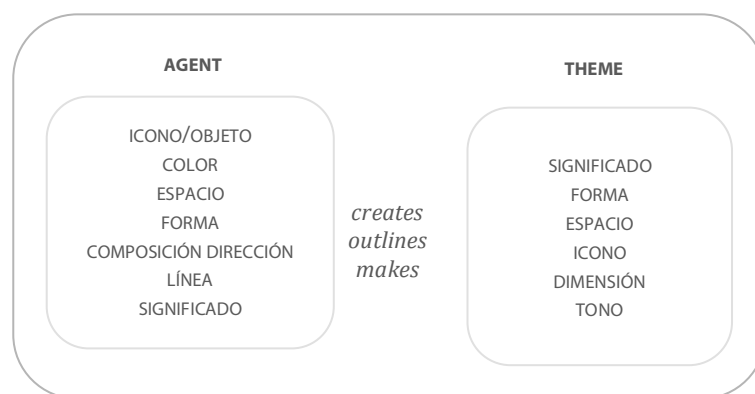


Ilustración 18. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio ACCIÓN (II).

Análisis del dominio POSESIÓN

Este dominio está activado en el corpus analizado por los verbos *have* y *wear*. Ambos se emplean para describir las partes de que se componen los elementos de la obra o las cualidades poseídas por estos. El análisis conjunto de los participantes de los verbos de esta categoría se recogen en la Tabla 36.

Possessor		Theme	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
icono	45	icono	35
objeto	11	color	6
obra	3	objeto	6
línea	2	significado	6
material	2	espacio	5
técnica	2	línea	3
color	1	dirección	3
espacio	1	forma	2
forma	1	composición	1
		dimensión	1
		técnica	1

Tabla 36. Activación conceptual de los verbos del dominio POSESIÓN.

Como se puede observar, tanto el Elemento descrito como el Descriptor pertenecen en la mayoría de los casos a la categoría de ICONO, lo cual implica una relación de *meronimia* entre ambos términos: el elemento representado y las partes de que se compone, como se aprecia en los siguientes fragmentos del corpus:

*But this clock **has** no hands.*

*The young man **has** short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead.*

*A houseboat stretches across the top third of the image, moored at a distance from us, bow facing towards the right. It **has** a dark hull and a white deck and wheel house.*

*Over this branch is draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face. It **has** no strap or chain, just a round knob for winding it up.*

Cuando el rol de Theme está realizado por un elemento visual, este se refiere tanto a cualidades de la imagen icónica como de la obra en su totalidad y a los elementos visuales que la componen. Entre las categorías activadas destacan ligeramente las de COLOR y SIGNIFICADO, que se ilustran a continuación con fragmentos del corpus:

COLOR

*Number 4 is the widest of the series – it is four feet wide. It **has** the most white in it, so it is also the brightest.*

*It is not the glossy red of a sports car, it is not as bright as that. It is not the dark liquid red of blood either. Instead it **has** a matte finish, and perhaps, the shade of a field of poppies.*

*In the darker areas of the canvas, where the water seems to be in shadow, it **has** the cool green depth of a pine forest.*

*She is the Moon, and her skin **has** shades of yellow, tan and ocher, with highlights of orange.*

SIGNIFICADO

*The seated figure **has** a monumental feel with substantial limbs and each muscle clearly delineated.*

*The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts. But her surface is rough, and she is so emaciated and stretched out, that it is impossible to make out detailed features. She **has** the frail, insubstantial quality of a figure viewed from a great distance.*

*Despite its massive size, the work **has** a soaring quality. It seems to defy gravity.*

*The surface is scored in places, but these gouges too **have** an anonymous feel.*

La Ilustración 19 resume los resultados generales de este dominio.

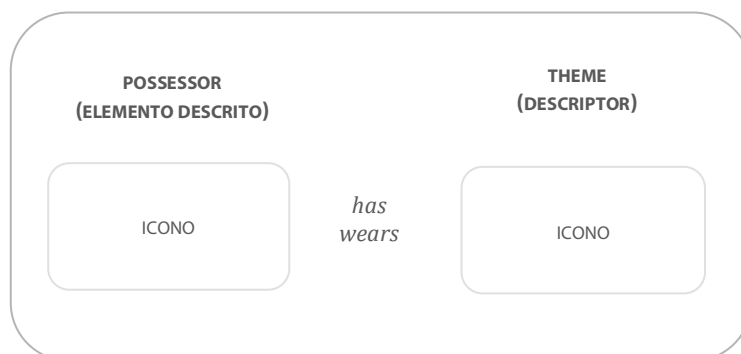


Ilustración 19. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio POSESIÓN.

Análisis del dominio PERCEPCIÓN SENSORIAL

El dominio PERCEPCIÓN SENSORIAL se activa en el corpus por medio del verbo *to look* con el significado de "dirigir la mirada en una dirección determinada con el objetivo de ver". Como se aprecia en la Tabla 37, el participante con el rol de Experiencer, la entidad que mira, corresponde a la categoría de ICONO, y el participante con el rol de Theme, a la de DIRECCIÓN.

Experiencer		Theme	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
icono	9	dirección	8
		espacio	1
		color	1
		icono	1

Tabla 37. Activación conceptual del dominio PERCEPCIÓN SENSORIAL.

El análisis de las concordancias permite comprobar que esta imagen icónica es, en la obra artística, una figura humana o animal, como se puede observar en los siguientes fragmentos tomados del corpus:

The man looks straight at us.

The Persan man, perhaps in his fifties, is seated and shown from about the mid-thigh up. He is portrayed in three-quarter profile – a figure that dominates the page – and looks off toward the paper's right edge.

Three versions of a black boy of perhaps ten or twelve years of age are spread on the page. The first emerges from the bottom edge and extends into the centre. He is seen in profile and **looks** toward the right side of the page.

This head **looks** toward the right and seems to be another version of the nude woman's head.

The figure **looks** toward the centre of the page.

He **looks** directly forward past the female figure, and impassively beyond us as well.

The woman's body is oriented toward the viewer. She **looks** to her left – the viewer's right – her face in profile.

Within this cluster of trees, below the bird and behind the couch, is a gray elephant. He peeks from behind the branches with only his head and curled trunk in view – the rest of his body obscured by vegetation. He, too, is in profile, but he is looking left, possibly at the woman.

Pese a tratarse de un verbo de percepción, en el corpus analizado *look* 2 tiene la función de indicar la dirección en la que está posicionada una figura humana o animal en el espacio de la obra pictórica. Llama la atención que únicamente se describan las cualidades de la mirada en un solo caso, que se recoge a continuación, pues constituye un elemento de gran potencial expresivo que, sin embargo, no parece tener un papel importante en el corpus analizado.

The lioness, on the left, looks over quizzically at the nude woman; the lion, on the right crouches down, staring directly at the viewer.

La Ilustración 20 resume de manera gráfica lo resultados de este apartado.

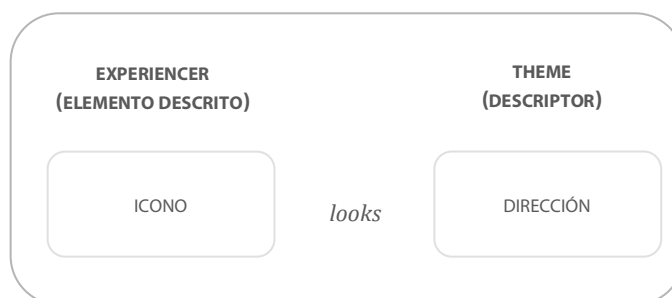


Ilustración 20. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio PERCEPCIÓN SENSORIAL.

Análisis del dominio COGNICIÓN

El dominio de la cognición está representado en el corpus por el verbo *suggest*. Su uso en el corpus se asemeja al de los verbos *appear*, *look 1* y *seem* del dominio EXISTENCIA, pues tiene la función de atenuar la certeza del traductor en la descripción de determinados elementos de la obra artística. Sin embargo, el análisis de frecuencia de los participantes, recogido en la Tabla 38, y de las líneas de concordancia de estas formas verbales pone de relieve divergencias entre ambos grupos.

<i>suggest</i>				<i>appear, look 1, seem</i>			
Theme		(Theme)		Theme		(Theme)	
Categoría	Frec.	Categoría	Frec.	Categoría	Frec.	Categoría	Frec.
forma	5	icono	15	icono	35	icono	27
espacio	4	tono	6	forma	7	composición	10
línea	4	composición	1	objeto	7	significado	10
icono	3	objeto	1	técnica	4	forma	5
material	2			composición	2	color	3
objeto	2			espacio	2	movimiento	3
color	1			obra	2	textura	2
obra	1			color	1	tono	2
punto	1			material	1	material	1
técnica	1			significado	1	símbolo	1
textura	1					técnica	1
tono	1						

Tabla 38. Activación conceptual de los verbos *suggest* (COGNICIÓN), *appear*, *look 1* y *seem* (EXISTENCIA).

En los verbos *appear*, *look 1* y *seem*, tanto el Elemento descrito como el Descriptor están realizados por las categorías de ICONO, COMPOSICIÓN, SIGNIFICADO, así como por diversos elementos visuales. Como queda reflejado en los siguientes fragmentos ilustrativos del corpus, la relación semántica que existe entre ambos roles es la asignación de propiedades:

*Below the sphere, on its left and right sides, are two small oval shapes that **appear** to be budding off it.*

*To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that **looks** like a slice of pie.*

*The various patterns and densities of dots on the woman's lips are particularly intricate, creating tonal variation. From afar her lips **look** light red, with an even lighter area highlighting the left side of her bottom lip like a touch of gloss.*

*The figure **looks** elegantly poised, balancing delicately as if her vehicle is, indeed, in motion.*

*Watteau's portrait is so realistic, it **seems** to have been drawn from a live model.*

*This head looks toward the right and **seems** to be another version of the nude woman's head.*

*In the darker areas of the canvas, where the water **seems** to be in shadow, it has the cool green depth of a pine forest.*

*There is a small circle – the fifth element – which **seems** to peep out from under the top edge of the rectangle.*

En cambio, en el caso del verbo *suggest* el Elemento descrito es un elemento visual, mientras que el Descriptor pertenece a la categoría ICONO y, en menor medida, a la de TONO, referido este último a la simulación de la luz que se encuentra en el mundo real y no simplemente a una cualidad del color. Así, el primer participante (Elemento descrito) está relacionado con la *forma del mensaje visual* y el segundo (Descriptor), con el *contenido del mensaje visual*. Este binomio forma-contenido constituye una forma de explicitación de las técnicas y estilos artísticos empleados por parte del artista en la que se procede de la descripción de los elementos visuales empleados (color, línea, espacio, forma, etc.) al resultado conseguido con su utilización en la representación de la realidad. Los siguientes fragmentos ilustran la variedad de pares forma-contenido unidos por el verbo *suggest* que se encuentran en el corpus analizado:

FORMA, LÍNEA, COLOR - ICONO

*A the top of the 'hat', either side of the point, black lines with rounded ends like violin pegs – where Picasso has indicated the spaces between the fingers of the two hands – **suggest** the bobbled or belled tassels of a pierrot or harlequin.*

LÍNEA - ICONO

*The wrists disappear into frilly cuffed sleeves, again captured in red chalk without much detail: only a few intuitively placed lines **suggest** the creases at both bent elbows and the way light falls on the material.*

ESPACIO, COLOR - ICONO

*To the left and right of the standing woman, patches of white and green **suggest** tropical vegetation emerging from blue-gray shadows.*

LÍNEA - TONO

*White highlights along what might be the back of the skirt, on the figure's left side, **suggest** that the child is being lit from the back.*

ESPACIO, COLOR - TONO

*Corresponding lightly shaded red areas on the right **suggest** shadows along her lap, bodice, face, and part of her outstretched arm.*

En la Ilustración 21 quedan resumidos los resultados de este apartado.



Ilustración 21. Activación conceptual de los participantes verbales del dominio COGNICIÓN.

Hasta aquí, el análisis se ha centrado en describir el contenido de la audiodescripción, es decir, los elementos del marco de la obra artística seleccionados por el traductor. Otro elemento fundamental de la descripción es la forma, es decir, el conjunto de recursos lingüísticos empleados por el traductor para codificar ese contenido. A su caracterización ha contribuido el análisis de los patrones oracionales realizado. Con el objetivo de profundizar en este aspecto, el siguiente apartado se dedica al análisis del nivel de especificidad del léxico empleado en los participantes verbales.

Nivel de especificidad léxica

Las categorías conceptuales se pueden agrupar en taxonomías, cuyos miembros están vinculados por la relación *is_a* y presentan niveles diversos de especificidad. En la audiodescripción de un evento o una entidad, es posible emplear palabras con niveles de espe-

cificidad diversos y la selección de unas u otras dependerá de la función comunicativa y el nivel de conocimiento de los receptores en relación con el dominio específico en el que se enmarca la comunicación. A fin de determinar el nivel de especificidad del léxico empleado en la audiodescripción de la obra artística, analizamos la relación del léxico correspondiente a los participantes de los verbos seleccionados, clasificados según las categorías conceptuales de la comunicación visual (cf. anexo 4.9.).

En general, se observa que el léxico empleado se ubica en un nivel de especificidad bajo y es más elevado en las categorías de COLOR, FORMA, DIMENSIÓN y UBICACIÓN ESPACIAL, esta última dentro de la categoría COMPOSICIÓN. El caso de la categoría COLOR es especialmente relevante, dada su naturaleza exclusivamente visual, a diferencia de la FORMA, la DIMENSIÓN y la UBICACIÓN ESPACIAL, que pueden percibirse asimismo por medio del sentido del tacto. Por ello, decidimos centrar el análisis en esta categoría. Para comprobar si esta tendencia se aprecia asimismo en el conjunto del corpus, analizamos la lista de frecuencias del dominio clave "Colour and colour patterns" generada por la aplicación Wmatrix, que se recoge en la Tabla 39.

Word	Semtag	Freq.	%
black	O4.3	101	0.48
red	O4.3	83	0.39
white	O4.3	82	0.39
blue	O4.3	59	0.28
green	O4.3	43	0.2
brown	O4.3	42	0.2
yellow	O4.3	26	0.12
pink	O4.3	25	0.12
pale	O4.3	22	0.1
grey	O4.3	18	0.09
bright	O4.3	13	0.06
gray	O4.3	12	0.06
off-white	O4.3	10	0.05
purple	O4.3	10	0.05

Tabla 39. Lista de frecuencias del dominio "Colour and colour patterns" generada con la aplicación Wmatrix.

Como muestra la lista de frecuencias anterior, el léxico de la categoría COLOR con una frecuencia $\geq 5\%$ se ubica, a excepción de *off-white*, en un nivel de especificidad bajo. Sin embargo, si analizamos la lista completa de palabras de esta categoría, esta parece revelar un nivel de especificidad mayor. Por ello, elaboramos una jerarquía conceptual de este

dominio a partir de la lista de frecuencias del dominio generada con Wmatrix y el análisis de las definiciones del diccionario monolingüe Oxford (Tabla 40).

COLOR	black	<i>black and white</i>	
	white	<i>off-white</i>	
	blue	<i>blue-green</i> <i>bluish-black</i>	aquamarine
	pink	<i>pinkish</i> <i>rosiness</i> <i>[pinkish-violet]</i>	lilac
	orange	<i>orangey</i> <i>peach</i> <i>orange-reds</i>	orangey-pink
	purple		
	brown	<i>brownish-yellow</i> <i>maroon</i>	ochre
	green	<i>greenish</i> <i>green-gray</i> <i>khaki</i>	turquoise
	yellow	<i>yellowish-brown</i> <i>creamy</i> <i>golden</i>	beige tan
	gray	<i>grayish</i> <i>grey-blue</i>	
	red	<i>reddish</i> <i>burgundy</i> <i>cherry-red</i> <i>rubys</i>	reddish-orange

Tabla 40. Dominio léxico de COLOR en la audiodescripción de la obra artística

Otra área donde se pone de manifiesto un nivel de especificidad bajo es en la descripción de las técnicas visuales. Recordemos que la categoría de la COMPOSICIÓN aúna la ubicación espacial de los componentes de la obra y las técnicas visuales puestas en práctica por el artista. En términos generales, en el corpus analizado la técnica visual empleada no se identifica por medio de su denominación específica en el dominio de la comunicación visual, si no que se describe el resultado de su aplicación en la obra. Así, en el caso de la técnica visual de la Perspectiva, se categorizan los diferentes espacios creados por el uso

de esta técnica en la representación bidimensional (*foreground, background, horizon*) y se describe la sensación que provoca su uso (*sense of flatness, illusion of depth, sense of two dimensionality*), pero únicamente se emplea el término "perspectiva" en dos casos, sin especificar qué tipo de perspectiva es la empleada ni explicar sus características visuales (Tabla 41).

geometric planes and surfaces. **Perspective** is used inconsistently, giving
creating a sense of depth and **perspective**. Walking up the sidewalk is a

Tabla 41. KWIC⁴⁶ de "perspective".

Esto mismo sucede con las técnicas visuales de la Armonía y el Contraste. Estas no se identifican explícitamente en la descripción, sino que el traductor describe el modo en que se han plasmado en la obra por medio del uso de determinados elementos visuales (el color, la forma, la dimensión y la dirección), y el significado o la sensación producidos por dichas técnicas. Así, por ejemplo, se describe el uso de la horizontalidad en una obra (Tabla 42), pero esta característica formal no se relaciona con la sub-técnica Equilibrio-Inestabilidad, que busca provocar en el receptor estas mismas sensaciones.

figure of Newton himself . One **horizontal** line traces along his thigh
streaked with cloud - irregular **horizontal** bands alternating light and dark
sails lowered , its boom a dark **horizontal** line tapering over the open hull
base ; some are coil pots with **horizontal** ridges running round them , other
are etched with tightly packed **horizontal** and diagonal lines - windows
of two or three vertical or **horizontal** bands , then a gap , then another
which is composed of rough , **horizontal** brushstrokes of yellow , orange
plays , and her short skirt with **horizontal** blue , red , brown , yellow and
the upper right , four oblong , **horizontal** purple clouds stretch out across
where they are attached to a **horizontal** cross-bar . At the top of the

Tabla 42. KWIC de "horizontal".

De la misma forma, se describe la prominencia visual de un elemento cromático por medio de los calificativos *striking* y *strikingly* (Tabla 43), pero no se explicita su relación con la sub-técnica Neutralidad-Acento aplicada al elemento del color para hacerlo predominante desde un punto de vista perceptivo.

⁴⁶ Key Word In Context.

Most **striking** is the colour. Matisse floods the canvas with red: a deep, rich red, like tomato soup . The walls are red; the floor is red .

A first look reveals only a **strikingly** dark and murky surface of black and gray scribblings and washes over a tan background.

Tabla 43. KWIC de "striking".

La sub-técnica Coherencia-Variación se plasma en la descripción de manera igualmente indirecta, pues se describe la relación de semejanza entre los elementos visuales de la obra (Tabla 44), pero no se informa al receptor de su uso de manera explícita.

about an inch wide, but each is **different**. They are predominantly yellow, of the five dancers is slightly **different**, giving them an individuality cut out and folded into **different** shapes. The bottom layer sits the brushwork overlaps, with the **different** colors spattered and dripped on to cultpulture. It is composed of many **different** fibrous materials that could throughout the work and face **different** directions, reflecting the figure is a complicated jumble of **different** shapes. The face, twisted to That is because they are a **different** kind of paint - artists paints shadows, each at a slightly **different** angle - as if we are viewing the as if we are viewing the iron in **different** positions simultaneously. This three oval shapes composed of **different** arrangements of lines. These are

Tabla 44. KWIC de "different".

Un caso particular es el de la Simetría, que sí se identifica explícitamente en el texto, aunque no se identifica como una técnica visual específica y su frecuencia es muy reducida. En la Tabla 45 se recogen las líneas de concordancia de "symmetr*" en el corpus analizado.

The markings on her face are perfectly **symmetrical**.
All the same , the grid pattern is not **symmetrical**.
As more details emerge from the murk, they form a rough **symmetry** on either side of this seam.
A **symmetry** between left and right, like the **symmetry** of the human body.

Tabla 45. KWIC de "symmetr*".

El bajo nivel de especificidad del léxico en la descripción de la obra artística podría deberse a la intención del traductor de emplear términos de nivel básico, es decir, aquellos que el traductor, como hablante de la lengua, considera que son los más utilizados para desig-

nar los componentes de la obra visual y serían, por tanto, más accesibles para el receptor. Esta decisión estaría motivada por su consideración del contexto comunicativo, donde la audiodescripción de la obra tiene una función de divulgación de conocimiento a un público, en principio, no experto en la materia.

Hasta aquí llega la primera fase del análisis de la audiodescripción de la obra artística, cuyo objetivo ha sido caracterizar dos elementos fundamentales del proceso de traducción intersemiótica: el contenido de la descripción y la forma de la descripción. Para determinar el contenido, es decir, los elementos del marco de la obra artística seleccionados por el traductor para su traducción, se ha llevado a cabo un análisis de los conceptos léxicos codificados en los verbos más frecuentes y sus participantes. Estos se han clasificado en dominios léxicos y categorías conceptuales específicas del dominio de la comunicación visual. Con el fin de describir algunos aspectos de la forma de la descripción, es decir, de los recursos lingüísticos seleccionados por el traductor, hemos analizado los patrones oracionales empleados en relación con los verbos más frecuentes, por un lado, y la especificidad del léxico utilizado en los participantes, por otro.

Todos estos datos, en conjunto, permiten realizar un retrato aproximado de la representación semántica del marco de la obra artística en la audiodescripción. Según este, la obra de arte se representa en la audiodescripción como una entidad física (OBRA) que se compone de otras entidades (ICONO, OBJETO, ELEMENTOS VISUALES). Las entidades que componen la obra se relacionan en el espacio de una manera determinada (COMPOSICIÓN) y presentan unos atributos físicos específicos (COLOR, FORMA, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN, TÉCNICA, ESTILO, DIRECCIÓN, FORMA) que los definen. La obra y sus componentes son fruto de procesos de creación iniciados por una entidad física humana (EMISOR) o por entidades endógenas a la obra, con la finalidad de transmitir un significado o provocar una sensación en el receptor (SIGNIFICADO), que se consigue por medio de un uso intencionado de la composición y los elementos visuales. En el corpus analizado, el proceso de creación de la obra ocupa un lugar secundario respecto del producto o resultado del mismo.

De los componentes de la obra de arte, el más destacado en la descripción es el ICONO, seguido del OBJETO, la COMPOSICIÓN y los elementos visuales de la FORMA y el COLOR. En lo que respecta a las técnicas de traducción intersemiótica, la principal es la categorización, es decir, la asignación de un componente a una categoría conceptual, puesto que la verbalización de un componente visual requiere forzosamente su reconocimiento y categorización previos. Una vez categorizado el componente, se describe mediante la asignación de propiedades. En esta descripción se puede distinguir tres niveles: (1) descripción de la obra en su conjunto, (2) descripción del icono y el objeto, y (3) descripción de los elementos visuales.

Las características del contenido y la forma de la audiodescripción identificadas hasta ahora derivan de la intención del traductor de trasladar al receptor una visión particular de la obra artística. El traductor, al igual que cualquier individuo, tiene la capacidad cognitiva de estructurar el contenido de un marco conceptual en maneras alternativas y, por tanto, de describir una misma situación de formas diversas (Langacker 2008: 55). Esta decisión del traductor de estructurar el marco de la obra artística de una forma determinada se refleja en cuatro aspectos fundamentales: *especificidad, foco, prominencia y perspectiva*.

9.2.2. Análisis de la interpretación de la obra artística

El objetivo de este análisis es relacionar el contenido y la forma lingüística de la audiodescripción definidos hasta ahora con la intención del traductor de construir una interpretación particular del marco de la obra artística, con el objetivo de facilitar el acceso de los receptores al texto origen. Para ello, se relacionan a continuación los resultados de la fase anterior de Composición semántica con los elementos de la interpretación definidos por Langacker: foco, prominencia, especificidad y perspectiva.

9.2.2.1. Foco

El foco (*focusing*) corresponde a la selección de contenido conceptual para su expresión por medio de la lengua y su organización en primer plano (*foreground*) o en un segundo plano (*background*). De los elementos que conforman el marco de la comunicación visual, en la audiodescripción el foco se encuentra en el mensaje: la obra artística. Esta se describe como un conjunto de estados de cosas, mientras que los procesos dinámicos de creación del que es fruto y los interlocutores de la comunicación (artista y visitante) quedan relegados a un segundo plano. Esto se refleja, en primer lugar, en el predominio de verbos con un perfil estático y, especialmente, los pertenecientes a los dominios de la EXISTENCIA y la POSICIÓN (*be, look, seem, appear, represent, sit, stand, run, extend, stretch, fill, dominate, hang, face*), frente a un uso muy limitado de verbos que expresan un perfil dinámico.

Este foco estático se ve reforzado por el uso de la voz pasiva con omisión del argumento Agente en los verbos del dominio ACCIÓN. Afirma Talmy (2000, I: 87) que «the grammatical voice forms "active" and "passive" are devices in language for directing focal attention to one or the other pole of a transfer». La construcción pasiva se emplea en la audiodescripción para dirigir la atención del receptor hacia el resultado del proceso creativo y el modo en que este se ha llevado a cabo. Asimismo, la omisión del agente en la audiodescripción se puede interpretar, de acuerdo con lo expuesto por Langacker (2002:

217), como una cadena causal en la que se destacan los roles del paciente y el instrumento. El agente, aunque no se expresa, se sobreentiende como parte de la base, pues el agente carece de la energía inherente necesaria para realizar una acción independiente (Evans y Green 2006: 602-603). Dado que el autor de la obra se da a conocer en el movimiento de identificación de la obra, previo a la audiodescripción, el traductor, aplicando la máximas pragmáticas de cantidad y relevancia, habría evitado la reiteración innecesaria de esta información. En otras ocasiones, el agente que realiza la acción es un elemento de la obra, ya sea una imagen icónica, un objeto o un componente visual. Tanto el uso de la construcción pasiva como la atribución del rol de agente a componentes de la obra responden a una técnica que busca evitar la repetición del agente último de la obra, es decir, el artista, con el fin de omitir información no pertinente por ser ya conocida por el receptor gracias a su conocimiento del marco de la creación artística. De esta forma, el agente (creador) queda implícito en la audiodescripción de la obra.

La construcción pasiva con agente elidido y el uso de verbos de acción con elementos de la obra en el rol de agente contribuyen a transmitir una concepción de la obra como entidad independiente, que existe por sí misma y en cuyo espacio se desarrollan narrativas y se crean construcciones visuales que expresan y provocan sensaciones en el receptor. Esta preferencia por determinadas estructuras gramaticales es un indicador de los elementos del marco de la obra artística más relevantes desde la perspectiva del traductor y podría constituir una técnica empleada por el mismo para dirigir la atención del receptor.

9.2.2.2. *Prominencia*

La prominencia se define como la concentración de la atención en determinados elementos del contenido conceptual focalizado, descrito en el apartado anterior. (Langacker 2008). El análisis del perfil de los conceptos léxicos que conforman la configuración de roles de los verbos más frecuentes del corpus han permitido concluir que los elementos del *mensaje* destacados en la audiodescripción son las categorías de ICONO y OBJETO, COMPOSICIÓN, COLOR y FORMA, y aquellos que reciben una menor atención son los de ESTILO, TONO, SÍMBOLO, TEXTURA, PUNTO y MOVIMIENTO.

En relación a la categoría ICONO, de la profusión de léxico referido a la representación en la obra artística de entidades reales en la audiodescripción parece desprenderse que una técnica básica empleada por el traductor es la *categorización* de dichos elementos, a la que invariablemente precede su reconocimiento por parte del traductor. Una vez reconocidos y asignados a una categoría general, los componentes icónicos de la obra se

relacionan con una categoría más específica o bien se caracterizan mediante la *asignación de propiedades*.

Las propiedades más frecuentemente descritas podrían ser aquellas que el traductor percibe como prominentes desde un punto de vista visual y, por tanto, captan su atención, o bien son consideradas por este como relevantes en el contexto comunicativo. La FORMA y la COMPOSICIÓN se relacionan con el contorno de las entidades físicas y su ubicación en el espacio, respectivamente. Estas constituyen propiedades físicas que las personas con discapacidad visual pueden percibir sensorialmente y son, por tanto, una parte esencial de su forma de acceder al mundo que las rodea.

La ubicación y posición de las entidades físicas en el espacio de la obra se describe en relación con la ubicación y la posición del visitante y de otros componentes de la obra. Para las personas con discapacidad visual, la representación mental del espacio es fundamental para su orientación en el mundo físico, por lo que cabe pensar que su nivel de comprensión de estos conceptos es elevado y la descripción de los mismos es pertinente para su construcción de la imagen mental de la obra.

La forma, por su parte, es una propiedad física eminentemente visual para las personas normovidentes, que torna en propiedad táctil (o propiedad que se comprende y conoce por medio del sentido del tacto) ante la imposibilidad de utilizar la vista para su reconocimiento. Es, asimismo, una de las vías principales de acceso al conocimiento del mundo físico empleadas por las personas con discapacidad visual, lo cual puede ayudar a explicar la importancia que recibe en la audiodescripción.

El color y sus atributos son el único componente visual que puede percibirse exclusivamente mediante la vista. No obstante, las personas con discapacidad visual tienen recursos de representación mental de esta clase de conceptos consistentes en su asociación a otros conceptos, tanto físicos como mentales; estos últimos varían, como para cualquier persona, en función de la cultura. Si el objetivo de la audiodescripción de museos de arte es acercar al visitante con discapacidad visual a las imágenes que en ellos se exponen, el color como componente visual fundamental constituye una clase de información absolutamente pertinente y, en consecuencia, es interpretado y trasladado en detalle por el traductor al componer la audiodescripción.

9.2.2.3. Especificidad

La especificidad es la precisión y el detalle con que se caracteriza una situación. En el análisis llevado a cabo, la especificidad se ha relacionado con el léxico empleado en los participantes verbales. En este análisis se ha puesto de manifiesto el predominio de términos

con un nivel de especificidad bajo en la audiodescripción de la obra de arte, que podrían corresponderse con los que el traductor considera que son *términos de nivel básico*. Estos se caracterizan por que tienen una forma simple, se emplean frecuentemente, son aprendidos en etapas iniciales de la adquisición del lenguaje, tienen la capacidad de facilitar la evocación de imágenes con un nivel elevado de detalle (Radden y Dirven 2007: 9), y son más económicos desde un punto de vista cognitivo, pues ofrecen el mayor nivel de informatividad con el menor requerimiento de procesamiento gracias a que maximizan el número de atributos compartidos por miembros de la categoría, al tiempo que minimizan el número de atributos compartidos con miembros de otras categorías (Taylor 2005: 52).

En la categoría ICONO, la especificidad depende en gran medida de la intención comunicativa del emisor (el artista) y de cómo se plasma esta en su elección de la temática, el estilo y la técnica. En un retrato o un paisaje realistas, la identificación precisa de las entidades que en ella aparecen tiene un peso mayor, pues la intención comunicativa es la de retratar con detalle entidades y eventos de la realidad. En cambio, en obras que tienen hacia la abstracción, el reconocimiento del referente representado en la imagen pierde importancia frente a otros elementos visuales con una función expresiva, como el color y el movimiento, por lo que el nivel de especificidad en la descripción de la imagen icónica no necesitar ser, en principio, tan elevado. Se podría afirmar, así, que cuanto mayor es la abstracción, más pertinencia adquiere la descripción detallada de los elementos y las técnicas visuales, en detrimento de la imagen icónica, pues constituyen las herramientas utilizadas por el artista en la transmisión de un significado y una sensación particulares.

La especificidad está relacionada con el nivel de especialización del conocimiento transmitido. Las de ICONO, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN y UBICACIÓN ESPACIAL son categorías conceptuales generales que no se enmarcan dentro del dominio específico de la comunicación visual y el arte. Sin embargo, las TÉCNICAS VISUALES, el COLOR y la FORMA son categorías que presentan un nivel de complejidad conceptual mayor en este dominio. No obstante, la única categoría donde se aprecia un uso de léxico más específico es la del COLOR. En la descripción de las técnicas visuales, el traductor emplea las técnicas de la *interpretación* y la *explicación*, pues alude al resultado logrado con el uso de la técnica en la creación de la obra en términos del significado y la sensación que produce, en lugar de emplear términos más específicos propios del dominio del arte.

Como se ha puesto de manifiesto anteriormente en esta tesis doctoral, la audiodescripción es un tipo de evento comunicativo complejo que tiene lugar entre un emisor experto y un receptor no experto, gracias a la mediación de un traductor que traslada el mensaje visual creado por el primero a un mensaje verbal comprensible por el segundo. Una particularidad de esta modalidad comunicativa es que a la función original del dis-

curso (la intención del artista y creador de la obra) se suma una función secundaria que le otorga la institución en la que se enmarca (la dirección del museo, sus comisarios y expertos). Si la intención primaria del artista es la expresión y representación de determinados conceptos o la provocación de una experiencia estética-sensorial en el receptor, la función del museo es posibilitar que el visitante tenga acceso a la obra, en primer lugar, y al conocimiento experto en torno a ella, sean cuales sean sus características y capacidades.

Así pues, nos encontramos ante una clase de comunicación y traducción especializada por la temática y las características particulares del receptor, que presenta una discapacidad visual. Sin embargo, atendiendo al nivel de conocimiento previo de los interlocutores, la comunicación tiene lugar entre un emisor experto y un receptor lego o semilego en la materia, por lo que se trata de un género divulgativo en el que el nivel de especificidad del léxico debe adecuarse al conocimiento previo del receptor. La guía audiodescriptiva es la modalidad en diferido de la audiodescripción museística, lo que implica una imposibilidad de personalización del discurso descriptivo en términos de complejidad conceptual, algo que sí es posible en la descripción en directo para grupos reducidos o visitantes individuales. Así pues, la audiodescripción se elabora para un visitante prototípico, a quien se presupone un conocimiento previo básico a intermedio, lo que determina que el nivel de especificidad léxica no sea elevado.

9.2.2.4. *Perspectiva*

La perspectiva es la relación entre los observadores y la situación observada en la descripción de una escena. La perspectiva adoptada en la audiodescripción de la obra artística en el corpus analizado es lo que Langacker denomina disposición predeterminada (*default viewing arrangement*). Según este autor, esta perspectiva es frecuente en las interacciones comunicativas y se caracteriza por que los interlocutores se encuentran en una ubicación fija, desde la que observan y describen situaciones que acontecen en el mundo que los rodea. El *punto de vista* es un componente de esta disposición, que en el tipo predeterminado se corresponde con la ubicación de los interlocutores (Langacker 2008: 74-75). El traductor parte de la premisa de que el visitante se encuentra situado frente a la obra y describe los elementos que la componen desde dicha ubicación. Además, traductor y visitante comparten un mismo punto de vista respecto de la obra descrita. Esto se refleja en el uso del pronombre personal *us*, con una frecuencia de 0,21% (44 ocurrencias), para indicar la dirección o posición de los elementos de la imagen. La Tabla 46 contiene una selección de las líneas de concordancia de este término en el corpus analizado.

It is of a naked man who faces **us** . Young , toned and athletic , his the waist up as he stands side on to **us** , stooping over to the left . His by a colossus . Naked , his back to **us** , his arms , bent at the elbow , Acurvy wooden boat , side on to **us** , bobs on the waves , against an over grass . This goose is side on to **us** , its neck to the right , craning Other geese have their backs to **us** . One plucks at its breast . Its fell Above the tower that is closer to **us** , to the right of the image , 3 birds of its bowed end curving away from **us** towards the sea in the distance . It storey wooden building , square onto **us** , fills the frame . Its name is paint Dog Walking shows a man , side on to **us** , arm outstretched as he tries to the left of the image - face on to **us** , its breast plump , legs at a gawky image , moored at a distance from **us** , bow facing towards the right . the clubhouse standing side on to **us** , rising up behind a hedge - a the sill . The cat stands side on to **us** , her head to the right , tail out . Sasha turns her face towards **us** , ears pricked , eyes slightly out from the town , widening towards **us** . Starting in the centre , the left He seems poised to move towards **us** . But he is caught in a moment of her dark tan face is turned towards **us** , her body is flat , with a pale line that she is sitting with her back to **us** . If so , her head is swiveled left of center her back toward **us** , her figure extending the height of male figure , and impassively beyond **us** as well . The two figures represent

Tabla 46. KWIC de "us".

El *movimiento implícito* o ficticio (cf. 6) es otro rasgo característico de la perspectiva adoptada en la descripción. Como se dijo anteriormente en el análisis del dominio POSICIÓN, hay un conjunto de verbos que si bien aluden a la ubicación y posición estática de los elementos de la obra en el espacio de la misma, evocan al mismo tiempo movimiento y cambio. Esta característica no es exclusiva de la audiodescripción, si no que se encuentra de manera recurrente en la lengua inglesa y en otras: «Most observers can agree that languages systematically and extensively refer to stationary circumstances with forms and constructions whose basic reference is to motion. We can call this constructional fictive motion» (Talmy 2000, II: 103). Esta clase de conceptualización puede estar relacionada con el movimiento que de hecho implica el proceso de creación de la obra y que el receptor conoce gracias a su conocimiento previo del contexto comunicativo. Así, dentro del foco estático predominante en la audiodescripción de la obra artística, el movimiento ficticio expresado por esta clase de verbos aporta cierto dinamismo a la misma y evoca el proceso de creación artística.

10

Discusión de los resultados y conclusiones

El objetivo del análisis de corpus presentado en esta tesis doctoral ha sido ofrecer una descripción de las dimensiones formal y cognitiva del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte. Para ello, se ha seguido un método de análisis de los movimientos retóricos basado en corpus, adaptado del BCU Approach (Biber et al. 2007), que se compone de dos fases fundamentales: (1) análisis de la organización discursiva en movimientos retóricos del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte, y (2) análisis semántico del movimiento de audiodescripción de la obra artística. Esta segunda fase tenía el objetivo de caracterizar la audiodescripción de la obra artística como producto de un proceso de traducción intersemiótica en relación con dos factores: averiguar qué elementos de la obra artística selecciona el traductor para la composición del texto meta y describir los recursos lingüísticos de los que hace uso para trasladarlos al modo verbal. Para responder a estas cuestiones, se ha empleado un método de análisis que combina el modelo del proceso de composición semántica propuesto por Evans (2010), el análisis de la interpretación que el traductor hace de la obra artística (Langacker 2008) y el análisis de definiciones lexicográficas (Faber y Mairal 1999) combinado con los métodos de la lingüística de corpus (Faber 2012). Este método ha permitido extraer un retrato aproximado de la representación semántica de la obra artística en la audiodescripción.

10.1. Discusión de los resultados

El presente apartado está dedicado a sintetizar los resultados más destacados del análisis de corpus de la guía audiodescriptiva de museos de arte y relacionarlos con el contexto comunicativo y los fundamentos teóricos presentados en las partes primera y segunda de la presente tesis doctoral. Esta discusión sigue la estructura del análisis llevado a cabo en el capítulo noveno y se divide, así, en dos apartados: el primero está dedicado a la discusión de la estructura discursiva de la guía audiodescriptiva de museos de arte y el segundo, al análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística.

10.1.1. La estructura discursiva de la guía audiodescriptiva de museos de arte

El análisis de los movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva ha permitido, en primer lugar, identificar las secciones temáticas y los movimientos retóricos presentes en el corpus, que se resumen en la Tabla 47.

Sección	Movimiento
Presentación	Bienvenida
	Descripción del museo
	Descripción de la guía y el dispositivo
	Descripción de la exposición (OP ⁴⁷)
	Deseo de aprovechamiento (OP)
Recorrido	Ubicación de visitante/expositivo e indicaciones de desplazamiento (OP)
	Identificación del expositivo
	Audiodescripción del expositivo
	Contextualización del expositivo
	Interpretación del expositivo (OP)
	Instrucción de uso del dispositivo
	Información adicional (OP)
Despedida (OP)	Cierre (OP)
	Deseo de aprovechamiento y agradecimiento (OP)
	Autoría y patrocinio (OP)

Tabla 47. Secciones y movimientos retóricos de la guía audiodescriptiva de museos de arte.

Los movimientos retóricos se agrupan en secciones temáticas generales, estas son: Presentación, Recorrido y Despedida. De estas, la sección Recorrido es la más relevante del corpus y tiene carácter obligatorio. La sección Presentación es asimismo obligatoria, a

⁴⁷ Movimiento o sección opcional.

diferencia de la de Despedida, que únicamente aparece en una guía audiodescriptiva. La sección Recorrido presenta la particularidad de tener una estructura modular y cíclica en la que la agrupación de los movimientos de Identificación, Ubicación, Descripción, Contextualización e Interpretación se repite para cada una de las obras de arte descritas siguiendo un patrón más o menos fijo. Esta modularidad implica una interactividad entre el usuario de la guía y la propia guía audiodescriptiva. El visitante construye su propia senda, su recorrido particular y único en el museo; como resultado, la guía audiodescriptiva deja de ser un texto estático y lineal para adoptar estructuras diversas, dentro de un número finito de posibilidades. En la elección de una ruta particular, el visitante se torna en agente activo en la construcción de su experiencia de visita al museo y en editor final de la guía audiodescriptiva, al determinar su estructura discursiva. Desde el punto de vista de la experiencia del evento museístico, la interactividad con el museo y la autonomía en la creación del recorrido por parte del visitante es uno de los elementos fundamentales en las teorías museológicas actuales.

Desde el punto de vista discursivo, esta modularidad e interactividad textuales están presentes en géneros escritos, como la novela (una claro ejemplo es *Rayuela*, de Cortázar), fílmicos (en títulos como *The Hours* y *21 Grams*), y digitales, como la ciberliteratura, el videojuego y el sitio web. A diferencia de la novela, el filme y el videojuego, todos ellos tipos textuales narrativos, la guía audiodescriptiva es un texto fundamentalmente descriptivo, donde el foco tipotextual está en informar de estados de cosas, no de acciones que se desarrollan en el espacio y el tiempo. No obstante, si tomamos el evento de la visita museística como texto origen, esta constituye una experiencia narrativa conformada por una concatenación de acciones del visitante, acciones que determinan la organización final del discurso audiodescriptivo y las relaciones de conectividad entre los movimientos retóricos que lo componen. Así, como si se tratara de un hipertexto, el receptor introduce unos datos en el dispositivo (en este caso, numéricos) que funcionan como un hipervínculo que le conducen directamente a otro módulo de información, desde el cual puede volver al nodo informativo anterior, del que partió, o proseguir hacia otro distinto.

De los movimientos retóricos identificados, unos tienen una importancia central en la guía audiodescriptiva y se han categorizado por ello como *movimientos obligatorios*, mientras que otros tienen un peso menor que les confiere el estatus de *movimientos opcionales*. En la sección Presentación, son movimientos obligatorios los de Bienvenida, Descripción del museo y Descripción de la guía y el dispositivo. En la sección Recorrido, destacan por su frecuencia los movimientos 7, 8, 9 y 11, de Identificación del expositivo, Audiodescripción del expositivo, Contextualización e Instrucciones de uso del dispositivo

durante la visita, respectivamente. Su elevada frecuencia y consistencia de uso (aparecen en todos los textos analizados) permiten calificarlos como obligatorios dentro de la estructura discursiva de la guía audiodescriptiva de museos de arte. En cambio, el movimiento 6 (Ubicación del expositivo e indicaciones de desplazamiento), el movimiento 10 (Interpretación del expositivo) y el movimiento 12 (Información adicional de carácter contextual e interpretativo) son considerados opcionales en este género textual. El análisis de la secuenciación de los movimientos retóricos obligatorios ha permitido extraer el siguiente patrón de organización de la guía audiodescriptiva de museos de arte: Bienvenida - Descripción del museo - Descripción de la guía - Identificación del expositivo - Audiodescripción del expositivo - Contextualización - Instrucción de uso. Este patrón, unido a la organización cíclica de la sección Recorrido, permite configurar la estructura discursiva prototípica del género, que se representa en la Ilustración 22.

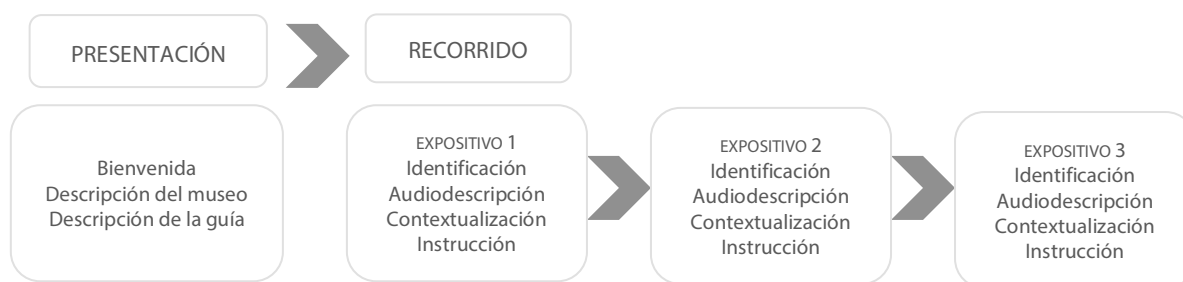


Ilustración 22. Estructura discursiva prototípica de la guía audiodescriptiva de museos de arte.

En términos generales, se ha podido concluir que las indicaciones de desplazamiento, la descripción del espacio arquitectónico y la descripción general del contenido del museo y de la exposición son tres clases de información que tienen un peso limitado en las guías analizadas. En el caso de las indicaciones de desplazamiento, su inclusión depende de la función y el diseño de la guía. Así, en la guía audiodescriptiva para una exposición particular, se guía normalmente al visitante a lo largo de un circuito cerrado y bien delimitado, pero cuando la guía audiodescriptiva se elabora para la colección permanente del museo, esta se compone de descripciones de una selección de expositivos de diferentes secciones del museo, lo cual imposibilita el guiado del visitante. A este respecto, las directrices de audiodescripción museística (Snyder 2010; ADC 2009) recomiendan ofrecer indicaciones de orientación al visitante, pero estas directrices deberían especificar las posibilidades existentes dependiendo del tipo de guía audiodescriptiva de que se trate.

En lo que concierne a la descripción del espacio y el contenido del museo y la exposición, las directrices de audiodescripción museística (ADC 2009) y de las artes

visuales en particular (Salzhauer et al. 1996) coinciden en la importancia de esta información para la experiencia del visitante con discapacidad visual. La descripción espacial tiene la finalidad de facilitar la orientación y movilidad del visitante, y la descripción del contenido es información contextual que interviene en el proceso de interpretación de la audiodescripción de los expositivos por parte del visitante con discapacidad visual y puede favorecer su comprensión de la misma y su acceso al evento museístico:

Generally, a work's placement in an art institution reveals important information about its meaning, as well as its relationship to other works in the collection. Tell the blind viewer where the work is located within the context of the institution. Include in your discussion a description of the gallery or sculpture garden where the work is installed, and mention the surrounding artworks. (Salzhauer et al. 1996: 7).

En estas directrices se recomienda realizar una descripción general de la exposición que incluya tanto información relativa al espacio (tamaño, decoración) como al contenido de la exposición, y que este tipo de información general se ofrezca al comienzo de la audiodescripción, con el fin de evitar su reiteración en la descripción de cada expositivo durante el recorrido (ADC 2009: 19).

Como se vio en la primera parte de esta tesis doctoral (cf. 4.1.), el museo constituye un evento comunicativo multimodal (O'Toole 2010: 65) con varios niveles de significación: *museo, galería, área y objeto* (Meng 2004: 34-35). Estos interactúan entre sí y emplean modos semióticos diversos en la construcción de un significado global. Si concebimos la guía audiodescriptiva como una traducción del evento museístico en su totalidad, esta debería incluir una traducción de los elementos visuales que conforman dicho significado en los diversos niveles referidos. La arquitectura y el espacio tridimensional como eventos comunicativos multimodales han sido estudiados por Stenglin (2004, 2009c, 2011) y O'Toole (2010), cuyas aportaciones podrían servir de guía en la elaboración de audiodescripciones de estos elementos para su integración en guías audiodescriptivas museísticas.

En lo que respecta a la descripción del contenido de la colección del museo y de la exposición, esta constituye información de tipo contextual que complementaría al movimiento 9 de Contextualización identificado en las guías audiodescriptivas. En los estudios de multimodalidad de base hallidayana existen investigaciones en torno a la exposición museográfica como texto multimodal (Hofinger y Ventola 2004; Martin y Stenglin 2007). Estos estudios analizan la interacción entre los modos verbales y no verbales en la construcción de una experiencia y un significado multisemióticos partiendo de la gramática sistémica funcional y su aplicación al análisis de modos no verbales como

la imagen (Kress y Leeuwen 2001, 2006): «The **museum exhibition** is obviously **multimodal** in that different semiotic resources, such as photographs, three-dimensional physical objects, space and language, are co-deployed in complex ways to construct meaning [énfasis en el original]» (Meng 2004: 28).

Cabe afirmar, por tanto, que las relaciones de coherencia entre la información descriptiva y la contextual y, dentro de la descriptiva, entre los diferentes niveles de descripción, desde el arquitectónico hasta la obra de arte, pasando por el diseño de la exposición, son fundamentales para la comprensión y el acceso al conocimiento del receptor y constituyen, por tanto, un elemento de estudio posible para futuras investigaciones. Estos enfoques podrían servir de base teórica y analítica para la elaboración de descripciones de los niveles del museo, la galería y la exposición que acompañaran a la audiodescripción del expositivo en la guía audiodescriptiva, con el fin de ofrecer una traducción más completa y coherente de la experiencia museística. En el ámbito investigador, sería interesante realizar estudios de recepción que evaluaran si la descripción de estos niveles de significación del museo contribuyen, como afirman las directrices, a la comprensión del expositivo y a la experiencia general del visitante con discapacidad visual.

10.1.2. Análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística

El análisis semántico de la audiodescripción, expuesto en el capítulo noveno, tenía el objetivo de describir la audiodescripción museística de obras de arte como producto de un proceso de traducción intersemiótica de imágenes a palabras. Este análisis ha permitido conocer la representación semántica del marco conceptual de la obra de arte en la audiodescripción, así como los recursos lingüísticos empleados para su codificación en la lengua. Estos dos elementos, el contenido conceptual y la forma lingüística, constituyen técnicas de traducción intersemiótica puestas en práctica por el traductor y contribuyen, asimismo, a caracterizar el género de la guía audiodescriptiva de museos de arte en los planos formal y cognitivo.

Respecto a la selección de información relevante, los componentes de la obra artística más sobresalientes por su frecuencia de aparición en la audiodescripción son el ICONO, el OBJETO, la COMPOSICIÓN, la FORMA y el COLOR. A estos siguen, con una representación menor, las categorías de ESPACIO, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN, TÉCNICA, SIGNIFICADO y LÍNEA. Las categorías que presentan un peso menor en el corpus son las de MATERIAL, ESTILO, TONO, SÍMBOLO, RECEPTOR, TEXTURA, PUNTO y MOVIMIENTO.

Estos datos coinciden con las directrices de audiodescripción museística y de las artes visuales, que hacen hincapié en la importancia de describir la ubicación de los componentes de la obra y los elementos visuales de la forma y, muy especialmente, del color (RNIB y Vocal Eyes: 2003; Salzhauer et al. 1996). Otros componentes de la obra cuya importancia para la descripción destacan tanto las directrices estadounidenses (Snyder 2010; Salzhauer et al. 1996) como las británicas (RNIB y Vocal Eyes 2003) son la TÉCNICA, el MATERIAL y el ESTILO, los cuales están, como hemos visto, infrarrepresentados en el corpus analizado. Si bien es cierto que el movimiento 7 de Identificación del expositivo, previo a la audiodescripción, hace referencia a la TÉCNICA y el MATERIAL, la información ofrecida en este movimiento es muy reducida, pues se limita a la contenida en el cartel del expositivo.

El componente de la obra más frecuente en la posición de Elemento descrito es el ICONO, seguido del OBJETO (en los expositivos escultóricos e instalaciones), la FORMA y el ESPACIO. Esta descripción de componentes concretos de la obra se complementa con una descripción general de la misma que, en el análisis realizado, se corresponde con las categorías de OBRA y TÉCNICA en la posición de Elemento descrito. Los componentes de la obra más frecuentes en la posición de Descriptor son la COMPOSICIÓN, los elementos visuales de COLOR, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN y FORMA, y por último, el SIGNIFICADO. Los elementos descritos y los descriptores más frecuentes son aquellos a los que el traductor ha otorgado una mayor relevancia por ser prominentes en el mensaje visual o por su pertinencia en el contexto comunicativo.

Una cuestión recurrente en las investigaciones en torno a la audiodescripción, tanto fílmica como de obras de arte, es la interpretación y explicitación del significado de los signos visuales. Como se vio en la primera parte de esta tesis doctoral, las directrices existentes (Salzhauer et al. 1996; RNIB y Vocal Eyes 2003) no parecen coincidir, ya que unas recomiendan objetividad mientras otras destacan los beneficios de la interpretación. No obstante, las investigaciones, aún escasas, en esta área son unánimes al defender la necesidad de incluir en la audiodescripción una traducción, no solo de los signos visuales claros y objetivos, sino también de los signos ambiguos (aquellos con diferentes niveles de significación) como medio para acercar la experiencia del arte a las personas con discapacidad visual. Ahora bien, existen divergencias entre los que consideran válida la técnica de la explicación verbal del significado (Coster y Mühleis 2007) y los que, por el contrario, defienden que la ambigüedad del original debería mantenerse en la audiodescripción por medio de un lenguaje y ciertas cualidades sonoras igualmente ambiguas (Neves 2012). Esta postura contradice las directrices estadounidenses, que condenan el uso de lenguaje figurativo y ambiguo: «In describing visual art to a blind audience, you must be careful to

avoid ambiguous and figurative language. The blind listener can take words very literally» (Salzhauer et al. 1996: 5).

A este respecto, los resultados del análisis llevado a cabo han revelado que la categoría SIGNIFICADO tiene una frecuencia reducida en el corpus analizado, lo cual implica que el nivel de interpretación de los signos visuales es limitado. La interpretación del significado se divide en tres categorías en el corpus analizado, según sea la naturaleza del signo visual descrito: (1) expresión facial, (2) significado simbólico, y (3) sensación provocada por las técnicas visuales empleadas. De estos tres, la última es la más frecuente. El significado del signo visual se explicita en la audiodescripción por medio de la categorización (*This is perhaps a suggestion of the modesty*) y la asignación de propiedades (*They are misty and ethereal*), pero no se aprecia el uso de la analogía intersensorial. Estas categorías quedan ilustradas en los siguientes fragmentos extraídos del corpus de audiodescripción de la obra artística:

Expresión facial

Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.

Simbolismo

At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page. This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit.

Sensación

It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a breakwater stretch out towards the waterline. They are misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.

Un factor contextual que podría explicar la escasa interpretación de los signos visuales es el estatus profesional del traductor, que está relacionado con su formación y con el método de elaboración de la audiodescripción. Las guías audiodescriptivas son realizadas, normalmente, por empresas y profesionales externos al museo, con formación y experiencia en escritura creativa y accesibilidad. En cambio, las audiodescripciones en directo, ofrecidas durante visitas guiadas, son realizadas por personal del museo, ya sea contratado o voluntario, con una formación más específica en Historia del arte y en la colección del museo. Este factor podría influir tanto en las directrices marcadas por el

museo para la elaboración de audiodescripciones como en las impuestas por el propio traductor a su actividad en el sentido de limitar la libertad interpretativa en la audiodescripción. A este respecto, consideramos que siempre y cuando el receptor sea informado y tome conciencia de que las interpretaciones ofrecidas por el traductor son subjetivas y personales, la descripción del significado y las sensaciones causadas por los signos visuales puede enriquecer la experiencia del visitante con discapacidad visual.

En un contexto como el arte, donde la creación del objeto artístico responde a un propósito comunicativo y expresivo determinado, la explicitación de las impresiones y sensaciones provocadas por la imagen podrían ser beneficiosas para su comprensión por parte de personas con discapacidad visual. En cuanto a la técnica empleada para hacerlo, consideramos que tanto la analogía intersensorial y la explicación como el uso creativo del sonido pueden ser técnicas válidas, siempre y cuando los usuarios confirmen que efectivamente contribuyen positivamente a su experiencia.

La audiodescripción es de por sí una experiencia distinta a la visión directa de la obra artística. Es un fenómeno de mediación comunicativa y semiótica en la que la subjetividad del traductor influye inevitablemente en la composición de la audiodescripción, que es por definición un ejercicio interpretativo, aun cuando aspire a la máxima objetividad. Por ello, los argumentos del respeto al original y la no intervención de la subjetividad del traductor no parecen suficientes para limitar la interpretación de los signos visuales y, con ella, el potencial comunicativo y expresivo de este recurso, siempre y cuando los beneficiarios de la audiodescripción corroboren su utilidad. No obstante, en la práctica estos tendrán opiniones y gustos diversos, por lo que al traductor solo le queda intentar adaptarse a las preferencias de aquellos que son sus destinatarios.

En lo que respecta a las técnicas de traducción intersemiótica, en el corpus analizado se han distinguido las siguientes: *identificación*, *categorización* y *asignación de propiedades*. Las dos más frecuentes son la categorización y la asignación de propiedades. La categorización es básica en la audiodescripción, pues la verbalización de un componente visual requiere forzosamente su reconocimiento y categorización previos. Esta técnica se corresponde con las relaciones semánticas *es_un* y *tipo_de*. Cuando el referente en la realidad de aquello representado en la obra de arte es único, se emplea la técnica de la identificación. Una vez categorizados o identificados los componentes visuales que el traductor considera más relevantes, estos se describen en detalle por medio de la asignación de propiedades diversas, fundamentalmente físicas y objetivas, que se corresponde con las relaciones semánticas *atributo_de* y *parte_de*.

La Ilustración 23 recoge un esquema de la representación semántica del marco conceptual de la obra artística codificado en la audiodescripción de las guías

audiodescriptivas de los cuatro museos estudiados. En este esquema se han incluido aquellas categorías conceptuales y relaciones semánticas predominantes en la descripción; no recoge, por tanto, todos y cada uno de los componentes descritos, sino únicamente los más frecuentes y, por ello, más pertinentes desde el punto de vista del traductor.

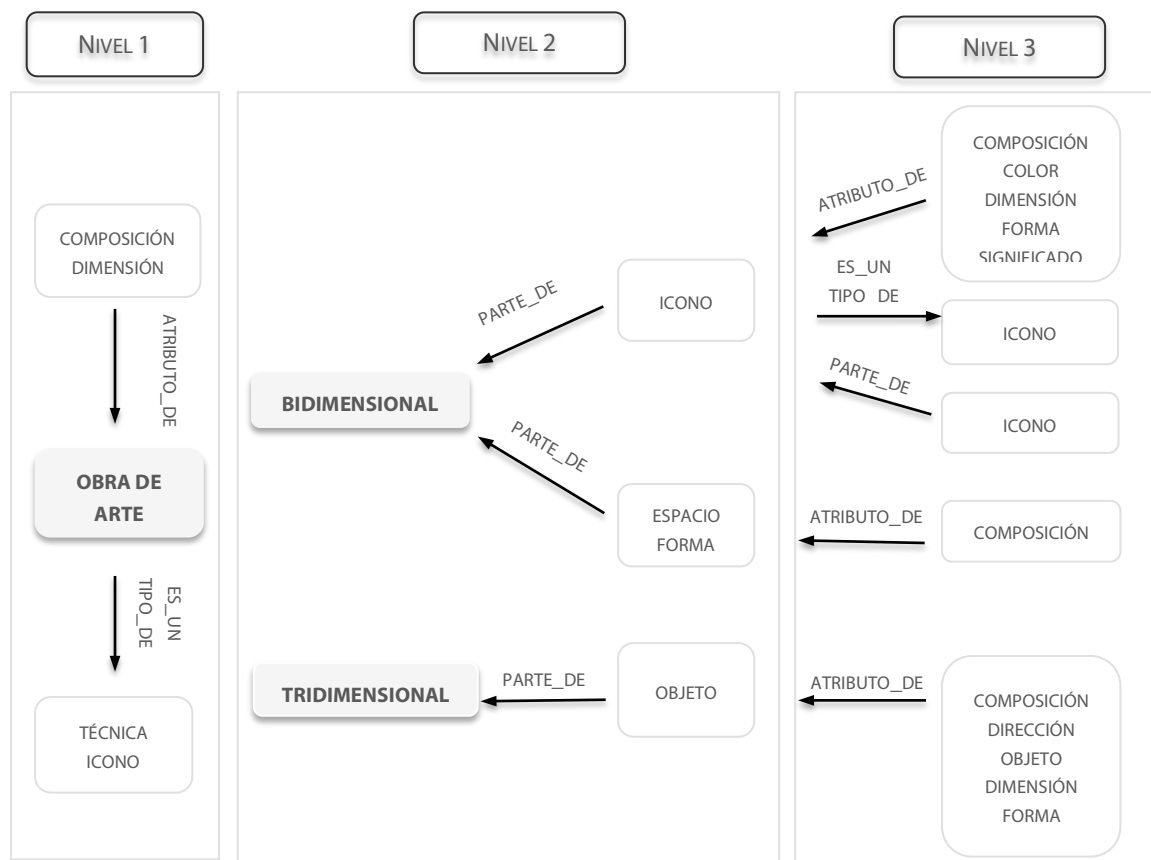


Ilustración 23. Representación semántica del marco de la obra artística en la audiodescripción.

Como queda reflejado en la figura, en la audiodescripción de la obra de arte se distinguen tres niveles de especificidad: (1) descripción la obra de arte en su conjunto, (2) descripción de sus componentes fundamentales, ya sean estos iconos, elementos visuales u objetos, y (3) descripción de los atributos de dichos componentes. En el nivel de descripción general (Nivel 1 en la figura anterior), la obra de arte en su conjunto se caracteriza por el tipo de técnica empleada (pintura, escultura, óleo, grabado, etc.), el tema principal (ICONO) y los atributos generales de la obra, en particular, la COMPOSICIÓN y la DIMENSIÓN. Los siguientes fragmentos del corpus sirven para ilustrar estos resultados:

Nivel 1: la obra en su conjunto.

TÉCNICA

This painting sits within a thin, dark, wood frame.

ICONO

*Again, it is one of Matisse's own paintings: it is clear now that this **is his own studio.***

COMPOSICIÓN

*The third study **is in the upper right corner.***

*This large horizontal abstract painting **has no focal point and no foreground or background.***

DIMENSIÓN

*Houseboats at High Tide – **is double width, making a long low landscape.***

En el siguiente nivel de especificidad (Nivel 2), se identifican los componentes fundamentales de la obra. En las obras bidimensionales son el ICONO y los componentes visuales del ESPACIO y la FORMA. En las obras tridimensionales (escultura e instalación), los componentes fundamentales son los objetos reconocibles de que se compone. En el último nivel de especificidad (Nivel 3), se realiza una descripción de los componentes anteriores. El ICONO se describe en relación con varios aspectos: (1) atributos físicos (COMPOSICIÓN, COLOR, DIMENSIÓN y FORMA), (2) mentales (SIGNIFICADO), (3) tipo de entidad que representa (ICONO), y (4) partes de que se compone (ICONO). El OBJETO se caracteriza en relación con los atributos COMPOSICIÓN, DIRECCIÓN, DIMENSIÓN y FORMA. Por último, los elementos visuales de la FORMA y el ESPACIO se describen, principalmente, en relación con la COMPOSICIÓN. Estos resultados se ilustran a continuación con fragmentos tomados del corpus analizado:

Niveles 2 y 3: componentes de la obra más destacados y su caracterización

ICONO

COMPOSICIÓN

Up each of the left and right sections are three lily groups – one above the other – with blurred areas between.

COLOR

*The apple and pear **are streaked with red**, and the melon is reddish too; but the grapes **are a grayish white.***

DIMENSIÓN

*His hands holding the gray clarinet **are disproportionate** to the rest of his body – the size of a mouse's paws.*

FORMA

*Like many of the objects in this painting, the bird **appears** cut out, with distinct edges and a flattened form.*

SIGNIFICADO

*He **is** the Earth, and his skin is a much darker brown.*

ICONO

Entidad representada

*The servant **is** also a young woman, although she is less carefully drawn.*

Partes de que se compone

*The young man **has** short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead.*

OBJETO

COMPOSICIÓN

*A wooden post **is** visible in the foreground of the lower left corner, cropped by the left side of the painting.*

DIRECCIÓN

*If you are standing in front of the sculpture, the pole does not **face forward** but is turned slightly to your right.*

OBJETO

*The obelisk extends up another 15 feet. It **has** a pointed tip, like a pencil, and is resting, point downwards, on the tip of the pyramid.*

DIMENSIÓN

*The next pole, in the back corner of the platform to your right, **is** about 8 inches wide and shaped like a surfboard, tapering at both ends.*

FORMA

*The two sticks on the left **are** slightly bent, making the structure look vaguely unstable.*

ESPACIO

*The space beneath this plaza **is** empty, save for the murky shadows below.*

*The bottom layer **sits** flush against the wall.*

FORMA

*Beneath it, and further to the right **are** quickly outlined heart shapes.*

*Extending from the hare's front right leg **is** another triangle, this one made of thick gray felt.*

Estos niveles de especificidad parecen corresponderse con las directrices existentes, que instan a ofrecer una visión general, centrada en el tema principal, seguida de una descripción de los elementos icónicos sobresalientes, la dimensión, la forma y el color, para seguidamente realizar una descripción vívida y detallada. Esta descripción pormenorizada debe recorrer una a una las diferentes áreas de la obra, centrándose en los detalles más pertinentes, y ofrecer información suficiente para que los receptores construyan una imagen mental y una opinión y conclusiones propias de la obra (Salzhauer et al. 1996: 6). Ahora bien, queda pendiente para futuras investigaciones realizar un análisis detallado de la progresión de la información y las relaciones retóricas entre las diferentes unidades discursivas.

En lo que respecta a las formas lingüísticas empleadas en la audiodescripción, el léxico empleado presenta un nivel de especificidad bajo, salvo en la categoría de COLOR. En el caso de las técnicas visuales utilizadas en la composición de la obra, en lugar de su identificación por medio de los términos específicos del dominio de la comunicación visual, se emplea la técnica de la *explicitación* del efecto conseguido. A este respecto, las recomendaciones de Art Education for the Blind (Salzhauer et al. 1996: 6), en su directriz sexta, previenen al traductor de presuponer al receptor un conocimiento determinado de las convenciones y técnicas de las artes visuales y recomiendan incluir siempre una explicación de conceptos como la *perspectiva* y el *plano* pictórico en la descripción. Quizá la fusión de ambas técnicas fuera la opción más beneficiosa para la comprensión de la obra, pues el receptor accedería a un concepto y su término correspondiente en el dominio del arte y, al mismo tiempo, conocería el efecto logrado con su utilización por parte del artista.

El análisis semántico de las formas verbales ha permitido comprobar que la EXISTENCIA y la POSICIÓN son, con diferencia, los dominios más activados en el corpus. Estos datos, sumados a la reducida frecuencia de la categoría EMISOR en el corpus permiten concluir que, en las audiodescripciones analizadas, el foco de atención recae en los estados de cosas que componen la obra y no en el agente y la acciones de las que son fruto. Este foco en los estados de cosas está relacionado con el punto de vista adoptado, que en el corpus analizado se corresponde con lo que Langacker (2008) denomina *disposición predeterminada*, en la que los interlocutores, que en el caso que nos ocupa son el traductor y el visitante, están fuera de la obra y el primero describe, en tiempo presente y tercera persona, los estados de cosas que se despliegan en el espacio ante ellos. El agente del proceso de creación de la obra queda implícito en la descripción, pero es conocido por el co-texto de la guía audiodescriptiva y el contexto comunicativo global. La

descripción busca, por tanto, evitar la redundancia de información en lo que respecta al agente de la creación artística.

Al poner el mayor énfasis en el resultado del proceso de creación artística, la relación causal entre las acciones del artista y sus efectos en la obra quedan diluidos. Si bien la reiteración del agente no es pertinente, la explicitación de la relación entre las técnicas y los elementos visuales empleados por el artista y su resultado podría ayudar al receptor con discapacidad en la construcción de la imagen mental de la obra y a su conocimiento de los recursos de las artes visuales. En el contexto de la audiodescripción fílmica, algunos investigadores defienden la explicitación de los procesos causales que subyacen a las acciones en la narrativa fílmica y hay ya estudios (Fryer y Freeman 2012) que han demostrado, aunque parcialmente, los beneficios de la explicitación de las técnicas fílmicas en la recepción de filmes audiodescritos (cf. 2.2.). Este tipo de descripción implicaría un uso más profuso de lo que Baxandall ha denominado *palabras causa* y *palabras efecto*, empleadas en la descripción formal de la obra en la Crítica de arte, en la que la obra de arte se considera «something with a history of making by a painter and a reality of reception by beholders» (Baxandall 1985/2009: 50). En esta línea, las directrices de audiodescripción en las artes visuales de Art Education for the Blind hacen hincapié en la importancia de describir las características específicas de la técnica y el medio debido a que: «Sometimes, there is an important relationship between the implicit content and the technique or medium employed to make the work. Detailed information on these topics enables the blind viewer to understand the ways in which meaning and/or style are generated from the materials» (Salzhauer et al. 1996: 4).

La disposición predeterminada sitúa al traductor y el visitante en una perspectiva externa y, por tanto, más objetiva. Esta se refleja en la escasa frecuencia de la categoría RECEPTOR, que implica que el traductor no establece un diálogo directo con el visitante ni le insta a realizar determinadas acciones, físicas o mentales, que puedan guiar su comprensión de la obra. Consideramos que si uno de los propósitos de la descripción de las artes visuales es hacer que el receptor con discapacidad visual pueda comprender e incluso experimentar las sensaciones provocadas por la obra en el receptor normovente, una perspectiva interna podría ser beneficiosa para la comprensión de la obra. En concreto, la identificación del receptor con una entidad representada en la obra podría aumentar su sensación de inmersión. Así, por ejemplo, en la descripción de una obra como *Morning in a City* del artista estadounidense Edward Hopper (Fotografía 3), la descripción podría adoptar la primera persona y la perspectiva de la figura femenina, e incluso proponer al receptor identificarse con este personaje.



Fotografía 3. *Morning in a City*. Edward Hopper, 1944

En obras donde no se representa la figura humana y en obras no figurativas, una alternativa sería describir la obra como si se tratara de un espacio tridimensional en cuyo interior está ubicado el receptor. De esta manera, en una pintura como *Corfu: Lights and Shadows*, del pintor John Singer Sargent (Fotografía 4), se podría ubicar al receptor dentro de la escena e incluso instarle a imaginar un recorrido en torno a la casa y la contemplación de la escena desde diferentes puntos. Esta técnica, que se emplea en cierto modo ya en la audioguía infantil del MoMA de Nueva York (cf. 5.5.1.), contradice las indicaciones de las directrices, que recomiendan el uso de la tercera persona y el punto de vista del observador externo (ADC 2009).



Fotografía 4. *Corfu: Lights and Shadows*. John Singer Sargent, 1909.

Sin embargo, esta audiodescripción inmersiva está relacionada con la directriz undécima de Art Education for the Blind (Salzhauer et al. 1996: 8), que recomienda el uso de la técnica de la recreación, en la que el visitante adopta la postura de la figura humana representada en una pintura o escultura con el fin de comprender esta característica formal de la obra mediante la percepción de su propio cuerpo (Salzhauer et al. 1996: 8). De manera similar, la inmersión en la escena o el universo de la obra implica que el receptor interpreta los elementos formales en relación con su propia experiencia.

Al emplear estas técnicas, la audiodescripción para personas con discapacidad visual se acercaría a la descripción formal de la Historia y la Crítica del arte en su aspiración a provocar en el lector un efecto de realidad y una ilusión de presencia (Guasch 2003: 217). Esto supondría asimismo un giro en la técnica o método general de la audiodescripción como práctica intermedial, pasando de una intersemiosis indirecta por tematización, en la que se refiere a los componentes de la obra, a la *intersemiosis indirecta por imitación*, en la que el medio de la obra de arte, sus cualidades, su estructura y sus efectos típicos se dramatizan a través de una muestra implícita en el modo verbal (Wolf 1999: 44-45).

La validez de estas técnicas alternativas y otras que puedan surgir en la práctica y la investigación de esta modalidad de traducción intersemiótica únicamente puede probarse por medio de estudios de recepción donde los beneficiarios de esta mediación comunicativa evalúen si realmente contribuyen a su comprensión y experimentación del arte. Y dado que el público de museos con discapacidad visual no conforma un grupo homogéneo (Reich et al. 2011: 54-56), sino que, por el contrario, presenta una gran diversidad en lo que a necesidades y gustos se refiere, el traductor necesita conocer las diversas posibilidades existentes en cuanto a técnicas y preferencias de los receptores para poder tomar decisiones fundadas.

10.2. Conclusiones

El principal objetivo de esta tesis doctoral era el de contribuir al desarrollo de una línea de investigación centrada en la teorización y el análisis de los procesos de traducción e interpretación que permiten hacer el evento multimodal museográfico universalmente accesible y que se denominó *traducción e interpretación accesible en el espacio multimodal museográfico*. En particular, pretendía ofrecer un retrato detallado de la práctica actual de la audiodescripción museística de obras de arte para visitantes con discapacidad visual como modalidad de traducción accesible e intersemiótica. En concreto, esta investigación

se centró en el género de la guía audiodescriptiva de museos de arte y partió de las siguientes hipótesis generales:

- **Hipótesis primera:** la guía audiodescriptiva de museos de arte constituye un género textual y, como tal, es posible definirlo a partir de sus características particulares en los planos comunicativo, formal y cognitivo.

- **Hipótesis segunda:** la audiodescripción museística de obras de arte es el producto de un proceso de traducción intersemiótica y, como tal, su análisis semántico permite describir las técnicas de traducción empleadas en la traducción de imágenes a palabras en relación con dos elementos: selección de información relevante en función del contexto comunicativo y selección de recursos lingüísticos empleados por el traductor para trasladar la representación conceptual construida en su proceso de interpretación del texto origen.

Para abordar este estudio, se adoptó un enfoque multidimensional de caracterización del género textual en el que este se definió como una clase de evento comunicativo dinámico compuesto de categorías discursivas organizadas en torno a un prototipo, las cuales comparten un conjunto de propósitos o intenciones comunicativas que determinan la estructura esquemática de los discursos, así como el contenido conceptual y la forma lingüística de los mismos (Swales 2007: 58). Las nociones de tipo textual y registro son transversales a la de género y contribuyen a su caracterización. De esta definición se desprenden las tres dimensiones de definición del género textual en torno a las que ha girado el estudio de la guía audiodescriptiva de museos de arte en este trabajo: (1) comunicativa o contextual, (2) formal y (3) cognitiva.

Para estudiar la dimensión comunicativa de la guía audiodescriptiva, en la parte primera de esta tesis se realizó un análisis exhaustivo del contexto de la audiodescripción museística, desde los aspectos más generales de la accesibilidad y la discapacidad hasta los más específicos relacionados directamente con el género de la guía audiodescriptiva. Los métodos empleados fueron la revisión de diversas fuentes documentales y la administración de cuestionarios y realización de entrevistas a personal de museos, organizaciones, instituciones y empresas relacionadas con la accesibilidad y la audiodescripción museísticas.

Seguidamente, en el capítulo quinto de la parte segunda, dedicado a las teorías del género textual, se elaboró una caracterización del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte en relación con los siguientes parámetros: la intención comunicativa, el

escenario de la comunicación, el ámbito profesional, la temática, el propósito retórico y la relación semiótica entre el texto origen y el texto meta en el proceso de audiodescripción.

Esto nos llevó a completar la clasificación textual multidimensional de la guía audiodescriptiva de museos de arte. En esta clasificación, la guía audiodescriptiva museística se ubicó, atendiendo a la intención comunicativa general, dentro del *macrogénero divulgativo* (Bhatia 2004). Tomando como criterio clasificador el escenario de la comunicación, se asignó al grupo de géneros destinados a facilitar el acceso del visitante al museo dentro del *sistema de géneros museísticos* (Bazerman 1994). Su ubicación en el ámbito profesional de la Museografía determinó su categorización como *paragénero museístico* (Monzó 2002).

En un nivel complementario, la relación semiótica entre los textos origen y meta en la audiodescripción museística de obras de arte nos llevó a clasificarla como *fenómeno comunicativo intersemiótico*. En concreto, se estableció que el tipo de intersemiosis que opera en esta modalidad de audiodescripción es la *intersemiosis indirecta*, en la que el modo verbal se emplea para referir a un modo visual y que se lleva a cabo, generalmente, por medio de la *técnica de la tematización*, entendida aquí como la mención explícita de un medio en otro (Wolf 1999). La audiodescripción museística de obras de arte se relacionó con dos géneros de intersemiosis indirecta del dominio específico de las artes visuales: la écfrasis literaria y el análisis formal en la Historia y la Crítica del arte.

Por último, atendiendo al propósito retórico dominante, la audiodescripción museística se definió como un *tipo textual descriptivo*, entendiendo por descripción un macro-modo semiótico o macro-marco cognitivo con una función primordial referencial, donde el propósito fundamental es la asignación de propiedades a entidades, en lugar de la caracterización de acciones y sus participantes (Wolf 2007).

Con el fin de estudiar las dimensiones formal y cognitiva de la guía audiodescriptiva, se procedió a analizar un corpus textual compuesto por las guías de cuatro museos de arte, al que se dedicó el capítulo noveno de esta tesis doctoral. Para ello, se siguió un método de análisis del género textual basado en corpus adaptado del BCU Approach (Biber et al. 2007), que se compone de dos fases fundamentales: (1) análisis de los movimientos retóricos del género de la guía audiodescriptiva de museos de arte, y (2) análisis semántico del movimiento de audiodescripción de la obra artística. Esta segunda tenía el objetivo de caracterizar la audiodescripción de la obra artística como producto de un proceso de traducción intersemiótica en relación con dos factores: averiguar qué elementos de la obra artística selecciona el traductor para la composición del texto meta y describir los recursos lingüísticos de los que hace uso para trasladarlos al modo verbal. Para responder a estas cuestiones, se empleó un método de análisis que combina el

modelo del proceso de composición semántica propuesto por Evans (2010), el análisis de los elementos (foco, prominencia, perspectiva y especificidad) que conforman la interpretación que el traductor hace de la obra artística (Langacker 2008) y el análisis de definiciones lexicográficas (Faber y Mairal 1999) combinado con los métodos de la lingüística de corpus (Faber 2012).

El análisis de corpus llevado a cabo permitió, en primer lugar, conocer la estructura discursiva prototípica de la guía audiodescriptiva de museos de arte. Esta se compone de dos secciones, cada de las cuales se realiza por medio de varios movimientos retóricos:

Presentación: Bienvenida (m1) - Descripción del museo (m2)- Descripción de la guía (m3).

Recorrido: Identificación del expositivo (m7) - Audiodescripción del expositivo (m8) - Contextualización (m9) - Instrucción de uso (m11).

La sección Recorrido presenta la particularidad de tener una estructura modular y cíclica, en la que la agrupación de los movimientos Identificación, Ubicación, Descripción, Contextualización e Interpretación se repiten para cada una de las obras de arte descritas.

Del análisis semántico del movimiento de la audiodescripción de la obra artística se pudo concluir que en la audiodescripción museística de obras de arte predomina la descripción de los estados de cosas que componen la obra, en lugar de las acciones y los procesos de los que son fruto. Así pues, el punto de vista adoptado se corresponde con lo que Langacker (2008) denomina *disposición predeterminada*, en la que los interlocutores están fuera de la obra y uno describe, en tiempo presente y tercera persona, los estados de cosas que se despliegan en el espacio ante ellos.

En lo que respecta a los estados de cosas descritos, predomina la descripción objetiva de elementos concretos y externos al traductor, frente a los abstractos y mentales; es decir, el foco recae en la forma del mensaje visual y los elementos más objetivos de su contenido, es decir, los signos icónicos representados, en detrimento de la interpretación y explicitación del significado implícito en los signos visuales y las sensaciones producidas por el uso de determinados elementos y técnicas visuales.

En resumen, los componentes de la obra artística más sobresalientes por su frecuencia de aparición en la audiodescripción son el ICONO, el OBJETO, la COMPOSICIÓN, la FORMA y el COLOR. A estos siguen, con una representación menor, las categorías de ESPACIO, DIMENSIÓN, DIRECCIÓN, TÉCNICA, SIGNIFICADO y LÍNEA. Las categorías que presentan un peso

menor en el corpus son las de MATERIAL, ESTILO, TONO, SÍMBOLO, RECEPTOR, TEXTURA, PUNTO y MOVIMIENTO.

En términos generales, cabe afirmar que la aplicación de los fundamentos teóricos y metodológicos propuestos en la presente investigación al análisis de un corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte ha permitido corroborar las dos hipótesis de partida. Respecto de la primera, la caracterización de la guía audiodescriptiva de museos de arte en sus dimensiones comunicativa, formal y cognitiva ha permitido definirla como un género textual diferenciado. En cuanto a la segunda hipótesis, el análisis semántico de la audiodescripción de la obra artística no solo ha contribuido a la caracterización formal y cognitiva de dicho género, sino que ha permitido asimismo describir las técnicas de traducción intersemiótica empleadas en la audiodescripción museística de obras de arte en relación con dos aspectos: selección de los componentes del texto origen relevantes en función del contexto comunicativo y elección de los recursos lingüísticos para su codificación en el texto meta.

10.2.1. El futuro de la traducción accesible en el espacio multimodal museográfico

Según las teorías museológicas contemporáneas (Hooper-Greenhill 2007; Simon 2010), el visitante de museos busca una experiencia de ocio que conjugue entretenimiento con un proceso de aprendizaje y una experiencia emotiva. El museo del siglo XXI debe ser un ente vivo, abierto y dinámico, un lugar de encuentro en el que cada sector de la sociedad pueda jugar el papel que le corresponde a través de un abanico amplio de ofertas. Esto, unido al panorama actual de fomento de las políticas y movimientos sociales comprometidos con la accesibilidad universal, hace prever que esta tendrá un puesto cada vez más importante en las agendas de los museos de todo el mundo. Esto significa que el museo continuará evolucionando para convertirse en un entorno de aprendizaje colaborativo y de construcción colectiva de conocimiento, abierto a cualquier clase de individuo.

En esta sociedad del conocimiento y las nuevas tecnologías, caracterizada por la ubicuidad de la información y la instantaneidad y digitalización de la comunicación humana, otro elemento que se está revelando como fundamental para el futuro de la museografía es la World Wide Web. Los movimientos globales que demandan el acceso libre a la información por medio de licencias abiertas y el uso generalizado de las redes sociales están llevando a las sociedades de todo el mundo hacia una democratización del conocimiento, también en el museo.

En medio de esta revolución comunicativa, son cada vez más los museos que ponen su colección a disposición del gran público en su sitio web institucional (como el

Museo del Prado), o bien a través de aplicaciones para dispositivos móviles que permiten realizar una visita virtual en cualquier momento y desde cualquier lugar (como la aplicación Explorer del American Museum of Natural History o la del Brooklyn Museum de Nueva York). Pero el que sea quizá el proyecto más ambicioso en lo referente a la fusión de la Museografía y la Web es el Art Project⁴⁸, de la Google Cultural Foundation, un sitio web que funciona como un repositorio en línea de las colecciones de multitud de museos de todo el mundo. Todas estas iniciativas comparten un mismo objetivo: el acceso libre a la información y el conocimiento contenidos en las colecciones museográficas.

Otra tendencia fundamental que se está desarrollando gracias a las posibilidades que ofrece la Web es la participación del visitante en la construcción de ese conocimiento. A ello contribuye la presencia de los museos en las redes sociales, que permite a sus usuarios no sólo estar al tanto de las últimas noticias, sino también intercambiar experiencias y opiniones con otros visitantes del museo. En esta misma línea, la aplicación para dispositivos móviles MuseTrek ofrece a conservadores y visitantes de museos de todo el mundo un espacio virtual donde compartir experiencias y construir, de esta forma, una guía museística cooperativa⁴⁹.

La fusión de la colección en línea, las posibilidades de interacción de las redes sociales y el acceso libre a la colección museográfica son el objetivo fundamental del Collections Search Center de la Smithsonian Institution⁵⁰, un sitio web que combina colecciones en línea con opciones avanzadas de búsqueda y navegación, funciones de interacción social para recomendar, comentar, etiquetar, coleccionar y compartir elementos y permisos que permiten al usuario utilizar y compartir el material puesto a disposición por la institución sin restricciones. Sin duda, iniciativas como las aquí descritas están dando un nuevo giro al concepto de museo y suponen un gran avance en la democratización del conocimiento, en general, y del museo en particular.

La traducción e interpretación accesibles, así como otros recursos de accesibilidad, pueden y deben integrarse en estas aplicaciones y plataformas en línea para convertirlas en recursos museográficos inclusivos y enriquecer así la experiencia de las personas con discapacidad y con ellas la del conjunto de la sociedad, al contribuir directamente a la construcción de una cultura para todos, abierta y consciente de la diversidad.

En lo que respecta al uso de herramientas de interpretación móviles en museos, como la guía audiodescriptiva para visitantes con discapacidad visual, su uso va en

⁴⁸ <<http://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=es>>.

⁴⁹ <<http://www.musetrek.com/>>.

⁵⁰ <<http://collections.si.edu/search/>>.

aumento y se prevé que esta tendencia continúe en años venideros: según los resultados del estudio *Museums and Mobile Survey 2013*⁵¹, realizado anualmente por Løic Tallon para Pocket-Proof y Learning Times, de los 551 profesionales de la museología que respondieron a la encuesta (de los cuales un 81% era personal de una institución cultural y un 9% de a una empresa proveedora de servicios museográficos o investigador), el 43% representaba a una institución cultural donde se utilizan herramientas móviles y un 23% a instituciones que prevén hacer uso de esta clase de recurso en el próximo año.

El museo del futuro es un *museo para todos*, dinámico, interactivo y multimodal, y para que se materialice es necesario un concepto innovador e integrador de accesibilidad en la línea del que se ha venido desarrollando a lo largo de esta tesis doctoral. Un concepto anclado en el deber moral de los museos como instituciones culturales de hacer que personas con capacidades e intereses diversos se sientan representados e integrados en su institución. La accesibilidad universal es un elemento clave en la evolución del museo contemporáneo y en su consecución es esencial la labor de expertos, museógrafos y educadores, pero no sólo; la Traducción y la Interpretación desempeñan asimismo un papel fundamental en este proceso.

Si pretende abrir nuevos ámbitos de investigación, así como ofrecer formación en nuevos perfiles profesionales, la Traductología del futuro tiene que adentrarse en el mundo de la multimodalidad y estudiar las formas de traducir eventos comunicativos de diversa naturaleza semiótica a todo tipo de receptores. No obstante, queda un largo camino por recorrer y es deber de las Universidades contribuir a que se avance en la creación de nuevos perfiles formativos y la implantación de los currículos correspondientes, que formen a individuos en las competencias específicas necesarias para la realización de planes de accesibilidad universal en las diferentes esferas de la sociedad que así lo requieran.

Esta especialización formativa es un paso esencial para la creación de nuevos perfiles profesionales ligados a la accesibilidad universal, pero no es el único; al mismo tiempo, es necesario que los responsables de los entornos, servicios y productos que precisan medidas de accesibilidad se conciencien de esta necesidad y demanden profesionales con una formación específica y de calidad. Por último, los usuarios potenciales de la accesibilidad universal deben tomar conciencia de la importancia de hacer llegar sus voces a las diversas instituciones y servicios y colaborar con ellas activamente en el diseño de recursos de accesibilidad universal nacidos no de la

⁵¹ <<http://www.museums-mobile.org/survey/>>.

especulación de profesionales e investigadores, sino de las necesidades y preferencias reales de las personas a las que van dirigidos.

10.2.2. Implicaciones para la metodología de investigación en audiodescripción

El que aquí se ha presentado es un estudio descriptivo del producto de la audiodescripción que se ubica en el área de la investigación en audiodescripción, dentro de la disciplina de la Traducción Audiovisual. Esta investigación ha demostrado la utilidad del enfoque del género textual y los métodos de análisis del discurso y análisis semántico propuestos para el estudio de la audiodescripción de la obra artística. Como se dijo al comienzo de este trabajo (cf. 2.2.), este tipo particular de audiodescripción comparte con la realizada en otros ámbitos, como el cine, la televisión y las artes escénicas, una misma intención comunicativa y tipo de receptor que hace que determinados enfoques teóricos y metodológicos sean válidos para todas estas modalidades.

En concreto, el método de análisis semántico del producto de la audiodescripción propuesto en esta tesis doctoral, inspirado en el método de análisis de la audiodescripción fílmica desarrollado por el grupo Tracce (Jiménez Hurtado 2007a; Jiménez Hurtado et al. 2010), puede ser aplicado a otras modalidades de audiodescripción con el objetivo de determinar qué contenido conceptual del texto origen ha sido seleccionado para su traducción, teniendo en consideración las características específicas del texto origen. Así, si los estudios fílmicos son la base para la categorización semántica de la audiodescripción fílmica, las teorías del diseño y el arte lo han sido aquí para la de obras de arte, y los estudios teatrales y de la semiótica de la danza deberían serlo para la audiodescripción en las artes escénicas. La importancia de partir de estas teorías es que sólo a través de ellas se puede comprender la relevancia y el impacto de unos componentes y otros del texto origen en la composición de la audiodescripción.

Además, estudios de este tipo tienen una aplicación práctica relacionada con la indexación de información y la anotación automática de discursos. El análisis semántico de la audiodescripción museística de obras de arte presentado en esta tesis doctoral ha permitido establecer una relación conceptual entre los componentes de la obra artística (el texto origen) y el léxico empleado para su audiodescripción (el texto meta), es decir, entre los modos visual y verbal. De esta manera, la clasificación del contenido de la audiodescripción en las categorías de la comunicación visual constituye una anotación semántica de los textos del corpus que puede emplearse para la indexación de segmentos textuales a partir de patrones de búsqueda que especifiquen diferentes componentes de la obra artística. Así, por ejemplo, si un audiodescriptor profesional, un estudiante o un

docente quisiera obtener muestras textuales reales de la audiodescripción del *color* o la *composición*, bastaría con introducir estos términos en un campo de búsqueda para recuperar los segmentos textuales anotados con estas categorías en el corpus de audiodescripciones.

Asimismo, este análisis conceptual podría servir como base para el desarrollo de aplicaciones de anotación semántica automática de audiodescripciones de arte, en la línea de Wmatrix (Rayson 2009). Este tipo de aplicación, relacionada con una base de datos de audiodescripciones de obras de arte, constituiría una herramienta de consulta y referencia de gran valor para la formación y la práctica profesional en este ámbito. Yendo un paso más allá en la cadena de relaciones, la vinculación de las audiodescripciones anotadas en el plano semántico con las obras originales permitiría la indexación de imágenes a partir de las categorías conceptuales de la obra artística (como la imagen icónica, la composición o el movimiento) en aplicaciones con fines didácticos en el área de las artes visuales (cf. Salway y Frehen 2002). Imaginemos un estudiante o docente de Historia del arte que quisiera recuperar, de una base de datos de imágenes, una serie de obras para ilustrar el *movimiento* en la pintura. Con solo introducir la categoría movimiento en un campo de búsqueda, la aplicación le devolvería aquellas imágenes anotadas con esta categoría conceptual.

Por último, el estudio semántico aquí presentado es el inicio de la construcción de la *gramática local* (Hunston y Sinclair 2000) de la audiodescripción museística de obras de arte que, una vez completada en los planos morfo-sintáctico y discursivo, constituiría una caracterización exhaustiva de este género en el nivel formal de gran utilidad para la formación y la práctica profesional en audiodescripción. Por último, a la gramática local de la audiodescripción del expositivo se podría sumar la del resto de movimientos que conforman la guía audiodescriptiva, dando como resultado una base de conocimiento para el desarrollo de aplicaciones de traducción asistida por ordenador en el área de la audiodescripción museística de obras de arte.

10.2.3. Futuras líneas de investigación en audiodescripción museística

En lo que respecta a las futuras investigaciones en esta área, el estudio de la guía audiodescriptiva de museos de arte aquí presentado podría completarse con el estudio de otras dimensiones gramaticales. Como se dijo anteriormente en esta tesis doctoral, la audiodescripción es un texto escrito para ser oralizado y para comprobar cómo influye esta particularidad en el registro, sería de utilidad llevar a cabo estudios de la variación lingüística que tomaran como punto de referencia corpórea de la lengua inglesa tanto

orales como escritos, de la lengua general y de géneros particulares, como la prosa académica y la literaria. Asimismo, no podemos olvidar la dimensión sonora de la guía audiodescriptiva, pues las cualidades de la voz son un factor que influye en la comprensión y aceptación de los discursos por parte de sus receptores. Así pues, a las investigaciones de la dimensión acústica en la audiodescripción fílmica existentes (Cabeza Cáceres 2013; Iglesias Fernández 2010; Iglesias Fernández et al., en prensa), podrían sumarse otras similares en el ámbito museográfico.

Por otro lado, los resultados de esta investigación podrían servir como punto de partida para estudios comparativos dentro del género de la guía audiodescriptiva museística en que se analizara en detalle cómo influye la variable del campo (la temática del museo y la exposición) en la organización discursiva y las características lingüísticas de la audiodescripción. A estos podrían sumarse otros estudios comparativos en torno a la variable del modo, en los que se analizaran las características de la audiodescripción grabada de la guía audiodescriptiva en relación con la audiodescripción en directo de la visita guiada audiodescriptiva. Los resultados de estas investigaciones permitirían componer una descripción más completa de la audiodescripción museística con sus diferentes variaciones que serviría como guía tanto para la formación como para la práctica profesional en este ámbito, en la línea de los *diccionarios de géneros* propuestos por el grupo Gentt (Gamero Pérez 2001: 198).

Otro estudio comparativo de gran interés, esta vez en torno a la variable del tenor, sería aquel que analizara la audiodescripción museística de obras de arte en relación con la audiodescripción de obras de arte en material didáctico para la enseñanza del arte a personas con discapacidad visual (como las incluidas en la enciclopedia en línea *Art History Through Touch and Sound*) y la formación de audiodescriptores (como el recurso en línea *Handbook for Museums and Educators*), con el fin de identificar convergencias y divergencias entre ambos.

Respecto del análisis semántico de la audiodescripción de obras de arte, en particular, sería interesante relacionar los resultados relativos a los componentes de la obra artística prominentes en la audiodescripción museística de obras de arte con los elementos prominentes en el proceso de percepción visual según las investigaciones realizadas por Kosslyn (1994), Smith y Kosslyn (2007), Zeki y Lamb (1994), desde la Neurobiología y la Fisiología de la percepción visual, y Arnheim (2004) desde la Psicología de la percepción visual. Este análisis comparativo de los procesos de percepción visual y el producto de la audiodescripción permitiría describir el proceso de la audiodescripción en términos de semejanza y divergencia entre los procesos de percepción y composición de la audiodescripción: la identificación de elementos predominantes en la percepción

que no lo son en la audiodescripción, y viceversa, permitiría identificar decisiones del traductor en cuanto a la selección de información relevante.

Asimismo, la discusión de los resultados a la luz de otras teorías de la comunicación visual, como la Semiótica social (Kress 2010; Kress y Leeuwen 2006; O'Toole 2010), y las teorías de la Filosofía de la representación (Kulvicki 2006; Lopes 1996; Gombrich 1982; Goodman 1968), aportaría una visión complementaria sobre el aspecto semántico de la audiodescripción y su adecuación a la función del texto origen, que serían de utilidad para la elaboración de un método de audiodescripción en este ámbito. Por último, pero no por ello menos importante, estos resultados deberían cotejarse con los resultados de experimentos llevados a cabo en torno a la percepción y la creación de imágenes mentales en personas ciegas y con pérdida de visión para comprobar hasta qué punto las audiodescripciones se adecúan a las capacidades del receptor. Así, por ejemplo, los experimentos realizados por Morton Heller, John M. Kennedy y Amedeo D'Anguilli (cit. en Cattaneo y Vecchi 2011: 83), entre otros, que demuestran la capacidad de las personas ciegas de comprender y representar gráficamente las reglas para la representación de las tres dimensiones en el plano bidimensional justificarían una mayor especificación de los planos, la profundidad y la perspectiva de la obra artística en la audiodescripción.

Todo lo anterior, unido a estudios descriptivos como el presentado en este trabajo, constituye material de gran valor para el diseño de experimentos de recepción en los que los usuarios puedan evaluar la adecuación de las prácticas actuales, así como los beneficios de prácticas alternativas como las que se están poniendo en práctica en la audiodescripción del teatro (Udo y Fels 2009a; Whitfield y Fels 2013). Hoy en día, los museos que se encuentran a la vanguardia en accesibilidad museística realizan estudios que permiten evaluar la adecuación de sus audiodescripciones a las expectativas y necesidades de sus visitantes. Llegada a este estadio, la investigación descriptiva pasa a ser aplicada, al repercutir directamente sobre la práctica real de la traducción accesible del evento multimodal museográfico con el fin de modificarlo en una dirección, la de un avance positivo y beneficioso para todas las partes implicadas en la comunicación y, muy especialmente, para los receptores.

Referencias bibliográficas

- Abowd, Gregory D. y otros. "Cyberguide: a mobile context-aware tour guide". *Wireless Networks* 3.5(1996): 421-433.
- ADC (Audio Description Coalition). *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*. Web. 1 de mayo de 2013. <<http://www.audiodescriptioncoalition.org/standards.html>>.
- ADLAB (Audio Description Lifelong Access for the Blind). *Report on User Needs Assessment 2012*. Web. 5 de mayo de 2013. <<http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF>>.
- Adolphs, Svenja, Sara Atkins y Kevin Harvey. "Caught between professional requirements and interpersonal needs: vague language in health care contexts". *Vague Language Explored*. Ed. Joan Cutting. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. 62-78.
- AEB (Art Education for the Blind). *Art History through Touch and Sound*. Nueva York y Louisville: Optical Touch Systems Publishers y American Printing House for the Blind, 1998-1999.
- AENOR. *Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR, 2005.
- AFB (American Foundation for the Blind). *Facts and Figures on Adults with Vision Loss*. Web. 10 de mayo de 2013. <<http://www.afb.org/section.aspx?SectionID=15&TopicID=413&DocumentID=4900>>. Actualizado en enero de 2013.
- Agost Canós, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Alonso López, Fernando. "Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal". *Trans Revista de Traductología* 2(2007): 15-30.
- Álvarez de Morales Mercado, Cristina. "A new system of secondary modelling: AD in the narrative movie". *Translationsforschung. Tagungsberichte der LICTRA. IX. Leipzig International Conference on Translation & Interpretation Studies (19-21.5.2010)*. Ed. Peter Schmitt, Susann Herold y Anette Weilandt. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011a.

- Álvarez de Morales Mercado, Cristina. "Audio description, rhetoric and multimodality". *The Journal of Language Teaching and Research* 5.2(2011b): 949-956.
- Aragonés Lumeras, Maite. *Estudio descriptivo multilingüe del resumen de patente: aspectos contextuales y retóricos*. Fráncfurt: Peter Lang, 2009.
- Arma, Saveria. "Why can't you wear black shoes like the other mothers?" Preliminary investigation on the Italian language of audio description. *Emerging topics in translation: Audio description*. Ed. Elisa Perego. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2012. 37-55.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. New Version*. Berkeley: University of California Press, 1954/2004.
- Atkins, Sarah y Harvey, Kevin. "How to use corpus linguistics in the study of health communication". *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Ed. Michael McCarthy y Anne O'Keeffe. Abingdon: Routledge, 2010. 605-619.
- Baker, Mona. "A corpus-based view of similarity and difference in translation". *International Journal of Corpus Linguistics* 2.9(2004): 176-193.
- Baker, Mona. "Corpus Linguistics and Translation Studies: implications and applications". Ed. Mona Baker, Gill Francis y Elena Tognini-Bonelli. *Text and Technology: in Honour of John Sinclair*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 1993. 233-250.
- Baker, Paul. *Using Corpora in Discourse Analysis*. Londres: Continuum, 2006.
- Bakhtin, Mikhail M. *'Speech Genres' and Other Late Essays*. Austin, Tex: University of Texas Press, 1936/1986.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Austin, Tex: University of Texas Press, 1935/1981.
- Bal, Mieke. "On Meanings and Descriptions". *Studies in Twentieth-century Literature* 61-2(1981/1982): 100-147.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. Christine van Boheemen. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1980/1985.
- Baldry, Anthony y John P. Thibault. "Applications of multimodal concordances". *Hermes: Journal of Language and Communication Studies* 41(2008): 11-41.
- Barnes, Colin y Geof Mercer. *Exploring Disability*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- Barnes, Colin. "What a difference a decade makes: reflections on doing 'emancipatory' disability research". *Disability & Society* 18.1(2003): 3-17.
- Barrett, Jennifer. *Museums and the Public Sphere*. Chichester, RU: Wiley-Blackwell, 2011.
- Barsalou, Lawrence W. "Abstraction in perceptual symbol systems". *Phil. Trans. R. Soc. B* 358(2003): 1177-1187.

- Barsalou, Lawrence W. "Frames, concepts, and conceptual fields". *Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization*. Ed. Eva Kittay y Adrienne Lehrer. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1992. 21-74.
- Barsalou, Lawrence W. "Grounded cognition". *Annu. Rev. Psychol.* 59(2008): 617-645.
- Barsalou, Lawrence W. "Perceptual Symbol Systems". *Behavioural and Brain Sciences* 4.22(1999): 577-660.
- Barsalou, Lawrence W. "Simulation, situated conceptualization, and prediction". *Phil. Trans. R. Soc. B* 364(2009): 1281-1289.
- Barsalou, Lawrence W. "The human conceptual system". *The Cambridge Handbook of Psycholinguistics*. Ed. Michael Spivey, Ken McRae y Marc Joanisse. Nueva York: Cambridge University Press, 2012. 239-258.
- Barsalou, Lawrence W., Ava Santos, W. Kyle Simmons y Christine D. Wilson. "Language and simulation in conceptual processing". Ed. Manuel de Vega, Arthur M. Glenberg y Arthur C. Graesser. *Symbols, embodiment, and meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 245-283.
- Bartrina, Francesca. "The challenge of research in audiovisual translation". *Topics in Audiovisual Translation*. Ed. Pilar Orero Clavero. John Benjamins, 2004. 157-167.
- Baxandall, Michael. "Patterns of intention". *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 1985/2009. 45-53.
- Bazerman, Charles. "Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions". *Genre in the New Rhetoric*. Ed. Aviva Freedman y Peter Medway. Londres: Taylor & Francis, 1994.
- Bazerman, Charles. "Textual Performance: Where the Action at a Distance Is". *Journal of Advanced Communication* 2.23(2003): 379-396.
- Bazerman, Charles. "The life of Genre, the life in the Classroom". *Genre and Writing*. Ed. W. Bishop y H. Ostrum. Portsmouth: Boynton/Cook, 1997. 19-26.
- Bell, Roger T. (1991). *Translation and Translating*. Londres: Longman.
- Bellotti, Francesco y otros. "Guiding Visually Impaired People in the Exhibition". *Mobile Guide 06*. Turín, 2006. Comunicación en congreso.
- Benecke, Bernd y Elmar Dosch. *Wenn aus Bildern Worte werden*. Munich: Bayerischer Rundfunk, 2004.
- Benecke, Bernd. "Aspekte der Audiodeskription: Charakter-Fixierung und Set-Fixierung." In: Hansen-Schirra, Silvia/Kiraly Don (Hrsg.): *Projektarbeit in der Translationsdidaktik*. Frankfurt: Peter Lang, (2012).

- Benecke, Bernd. "Audio-Description". *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 49.1(2004): 78-80.
- Berkenkotter, Carol, y Thomas N. Huckin. *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition/ Culture/ Power*. Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates, 1995.
- Berzlánovich, Ildikó y Gisela Redeker. "Genre-dependent interaction of coherence and lexical cohesion in written discourse". *Corpus Linguistics and Linguistic Theory* 8.1(2012): 183–208.
- Bhatia, Vijay K. *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*. Londres: Longman, 1993.
- Bhatia, Vijay K. "Discourse of philanthropic fund-raising". Paper presented at the *Written Dis- Course in Philanthropic Fund Raising. Issues of Language and Rhetoric*, Indianapolis, 1997.
- Bhatia, Vijay K. "Generic patterns in fundraising discourse". *New Directions for Philanthropic Fundraising* 22(1998): 95–110.
- Bhatia, Vijay K. *Worlds of Written Discourse: [A Genre-based View]*. Londres: Continuum, 2004.
- Biber, Douglas, Ulla Connor y Thomas A. Upton. *Discourse on the Move: Using Corpus Analysis to Describe Discourse Structure*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2007.
- Biber, Douglas. "Quantitative methods in corpus linguistics". *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Ed. Anne O'Keeffe y Michael McCarthy. Londres: Routledge, 2010. 1286-1304.
- Bird, Katharine y Andi Mathis, ed. *Design for Accessibility. A Cultural Administrator's Handbook*. National Endowment for the Arts y National Endowment for the Humanities, 2003.
- Bogucki, Lukasz y Krzysztof Kredens, ed. *Perspectives on Audiovisual Translation*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Bolaños Medina, Alicia, María J. Rodríguez Medina, Lydia Bolaños Medina y Luis Losada García. "Persuasive Strategies and Credibility in Corporate Website Discourse". *The texture of Internet. Netlinguistics in Progress*. Santiago Posteguillo Gómez, María J. Esteve y Maria L. Gea Valor Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 75-91.
- Borja Albi, Anabel. "Corpora for Translators in Spain. The CDJ-GITRAD Corpus and the GENTT Project". *Incorporating Corpora: The Linguist and the Translator*. Ed. Gunilla Anderman y Margaret Rogers. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. 243-265.

- Borja Albi, Anabel. "Organización del conocimiento para la traducción jurídica a través de sistemas expertos basados en el concepto de género textual". *El género textual y la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones pedagógicas*. Ed. Isabel García Izquierdo. Berna: Peter Lang, 2005. 37-67.
- Bourdieu, Pierre. "The Economics of Linguistic Exchanges". *Social Science Information* 6.16(1982): 645-668.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Bourne, Julian y Christina Lachat. "Impacto de la Norma AENOR: valoración del usuario". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. En Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez Domínguez. Granada: Tragacanto, 2010.
- Bourne, Julian. "El impacto de las Directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en inglés". *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. 179-198.
- Branje, Carmen J. y Deborah I. Fels. "LiveDescribe: can amateur describers create high-quality audio description?". *Journal of Visual Impairment & Blindness* March 2012: 154-165.
- Braun, Sabine y Pilar Orero Clavero. "Audio Description with Audio Subtitling – an emergent modality of audiovisual localisation". *Perspectives: Studies in Translatology* 18.3(2010): 173-188.
- Braun, Sabine. "Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training". *Linguistica Antverpiensia* 6(2007): 357-372.
- Braun, Sabine. "Audiodescription research: state of the art and beyond". *Translation Studies in the New Millennium* 6(2008): 14-30.
- Braun, Sabine. "Creating coherence in audio description". *Meta: journal de traducteurs/Meta: Translators' Journal* 56.3(2011): 645-662.
- Brelot, Marc y otros. "Nomadic computing in indoor cultural settings: intelligent connectivity, context awareness and the mobile museum experience". *Digital Culture and Heritage. Proceedings of ICHIM05*. 21-23 de septiembre de 2005, París. París: Archives & Museum Informatics Europe (AMIE), 2005. Web. 5 de febrero de 2012. <<http://www.archimuse.com/publishing/ichim05/Kockelkorn.pdf>>.

- Brown, Barry y otros. "Lessons from the lighthouse: collaboration in a shared mixed reality system". *Conference on Humans Factors in Computing Systems (CHI)*, April 2003. Nueva York: ACM, 2003. 577-584.
- Bruti, Silvia, Elena di Giovanni y Pilar Orero Clavero, ed. *Audiovisual Translation across Europe: an Ever-Changing Landscape*. Oxford: Peter Lang, 2012.
- Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*, Madrid: Alianza Editorial, 1934/1985.
- Burton, Elisabeth y Lynne Mitchell. *Inclusive Urban Design. Streets for Life*. Oxford: Architectural Press, 2006.
- Cabeza Cáceres, Cristóbal. *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica*. Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral, 2013.
- Carlson, Lynn, Daniel Marcu y Mary E. Okurowski. *RST Discourse Treebank*. Linguistic Data Consortium, 2002.
- Cattaneo, Zaira y Tomaso Vecchi. *Blind Vision: The Neuroscience of Visual Impairment*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011.
- Chaume Varela, Frederic. *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Cheung, Kenneth C., Stephen S. Intille y Kent Larson. "An inexpensive Bluetooth-based indoor positioning hack". *Proceedings of UbiComp 2006 Extended Abstracts (Posters Program)*.
- Chevers, Keith y otros. "Providing tailored (context-aware) information to city visitors". *Adaptive Hypermedia and Adaptive Web-Based Systems, Int. Conference (AH 2000)*. 28-30 de agosto de 2000, Trento. Ed. Peter Brusilovsky, Oliviero Stock y Carlo Strapparava. Berlín, Heidelberg y Nueva York: Springer-Verlag, 2000. 73-85.
- Chica Núñez, Antonio y Silvia Soler Gallego (2010). "Traducir lo imposible. La narrativa modular en el guión audiodescriptivo". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez Domínguez. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. 269-293.
- Chin, E. y Anna Lindgren-Streicher. "Designing experiences that enable all visitors to learn". *Informal Learning* 85(2007): 1-6.
- Clarke, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Clarkson, P. John y otros, ed. *Inclusive Design. Design for the Whole Population*. Londres: Springer-Verlag, 2003.
- Chapdelaine, Claude. "In-situ study of blind individuals listening to audio-visual contents". *ASSETS 2010*: 59-66.

- Collins: English Dictionary Complete and Unabridged* (2003). Glasgow: HarperCollins.
- Connor, Ulla y Anna Mauranen. "Linguistic analysis of grant proposals: European Union research grants." *English for Specific Purposes* 18.1(1999): 47–62.
- Connor, Ulla y Kostya Gladkov. "Rhetorical appeals in fundraising direct mail letters". *Discourse in the Professions: Perspectives from Corpus Linguistics*. Ed. Ulla Connor y Thomas A. Upton. Ámsterdam: John Benjamins, 2004. 257–286.
- Connor, Ulla y Thomas A. Upton. "Linguistic dimensions of direct mail letters". *Corpus Analysis: Language Structure and Language Use*. Ed. Charles Meyers y Pepi Leis-tyna. Ámsterdam: Rodopi, 2003. 71–86.
- Connor, Ulla y Thomas A. Upton, ed. *Discourse in the Professions: Perspectives from Corpus Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 2004.
- Connor, Ulla y Thomas A. Upton. "The genre of grant proposals: a corpus linguistic analysis". *Discourse in the Professions: Perspectives from Corpus Linguistics*. Ed. Ulla Connor y Thomas A. Upton. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2004. 236-255.
- Connor, Ulla, K Precht y Thomas A. Upton. "Business English: learner data from Belgium, Finland, and the U.S Ed. Sylviane Granger, Joseph Hung y Stephanie Petch-Tyson. *Computer Learner Corpora, Second Language Acquisition, and Foreign Language Teaching*. Ámsterdam: John Benjamins, 2002. 175–194.
- Connor, Ulla. "Variation in rhetorical moves in grant proposals of US humanists and scientists." *Text* 20.1(2000):1–28.
- Coster, Karin de y Volkmar Mühleis. "Intersensorial translation: visual art made up by words". *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audiodescription, and Sign Language*. Ed. Jorge f Cintas, Pilar Orero Clavero y Aline Remael. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2007. 189-200.
- Cunha, Iria da, Juan M. Torres y Gerardo Sierra. "On the development of the RST Spanish Treebank". *Linguistic Annotation Workshop* 2011: 1-10.
- DCMP (Described and Captioned Media Program). *Description Key*. Web. 1 de mayo de 2013. <<http://descriptionkey.org/>>.
- Desvallées, André, ed. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. París: W-M.N.E.S., 1992 y 1994.
- Díaz Cintas, Jorge y Gunilla Andermann, ed. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Díaz Cintas, Jorge, Anna Matamala Ripoll y Josélia Neves, ed. *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Ámsterdam: Rodopi, 2010.

- Díaz Cintas, Jorge, ed. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, 2008.
- Díaz Cintas, Jorge. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 2009.
- Díaz Cintas, Jorge. "Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual". *TRANS: Revista de Traductología* 11(2007): 45-59.
- Díaz Cintas, Jorge. *La traducción audiovisual: el subtulado*. Salamanca: Almar, 2001.
- Díaz Cintas, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Dijk, Teun A. van. *Society and Discourse. How Social Contexts Influence Text and Talk*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Dijk, Teun. A. van. *Discourse and Context: a Socio-Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Dijk, Teun A. van y Walter Kintsch. *Strategies of Discourse Comprehension*. Nueva York: Academic Press, 1983.
- Disability Rights Commission (DRC). *Code of Practice for Rights of Access to Goods, Facilities, Services and Premises*. 2006.
- Dodd, Jocelyn y Richard Sandell. *Including Museums. Perspectivas on Museums, Galleries and Social Inclusion*. Leicester: RCMG, University of Leicester, 2001. Web. 5 de febrero de 2012. <<http://www.le.ac.uk/museumstudies/research/Reports/Including%20museums.pdf>>.
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Dubois, Betty. *The Biomedical Discussion Section in Context*. Greenwich CT: Ablex, 1997.
- España. Jefatura del Estado. Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre.
- European Institute for Design and Disability. *The EIDD Stockholm Declaration*©. *Adopted on 9 May 2004, at the Annual General Meeting of the European Institute for Design and Disability in Stockholm*. Web. 22 de abril de 2012. <http://www.designforalleurope.org/upload/design%20for%20all/sthlm%20declaration/stockholm%20declaration_english.pdf>.
- Evans, Vyvyan. *How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction*. Oxford: Oxford University Press., 2010.

- Evans, Vyvyan y Melanie Green. *Cognitive Linguistics. An introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- Evison, Jane. "What are the basics of analysing a corpus". *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Ed. Anne O'Keefe y Michael McCarthy. Londres: Routledge, 2010. 122-135.
- Faber, Pamela y Ricardo Mairal Usón. *Constructing a Lexicon of English Verbs*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1999.
- Faber, Pamela, ed. *A Cognitive Linguistics View of Terminology and Specialized Language*. Berlín; Boston: Mouton De Gruyter, 2012.
- Faber, Pamela. "Conceptual analysis and knowledge acquisition in scientific translation". *Terminologie et Traduction* 2(1999): 97-123.
- Faber, Pamela, Clara I. López Rodríguez y María I. Tercedor Sánchez. "La utilización de técnicas de corpus en la representación del conocimiento médico". *Terminology* 7.2(2001): 167-197. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- Falk, John H. y Lynn D. Dierking. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2000.
- Fernández Sánchez, Francesc. *El folleto de cursos de idiomas para extranjeros: Análisis contrastivo (alemán-español) por tipos de emisor y subtextos*. Universidad Pompeu Fabra. Tesis Doctoral, 2004.
- Fichner-Rathus, Lois. *Foundations of Art and Design*. Cengage Learning, 2011.
- Fillmore, Charles J. "Frame semantics". *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Ed. Dirk Geeraerts. Berlín: Mouton de Gruyter, 1982/2006. 373-400.
- Fillmore, Charles J. "Frames and the semantics of understanding". *Quaderni di Semantica* 6.2(1985): 222-254.
- Fillmore, Charles J. y Collin Baker. "A frames approach to semantic analysis". *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*. Ed. Bernd Heine y Heiko Narrog. Oxford: Oxford University Press, 2009. 313-339.
- Finbow, Steve. "The state of audio description in the United Kingdom – from description to narration". *Perspectives: Studies in Translatology* 18.3(2010): 215-229.
- Fix, Ulla, ed. *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Erich Schmidt: Berlin, 2005.
- Flórez Crespo, María. "La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC". *De Arte* 5(2006): 231-243.
- Flowerdew, John y Tony Dudley-Evans. "Genre analysis of editorial letters to international journal contributors". *Applied Linguistics* 23.4(2002): 463-489.

- Flowerdew, John, ed. *Academic Discourse*. Harlow: Longman, 2002.
- Flowerdew, Lynne y R. Forest. "Schematic structure and lexico-grammatical realization in corpus-based genre analysis: the case of *research* in the PhD literatures review". Ed. Maggie Charles, Diane Pecorari y Susan Hunston. *Academic Writing: At the Interface of Corpus and Discourse*. Londres; Nueva York: Continuum, 2009. 15-36.
- Flowerdew, Lynne. "The argument for using english specialized corpora to understand academic and professional settings". *Discourse in the Professions: Perspectives from Corpus Linguistics*. Ed. Ulla Connor y Thomas A Upton. Ámsterdam: John Benjamins, 2004. 11-36.
- Flowerdew, Lynne. "An integration of corpus-based and genre-based approaches to text analysis in EAP/ESP: countering criticisms against corpus-based methodologies". *English For Specific Purposes* 24(2005): 321-332.
- Flowerdew, Lynne. "Determining discourse-based moves in professional reports". Ed Annelie Ádel y Randi Reppen. *Corpora and discourse: The challenges of different settings*. Ámsterdam: Benjamins, 2008. 117-131.
- Flowerdew, Lynne. "Corpus linguistic techniques applied to textlinguistics". *System* 26(1998): 541-552.
- Francia. Asamblea Nacional Francesa. Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Aprobada por la Asamblea Nacional Francesa, el 26 de agosto de 1789.
- Franco, Eliana, Anna Matamala Ripoll y Pilar Orero Clavero, ed. *Voice-Over Translation: An Overview*. Bern: Peter Lang, 2011.
- Fraser, Mike y otros. "Assembling history: achieving coherent experiences with diverse technologies". *Proceedings of the European Conference on Computer-Supported Cooperative Work, 14-18 September 2003, Helsinki, Finland*. Ed. Kari Kuutti y otros. Holanda: Kluwer Academic Publishers. 179-198.
- Frazier, Gregory. *The Autobiography of Miss Jane Pitman: An All Audio Adaptation of The Teleplay for the Blind and Visually Handicapped*. San Francisco: San Francisco State University, 1975. Tesis de máster.
- Freadman, Anne. "Anyone for Tennis?". *Genre and the New Rhetoric*. Ed. Aviva Freedman y Peter Medway. Londres: Taylor & Francis, 1994. 43- 66.
- Freedman, Aviva y Peter Medway, ed. *Genre and the New Rhetoric*. Londres: Taylor & Francis, 1994.
- Fryer, Louise y Jonathan Freeman. "Presence in those with and without sight: audio description and its potential for virtual reality applications". *Journal of Cyber Therapy & Rehabilitation* 5.1(2012): 15-23.

- Fryer, Louise. "Audio description as audio drama – a practitioner's point of view". *Perspectives: Studies in Translatology* 18.3(2010): 205-213.
- Gambier, Yves. "La traduction audiovisuelle: un genre en expansion". *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 49.1(2004): 1-11.
- Gamero Pérez, Silvia. *La traducción de textos técnicos: Descripción y análisis de textos (alemán-español)*. Barcelona: Ariel, 2001.
- García Blanco, Ángela. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
- García Izquierdo, Isabel. *Competencia textual para la traducción*. Valencia: Tirant Humanidades, 2012.
- García Izquierdo, Isabel. *Divulgación médica y traducción: El género información para pacientes*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Geeraerts, Dirk, Stefan Grondelaers y Peter Bakemam. *The Structure of Lexical Variation. Meaning, Naming, and Context*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1994.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. "Introducing Multidimensional Translation". *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences. MuTra: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2-6 May, 2005*. Ed. Heidrun Gerzymisch-Arbogast y Sandra Nauert. Web. 5 de febrero de 2012. <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html>.
- Ghiani, Giuseppe y otros. "A location-aware guide based on active RFIDs in multi-device environments". *Proceedings CADUI 2008*. 11-13 de abril de 2008, Universidad de Castilla-La Mancha. Albacete: Springer-Verlag, 2008. 59-70.
- Gledhill, Chirs. "The discourse function of collocation in research article introductions". *English for Specific Purposes* 19.2(2000): 115-135.
- Glenberg, Arthur M. "What memory is for". *Behavioral and Brain Sciences* 20(1997): 1-55.
- Goldberg, Adele E. *Constructions at work: the nature of generalization in language*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Goldberg, Adele E. *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- Goldberg, Adele. E. "Constructions: a new theoretical approach to language". *Trends in Cognitive Sciences* 7.5(2003): 219-224.
- Gombrich, Ernst H. *The Image and the Eye*. Oxford; Nueva York: Phaidon Press, 1982.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis; Nueva York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968.

Gottlieb, Henrik. "Multidimensional translation: Semantics turned Semiotics". *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences. MuTra: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2-6 May, 2005*. Ed. Heidrun Gerzymisch-Arbogast y Sandra Nauert. Web. 5 de febrero de 2012. <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html>.

Greening, Joan y otros. *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. Londres: RNIB Media and Culture Department, 2010.

Grove Art Online. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Gruber, Helmut y Peter Muntigl. "Generic and rhetorical structures of texts: two sides of the same coin?". *Folia Linguistica* 39.1-2(2005):75-113.

Guasch, Anna M. "Las estrategias de la crítica de arte". *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Coord. Anna María Guasch. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. 211-244.

Guenthner, Susanne y Hubert Knoblauch. "Culturally Patterned Speaking Practices: The Analysis of Communicative Genres". *Pragmatics* 5(1995): 1-32.

Gutt, Ernst A. *Translation and relevance: cognition and context*. Manchester, St. Jerome, 2000.

Halliday, Michael A. K. *Explorations in the Functions of Language*, Londres: Edward Arnold, 1973.

Halliday, Michael A. K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Londres: Edward Arnold, 1979.

Halliday, Michael A. K., Angus Mcinstosh, y Peter Strevens. *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman, 1964.

Halliday, Michael A. K., y Ruqaiya Hasan. *Language, Context and Text: Aspects of Language in Social-Semiotic Perspective*. Geelong, VIC: Deakin University, 1998.

Halliday, Michael K. y Christian Matthiessen. *An Introduction to Functional Grammar*. 3^a edn. Londres: Arnold, 2004.

Handford, Michael. "What can a corpus tell us about specialist genres?". *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Ed. Anne O'Keeffe y Michael McCarthy. Londres: Routledge. Londres: Routledge, 2010b. 254-269.

Handford, Michael. *The Language of Business Meetings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010a.

Hanks, William F. "Discourse Genre in a Theory of Practice". *American Ethnologist* 14.4(1987): 668-692.

- Hatala, Marek y Ron Wakkary. "Ontology-based user modeling in an augmented audio reality system for museums". *User Modeling and User-Adapted Interaction* 15.3(2005): 339-380.
- Hatim, Basil y Ian Mason. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995.
- Heffernan, James A. *Cultivating Picturacity*. Texas: Baylor University Press, 2006.
- Hein, George E. *Learning in the museum*. Londres: Routledge, 1998.
- Heiss, Christine y Marcello Soffritti. "Forlixt 1: the Forli corpus of screen translation. Exploring micro-structures". *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Ed. Delia Chiaro, Christine Heiss y Chiara Bucaria. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2008. 51-62.
- Hernández Bartolomé, Ana I. y Gustavo Mendiluce Cabrera. "Audesc: translating images into words for spanish visually impaired people". *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 49.2(2004): 264-277.
- Hernández Hernández, Francisca. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea, 1998.
- Hofinger, Andrea y Eija Ventola. "Multimodality in operation: language and picture in a museum". *Perspectives on Multimodality*. Ed. Eija Ventola, Charles Cassily y Martin Kaltenbacher. Ámsterdam, Filadelfia: John Benjamins, 2004. 153-172.
- Hollins, Heather. "Reciprocity, accountability, empowerment. Emancipatory principles and practices in the museum". *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*. Ed. Richard Sandell, Jocelyn Dodd y Rosemarie Garland-Thomson. Londres, Nueva York: Routledge, 2010.
- Hooper-Greenhill, Eilean, ed. *The Educational Role of the Museum*. Londres: Routledge Falmer, 1999.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres: Routledge, 2007.
- Hopkins, Andy y Tony Dudley-Evans. "A genre-based investigation of the discussion sections in articles and dissertations". *English for Specific Purposes* 7.2(1988): 113-122.
- Hunston, Susan. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hunston, Susan y John Sinclair. "A local grammar of evaluation". *Evaluation in text. Authorial stance and the construction of discourse*. Ed. Susan Hunston y Geoff Thompson. Oxford: Oxford University Press, 2000. 74-101.

- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: Introducción a la Traductología*. 5ª edn. Madrid: Cátedra, 2011.
- Hyland, Ken. "Genre analysis". *Routledge Encyclopaedia of Linguistics*. 3ª edn. Ed. Kirsten Malmkjaer. Londres: Routledge, 2009. 210-213.
- Hyland, Ken. *Hedging in Scientific Research Articles*. Ámsterdam: John Benjamins, 1998.
- ICD (International Classification of Diseases). Web. 10 de mayo de 2013. <<http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2010/en#/H53-H54>>.
- ICOM. *ICOM Statutes*. Web. 10 de enero de 2012. <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/Statutes_eng.pdf>.
- Incalcaterra, Laura, Marie Biscio y Máire A. Ní Mhainnín, ed. *Audiovisual Translation: Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*. Oxford: Peter Lang, 2011.
- Iglesias Fernández, Emilia. "La dimensión paralingüística de la audiodescripción: un acercamiento multidisciplinar". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez Domínguez. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. 205-222.
- Iglesias Fernández, Emilia, Silvia Martínez Martínez y Antonio Chica Núñez. "Cross-fertilization between reception studies in audio description and interpreting quality assessment: the role of the narrator's voice". *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Ed. Jorge Díaz Cintas, Joselia Neves y Diana Sánchez (en prensa).
- ITC (Independent Television Committee). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. Londres, 2000. Web. 12 de mayo de 2013. <http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/Index.asp.html>
- Jackendoff, Ray. *Semantics and Cognition*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation". *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower. Harvard: Harvard University Press, 1959. 67-77.
- Jiménez Hurtado, Catalina, ed. *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007a.
- Jiménez Hurtado, Catalina. "Una gramática local del guión audiodescriptivo. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción". *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007b. 55-80.

- Jiménez Hurtado, Catalina y Claudia Seibel. "Audiodeskription als Texttyp: eine Korpus-analyse". *Translationsforschung. Tagungsberichte der LICTRA. IX. Leipzig International Conference on Translation & Interpretation Studies (19-21.5.2010)*. Ed. Peter Schmitt, Susann Herold y Anette Weilandt. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011. 361- 373.
- Jiménez Hurtado, Catalina y Silvia Soler Gallego. "Multimodality, translation and accessibility: a corpus-based study of audio description". *Perspectives. Studies in Translatology*. Manuscrito aceptado para su publicación.
- Jiménez Hurtado, Catalina y Silvia Soler Gallego. "Museum accessibility through translation: a corpus study of pictorial audio description". *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Ed. Jorge Díaz Cintas, Joselia Neves y Diana Sánchez (en prensa).
- Jiménez Hurtado, Catalina, Claudia Seibel y Ana Rodríguez, ed. *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010.
- Jiménez-Crespo, Miguel A. "Lost or lost in translation: a contrastive corpus-based study of original and localised US websites". *Jostrans: The Journal of Specialized Translation* 17(2012): 136-173.
- Jiménez-Crespo, Miguel A. "The future of general tendencies in translation: explicitation in web localization". *Target* 23.1(2011): 3-25.
- Johnson-Laird, Philip. *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Kanoksilapatham, Budsaba. "Introduction to move analysis". *Discourse on the move: using corpus analysis to describe discourse structure*. Ed Douglas Biber, Ulla Connor y Thomas A. Upton. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2007a. 23-41.
- Kanoksilapatham, Budsaba. "Writing scientific research articles in Thai and English: similarities and difference"s. *Silpakorn University International Journal* 7(2007b): 172-203.
- Kenny, Dorothy. *Lexis and creativity in translation: A corpus-based study*. Manchester: St. Jerome, 2001.
- Kipp, Michael. "Multimedia annotation, querying and analysis in ANVIL". *Multimedia information extraction*. Ed. Mark T. Maybury. IEEE Computer Society Press, (en prensa).
- Koester, Almut. "Building small specialised corpora". *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Ed. Anne O'Keeffe y Michael McCarthy. Londres: Routledge, 2010. 66-79.

- Koester, Almut. "Relational sequences in workplace genres". *Journal of Pragmatics* 36(2004): 1405–1428.
- Kosslyn, Stephen M. *Image and brain: the resolution of the imagery debate*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse: the Modes and Media of Contemporary Communication*. Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006.
- Kress, Gunther. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres: Routledge, 2010.
- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo — y la obra literaria". *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000. 140-160.
- Kruger, Jan-Louis y Pilar Orero Clavero. "Audio description, audio narration – A new era in AVT". *Perspectives. Studies in Translatology* 18(2010): 141 – 142.
- Kulvicki, John. *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Kwan, Becky S.C. "The schematic structure of literature reviews in doctoral theses of applied linguistics". *English for Specific Purposes* 25.(2006): 30–55.
- Labov, William. "The boundaries of words and their meanings". *New ways of analysing variation in English*. Ed. Charles J. Bailey y Roger W. Shuy. Washington, D.C, 1973. 340-373.
- Lang, Caroline, John Reeve y Vicky Woollard, ed. *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2006.
- Langacker, Ronald W. *Foundations of cognitive grammar*. Stanford: Polity Press, 1987.
- Langacker, Ronald W. *Cognitive grammar: a basic introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Laviosa, Sara. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Ámsterdam; Nueva York: Rodopi, 2002.
- Leborg, Christian. *Visual grammar*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006.
- Lester, Paul Martin. *Visual communication: images with messages*. Cengage Learning, 2006.
- Lewin, Beverly A, Jonathan Fine y Lynne Young. *Expository Discourse: A Genre-Based Approach to Social Science Research Texts*. Londres y Nueva York: Continuum, 2001.
- Lima, Pedro H. y Célia M. Magalhães. "A Neutralidade em Audiodescrições de Pinturas: Resultados Preliminares de um Descrição via Teoria da Avaliatividade". *Os Novos*

- Rumos da Pesquisa em Audiodescrição no Brasil*. Ed. Vera L. Santiago Araújo y Marisa Ferreira Aderaldo. Curitiba: Editora CRV, 2013.
- Lombard, Matthew y Theresa Ditton. "At the heart of it all: the concept of presence". *Journal of Computer Mediated Communication* 3.2(1997): 1-39.
- Longman dictionary of contemporary English: The living dictionary* (2003). Harlow: Longman.
- Lopes, Dominique. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- López Rodríguez, Clara I. "Extracción y representación de conocimiento a partir de corpus". *Terminología y Sociedad del conocimiento*. Ed Amparo Alcina., Esperanza Valero y Elena Rambla. Berna: Peter Lang, 2009. 341-373.
- López Rodríguez, Clara I. "Understanding scientific communication through the extraction of the conceptual and rhetorical information codified by verbs". *Terminology* 13.1(2007): 61-84.
- López Rodríguez, Clara I. *Tipología textual y cohesión en la traducción biomédica inglés-español: Un estudio de corpus*. Granada: Universidad de Granada. Tesis Doctoral, 2000.
- Lorente Lorente, Jesús P. "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica". *Museos.es* 2(2006): 24-33.
- Lorente Lorente, Jesús P. y David Almazán Tomás. *Museologia crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Magalhães, Célia M. y Vera L. Santiago Araújo. "Metodologia para elaboração de audiodescrições para museus baseada na semiótica social e multimodalidade: introdução teórica e prática". *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 12.1(2012): 31-55.
- Mahesh, Kevi y Sergei Nirenburg. "A situated ontology for practical NLP". *Proceedings on Basic Ontological Issues in Knowledge Sharing*. International Joint Conference on Artificial Intelligence (UCAI-1995), August 1995, Montreal, Canada. 1995.
- Mälzer-Semlinger, Nathalie (2012). Narration or description: What should audio description "look" like? In Perego, Elisa (ed.) *Emerging topics in translation: Audio description*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
<http://hdl.handle.net/10077/6359>. 29-36
- Mangirón Hevia, Carme, Pilar Orero Clavero y Minako O'Hagan. *Videogame Localisation and Accessibility: Fun for All*. (En prensa).
- Mann, William C. y Sandra A. Thompson. "Rhetorical Structure Theory: Towards a functional theory of text organization. Text 8.3(1988): 243-281.

- Marstine, Janet. *New Museum Theory and Practice. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Martin, James R. "Process and text: two aspects of human semiosis". *Systemic Perspectives on Discourse*. Vol.1. Ed. James Benson y William Greaves. Norwood, NJ: Ablex, 1985. 243-274.
- Martin, James R. *English Text: System and Structure*. Filadelfia: John Benjamins, 1992.
- Martin, James R. "A contextual theory of language". *The Powers of Literacy - A Genre Approach to Teaching Writing*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1993. 116-136.
- Martin, James R. y Maree Stenglin. "Materialising reconciliation: negotiating difference in a post-colonial exhibition". *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. Ed. Terry D. Royce y Wendy L. Bowcher. Mahwah, Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 2007. 215-238.
- Martín Mingorance, Leocadio "Functional Grammar and Lexematics". *Meaning and Lexicography*. Ed. Jerzy Tomaszczyk y Barbara Lewandowska. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 1989. 227-253.
- Martín Mingorance, Leocadio. "Lexical fields and stepwise lexical decomposition in a contrastive English-Spanish verb valency dictionary". *LEXeter 83: Proceedings of the International Conference on Lexicography*. Ed. Reinhart R. K. Hartmann. Tübingen: Niemeyer, 1984. 226-236.
- Martín Mingorance, Leocadio. "Lexical logic and structural semantics: methodological underpinnings in the structuring of a lexical database for natural language processing". *Panorama der Lexikalischen Semantik*. Ed. Ulrich Hoinkes. Tubinga: Gunter Narr, 1995. 461- 474.
- Martínez Martínez, Silvia (2010). "Disney contra la nueva ola de cine de animación: un análisis descriptivo a través de la AD". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. 295-313.
- Maszerowska, Anna. "Casting the light on cinema – how luminance and contrast patterns create meaning". *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*. Ed. Rosa Agost, Elena Di Giovanni y Pilar Orero Clavero. Número especial de *MonTi* 4(2012): 65-85.
- Matamala Ripoll, Anna y Pilar Orero Clavero. "Designing a course on audio description and defining the main competences of the future professional". *Linguistica Antverpiensa* 6(2008): 329-344.

- Matthiessen, Christian M. "Multisemiotic and context-based register typology: registerial variation in the complementarity of semiotic systems". *The World Told and the World Shown: Multisemiotic Issues*. Ed. Eija Ventola y Arsenio J. Moya. Basingstoke, RU: Palgrave Macmillan, 2009. 11-38.
- Mätyjärvi, Jani y otros. "Scan and tilt: towards natural interaction for mobile museum guides". *Proceedings of the 8th Conference on Human-computer Interaction with Mobile Devices and Services*. 12-15 de septiembre de 2006, Espoo, Finlandia. Nueva York: ACM Press, 2006. 191-194.
- Mayoral Asensio, Roberto. "Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual". *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Coord. Miguel Duro Moreno (coord.). Madrid: Cátedra, 2001. 19-45.
- Mazur, Iwona y Chmiel, Agnieszka. "Towards common European audio description guidelines: results of the Pear Tree Project". *Perspectives: Studies in Translatology* 20.1(2012): 5-23.
- Mazur, Iwona y Jan-Louis Kruger, ed. *Pear Stories and Audio Description: Language, Perception and Cognition across Cultures*. Número especial de *Perspectives. Studies in Translatology* 20.1(2012).
- McCarthy, Michael y Michael Handford. "'Invisible to Us': A Preliminary Corpus-based Study of Spoken Business English" *Discourse in the Professions: Perspectives from Corpus Linguistics*. Ed. Ulla Connor y Thomas A Uptob. Ámsterdam: John Benjamins, 2004. 167-201.
- Meng, Alfred P. M. "Making history in From colony to nation: a multimodal analysis of a museum exhibition in Singapore". *Multimodal Discourse Analysis*. Ed. Kay L. O'Halloran. Londres, Nueva York: Continuum, 2004. 28-54.
- Miller, Carolyn R. "Rhetorical Community: The Cultural Basis of Genre". *Genre and the New Rhetoric*. Londres: Taylor and Francis, 1994. 67-78.
- Monzó Nebot, Esther. *La professió del traductor jurídic i jurat: Descripció sociològica del professional i anàlisi discursiva del transgènere*. Castellón: Universidad Jaime I, Departamento de Traducción y Comunicación. Tesis doctoral, 2002.
- Navarrete Moreno, Javier. "Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes". *Integración* 23(1997): 70-75.f
- NEA (National Endowment for the Arts.) *Design for Accessibility: A Cultural Administrator's Handbook*. Web. 20 de abril de 2013. <<http://www.arts.gov/resources/Accessibility/pubs/DesignAccessibility.html>>

- Neves, Josélia. "A multi-sensory approaches to (audio) describing visual art". *Multidisciplinary in Audiovisual Translation*. Ed. Rosa Agost, Elena Di Giovanni y Pilar Orero Clavero. Número especial de *MonTi* 4(2012): 277-293.
- Neves, Josélia. *Imagens que se ouvem. Guia de audiodescrição*. Lisboa, Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria, 2011.
- Nwogu, Kevin. "Structure of science popularizations: a genre-analysis approach to the schema of popularized medical texts". *English for Specific Purposes* 10.2(1991): 111-123.
- Nwogu, Kevin. "The medical research paper: structure and functions". *English for Specific Purposes* 16.2(1997): 119-138.
- O'Halloran, Kay L. "Multimodal Discourse Analysis". *Companion to Discourse*. Ed. Ken Hyland y Brian Paltridge. Londres y Nueva York: Continuum, 2011. 120-137.
- O'Keeffe, Anne. *Investigating Media Discourse*. Londres: Routledge, 2006.
- O'Keeffe, Anne y Michael McCarthy, ed. *The Routledge handbook of corpus linguistics*. Londres: Routledge, 2010.
- O'Toole, Michael. *The Language of Displayed Art*. Londres: Routledge, 2010.
- O'Donnell, Michael. "RSTTOOL 2.4 – A markup tool for rhetorical structure theory". *Proceedings of the International Natural Language Generation Conference*, 2000. 253-256.
- Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Seix Barral, 1987.
- Oliver, Michael y Bob Sapey. *Social Work with Disabled People*. Londres: Macmillan, 2006.
- Oliver, Michael. "Changing the social relations of research production". *Disability, Handicap & Society*, 7.2(1992): 101-114.
- Oliver, Michael. *The Politics of Disablement*. Londres: Macmillan, 1990.
- Olohan, Maeve. *Introducing Corpora in Translation Studies*. Londres: Routledge, 2004.
- OMS (Organización Mundial de la Salud). "Discapacidad y salud. Nota descriptiva N°352. Noviembre de 2012". *Organización Mundial de la Salud*. Web. 10 de mayo de 2013. <<<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs352/es/>>>.
- Opperman, Reinhard, Marcus Specht e Igor Jaceniak. "Hippie: a nomadic information system. Handheld and ubiquitous computing". *Handheld And Ubiquitous Computing. Lecture Notes in Computer Science* 1707. Berlín: Springer-Verlag, 1999. 330-333.
- Orero Clavero, Pilar, ed. *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, 2005.

- Orero Clavero, Pilar. 'Three different receptions of the same film'. *European Journal of English Studies* 12.2(2008): 179-193.
- Orero Clavero, Pilar. "Audio description behaviour: universals, regularities and guidelines2". *International Journal of Humanities and Social Science* 2.17(2012): 195-202.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). Asamblea General. Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad. Adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 13 de diciembre de 2006.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). Asamblea General. Declaración universal de derechos humanos. Adoptada y proclamada por la Resolución de la Asamblea General 217 A (iii) del 10 de diciembre de 1948.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). Asamblea General. Normas uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad (resolución 48/96, anexo). Aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 20 de diciembre de 1993.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). Asamblea General. Pacto internacional de derechos civiles y políticos. Aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas por resolución 2200 A (Xxi), de 16 de diciembre de 1966.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). Asamblea General. Programa de acción mundial para las personas con discapacidad. Aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 3 de diciembre de 1982 en su resolución 37/52.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). Carta de las Naciones Unidas. Firmada el 26 de junio de 1945.
- Orlikowski, Wanda y Joan Yates. *Genre Systems: Structuring Interaction Through Communicative Norms*. Cambridge, MA: MIT Sloan School of Management, 1998.
- Packer, Jaclyn y Corinne Kirchner. *Who's watching? A profile of the blind and visually impaired audience for television and video*. Nueva York: American Foundation for the Blind, 1997. Web. 10 de mayo de 2013 <<http://www.afb.org/section.aspx?FolderID=3&SectionID=3&TopicID=135&DocumentID=1232>>
- Palacios Rizzo, Agustina. *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad*. Madrid: Grupo Editorial Cinca, 2008.
- Paltridge, Brian. *Genre, Frames, and Writing in Research Settings*. Ámsterdam: John Benjamins, 1997.

- Peli, Eli, Elisabeth M. Fine y Angela T. Labianca. "Evaluating visual information provided by audio description". *Journal of Visual Impairment and Blindness* 90.5(1996): 378-385.
- Pérez Payá, María. "Recortes de cine audiodescrito: el lenguaje cinematográfico en *Taggetti Imagen* y su reflejo en la audiodescripción". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez Domínguez. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. 111-179.
- Petrelli, Daniela y Elena Not. "User-centred design of flexible hypermedia for a mobile guide: reflections on the HyperAudio experience". *User Modeling and User-Adapted Interaction* 15.3-4(2005): 303-338.
- Petrelli, Daniela y otros. "HyperAudio: location-awareness + adaptivity". *CHI '99 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*. 15-20 de mayo de 1999, Pittsburgh. Nueva York: ACM Press, 1999. 21-22.
- Pettitt, Bridget, Katharine Sharpe y Steven Cooper. "AUDETEL: enhancing telesight for visually impaired people". *British Journal of Visual Impairment* 14.2(1996): 48-52.
- Pfanstiehl, Margaret y Cody Pfanstiehl. "The play's the thing. Audio description in the theatre". *The British Journal of Visual Impairment* 3(1985): 91-92.
- Piety, Philip J. "The language system of audio description: an investigation as a discursive process". *Journal of Visual Impairment and Blindness* 98.8(2004): 453-469.
- Pimentel Anduiza, Luz A. "Ecfrosis y lecturas iconotextuales". *Polígrafas: Revista de literatura comparada* 4(2003): 205-215.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo veintiuno editores, 2001. 110-131.
- Piper, Mark. "Audio description: pioneer's progress". *British Journal of Visual Impairment* 6(1988): 75.
- Poria Yaniv, Arie R. y Yael Brandt. "People with disabilities visit art museums: an exploratory study of obstacles and difficulties". *Journal of Heritage Tourism* 4.2(2009): 117-129.
- Poslad, Stefan y otros. "CRUMPET: Creation of user-friendly mobile services personalised for tourism". *Second International Conference on 3G Mobile Communication Technologies 2001*. 26-28 de marzo de 2001, Londres. Londres: IEE, 2001. 28-32.
- Pospischil, Günther, Martina Umlauf y Elke Michlmayr. "Designing LoL@, a mobile tourist guide for UMTS". *Information Technology and Tourism* 5.3(2003): 151-164.
- Posteguillo Gómez, Santiago. "The schematic structure of computer science research articles". *English for Specific Purposes* 18.2(1999): 139-158.

- Pozo Triviño, María I. del. *Análisis contrastivo de los géneros del derecho marítimo para la traducción (inglés-español)*. Vigo: Universidad de Vigo. Tesis doctoral, 2007.
- Preziosi, Donald. "Art history: making the visible legible". *The art of art history: a critical anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2009. 7-13.
- Quaglio, Paulo. *Television Dialogue: The Sitcom Friends vs. Natural Conversation*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2009.
- Radden, Günter y René Dirven. *Cognitive English grammar*. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2007.
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités* 6(2005): 43-64.
- Rawls, John. "Justicia como equidad". *Revista Española de Control Externo* 5.13(2003): 129-158.
- Rayson, Paul. "From key words to key semantic domains". *International Journal of Corpus Linguistics* 13:4(2008): 519-549.
- Rayson, Paul. *Matrix: A Statistical Method and Software Tool for Linguistic Analysis through Corpus Comparison*. Lancaster University, 2003. Tesis doctoral.
- Rayson, Paul. *Wmatrix: A Web-based Corpus Processing Environment*. Computing Department, Lancaster University. 2009. Web. <<http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/>>.
- Reich, Christine y otros. *Speaking Out on Art and Museums: A Study on the Needs and Preferences of Adults who Are Blind or Have Low Vision*. Boston, Nueva York: Museum of Science Boston y Art Beyond Sight, 2011.
- Reiss, Katharina, y Hans J. Vermeer. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trans. Sandra García Reina y Celia Martín de León. Madrid: Akal, 1984/1996.
- Remael, Aline y Gert Vecauteren. "Audio describing the exposition phase of films. Teaching students what to choose". *Trans Revista de Traductología* 2(2007): 73-93.
- Remael, Aline y Gert Vercauteren. "The translation of recorded audio description from English into Dutch". *Perspectives. Studies in Translatology* 18(2010): 155 – 171.
- Remael, Aline, Mary Carroll y Pilar Orero Clavero, ed. *Media for All: Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Ámsterdam: Rodopi, 2012.
- Remael, Aline. "Audio description with audio subtitling for Dutch multilingual films: manipulating textual cohesion on different levels". *Ideology and manipulation in audi-*

- ovisual translation. Ed. Jorge Díaz Cintas. Número especial de *Meta: journal de traducteurs/Meta: Translators' Journal* 57(2012b), 385-407.
- Remael, Aline. "For the use of sound. Film sound analysis for audio-description: some key issues". *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*. Ed. Rosa Agost, Elena Di Giovanni y Pilar Orero Clavero. Número especial de *MonTi* 4(2012a): 255-276.
- Remael, Aline. *Audio Description for Recorded TV, Cinema and DVD. An Experimental Stylesheet for Teaching Purposes*, 2005.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de écfrasis". *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000. 161-183.
- Rivière, Georges H. *La museología: cursos de museología, textos y testimonios*. Madrid: Akal, 1993.
- RNIB (Royal National Institute of Blind People). *Key Information and Statistics*. Web. 10 de mayo de 2013. <<http://www.rnib.org.uk/aboutus/research/statistics/Pages/statistics.aspx>>. Actualizado en enero de 2013.
- RNIB y Vocal Eyes. *The Talking Images Guide. Museumss, galleries and heritage site: improving access for blind and partially sighted people*. 2003.
- Rodríguez Domínguez, Ana. "Lenguaje poético visto - Lenguaje poético oído". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. 225-243.
- Rodríguez Posadas, Gala. "Audiodescription as a complex translation process: a protocol". *Media for All 2: New Insights into Audiovisual Translation and Media Accesibility*. Ed. Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala Ripoll y Josélia Neves. Ámsterdam: Rodopi, 2010.
- Romero Fresco, Pablo y Louise Fryer. "Audio introductions for film". Manuscrito enviado para su publicación.
- Romero Fresco, Pablo. *Subtitling through Speech Recognition: Respeaking*. Manchester: St. Jerome, 2011.
- Rosch, Eleanor H. Cognitive representation of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology* 104.3(1975): 192-233.
- Rosch, Eleanor H. y otros. "Basic objects in natural categories". *Cognitive Psychology* 8(1976): 382-439.
- Ryan, Marie L., ed. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

- Salway, Andrew, Elia Tomadaki y Andrew Vassiliou. *Building and analysing a corpus of audio description scripts. EPSRC GR/R67194/01 TIWO (Television in Words), Report for Workpackage 2*. 2004.
- Salway, Andrew. "A corpus-based analysis of the language of audio description". *Media for all. Accessibility in Audiovisual Translation*. Ed. Pilar Orero Clavero, Aline Remael y Jorge Díaz. Ámsterdam: Rodopi, 2007. 151-174.
- Salway, Andrew y Chris Frehen. "Words for Pictures: analysing a corpus of art texts". *Proceedings of the International Conference for Terminology and Knowledge Engineering, TKE*. 2002.
- Salzhauer Axel, Elisabeth y Nina Sobol Levent, ed. *Art Beyond Sight: A resource guide to art, creativity, and visual impairment*. Nueva York: AFB Press, 2003.
- Salzhauer Axel, Elisabeth y otros. *Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired*. Art Education for the Blind, 1996.
- Sandell, Richard, Jocelyn Dodd y Rosemarie Garland-Thomsom, ed. *Representing Disability. Activism and Agency in the Museum*. Londres, Nueva York: Routledge, 2010.
- Santacana Mestre, Joan y Francisco X. Hernández Cardona. *Museología crítica*. Gijón: Trea, 2006.
- Santacana Mestre, Joan y Núria Serrat Antolí, coord. *Museografía didáctica*. Barcelona: Ariel, 2005.
- Santiago, Vera L. y Juarez N. de Oliveira. "A Pintura de Aldemir Martins Para Cegos: Audiodescrevendo Cangaceiros". *Os Novos Rumos da Pesquisa em Audiodescrição no Brasil*. Ed. Vera L. Santiago Araújo y Marisa Ferreira Aderaldo. Curitiba: Editora CRV, 2013.
- Schiffrin, Deborah, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton, ed. *The Handbook of Discourse Analysis*. Blackwell Publishers, 2001
- Scott, Mike. *WordSmith Tools version 6*. Liverpool: Lexical Analysis Software. 2012.
- Seibel, Claudia. "La audiodescripción del género *cine de humor*. Análisis desde un corpus anotado". *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Ed. Catalina Jiménez Hurtado, Claudia Seibel y Ana Rodríguez Domínguez. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. 2245-267.
- Serban, Adriana, Anna Matamala Ripoll y Jean M. Lavour, ed. *Audiovisual Translation in Close-Up: Practical and Theoretical Approaches*. Bern: Peter Lang, 2011.

- Serrat Antolí, Núria y Ester Font Guiteras. "Técnicas expositivas básicas". *Museografía didáctica*. Coord. Joan Santacana Mestre y Núria Serrat Antolí. Barcelona: Ariel, 2005. 253-301.
- Simon, Nina. *The participatory museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.
- Sinclair, John y Malcolm Coulthard. *Towards an Analysis of Discourse: The English Used by Teachers and Pupils*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Sinclair, John. "Corpus and text - Basic principles". *Developing Linguistic Corpora: a Guide to Good Practice*. Ed. Martin Wynne. Oxford: Oxbow Books, 2005. 1-16. Web. 10 de agosto de 2012. <<http://ahds.ac.uk/linguistic-corpora/>>.
- Smith, Edward E. y Stephen M. Kosslyn. *Cognitive Psychology: Mind and Brain*. Upper Saddle River, N.J.: Pearson/Prentice Hall, 2007.
- Snyder, Joel, ed. *Guidelines for Audio Description Standards*. American Council of the Blind, 2010. Web. 1 de mayo de 2013. <<http://www.acb.org/adp/about.html>>.
- Snyder, Joel. "Audio description: the visual made verbal". *International Congress Series* 1282(2005): 935-939.
- Snyder, Joel. "The visual made verbal". *The Didactics of Audiovisual Translation*. Ed. Jorge Díaz-Cintas. Ámsterdam: John Benjamins, 2008. 191-198.
- Soler Gallego, Silvia. *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Granada: Ediciones Tragacanto, 2012.
- Soler Gallego, Silvia y Catalina Jiménez Hurtado. "Traducción accesible en el espacio museográfico multimodal: las guías audiodescriptivas". *Journal of Specialised Translation* 20(2013): 181-200.
- Sparacino, Flavia. "The museum wearable: real-time sensor-driven understanding of visitors' interests for personalized visually-augmented museum experiences". *Museums and the Web 2002: Selected Papers from an International Conference (6th, Boston, MA, April 17-20, 2002)*.
- Stafford, Tom y Matt Webb. *Mind Hacks: Tips and Tools for Using Your Brain*. Sebastopol, CA: O'Reilly, 2005.
- Stenglin, Maree. "From musing to amusing: semogenesis and western museums". *The World Told and the World Shown: Multisemiotic Issues*. Ed. Eija Ventola y Arsenio J. Moya. Basingstoke, RU: Palgrave Macmillan, 2009a. 245-265.
- Stenglin, Maree. "Space and communication in exhibitions: unravelling the nexus". *Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Ed. Carey Jewitt. Oxford, Nueva York: Routledge, 2009b. 272-283.

- Stenglin, Maree. "Space odyssey: towards a social semiotic model of 3D space". *Visual Communication* 8.1(2009c): 35-64.
- Stenglin, Maree. "Spaced out: an evolving cartography of a visceral semiotic". *Semiotic Margins: Meaning in Multimodalities*. Ed. Soshana Dreyfus, Susan Hood y Maree Stenglin. Londres: Continuum, 2011.
- Stenglin, Maree. *Packing Curiosities: Towards a Grammar of Three Dimensional Space*. University of Sydney, 2004. Tesis Doctoral.
- Stevenson, Angus, ed. *Oxford dictionary of English*. Nueva York, NY: Oxford University Press, 2010.
- Stevenson, Angus, ed. *Oxford Dictionary of English*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- Swales, John. *Aspects of Article Introduction*. Birmingham, UK: The University of Aston, Language Studies Unit, 1981.
- Swales, John M. *Research Genres: Explorations and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Swales, John M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Taboada, Maite y Jan Renkema. *Discourse Relations Reference Corpus*. Simon Fraser University and Tilburg University. 2008. Web. <http://www.sfu.ca/rst/06tools/discourse_relations_corpus.html>.
- Taboada, Maite y William C Mann. "Applications of rhetorical structure theory". *Discourse Studies* 8.4(2006): 567-588.
- Talboys, Graeme K. *Museum Educator's Handbook*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2005.
- Talmy, Leonard. "The relation of grammar to cognition". *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Ed. Dirk Geeraerts. Berlín: Mouton de Gruyter, 1988/2006. 69-108.
- Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics*. 2 Vol. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Tan, Sabine, Kwan L. Marissa y Kay O'Halloran. *Multimodal analysis image (Teacher edition and student edition)*. Multimodal Analysis Company: Singapore, 2012.
- Taylor, John R. *Cognitive Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Taylor, John R. *Linguistic categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Teubert, Wolfgang. "Natural and human rights, work and property in the discourse of catholic social doctrine". *Text, Discourse and Corpora*. Ed. Michael Hoey, Michaela Mahlberg, Michael Stubbs y W. Teuber. Londres: Continuum, 2007. 89-126.

The Center for Universal Design. *The Principles of Universal Design*. Web. 22 de abril de 2012.

<http://www.ncsu.edu/www/ncsu/design/sod5/cud/about_ud/udprinciples.htm>.

Thompson, Paul. "Citation practices in PhD theses". *Rethinking Language Pedagogy from a Corpus Perspective*. Ed. Lou Burnard y Tony McEney. Frankfurt am main: Peter Lang Publishers, 2000. pp. 91–101.

Thompson, Susan. "Frameworks and context: a genre based approach to analyzing lecture introductions". *English for Specific Purposes* 13.2(1994): 171–186.

Thornbury, Scott. 2010. "What can a corpus tell us about discourse?" *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Ed. Michael McCarthy y Anne O'Keeffe. Abingdon: Routledge, 2010. 270-287.

Tomás Rodríguez, Alfonso. *Accesibilidad museística audiodescripciones en The museum of modern art, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo del Romanticismo: análisis y perspectivas*. Universidad de Salamanca, 2010. Tesis de Máster.

Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. Trad. y ed. Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 1995/2004.

Tribble, Chris. "Corpora and corpus analysis: new windows on academic writing". Ed. John Flowerdew. *Academic Discourse*. Harlow: Longman, 2002. 131–49.

Trosborg, Anna. "Introduction". *Text Typology and Translation*. Ed. Anna Trosborg. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 1997. vii-xvi.

Trosborg, Anna. "Text Typology: Register, Genre and Text Type". *Text Typology and Translation*. Ed. Anna Trosborg. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 1997. 3-23.

Tsai, Chih-Yung, Shuo-Yan Chou y Shih-Wei Lin. "Location-aware tour guide systems in museum". *Scientific Research and Essays* 5.8(2010): 714–720.

Udo, John-Patric y Deborah I. Fels. "The rogue poster-children of universal design: closed captioning and audio description". *Journal of Engineering Design* 21.2(2010b): 207-221.

Udo, John-Patric y Deborah I. Fels. "Universal design on stage: live audio description for theatrical performances". *Perspectives: Studies in Translatology* 18.3(2010a): 189-203.

Udo, John-Patrick y Deborah I. Fels. "'Suit the action to the word, the word to the action': an unconventional approach to describing Shakespeare's Hamlet". *Ted Rogers*

School of Information Technology Management Publications and Research

16(2009a). Web. 10 de abril de 2013. <<http://digitalcommons-ryerson.ca/trsitm/16>>.

Udo, John-Patrick y Deborah I. Fels. "From the describer's mouth: reflections on creating unconventional audio description for live theatre". *Ted Rogers School of Information Technology Management Publications and Research* 21(2009b). Web. 10 de abril de 2013. <<http://digitalcommons.ryerson.ca/trsitm/21>>.

Udo, John-Patrick, Bertha Acevedo y Deborah I. Fels. "Horatio audio-describes Shakespeare's *Hamlet*: Blind and low-vision theatre-goers evaluate an unconventional audio description strategy". *British Journal of Visual Impairment* 28(2010): 139.

UE (Unión Europea). Comisión Europea. Estrategia europea sobre discapacidad 2010-2020: Un compromiso renovado para una Europa sin barreras, aprobada por la Comisión Europea el 15 de noviembre de 2010.

UE (Unión Europea). Consejo de la Unión Europea. Directiva 2000/43/CE del Consejo, de 29 de junio de 2000, relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato de las personas independientemente de su origen racial o étnico.

UE (Unión Europea). Consejo de la Unión Europea. Directiva 2000/78/CE del Consejo de 27 de noviembre de 2000 relativa al establecimiento de un marco general para la igualdad de trato en el empleo y la ocupación.

UE (Unión Europea). Consejo de la Unión Europea. Directiva del Consejo 2004/113/CE de 13 de diciembre de 2004 por la que se aplica el principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres al acceso a bienes y servicios y su suministro.

UE (Unión Europea). Consejo de la Unión Europea. Plan de Acción del Consejo de Europa para la promoción de derechos y la plena participación de las personas con discapacidad en la sociedad: mejorar la calidad de vida de las personas con discapacidad en Europa 2006-2015.

UE (Unión Europea). El Parlamento Europeo, el Consejo y la Comisión. Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea.

UE (Unión Europea). Parlamento Europeo y Consejo de Europa. Directiva 2002/73/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 23 de septiembre de 2002 que modifica la Directiva 76/207/CEE del Consejo relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en lo que se refiere al acceso al empleo, a la formación y a la promoción profesionales, y a las condiciones de trabajo.

- UE (Unión Europea). Parlamento Europeo. Estrategia marco contra la discriminación y por la igualdad de oportunidades para todos. Resolución del Parlamento Europeo sobre la Estrategia marco contra la discriminación y por la igualdad de oportunidades para todos (2005/2191(INI)).
- UE (Unión Europea). Tratado de Ámsterdam por el que se modifican el Tratado de la Unión Europea, los Tratados Constitutivos de las Comunidades Europeas y Determinados Actos Conexos. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, 1997.
- UPIAS (Union of the Physically Impaired Against Segregation). *Fundamental Principles of Disability*. UPIAS, 1976. Web. 15 de mayo de 2013. <<http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/UPIAS-fundamental-principles.pdf>>
- Upton, Thomas A y Ulla Connor. "Computerized corpus analysis to investigate the textlinguistic discourse moves of a genre". *English for Specific Purposes* 20(2001): 313-29.
- Upton, Thomas A. "Understanding direct mail letters as a genre." *International Journal of Corpus Linguistics* 7.1(2002): 65-85.
- Upton, Thomas A. y Mary A. Cohen. "An approach to corpus-based discourse analysis: the move analysis as example". *Discourse Studies* 11(2009): 585-605.
- Valentini, Cristina. "A multimedia database for the training of audiovisual translators". *Jostrans* 6(2006). Web. 22 de abril de 2012. <<http://www.jostrans.org/>>.
- Valentini, Cristina. "Forlixt 1 – The Forli corpus of screen translation. Exploring macrostructures". *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Ed. Delia Chiaro, Christiane Heiss y Chiara Bucaria. Ámsterdam; Filadelfia: John Benjamins, 2008. 37-50.
- Vandaele, Jeroen. "What meets the eye. Cognitive narratology for audio description". *Perspectives: Studies in Translatology* 20.1(2012): 87-102.
- Ventola, Eija y Arsenio J. Moya, ed. *The World Told and the World Shown: Multisemiotic Issues*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2009.
- Vercauteren, Gert. "Narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time". *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*. Ed. Rosa Agost, Elena Di Giovanni y Pilar Orero Clavero. Número especial de *MonTi* 4(2012): 207-231.
- Vilaró, Anna y otros. "How sound is the Pear Tree Story? Testing the effect of varying audio stimuli on visual attention distribution". *Perspectives: Studies in Translatology* 20.1(2012): 55-65.

- Vliet, Nynke van der., Ildikó Berzlánovich, Gosse Bouma, Markus Egg y Gisela Redeker. "Building a Discourse-annotated Dutch Text Corpus". *Bochumer Linguistische Arbeitsberichte* 3(2011): 157-171.
- Wagner, Peter. "Ekphrasis, iconotexts, and intermediality - the state(s) of the art(s)". *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlín: Walter de Gruyter, 1996. 1-40.
- Werlich, Egon. *A text grammar of English*. Heidelberg: Quelle and Meyer, 1976.
- Whitfield, Margot y Deborah I. Fels. "'". *Ted Rogers School of Information Inclusive design, audio description, and diversity of theatre experiences Technology Management Publications and Research* 29(2013). Web. 10 de mayo de 2013. <<http://digitalcommons.ryerson.ca/trsitm/29/>>.
- WHO (World Health Organization). "Visual Impairment and Blindness. Fact Sheet N°282 June 2012". *World Health Organization*. Web. 10 de mayo de 2013. <<http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/>>.
- Williams, Ian. "Results section of medical research articles: an analysis of rhetorical categories for pedagogical purpose". *English for Specific Purposes* 18.4(1999): 347-366.
- Wolf, Wergner y Walter Bernhart, ed. *Description in literature and other media*. Ámsterdam; Nueva York: Rodopi, 2007.
- Wolf, Wergner. "Description as a Transmedial Mode of Representation. General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction, Music". *Description in Literature and Other Media*. Ed. Wergner Wolf y Walter Bernhart. Ámsterdam; Nueva York: Rodopi, 2007. 1-87.
- Wolf, Wergner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam: Rodopi, 1999.
- Yeung, Jessica. "Audio description in the Chinese world". *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audiodescription, and Sign Language*. Ed. Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero Clavero y Aline Remael. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2007. 231-244.
- Zanettin, Federico Silvia Bernardini y Dominic Stewart, ed. *Corpora in Translator Education*. Manchester: St Jerome, 2003.
- Zeki, Semir y Matthew Lamb. "The neurology of kinetic art". *Brain* 117(1994): 607-636.
- Zwan, Rolf. A. "The immersed experiencer: toward an embodied theory of language comprehension". *The psychology of learning and motivation* 44(2004): 35-62.

Anexos

Anexo 1.1. Cuestionarios

Cuestionario sobre accesibilidad museística para museos (elaborado en español, inglés, francés y alemán)

Cuestionario sobre accesibilidad museística

Dirigido al(los) departamento(s) responsable(s) de la accesibilidad en el museo.

Museo:

Datos personales

Nombre y apellidos:

Cargo:

Instrucciones:

Por favor responda a todas aquellas preguntas que le conciernan. En caso contrario, déjela en blanco.

Por favor, subraye la respuesta elegida.

Notas:

Se entiende por *accesibilidad* aquí el conjunto de recursos destinados a posibilitar el acceso de todo tipo de visitante al entorno físico del museo, así como a sus contenidos expositivos y sitio web.

Se entiende por *perfil profesional* los estudios superiores, la formación complementaria y la experiencia profesional.

Se entiende por *sistema de geolocalización* cualquier tipo de función integrada en la guía móvil capaz de detectar la ubicación del visitante que porta la guía y/o la del expositivo junto al que se encuentra.

P1. A. ¿Qué departamento(s) se encarga(n) de la accesibilidad en su museo?

B. ¿Qué tipo de contratación tienen las personas encargadas?

- a. Tiempo completo
- b. Tiempo parcial. Por favor indique la dedicación semanal en horas:
- c. Prácticas
- d. Colaboración

e. Voluntariado

P2. ¿Qué tipos de accesibilidad en función del tipo de visitante se distinguen en su museo de entre los siguientes?

- a. Hablantes de una lengua distinta a la del museo
- b. Personas con diversidad funcional visual
- c. Personas con diversidad funcional auditiva
- d. Personas con diversidad funcional psíquica o intelectual
- e. Personas con diversidad funcional física
- f. Personas y colectivos en riesgo de exclusión social
- g. Niños
- h. Adolescentes
- i. Jóvenes
- j. Adultos
- k. Otros:

P3. ¿Quién se encarga de elaborar la audioguía para personas con discapacidad visual?

- a. Personal del museo

¿De qué departamento?

¿Cuál es su perfil profesional?

- b. Una empresa externa

¿Cuál?

- c. Profesionales autónomos

¿Cuál es su perfil profesional?

P4. ¿Quién se encarga de realizar las visitas táctiles guiadas con audiodescripción para personas con discapacidad visual?

- a. Personal del museo

¿De qué departamento?

¿Cuál es su perfil profesional?

- b. Una empresa externa

¿Cuál?

- c. Profesionales autónomos

¿Cuál es su perfil profesional?

P5. ¿Quién se encarga de elaborar la signoguía para personas con discapacidad auditiva?

- a. Personal del museo

¿De qué departamento?

¿Cuál es su perfil profesional?

- b. Una empresa externa

¿Cuál?

- c. Profesionales autónomos

¿Cuál es su perfil profesional?

P6. ¿Quién se encarga de realizar las visitas guiadas en lengua de signos para personas con discapacidad auditiva?

- a. Personal del museo

¿De qué departamento?

¿Cuál es su perfil profesional?

- b. Una empresa externa

¿Cuál?

- c. Profesionales autónomos
¿Cuál es su perfil profesional?

P7. ¿Quién se encarga de realizar audioguía infantil?

- a. Personal del museo
¿De qué departamento?
¿Cuál es su perfil profesional?
- b. Una empresa externa
¿Cuál?
- c. Profesionales autónomos
¿Cuál es su perfil profesional?

P8. ¿Quién se encarga de organizar las actividades para grupos de visitantes con características específicas?

- a. Personal de museo
¿De qué departamento?
¿Cuál es su perfil profesional?
- b. Una empresa externa
¿Cuál?
- c. Profesionales autónomos
¿Cuál es su perfil profesional?

P9. A. ¿Qué tipo de dispositivo móvil se utiliza para la audioguía?

- a. Reproductor de audio portátil
b. Teléfono móvil
c. PDA
d. Reproductor multimedia portátil
e. Tableta PC
f. Otros:

B. ¿Qué tipo de sistema de geolocalización incorpora?

- a. GPS
b. RFDI (Radio Frequency IDentification)
c. Red inalámbrica (Wi-Fi, Bluetooth)
d. Otro:

P10. A. ¿Qué tipo de dispositivo móvil se utiliza para la signoguía?

- a. Teléfono móvil
b. PDA
c. Reproductor multimedia portátil
d. Tableta PC
e. Otros:

B. ¿Qué tipo de sistema de geolocalización incorpora?

- a. GPS
b. RFDI (Radio Frequency IDentification)
c. Red inalámbrica (Wi-Fi, Bluetooth)
d. Otro:

P11. A. ¿Quién es el propietario de los dispositivos portátiles necesarios para reproducir las guías (audioguía, signoguía) del museo?

- a. El museo
- b. El visitante
- c. Ambos
- d. Otro:

B. Si ha seleccionado "b", ¿por qué medio accede el visitante a los contenidos?

- a. Descarga desde la red inalámbrica del museo durante la visita.
- b. Descarga desde el sitio web del museo antes de la visita.
- c. Descarga desde el ordenador del museo antes de la visita o durante la misma.

P12. ¿Cuál es el número de visitantes que hacen uso de los programas de accesibilidad del museo al año?

- a. Hablantes de una lengua distinta a la del museo:
- b. Personas con diversidad funcional visual:
- c. Personas con diversidad funcional auditiva:
- d. Personas con diversidad funcional psíquica o intelectual:
- e. Personas con diversidad funcional física:
- f. Personas y colectivos en riesgo de exclusión social:
- g. Niños:
- h. Adolescentes:
- i. Jóvenes:
- j. Adultos:
- k. Otros:

P13. ¿Siguen algún plan de acción específico para captar el interés de estos colectivos de visitantes hacia el museo?

- a. Sí. ¿Cuál?
- b. No

**Cuestionario sobre accesibilidad museística para empresas desarrolladoras de guías audiodescriptivas
(elaborado en español, inglés, francés y alemán)**

Cuestionario sobre accesibilidad museística

Dirigido a empresas que realizan recursos de accesibilidad para museos.

Empresa:

Datos personales

Nombre y apellidos:

Puesto:

Instrucciones:

Por favor responda a todas aquellas preguntas que le conciernan. En caso contrario, déjela en blanco.

Por favor subraye la respuesta elegida.

Notas:

Se entiende por *accesibilidad* aquí el conjunto de recursos destinados a posibilitar el acceso de todo tipo de visitante al entorno físico del museo, así como a sus contenidos expositivos y sitio web.

Se entiende por *perfil profesional* los estudios superiores, la formación complementaria y la experiencia profesional.

P1. ¿Cuáles son sus clientes?

P2. ¿Con qué departamentos de los museos para los que trabajan suelen relacionarse?

- a. Educación
- b. Atención al visitante
- c. Medios informáticos y digitales
- d. Comunicación
- e. Exposiciones
- f. Otros:

P3. A. ¿Qué profesionales componen el equipo creativo de la empresa?

- a. Ingeniero informático
- b. Diseñador web
- c. Desarrollador de software
- d. Desarrollador de contenidos
- e. Especialista en comunicación
- f. Traductor
- g. Intérprete
- h. Otros:

- B. ¿Qué otros profesionales han colaborado de forma puntual?
- C. ¿Con qué otros profesionales les gustaría contar?
- D. ¿Por qué cree que los puestos que existen en su empresa son los necesarios?
- P4. ¿Qué tipo de servicios relacionados con la accesibilidad en museos ofrecen?
- Audioguía
 - Audioguía infantil
 - Audioguía para personas con discapacidad visual
 - Signoguía
 - Descripción verbal para visita táctil guiada
 - Descripción para visita guiada en Lengua de Signos
 - Otros:
- P5. ¿Quién se encarga del desarrollo de los contenidos de estos recursos?
- Personal de la empresa
- ¿Cuál es su perfil profesional?
- Profesionales autónomos subcontratados
- ¿Cuál es su perfil profesional?
- P6. ¿Quién se encarga de los aspectos técnicos de las guías móviles?
- Personal de la empresa
- ¿Cuál es su perfil profesional?
- Profesionales autónomos subcontratados
- ¿Cuál es su perfil profesional?
- P7. ¿Colaboran el personal de la empresa y el personal del museo en el desarrollo de los contenidos?
- Sí.
 - No.
- P8. ¿Colaboran el personal de la empresa y el personal del museo en el desarrollo de los aspectos técnicos?
- Sí.
 - No.
- P9. ¿Qué tipos de estudio de público realizan como parte de un proyecto de accesibilidad para museos?
- Preliminar/diagnóstico
 - Formativo
 - Remediador
 - Sumativo
- P10. ¿Realizan un seguimiento y mantenimiento de los proyectos?
- Sí
 - No
- P11. Por favor, indique las fases principales en el desarrollo de estos recursos.
-

- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 10.

P12. A. Cuando crean los recursos de accesibilidad, ¿en qué basan sus decisiones?

- a. Leyes sobre accesibilidad de carácter regional, nacional o comunitario
- b. Estudios de las propias organizaciones/asociaciones de los colectivos afectados
- c. Proyectos de otros museos
- d. Proyectos de otras empresas
- e. Otros:

B. ¿Cuál de ellos considera el más importante?

Anexo 3.2. Corpus anotado

Guía audiodescriptiva del Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York

<presentacion><se>5-0.</se><se>EQUIPMENT INSTRUCTIONS.</se>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m1>Welcome to The Museum of Modern Art.</m1>

<m3>Before we begin exploring the galleries, we will take a moment first to explain how to use this Acoustiguide audio player, and then explain the structure of the Museum's audio program.

There are two sections of buttons on your Acoustiguide device: an upper and lower section. The lower section is laid out like a telephone keypad, with raised dots on the number, 'five' button. To access any stop on the tour, just enter the number and press the 'play' button, which is located directly above the number 1 button. You can press this button again to pause a selection at any time. To cancel a selection, press the stop button, which is located directly above the number '3' button. Then enter a new number, and press "play" button. To adjust the volume, use the rocker button on the left side of the player.

Each stop on the Visual Descriptions audio program will begin with the narrator confirming the number of that stop, as well as reading the 'object label' information. That will normally consist of the title and date of an artwork, the artist's name and dates, and the dimensions of the work. After I give that information, a second narrator will begin the visual description of the work.</m3>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m3>MoMA Audio Visual Descriptions offers descriptive commentaries to listen to in nearly every gallery on Floors 4 and 5. These works are marked below the object label with a number and with a large symbol of an eye. The label is white with dark gray text, and may be placed to the right or the left of the artworks. The large eye symbol will always appear in the center of this label if a stop exists for the work. The other symbols you may see on the label are a large black circle with headphones, always positioned on the left, and a small white circle with headphones, always positioned on the right. These symbols are accompanied by stop numbers and indicate works included on the two other audio programs, Modern Voices and Modern Kids. A list of works included on Visual Descriptions is available in large print and Braille at the MoMA Audio Desk.</m3>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>You can repeat these instructions at any time by pressing 5-0 and the play button.</m11>
<m2>If you would like to sit down, there are seats in the lobby across from the ticketing desk.</m2> <m11>To continue to the introduction to Visual Descriptions, press 5-1 and the play button.</m11>

<se>5-1.</se> <se>INTRODUCTION TO VISUAL DESCRIPTIONS.</se>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m3>MoMA Audio visual descriptions contains detailed descriptions of some of the most iconic paintings and sculptures in the museum's collection. It was designed for anyone who is blind or partially sighted, but it is also for anyone who would like to spend more time with the artworks and examine them from a visual point of view.

At the end of each description you will be given an opportunity to listen to the general audio program of MoMA's collection titled Modern Voices. The Modern Voices program complements the visual descriptions audio. It includes commentaries with curators and artists in which they give their personal views on the works. Although we recommend listening to the visual descriptions stops first, followed by the modern voices stops, you may listen to them in whichever order you prefer.</m3>

<m2>At the core of the museum's collection are the painting and sculpture galleries. These are exhibited chronologically, with the earliest works on floor five and the most recent work on floor two.</m2> <m6>So although you can travel through the museum in any order, you may begin by taking the elevator or the stairs to floor five and then working your way down.</m6> <m5>We hope you enjoy your visit. When you return this audio player please let the staff know what you thought of the program. We are eager to hear your comments.</m5>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m11>To hear information about restrooms, dining facilities and other museum facilities and MoMA programs for blind and partially sighted visitors, press 5-2 and the play button now or at any time.</m11>

<se>5-2.</se> <se>MUSEUM FACILITIES AND 'ACCESS' PROGRAMS AND SERVICES.</se>

<md>NARRATOR 2:</md>

The Museum of Modern Art's building has five floors of exhibition space and two theater levels. In addition to galleries, the museum offers a number of services and amenities. This stop will review what is available on each floor beginning with Floor 1 then working down from the top floor. All floors are accessible by elevator and escalator, and all floors have restrooms. Please ask a Museum security officer or Visitor Assistant for specific directions to each location.

NARRATOR 1:

Main Lobby on Floor 1, at street level. Ticketing, Information, and Membership Desks, Checkroom, MoMA Audio Desk, Museum Store, The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, and The Modern, a fine-dining restaurant, which also has more casual dining and a bar area.

Floor 6. Special Exhibitions, retail kiosk and MoMA Audio Desk for special exhibitions.

Floors 5. Painting and Sculpture and Terrace 5, an intimate full-service café.

Floor 4. Painting and Sculpture.

Floor 3. Architecture and Design, Drawings, Photography, and special exhibitions.

Floor 2. Contemporary art, Prints and Illustrated Books, Media and Special Exhibitions, Reading Room, and Café 2, an informal café and espresso bar.

Below street level are two additional levels. T-2 and below that T-1. Titus Theater 2 is located on T2 - accessible by escalator, or by elevator with assistance from a Security Officer. This is the only floor without restrooms. T1 level: Titus Theater 1 and Gallery.

NARRATOR 2:

Large-print and Braille versions of the Visitor Guide and collection brochures are available at the Lobby Information Desk. MoMA also offers touch tours of select sculpture in the museum's collection, Art insight live visual description tours, Educator-led multi-sensory programs and more. For more information about MoMA's Access Programs please call (212) 708-9864 or e-mail accessprograms@moma.org.

recorrido NARRATOR 1:

5-5. The Bather. Painted around 1885 by the French artist Paul Cézanne, 1839 to 1906. Oil on canvas, 50 inches high by 38 inches wide. 127 by 97 centimeters.

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This is a framed, vertical, rectangular picture, over four feet in height. It is dominated by the figure of a young man. He is wearing only a pair of white briefs, and is standing alone in a bare landscape. The ground is pinkish and flat, and suggests a sandy beach. It is tinged in some areas with green. In places, there appear to be shallow, bluish pools — left behind by the tide perhaps. The figure's naked body is painted in pale pinkish flesh tones, but shadowed with the same greens, blues and violets as the sky and the watery ground.

The figure is centrally placed, his feet almost touching the bottom of the canvas, his head a few inches below the top. Behind him, the landscape stretches out, with grey-blue sky filling the top half of the canvas and the ground filling the lower half.

The young man has short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead. His body is slender and boyish: his bare arms and torso are unmuscled, though the muscles of his legs are more developed. He stands, hands on hips, looking down at the ground as if in thought. His left foot is forward – that is the foot to the right as we face the painting. It is placed firmly on the ground, taking his weight. His right leg – to our left – is behind, heel off the ground, resting lightly on the ball of the foot. He seems poised to move towards us. But he is caught in a moment of stillness in the hazy, dreaming landscape. Cézanne uses clearly visible brushstrokes to create both the figure and the landscape. They give the whole scene an indistinct, dappled effect.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-0-1.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>5-6.</se> <m7>Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O). Painted in 1895 by the Spanish artist Pablo Picasso, 1881 to 1973. Oil on canvas, eight feet high by seven feet eight inches wide. 244 by 234 centimeters</m7>.

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This painting shows a group of five naked women, painted in pinkish-peach flesh tones, against a backdrop of brown, white and blue curtains. The figures are very flat – and there is little illusion that these are real bodies.

Looking at the five figures from left to right. The woman to the far left of the group is standing, in profile, facing right. With her left hand she reaches up behind her head to hold an orangey-brown

curtain back. She has long straight black hair falling down her back. Her head, from the neck up, appears to be in shadow, or suntanned – it is a darker brown than the pinkish flesh of her body. She stares straight ahead, expressionless. Her right eye, seen as if from the front, is large, simplified, and outlined in black – with a black pupil, surrounded by brown. Her near arm hangs stiffly by her side. Her breast juts forward in a rough square shape.

Beside this figure, in the center of the painting, are two women looking directly forward, straight out of the canvas. Their black eyes are wide and uneven. Their left eyebrows extend as sweeping lines to form simplified profile noses. Their mouths are straight lines. The one on the left raises her bent right elbow and places her hand behind her hand, as if posing provocatively. Her black hair is pulled back and falls behind her left shoulder. Her breasts are suggested with half circles. None of the women's breasts have nipples. The woman on the right raises both arms, and puts both hands behind her head — her dark brown hair is pulled into a small high tight bun.

The last two figures on the right are the most unexpected. One stands in back, her raised arms parting the blue curtains from which she emerges – her black hair hangs down her back. One eye is socket black and empty. Her nose, like her face, is large and elongated, striped diagonally in green across her cheek, suggesting less the face of a human than the forms of an African mask. In front of her, another woman sits or squats, elbow on one raised knee, which juts toward the center of the painting. She raises her arm to her face, and beneath her chin is a large ambiguous form recalling a boomerang — it might be her hand, or a piece of melon she is eating. Though her dark tan face is turned towards us, her body is flat, with a pale line down the center that may indicate a spine, implying that she is sitting with her back to us. If so, her head is swiveled impossibly around. Her nose is also striped, her face impassive and mask-like, with one uneven eye completely white, the other completely blue.

The five women are painted in simplified lines, their bodies made up of straight-edged planes of varying flesh tones. Similarly, the drapery behind them does not hang in soft folds: it is made up of flat, splintered planes of colour, like shards of glass.

In the center foreground, near the bottom of the painting, is an arrangement of fruit on a crumpled white cloth: grapes, a pear, an apple and a slice of melon. The apple and pear are streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white. The slice of melon is as sharp as the curved blade of a scythe or crescent moon.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-0-2.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>5-7.</se> <m7>Unique Forms of Continuity in Space, made in 1913 by Italian artist Umberto Boccioni. 1882 to 1916. Bronze. Forty-four inches in height, thirty-five inches by sixteen inches in width. 111 by 89 by 40 centimeters.</m7>

<se>NARRATOR 2:</se>

<m8>This is a bronze sculpture of a stylized figure in motion. The bronze is polished and shining: a deep gold colour that reflects the light. The sculpture itself is smaller than adult life-size – nearer the size of a five-year-old child. It is displayed on a white pedestal about three feet high with a surface two by three-and-a-half feet. It is freestanding and you can walk all the way around it.

The stance of the figure gives the impression of moving forward with immense speed and power. In fact, the sculpture is as much an abstract expression of speed as it is a recognizable human figure. It has no arms, and a featureless head. It appears to be wearing a helmet over both head and face. This projects forward in the form of a cross, so that the head juts out like the prow of a ship.

The pointed top of the cross sticks up like a rhinoceros tusk at the end of the visor.

Most striking are the figure's two powerful legs. It strides forwards onto its right leg. Its left leg stretches out about two feet behind. Each leg is mounted on a rectangular block of bronze about the size of a common brick. Ripples of bronze sweep backwards from the legs as if the figure is moving so fast that it can only be seen in a blur. These curving, streamlined folds of metal resemble folds of cloth: like when you are battling against a strong wind, and your dress or loose trousers are blown backwards. Here, the body itself appears to have been transformed by its own speed.

Imagine touching this sculpture and you would notice a surprising mixture of contrasting surfaces. The flat planes of gleaming bronze on the torso and thighs would be cool and smooth to the touch. But there are also numerous sharp edges. The tusked head. The folds of metal streaming back from the calves of the legs. The smooth planes themselves, on shoulder and chest, end in sharp edges.

The hefty thighs and big chest suggest powerful muscles. But the figure is as much like a machine as a man. A sort of superhuman, perhaps.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-0-5.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>5-8.</se> <m7>Four Panels for Edwin R. Campbell. Painted in 1914 by Russian-born French artist Vasily Kandinsky. 1866 to 1944. Oil on canvas, varying widths, each 48 inches tall (163 centimeters).</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>These four panels, framed individually and hung about two and a half feet apart, are vibrantly colored abstract paintings. Each one is approximately five feet four inches in height; each is taller than it is wide, but the width varies. The colour schemes vary, too. The first, third and fourth paintings use very bright, colors – reds, yellows and blues and include a lot of white. The second painting is denser and darker, with a many shades of green, dark red and brown. All four pictures are filled with indistinct but evocative shapes, that give the impression of needing to be brought into focus in order to take on definite form — like hearing a piece of music in the distance, and not quite being able to make out the tune.</m8> <m9>Kandinsky wanted his paintings to capture a mood, very much in the same way that music does.</m9>

The composer Arnold Schoenberg, like Kandinsky, was working towards creating a whole new form of expression. The two men met in 1911, and afterwards collaborated for several years.</m9>

<m8>Now, let’s concentrate for a moment on just one of the brighter pictures, Number 4. It is at the far right of the group.</m8>

Number 4 is the widest of the series — it is four feet wide. It has the most white in it, so it is also the brightest. The painting consists of a mass of blurry shapes. Near the top right hand corner, a long, dark blue-green line begins, cutting a shallow diagonal across the picture. In the top left corner is a sweeping rainbow with broad swathes of cherry red, bright yellow and pale blue. Little dabs and dashes of paint seem to dance over the surface of the canvas – white, red, blue, deep purple, pink and green. The paint is laid on in thick strokes, leaving the effects of the artist’s moving hand clearly visible. This adds further to the sense of swirling movement, rhythm and exuberant energy.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-0-6.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>5-9.</se> <m7>The Red Studio. Painted in 1911 by French artist Henri Matisse, 1869 to 1954. Oil on canvas. 71 inches wide by 86 inches in height. 181 by 219 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This is a painting of an artist's studio, without the artist. Paintings and frames are propped against the walls, sculptures rest on stools, and compositions hang at various heights throughout the room.

Most striking is the colour. Matisse floods the canvas with red: a deep, rich red, like tomato soup. The walls are red; the floor is red. Even the furniture appears just as outlines against the red background: in fact, these outlines are really gaps in the red, revealing yellow or blue paint underneath. This overall red surface creates an effect of flatness, with little sense of depth.

We will take a tour of the studio, starting at the viewer's left. In the left hand lower corner, the painting is taken up with an outlined rectangular table. Its near end – which is its short side – is cut off by the bottom edge of the picture. There are a few objects on the table. A white plate on which Matisse has painted a blue nude woman. A white box of blue pencils, sketchily painted in with visible sweeps of the brush. An empty wine glass, roughly outlined in pale blue against the red tabletop. A green glass vase with a round body and tall narrow neck. Out of the vase flows a long vine, with round green leaves. The plant creeps around a sculpture by Matisse, of a nude figure which sits near the far end of the table.

The outlined sides of the table lead the eye back towards the far left hand corner of the room. A large painting of a reclining nude leans against the left hand wall. Its right edge is in the corner where this wall meets the back wall. The nude is very roughly painted in pale flesh tones – against a bright pink background with purple and yellow flowers. Again, it is one of Matisse's own paintings: it is clear now that this is his own studio.

Only a few, subtle lines indicate the separation of wall and floor and there are no lines indicating where the walls meet.

Turning to the right, the eye travels along the back wall of the room. A stack of gilded picture frames leans up against the wall. To their right, in the middle of the composition, stands a grandfather clock, outlined in yellow under-paint against the red wall. Only its face has been colored in white, with the Roman numerals marked in blue. But this clock has no hands. To the right, a chest of drawers is outlined in yellow. Then two small nude sculptures, one black, one white, standing on outlined pedestals. Dotted about the wall are more of Matisse's paintings, all in his simplified, colorful style.

Our tour of Matisse's studio finishes as we come down to the near right-hand corner. Here sit two chairs, facing back into the room.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-0-7.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-0.</se> <m7>Three Musicians. Painted in 1921 by Spanish artist Pablo Picasso, 1881 to 1973. Oil on canvas. 79 inches wide by 88 inches in height. 201 by 223 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This is a big painting – about the height of a door; and just a bit wider than it is tall.

The setting is a bare, dark brown space – rather like the inside of a box or a stage set. The floor is a lighter brown colour. In center stage are three musicians facing forward. The figures take up almost the entire composition. They are not at all naturalistically painted. Picasso composes the figures with flat, overlapping planes of colour. It looks like he has cut out lots of pieces of colored paper into geometric shapes and stuck them onto the canvas to make a sort of collage or jigsaw puzzle — though, in reality, it is all painted. And, in fact, the brushstrokes are clearly visible.

Unscrambling the jigsaw is quite a challenge, because of the way the painted shapes overlap. Only gradually does one make out three men, apparently in elaborate costume. The two leftmost figures are dressed as familiar characters from the old Italian comic theater, known as *Commedia dell'Arte*. The figure on the far right is dressed as a monk.

Beginning with the figure on the viewer's far left, we see a clarinet player wearing the white costume of Pierrot, the sad clown from the *Commedia dell'Arte*. He wears a cone-shaped white hat and a black eye mask. His hands holding the gray clarinet are disproportionate to the rest of his body – the size of a mouse's paws. Pierrot would normally have a white painted face; but, here, both face and hands are almost as dark brown as the background of the painting. These features – tiny hands, brown skin – are true of all three characters.

Turning now to the figure in the middle. He wears the orange-and-gold diamond-patterned costume of Harlequin, another stock pantomime character. He is playing a guitar, which has an ochre body, a black and brown neck, and black strings. The guitar is quite easy to make out, and so is Harlequin's body. But his face is a puzzle: a large expanse of blue paint, with two holes cut into it for brown eyes, creates an eye mask. But the mask spreads to the left, covering various parts of the

first figure's face and body. A mesh of white crisscross lines below the eyeholes suggests a beard. The head is topped off with a semi-circle of black — a skullcap perhaps.

The figure on the far right is dressed as a monk in a long black hooded habit. His face, under its pointed hood, is made up of a long, irregular rectangular block of gray. It looks as if two holes have been cut for brown eyes, and a square hole for a brown nose. The lower section of the rectangle is composed of vertical wavy gray lines – again, like a stylized beard. His little mouse-paw hands hold a white sheet of music with black colored staves and notes on it, with the staves and notes facing the viewer. It is a wide, rectangular page and he is holding it at either end.

There is one more character, almost hidden in the painting — it would be very easy to pass by and miss it altogether. It is a large brown dog, lying stretched on the floor at the left, behind the legs of the musicians. At the far left, near the edge of the painting, about half way up, is a shadow of the dog's head. It is a black silhouette shown in profile, facing to our left. We see two pointy erect ears, a long snout, and an open mouth. The dog's brown body is flecked with black brushstrokes indicating hairs. Its small, jaunty tail flicks upwards between the Harlequin's legs in the center of the canvas.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-1-0</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-1.</se> <m7>Bicycle Wheel. Originally made in 1913, but subsequently lost. By the French artist Marcel Duchamp, 1887 to 1968. This replica was made by Duchamp in 1951. Overall dimensions: fifty-one inches high by twenty-six by seventeen inches in width. 128 by 64 by 42 centimeters. It is displayed on a pedestal about 6 inches height and about 5 feet square.</m7> <m6>You can walk all the way around it.</m6>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>The title of this work says it all: it is a bicycle wheel. Not a sculpture of a bicycle wheel: a real bicycle wheel, mounted on a four-legged wooden stool. The wheel remains attached to the black metal front forks of the bicycle. They have been turned upside down, so that the forks extend through a hole in the center of the stool's seat, and protrude about a foot beneath. It has been done in such a way that the wheel is able to turn – so it is potentially a moving sculpture.

The wheel itself is of the old-fashioned kind: nothing fancy, no colorful paintwork, no rubber tire even. Just thin, silver metal spokes running from the silver rim of the wheel to the hub. There are

about 36 spokes in total. The stool is also plain and simple — coated with cream-colored paint, which is rather chipped. Yet these two simple objects were a bomb thrown at the conventional art world. Duchamp exploded the idea that a work of art has to be the unique creation of the artist's hand. Instead, his attitude was – if you call it a work of art, then it is a work of art. By combining a bicycle wheel and a stool Duchamp took two everyday objects and created art. The so-called 'ready-made' was born.

NARRATOR 1:

To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-1-1.

NARRATOR 1:

6-2. Broadway Boogie Woogie. Painted between 1942 and 1943 by Dutch artist Piet Mondrian, 1872 to 1944. Oil on canvas, fifty inches square. 127 centimeters.

NARRATOR 2:

Broadway Boogie Woogie is a colourful, abstract, square painting. Squareness and geometry are key concepts here. Narrow, multicoloured bands, roughly one and a half inches wide, run horizontally and vertically, and intersect with each other. The result is an intricate, rigid geometric pattern, set against an off-white background. It looks like a child's Lego set, in which lengths of plastic are joined together. The colors, too, are reminiscent of the colors used in plastic toys: just the primary colors – yellow, blue and red plus white– very bold, solid and undiluted.

Mondrian only used the most basic kinds of line: straight horizontals and verticals intersecting at strict right angles. All the same, the grid pattern is not symmetrical. Within its orderly limits it is quite varied. The narrow bands of colour are about an inch wide, but each is different. They are predominantly yellow, like the colour of city taxi cabs, but broken up by little square and rectangular segments of blue, greyish-white and red. We see a group of two or three vertical or horizontal bands, then a gap, then another couple of bands. This leaves large, open square and rectangular spaces of off-white background. The height of these spaces varies from about one to eight inches.

The grid is interspersed with larger rectangular colored blocks that bridge two or three parallel bands: some just one colour, some a sequence of primary colors with squares within them. They look a bit like a bird's-eye view of geometric buildings, on a grid that evokes for some the pulsating rhythm of city streets.

NARRATOR 1:

<m7>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-1-3.</m7>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-3.</se> <m7>The Persistence of Memory by the Spanish artist, Salvador Dalí, 1904 to 1989. Painted in 1931. Oil on canvas, 9 and a half inches high by thirteen inches wide. 24 by 33 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This is a small, framed painting, only about the size and shape of a computer screen. But it is a hauntingly strange and memorable image. In a dreamlike landscape, giant watches dominate the foreground. But they are like no watch you would find in the waking world: they are soft, and they are draped over other objects in the scenery like discarded clothing.

Beginning with the landscape, it seems to be a desolate coastal region. The bottom two-thirds of the canvas is occupied by a dark brown, flat expanse of sand that is deep in shadow. But the upper portion of the sand is a lighter brown, with the calm, light blue sea in the distance; and the top third of the painting has yellow sky that graduates into deep blue at the very top of the painting.

The position of the objects in this painting will be indicated using the analogy of the face of a clock. At the top right, or at one o'clock, a sunlit high ridge of rocky land juts into the sea.

In the bottom left of the painting, from 7 o'clock to 9 o'clock is the corner of a brown wooden platform upon which the artist's signature is barely visible. From it sprouts a greyish, withered tree: lopped off at the top, with not a leaf in sight, extending one thin branch out to the right. Over this branch is draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face. It has no strap or chain, just a round knob for winding it up. It hangs half of the blue face outwards, like a big blue banana skin, with one hand shown pointing to the 6.

A second, similar pocket watch is draped over the edge of the platform below. It is huge, almost the same size as the stunted tree above it. The lower half hangs limply over the edge, like an over-ripe cheese melting in the sun. It is gold with a blue face and the time reads 6:55. A fly sits just below the 12 and casts a shadow on the face of the watch. A third watch lies below and just to the left of it – a gold one, its face hidden in its case. It is crawling with ants: an unexpected and disconcerting sight.

There is one more watch, and it is draped over the weirdest object of all. A monstrous, greyish, fleshy object lies on the sand in the lower middle of the canvas, like a beached whale. It seems to be a giant human face. A wrinkled brow is clearly visible, and a nose seen in profile points down to the

bottom of the painting. A closed eye has immensely long lashes, like the legs on a centipede. Something soft oozes from the nose like a fat snail: is it a tongue? There are no other distinguishable human features. Over the cheek area of this grotesque creature — if it is a creature — the blue pocket watch is draped. The minute hand is at 12 o'clock.</m8>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m7>To hear the Modern Voices audio stop for this work, press 5-1-7.</m7>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-4.</se> <m7>Chariot. Made in 1950 by Swiss artist Alberto Giacometti, 1901 to 1966. Painted bronze on wood base. Figure: fifty-seven inches high by twenty-six inches square. 145 by 66 by 66 centimeters. Base: ten inches high by five by nine inches in width. 25 by 12 by 24 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This entire sculpture, figure and base, stands nearly five feet high. It depicts a very tall, thin, elongated figure standing upright on the seat of a simple, two-wheeled chariot. The chariot in turn rests on two narrow upright blocks of brown wood.

The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts. But her surface is rough, and she is so emaciated and stretched out, that it is impossible to make out detailed features. She has the frail, insubstantial quality of a figure viewed from a great distance. Her head is tall and flat, about the size of a thumb, with hair and facial features barely indicated. Her long thin arms curve down and slightly forward, like bent pipe-cleaners. They are stiff and tense, with the hands held slightly outwards in front of her body. They might be in the right position for holding reins, if there were any reins – but no horse pulls this chariot. The figure looks elegantly poised, balancing delicately as if her vehicle is, indeed, in motion. Her legs are fused together to form one extremely long leg, almost double the length of her torso. It is thin and knobbly like the leg of an ostrich — and, like an ostrich's leg it ends in one large rather hoof-like foot. The foot is massive compared to the apparent fragility of the body. It is the figure's only substantial, sturdy feature.

The woman is perched on a small rectangular platform, like a simplified chariot seat. This stands on the axis that runs between the two large chariot wheels. The wheels are almost as tall as the woman who rises above them – adding to her air of frailty. They are very simple, thin wheels – a large X across the diameter of each forms the spokes. The wooden blocks on which they rest are tall and narrow, just wide enough to accommodate them. The arrangement looks precarious, but in fact the wheels are invisibly attached to their base.

In colour, the figure and chariot are both dark, greenish bronze. Except for the smooth platform, the sculpture is rough, almost pitted, like some long-buried artifact from the ancient world that has corroded over the centuries.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m7>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-0-1.</m7>

<md>NARRATOR 1:</md>

<md>6-5.</md> <m7>One open parentheses Number 31 close parentheses. Painted in 1950 by American painter Jackson Pollock, 1912 to 1956. Oil and enamel on canvas, eight feet ten inches high by seventeen feet six inches wide. 270 by 531 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This picture hanging on this wall is painted on a very large, wide canvas. If you stand in the middle, it seems to expand indefinitely on either side of you.

It is an abstract work, without any hint of representation. Its colors are sombre: black, blue, grey, brown and white on an off-white background.</m8> <m9>It is painted in Jackson Pollock's famous 'drip' technique. And there is no better way of describing the way it looks than to explain the way it was painted. Pollock laid the canvas flat on the floor. Then he walked around with a can of paint, using first one colour and then another, pouring and dripping paint all over the canvas. He would not pour the paint directly from the can. Rather - he dripped it from brushes, or from sticks used for mixing house paint. As he walked, he would fling his arms in sweeping gestures, so the paint trails in long, blobby ropes across the canvas - some are straight, some curve and they vary in length. He was able to control where the paint would be thick and where it would form fine, thin lines. He carried on until he had covered the canvas with a deep, dense web of trailing ropes of paint.</m9> <m8>The bare, off-white surface of the canvas is visible in many places, particularly around the edges and corners of this unframed painting. One can imagine the experience of running one's hands over its knobby surface, and following the trails of paint with one's fingertips.</m8>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-0-2.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-6.</se> <m7>Woman I. Painted 1950 to 1952 by Dutch-born American artist, Willem de Kooning, 1904 to 1997. Oil on canvas, 76 inches high by 58 inches wide. 193 by 147 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>Woman I is a tall, rectangular painting, dominated by the powerful, ferocious, more-than-life-size figure of a woman. Big and bosomy, with broad shoulders, she fills the canvas from top to bottom. Her teeth are bared in a rigid grin, and her wide open eyes are so big they take up a third of her face. The whole canvas is painted in great, sweeping swathes of colorful paint. Yellows, orange-reds, greens – the bold colors from a child’s paintbox – mingle with thick dominant globs of grey and white, smudged on the canvas with apparent abandon. The paint has been applied and scraped away several times. In places it has run and has dried in long trickles down the canvas.

The figure, roughly outlined in black, merges with this hodgepodge of colour. Her bold black eyes stare directly at the viewer. Two dots for nostrils, an almost lipless mouth with long bared teeth in a skull-like head. There is no indication of hair. Large, rounded, bulging breasts suggest she is wearing a skin-tight white top or bra, with maybe a pink strap visible at the figure’s right shoulder, on the left side of the painting. Her hands rest on her skirt, which is composed of rough, horizontal brushstrokes of yellow, orange and blue. Salmon pink ankles emerge, with a suggestion of blueish-green strappy shoes. She seems to be sitting perched on a green step or footstool.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Modern Voices audio stop for this work, press 4-0-5.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-7.</se> <m7>First Landing Jump, made in 1961 by American artist Robert Rauschenberg. Born 1925. This is what Rauschenberg called a “combine painting”: cloth, metal, leather, electric fixture, cable, and oil paint on a board. Overall dimensions: 89 inches high, by 72 inches wide, by nine inches deep. 226 by 183 by 23 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This abstract assemblage of battered, grimy objects suggests the trash left at the side of the road. A large nearly square board is mounted flat on the wall about two feet from the floor. The top third of the board had been covered in a black tarpaulin. This tarp is not stuck flat: the area towards the right, particularly, is sagging and creased. The lower two thirds of the board are covered in a flattened dirty yellowish-white cloth. Part of a man’s button-down khaki shirt has been stuck

flat to the wooden surface, filling the bottom left hand corner. The shirt is heavily stained with smudges of greyish paint. And, in the center, a flap hangs down, loose and ragged.

Many objects have been attached to this rough surface, and the most significant are described here. In the top center, on the black tarp, the artist has attached a chipped and rusted white circular object about 20 inches in diameter. In its center is what appears to be a small tin can. Below, to the left, is a rectangular, rusted brown Connecticut license plate with its number XB973 barely legible. Hanging down off the lower left corner of the license plate is a small tin can, with a blue light bulb inside. The light bulb is illuminated, and is wired to an electrical cord, which comes out from behind the bottom left edge, and runs to an outlet visible beneath the artwork.

There are two other very prominent features to the work. In the right side of the composition, a wooden plank with black and white diagonal stripes, appearing as if from a wooden street barrier, is attached vertically against the board. It runs down to the floor below this board; and, on its way, it pierces the top of the tread of a black rubber automobile tire. The resulting shape is like an upside down lollipop on a stick. The tire rests on the floor, propped so its circular shape faces the viewer. The top of the tire only slightly overlaps the bottom of the board.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-0-8.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>6-9.</se> <m7>Water Lilies, painted 1914 to 1926 by the French artist Claude Monet, 1840 to 1926. Oil on canvas. Three panels, each panel 6 and a half feet high by fourteen feet wide . 200 centimeters by 425 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>The scale of these three huge paintings allows one not just to look at them but rather to immerse oneself in them.</m8> <m9>“Water lilies” was painted late in Monet’s career, at a time when his work had become increasingly abstract. This may have been a result of his failing eyesight. He had a cataract operation just a couple of years after these paintings were completed.</m9>

<m8>Each of the canvasses is completely devoted to water – the edge of the pond is never shown. It is a mysterious, shifting world. Nothing is clearly defined. The paintings are made up of blurry, merging brushstrokes, forming an abstract mist of colour. In the darker areas of the canvas, where the water seems to be in shadow, it has the cool green depth of a pine forest. Lighter areas reflect

back the sky in the gleaming blues and greens of a peacock's tail. There are also vast, dancing surfaces of reflected sunlight, daubed onto the canvas in chaotic patches of creamy paint. Clusters of green floating lily-pads fill large portions of the pond. And flecks of pink, lilac and yellow on the pads convey the water-lilies themselves.

These paintings are a celebration of Monet's lifelong devotion to the effects of light. The result is as much a meditation in paint as it is a visual record of Monet's own garden and pond.

NARRATOR 1:

To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-3-9.

NARRATOR 1:

7-0. Broken Obelisk. Made between 1963 and 1967 by American artist Barnett Newman, 1905 to 1970. Cor-ten steel, in two parts, overall twenty-five feet five inches high by ten feet six inches square. 775 by 320 centimeters square.

NARRATOR 2:

This huge steel sculpture is over twenty-five feet high: you would have to crane your neck to see the top of it.

It is formed of two parts. The lower part is a pyramid. This pyramid alone is ten and a half feet high. So even if the sculpture ended there, you would still feel dwarfed by it. But balanced on top of the pyramid, is a giant square-sided column or obelisk. The obelisk extends up another 15 feet. It has a pointed tip, like a pencil, and is resting, point downwards, on the tip of the pyramid.

The point at which the two parts meet is just over two inches square, small in comparison with the massiveness of the overall sculpture. In fact the two pieces are held together by a steel pole, which runs between them through the inside of the pyramid to the inside of the obelisk. But we cannot see this pole; the sculpture looks incredibly precarious.

Knowing that the work is made of steel, you might imagine it being smooth, shiny and reflective. In fact it is the opposite. It is dark grey, and the surface is dull and appears rusty and weathered. It would be rough to the touch.

At the top of the work the inverted obelisk appears to have been broken off jaggedly. This broken, rough edge contrasts strongly with the strict geometry of the rest of the work. There is also an

exciting tension between the upward thrust of the pyramid and the plunging, downward sweep of the obelisk. Despite its massive size, the work has a soaring quality. It seems to defy gravity.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 2-0-7.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>Number 7-1.</se> <m7>The Moon and the Earth, painted in 1893 by the French artist Paul Gauguin, 1848 to 1903. Oil paints on burlap. 45 inches high by 24 inches wide. 114 by 62 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m9>Gauguin left Europe in 1890 for what he hoped would be an earthly paradise: Tahiti.</m9>
<m10>This painting conveys the exoticism that Gauguin sought on the south Pacific island.</m10>
<m8>The colors are subdued, perhaps it is dusk. A native woman, naked except for the bracelet on her right wrist and the greenish flowers in her hair, stands slightly left of center—her back toward us, her figure extending the height of the canvas. Her bare feet, just a few inches from the painting's bottom edge, stand flat on the ground. Her slightly bent left arm is raised over her head, her hand almost reaching the top edge of the canvas. Her right arm is bent with her hand grazing her mouth.

Her face is seen in profile looking up and to her right. She is gazing at the figure of a dark-skinned man whose head and torso dominate the upper right quarter of the painting. He is seen only from his bare chest up. His arms and the rest of his body are not visible. In fact, he seems to float in space as though he were a vision, or an apparition. He looks directly forward past the female figure, and impassively beyond us as well.

The two figures represent the Moon and Earth of the painting's title. They differ dramatically from one another. She is the Moon, and her skin has shades of yellow, tan and ocher, with highlights of orange. Her hair is deep brown, and hangs down to the middle of her back. He is the Earth, and his skin is a much darker brown. His shoulder length hair is even darker, and encircles his face, which is also covered by a dark beard and moustache. Her eyes are closed. His dark eyes stare fixedly forward.

There is a sense of flat, two-dimensionality to this painting. The female figure is closer to us than the male figure but it is hard to detect any space between them. She is painted at a smaller scale than him, which adds to the feeling that he represents a mystical apparition. To the left and right of the standing woman, patches of white and green suggest tropical vegetation emerging from blue-

gray shadows. While along the painting's lower right side, water cascades from the vegetation down into a pool of reddish-orange. Is it a pool of water reflecting the setting sun? That particular reddish-orange reappears as highlights in the woman's naked skin, as a vaguely defined aura behind the male figure, and in the artist's signature along the bottom left edge.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-2-0.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>7-2.</se> <m7>Dance (First Version). Painted in 1909 by the French artist Henri Matisse, 1869 to 1954. Oil on Canvas, 8 feet 6 inches high by 12 feet 9 inches wide. 260 by 390 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This large painting is of five women holding hands in a circular dance, on a field of green, before a bold blue sky. The sinuous, sensuous curves of the approximately life-size dancers in their circular swirl, convey a vivid sense of rhythm and movement.

The painting is dominated by large expanses of just four colors. A hilly shape, in what might be described as 'Emerald Green' suggests a lawn. It creates a wavy horizon where it meets the deep blue sky, about one-third of the way up the canvas. The five women wear no trace of clothing, and their skin is pale flesh, tinted with pink. The last colour is a flat black that outlines the dancers and represents their shoulder length hair. On close examination, one can see that the black of their hair is sometimes tinted with brown or green, and the black that outlines the figures ranges from very dark, to almost gray.

The overall application of colour is fairly matte with very little glossiness. There is a sense of 'flatness' to the scene. The dancers themselves might be two dimensional, cut from paper, for example. There is only the slight illusion of depth created by their circle of joined hands. The dancer at the left, and the one along the bottom of the painting face away and show only the backs of their heads and bodies. The two closest to the top face toward us and the smallest figure to the right of the canvas is in profile. Their legs are all in motion, however there is little or no sense that they are supporting the weight of real dancers. Rather, in most cases their feet make light contact, or even float slightly above the green hillside.

Each of the five dancers is slightly different, giving them an individuality that exists in tension with the sameness of their simply drawn figures and features. The leftmost dancer in the 9 o'clock posi-

tion has perhaps the most fluidly drawn form. She strides toward her, and our, left, while twisting her upper body to the right. A smoothly curved black line defines the left side of her body from the instep of her foot to the base of her breast. Upon close examination, the black oval of her hair is tinted with brown. Her back is arched. Her left arm reaches up toward the top of the painting and joins her to the leftmost of the two dancers facing us.

Proceeding clockwise, the top two dancers, with their heads reaching the uppermost edge of the canvas, form the back of the circle. Their hands are linked, and in fact, their outstretched arms seem to blend into one another. Their faces are represented with just a few strokes of black paint on their uniform pale pink flesh. Their ambiguous expressions might convey joy, or peace, or bliss.

The fourth dancer, positioned at 3 o'clock, awkwardly bridges the compressed space between foreground and background. She leans back toward the painting's right edge, seemingly off balance. The fifth figure, below and to the right of center, faces away from us. She leans to her left, and stretches her left arm – almost falling — to try and bridge the one gap in their circle. It is as if their momentum has loosened her grip from the hand of the dancer to her left.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-2-4.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>Number 7-3.</se> <m7>Gare Montparnasse (The Melancholy of Departure). Painted in 1914 by the artist Giorgio de Chirico, Italian, born in Greece. 1888 to 1978. Oil on canvas, 55 high by 74 inches wide. 140 by 185 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This painting sits within a thin, dark, wood frame. It portrays a stylized urban landscape, rendered like a graphic cartoon, with dark lines outlining the architectural elements. But this is not a familiar image from city life. The scene is dreamlike, with recognizable architectural features juxtaposed against peculiar geometric planes and surfaces. Perspective is used inconsistently, giving the painting a sense of being unsettlingly 'out of balance'.

The center is dominated by a massive structure of columns and arches. The arches are part of a building that fills the left side of the painting and rises beyond its upper edge. The painting's title reveals this central structure to be a Paris train station, the Gare Montparnasse, and it fills more than half the canvas. It is olive-gray, like unornamented concrete.

Square, featureless columns support a plaza above. Only the railing around two of its edges are seen, one running horizontally along the front of the plaza, and the other receding toward a vanishing point near the upper right corner of the painting. The space beneath this plaza is empty, save for the murky shadows below. That is part of what makes this painting feel odd and disturbing. It seems to emphasize emptiness – a void that crowds other elements of the painting toward the edges of the canvas.

We will describe these elements, moving clockwise and beginning near the top of the painting where the sky fades from yellow at the horizon to a dark blue-green at the top edge of the painting. Just to the right of center, a red brick clock tower sits atop the plaza. It is about 10 inches in height, suggesting that we are seeing it 'off in the distance'. On its roof are seven narrow flags of yellow, red, white and green. A strong wind blows them to the left. They almost touch the top edge of the painting. The hands on the clock's white face read 1:27, but the scene does not seem to be either mid-day or night. Rather, the light of the yellow, green and blue sky, and the long shadows make it seem closer to dawn or dusk.

Continuing to the right, there is a small black silhouette of a train far off in the distance with smoke rising from its engine. The wind that blows the flags does not seem to affect the puff of white smoke that rises vertically above the horizon.

A long geometric plane runs diagonally down from the train to the foreground, where it broadens abruptly. It is ochre in colour, brownish-yellow. Two tiny figures stand near the top of this impossibly steep ramp, casting long shadows. They are painted indistinctly and only an inch or so high, implying that they too are at a great distance.

At the bottom right corner sit a bunch of green bananas. They rest inexplicably on a surface of red bricks. They seem jarringly large — out of proportion to other elements within the scene. At the lower left and reaching three-quarters of the way up the canvas a series of 10 thin vertical stripes might indicate the siding of a small building; dark red, dirty white, ochre.

Near the top left of the painting another distant group of narrow flags fly from a black pole above the train station – yellow, white and red – one above another, blowing to the left in the wind.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-2-5.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>Number 7-4.</se> <m7>Vir Heroicus Sublimus. 1950 to 51, by the American artist Barnett Newman, 1905 to 1970. Oil on Canvas. 7 feet, 11 inches high, by 17 feet 9 inches in length. 242 by 542 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This is an abstract expressionist painting.</m8> <m9>But it does not at first glance convey the expressive handling of paint that you might associate with Jackson Pollock or Willem de Kooning.</m9> <m8>This is a great field of monochromatic red. A deep, saturated red. From top to bottom, from side to side, it is over 100 square feet of red.

It is not the glossy red of a sports car, it is not as bright as that. It is not the dark liquid red of blood either. Instead it has a matte finish, and perhaps, the shade of a field of poppies. It is not just that it is impossible to put a name on a particular shade of colour. It is also that such a large, flat expanse of red can seem to change, even as you look at it.

This expanse of colour is interrupted by five thin vertical stripes.</m8> <m9>Newman called these "zips."</m9> <m8>Each is an inch or two wide, but no two are exactly alike. Starting at the left, the first, about eighteen inches from the edge, is a lighter, orangier red than the dominant colour of the painting. This 'zip' is imperfect and uneven, particularly along its edges.

The next, another four feet over is bright white, and seems to boldly divide the painting into two unequal parts. The zip to its right is another seven feet over, and its colour is much softer and darker. It might be described as maroon. Between those two vertical stripes is an almost perfect square of red in the center of this enormous canvas.

The next vertical stripe is about two feet from the right edge of the painting. It is the same orange colour as the one on the far left, and just slightly wider. The final zip is tan, and almost looks like raw canvas. But closer examination shows that it too is paint. About two inches wide and about an inch from the right edge of the unframed, stretched canvas.

In the lower left corner is the artist's signature and the year, '1950'. Just below it, the artist apparently went back in the following year, and added a 'plus' sign, the number '51' and his initials, B-

N.</m8> <m9>We know that in that year, Newman added the “zip” closest to the right hand edge of the painting.</m9>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To listen to the Modern Voices commentary on Vir Heroicus Sublimus , press 4-0-3.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>Number 7-5.</se> <m7>Diver. Painted 1962 to 63 by the American artist Jasper Johns, born 1930. Charcoal, pastel, and perhaps watercolor over paper mounted on canvas. Seven feet two inches high and six feet wide. 220 by 182 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>The title of this piece is Diver, but the image itself does not suggest a sunny swimming pool. Rather, it presents a dark surface that requires close inspection to reveal its enigmatic details.

This work, slightly larger than a queen-size mattress, hangs within a cream colored frame, behind glass. A first look reveals only a strikingly dark and murky surface of black and gray scribbles and washes over a tan background. Then one notices a thin line running down the center. Upon closer examination, it is the narrow gap between two canvases of apparently equal size. As more details emerge from the murk, they form a rough symmetry on either side of this seam. A symmetry between left and right, like the symmetry of the human body.

And in fact, perhaps this is a portrait of sorts. The artist has left imprints of his own hands and bare feet at the top, middle, and bottom of the canvas. At the top, a pair of footprints, toes almost touching the edge of the canvas, stand side by side, straddling the vertical center axis. They seem to rest upon a slightly lighter vertical strip, about 8 inches wide so maybe these feet do stand at the edge of a diving board.

Moving down just above the midpoint of the painting are a pair of hand-prints, fingers pointing towards the top of the painting. They are about twenty inches apart. Short arrows drawn in black point from the base of the palms downward toward the painting’s lower edge. There, at the bottom center, another pair of handprints, fingers pointing toward the floor, thumbs almost touching, echo the footprints at the work’s top edge.

The charcoal background is matte and dry looking, but the hand and footprints imply a wet surface of ink, grease or watercolor. Curving lines of black and white charcoal extend up and out from the lowest handprints, creating a half-circle that spreads across the bottom third of the canvas. Arrows, drawn in black charcoal follow this curve, tracing an arc, up from the bottom center of the painting.

One could easily overlook the stenciled block letters along the lower left edge that spell the word, 'DIVER'. All the letters are clear, except the D, which fades illegibly into darkness.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-0-7.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>Number 7-6.</se> <m7>Leda and the Swan. Painted in 1962 by the American artist Cy Twombly, born 1928. The artist has lived in Rome since 1957. Oil, pencil, and crayon on canvas. Six foot 3 inches by 6 foot 7 inches. 190 by 200 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>A large, almost square, painting sits within a simple white frame behind glass. The canvas has been primed a grayish white. But these simple squares of frame and canvas contain a turbulent explosion of abstraction. It churns out from the center of the canvas, extending beyond its edges and threatening to engulf the gallery in frenzied scribbled crayon.

This overall effect is created with a dense and roughly circular mass of dark swirling lines. Layers of crayon, pencil, and paint. They call to the imagination the hand of the artist, firmly pressing pencil and crayon to the canvas, laying down long continuous trails of looping and zigzagging lines. The base coat of gray paint is visible throughout the canvas, but the lines are densest in the center and slightly to the right of center, and become sparser toward the canvas's edges. The corners are not devoid of marking, but much of the white base coat is visible there.

Within this mass of scribbled lines, are relatively sparse bits of colour: red, pink, white, and yellowish-brown. They are oil paint, seemingly applied violently with brushes and directly from the tubes of paint. Smears, scrawls, swirls and scribbles. Blobs of paint stick out from the surface of the canvas. There are also lines, shadings and a few roughly formed images.

For example, in the upper right of the painting, almost at the top edge is a rectangle drawn in pencil. It is about six inches tall and four inches wide. It is divided into fourths, like the panes of a window, drawn by a child. Beneath it, and further to the right are quickly outlined heart shapes. In the center is a deep red outline in oil paint – a crude graffiti-like phallus.

Many of the scribbled lines look as though they might be written words. But only at the lower right edge of the canvas is anything truly legible. The title of the work: “Leda and the Swan” is written there in black script, but the word “Swan” is scratched out.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-1-9.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>7-7.</se> <m7>The Dream. Painted in 1910 by the French artist Henri Rousseau, 1844 to 1910. Oil on canvas, 6 feet 8 inches high by 9 and a half feet wide. 204 by 298 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This large painting depicts a lush jungle with a diverse array of trees, tropical plants and wild animals. It is made up of flat overlapping shapes like a dense collage, creating a sense of shallow space. The scene is somewhat dark, but there is enough light to see the abundance of plant and wild life. Through the leaves we can see a hint of pale blue sky along the top of the painting and in the upper right, there is a full moon shining.

The lower left quadrant of the painting is filled with a curvaceous nude woman reclining on a couch. The woman’s body is oriented toward the viewer. She looks to her left — the viewer’s right — her face in profile. Her left arm rests on the rounded wooden edge of the dark burgundy couch. Her long waist-length brown hair falls in two loose braids over her right shoulder, covering her right breast, while her left breast is exposed. A gentle light accentuates her shapely body; the pinkish hue of her skin contrasts with the dark velvety couch.

Large long-stemmed flowers — seven in full bloom and four with closed petals — surround the couch. They are in soft shades of blue, lavender and rose and have a flat and exaggerated appearance, with each pointy petal clearly articulated. Just above the flowers, in the upper left corner of the painting, is a mass of large dark green almond-shaped leaves and intertwining tree branches. A gray bird with extended tangerine-colored wings — perhaps a bird of paradise — emerges from

the foliage. The bird is perched on a branch in profile facing right, echoing the pose of the woman whose head is two feet directly below.

Within this cluster of trees, below the bird and behind the couch, is a gray elephant. He peeks from behind the branches with only his head and curled trunk in view — the rest of his body obscured by vegetation. He, too, is in profile, but he is looking left, possibly at the woman. Above him, towards the middle of the composition, is an orange tree, its branches filled with fruit and spiny green leaves. A bluish-black bird with long tail feathers and an orange underbelly sits on a branch in profile, facing to the right, silhouetted against the patch of blue sky behind him. Like many of the objects in this painting, the bird appears cut out, with distinct edges and a flattened form.

Large green plants with long spindly leaves dominate the right side of the painting, with a few of the large lavender and rose-colored flowers scattered about. A woman with brown hair and brownish-black skin stands just to the right of center. Her figure is almost lost within the depths of the jungle, except for the whites of her eyes as she stares out at the viewer, the golden flute she plays, and her short skirt with horizontal blue, red, brown, yellow and gray stripes.

A brown monkey hangs from a leafy green tree just behind her. Just below the flute player are a wide-eyed lioness and lion peeking out from the low-lying plants. The lioness, on the left, looks over quizzically at the nude woman; the lion, on the right crouches down, staring directly at the viewer. To the right of him, in the lower right corner of the painting, a black snake with a salmon-pink belly slithers toward the woman on the couch. A variety of broad-leafed vegetation runs along the bottom of the canvas, framing this scene.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-3-0.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>7-8.</se> <m7>Evening Honfleur. Painted in 1886 by the French artist Georges-Pierre Seurat, 1859 to 1891. Oil on canvas, 31 inches high by 27 inches wide. 79 by 94 centimeters, including the frame.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This picture shows a tranquil seascape bathed in the fading light of dusk. The entire painting is made from small dots no bigger than the tip of a small paintbrush, a technique developed by Seurat called Pointillism. The top two thirds of the scene is filled with a large and atmospheric pastel-colored sky, made up of pink, blue, yellow, and green, layered dots of paint.

From the upper right, four oblong, horizontal purple clouds stretch out across the sky like bands. The bottom third of the painting is divided diagonally by a beach, gently sloping from the middle left edge of the canvas to the bottom right corner of the painting. To the right is the water, painted, at first glance, sea foam green. It is in fact comprised of green, blue, yellow, white, and brown dots of paint. The sea appears calm and has a soft light dancing on its surface. The sun is hidden, possibly behind the purple clouds, but on the far right side, almost to the painting's edge, there is a distinct vertical white band from the horizon down, indicating the reflection of the setting sun on the water. Just below it, in the lower right corner of the painting, is a jagged black rock that sits on the shoreline.

On the far left, just above the horizon line is a partial view of green foliage, speckled with red, yellow, and blue dots. Several piers and breakwaters extend out from the beach to the rugged coastline. Pilings along their sides create a rhythmic pattern of verticals. A wooden post is visible in the foreground of the lower left corner, cropped by the left side of the painting. In the distance, just below the horizon line, one long pier extends into the water. Just beyond it, to the left of center, is a trail of smoke, likely from an unseen boat's smokestack; and a bit farther to the left is the small triangular sail of a sailboat.

When seen up close, the imagery breaks down, dissolving into distinct yet overlapping dots of colour. Seurat applied the same pointillist technique to the frame of this painting. Deep blue and red dots cover the bottom half of the frame, which then transition to brighter yellows, oranges, greens and blues near the top. The upper right corner is an especially bright and sunny yellow, as if it is an extension of the landscape at sunset.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-3-1.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>7 9.</se> <m7>Guitar. Made in 1914 by Spanish artist Pablo Picasso, 1881 to 1973. Sheet metal and wire, 30 inches high by 13 inches wide by 8 inches deep.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This sculpture of a guitar is slightly smaller than an average guitar. It is made from layers of thin sheet metal that have been cut or bent into various shapes. Unlike most sculptures, it is hung

high on the wall, as it was in Picasso's studio. While three-dimensional, much of the volume is suggested through shadows, rather than actually depicted. Unlike an actual guitar, this one is open in the front so the interior of the guitar is visible.

Although it is made of metal, the material could be mistaken for brown paper or cardboard. The guitar hangs vertically, with its neck at the twelve o'clock position. In the center is an open cylinder representing the sound hole; it is about three inches wide and protrudes out about five inches. The base of the cylinder is attached to the back of the guitar with small tabs fanning out around the circumference. Four wires, like guitar strings, run vertically along a u-shaped trough, representing the neck of the guitar. They stop about three-quarters of the way up, where they are attached to a horizontal cross-bar. At the top of the neck is an inverted triangle, symbolizing the guitar's head.

The body of the guitar is formed by layers of paper-thin sheet-metal cut out and folded into different shapes. The bottom layer sits flush against the wall. It is the largest piece and forms the contour of the instrument, cut into an hourglass shape on the left side and on the right, a rectangular-shape. On top of that layer is a slightly smaller rectangular sheet. The left and right sides are bent upwards like an open box. These allude to the sides of the guitar, which would normally create an enclosed hollow interior, but in Picasso's version, the front is open.

The next layer sits flat against the lower right corner of the box-like layer below. Its right side is shaped like an hourglass, mirroring the curves of the left side. The bottom is rounded, much like an actual guitar would be. The inside edge of this curvilinear form is cut away in a backward L shape, framing the lower right side of the sound hole. Below that, attached to the very bottom of the sculpture, is a piece of metal about six inches square. It juts out towards the viewer at a 45-degree angle and creates a shadow against the wall.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-3-3.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-0.</se> <m7>Street Dresden. Painted in 1908 by the German artist Ernst Ludwig Kirchner, 1880 to 1938. Oil on canvas, 4 feet 11 inches high by 6 feet 7 inches wide. 150 by 200 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This painting shows a crowded street scene in pre-World War I Dresden, Germany. The artist Ernst Ludwig Kirchner used bold, bright colors and loose expressive brushwork to portray the hustle and bustle of modern urban life.

The left side of the painting shows the open space of a dramatically receding salmon-pink sidewalk and street, highlighted with dabs of darker pink and lime green. The street runs along a sharp diagonal from the lower left corner to the top center of the painting, creating a sense of depth and perspective.

Walking up the sidewalk is a woman who has her back turned to us. She wears a bright red coat and a fanciful black hat adorned with a green and blue band and a long lime-green feather. She walks toward a crowd of people in the upper left corner. They appear to be disembarking from a red trolley car at the top center of the painting, their amorphous figures topped with dark hats accentuated by touches of green, and orange. Some of their forms are outlined with a bright-orange line, giving the crowd an agitated or electrified appearance. The people in this crowd have their backs or sides to the viewer, reinforcing their anonymity.

Standing in the middle of the street — in the center of the painting — is a young girl. She stands alone with feet spread wide apart, dwarfed by her oversized black hat with dark-green trim. She wears a shapeless black dress with long sleeves and has fiery orange and green hair, and a bright red face with dark eyes. She clutches a long, unidentifiable lime green object in her right hand.

The right half of the horizontal canvas is dominated by two women, whose bodies span almost the entire height of the painting. The woman on the left in the foreground directly faces the viewer. Unlike many of the other busy passersby, she appears to stand still. Her mask-like face is painted orange with touches of red and green, punctuated by hollow-looking black almond-shaped eyes. Her black hair highlighted with maroon streaks is pulled back and topped by a lime green hat outlined in bright orange. She wears a long forest green overcoat, a red-and-purple patterned shawl draped over her left shoulder and a light green scarf tied around her neck. She clutches a ruby red purse with the lime green claw-like fingers of her right hand.

Slightly behind her and to the right is another woman, who also faces the viewer. Her mask-like face is kelly green with a red blocky mouth and black almond-shaped eyes. Her hair — a rainbow of turquoise, green, orange, and red — is tucked into her large-brimmed black hat. She wears a form-fitting chartreuse jacket and a long blue and purple skirt. She grasps the front of her skirt with her right hand, revealing a chartreuse petticoat underneath.

Behind her and to the right is a third woman. She too faces the viewer and is surrounded by two loosely drawn pedestrians rendered in dark shades of blues, blacks and greens, with only their heads and chests in view. On your far right, in the immediate foreground, is a man wearing a long

blue and black striped overcoat and black top hat, his front-facing figure cropped in half by the edge of the picture.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-2-3.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-1. </se> <m7>The Palace at 4am. Made in 1932 by the Swiss artist Alberto Giacometti. Wood, glass, wire, and string. 25 inches high by 28 inches wide by 16 inches deep. 65 by 72 by 40 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This delicate sculpture looks like an architectural model or the frame of a dollhouse. It fills the inside of a rectangular clear Plexiglas case — three feet wide, two feet deep and two feet in height — which rests on a white pedestal — about waist height — provided by the Museum. On top of the white pedestal, is a black wooden disk about seven inches in diameter and four inches tall. On this disk sits a thin rectangular piece of caramel colored wood — less than one inch thick — with rounded corners that serves as the base for the rest of the sculpture.

On top of this base, thin rounded sticks of caramel-colored wood, the size of long chopsticks, form the framework of the building. The building has a number of separate areas or rooms as a dollhouse would, but it has no walls, and no roof. It is a frame, or, as Giacometti once described it, a 'skeleton in space'. There are a number of unusual objects inside the structure, which give it a fantastical and mysterious quality.

Let's tour the structure, beginning on your left in a triangular-shaped room, the only room on the left side of the house. In it stands a wooden figurine of a woman, approximately four inches high and stained a dark caramel colour. She looks like a chess piece with a simplified form, a small head, an angular chest without arms, and a cone-shaped skirt. Behind her are three thin, rectangular slabs of wood about six inches high and two inches wide, which stand perpendicular to the platform and are about two inches apart from each other. They are painted beige and look like doors without doorknobs. Attached to right side of each one is a thin stick that extends up past it, to create the outer frame of the room.

Behind the triangular-shaped room and to the right, there is a tall thin room about two feet high, made of four sticks of varying heights. The two sticks on the left are slightly bent, making the struc-

ture look vaguely unstable. Wrapped around the four sticks near the top of the room is a strand of intertwined string and wire forming a distorted rectangle that resembles the top of a tower.

Attached to the front right side of the tower is a thin, rectangular piece of wood painted beige and oriented vertically. It is about 4 inches tall and is raised about four inches from the base. A small rounded ledge protrudes forward from the bottom edge, parallel to the base. A peculiar wooden object, the same caramel colour, sits atop the ledge. The object is about the size and shape of a shoehorn and has a small ball, about the size of a large gumball, at its base. Directly in front of these objects, a thin piece of glass hangs horizontally, parallel to the base, like a catwalk. It is about the size of a standard six-inch ruler and is suspended by two u-shaped wires.

On the right side of the house is a square room with a large upright rectangular cage inside it. A slightly s-curved wooden spinal column, about five inches long, with articulated vertebrae, is suspended vertically down from the top of the cage. Above the room with the cage is a frame approximately four inches square. Displayed within it is a wooden skeleton of a winged creature. Just a few inches in height, it is suspended from either wing to the top of the square framework.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 5-2-8.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-2.</se> <m7>Quarantania I. Made in 1947 to 53 by the American artist Louise Bourgeois, born in 1911. Made of painted wood on a wood base, 6 feet 9 inches high (206 centimeters) including the square base which is 6 inches tall by 27 inches wide by 27 inches deep. 15 by 69 by 69 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This abstract sculpture consists of five vertical wooden poles that stand just a bit higher than the average person. Each one is painted matte white, and three have areas of light, swimming pool blue. The poles are hand carved, creating a slightly uneven and mottled texture. A few scratches and nicks are visible on the surface.

They poles stand relatively upright, like a group of people or a small grove of skinny trees and are on top of a two-foot square black platform which is part of the work of art. Four of the poles are evenly spaced approximately one foot apart forming a square. The fifth is placed between the two front poles and slightly set back a few inches. The poles and the platform sit on a larger five-foot-

square white base provided by the Museum. The poles vary in shape. Let's begin with the pole in the center.

It faces forward and is the most cylindrical of the group, with a circumference similar to the size of one's knee. The top six inches are completely carved out and resemble the eye of a needle with a light blue interior. A white egg-shaped object is placed inside this opening, taking up most of the space. It looks almost like a person's face peeking out from a hood. Just below it is an 8-inch vertical indentation. Just over halfway down the pole are two hooks, one on each side, with three smooth-surfaced wooden objects hanging from them — two on the left and one on the right. The first object on the far left is white and oblong, about the size of a large remote control. Beside it is a foot-long black form shaped like a skinny bowling pin. On the right is a white object fifteen inches long that looks like an elongated balloon partially filled with water.

The next pole, in the front corner of the platform to your left, is shaped like a very large tongue depressor with a rounded top and flat body. It is the widest of the group, seven inches wide on the top, and gently tapers to a point at the bottom. Near the top is a vertical recessed area about the size of a brick with a rounded top, painted light blue. If you are standing in front of the sculpture, the pole does not face forward but is turned slightly to your right.

Behind it, in the back corner of the platform to your left, is the next pole — slightly taller and thinner with a pointier top. It is facing the center pole. It has a recessed area painted light blue running three-quarters of the length of the pole, making it look like an open pea pod. Resting near the bottom of the cavity is an object the size and shape of a baking potato. It is painted white and has a dab of pink paint on the lower right. If you walked around the left side of the sculpture, you would find a similar recessed area on its reverse side, also painted light blue.

The next pole, in the back corner of the platform to your right, is about 8 inches wide and shaped like a surfboard, tapering at both ends. It faces in, toward the center pole. This pole is completely white. Near the top are two four-inch long vertical indentations parallel to one another. Fixed in the indentation on the left is a white object that looks like an oval bar of soap. Further down, at about waist height, there is an eight-inch vertical indentation in the center of the pole, eight inches long.

The last pole, in the front corner of the platform to your right, is the tallest and skinniest of the five — about four inches wide. It is shaped like a long string bean standing upright. It is white and completely unadorned.

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Modern Voices audio stop for this work, Quarantania I, press 4-4-0.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-3.</se> <m7>Gaea. Painted in 1966 by the American artist Lee Krasner, 1908 to 1984. Oil on canvas, 5 feet 7 inches high by 10 feet 5 inches wide. 175 by 319 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This large horizontal abstract painting has no focal point and no foreground or background. Rather it is made up of loosely-painted, creamy off-white and hot pink organic shapes — highlighted with peach and surrounded by dark purple paint. The shapes include circles, ovals, and other curvilinear forms. While the forms vary in size, most are over two feet long and are painted with sweeping energetic brushstrokes. They are crowded together on the canvas and touch each other at points, but generally do not overlap. Although the shapes are set apart, their edges are not neatly defined as much of the brushwork overlaps, with the different colors spattered and dripped on top of each other.

Let's begin in the lower left corner of the painting where the artist's signature is painted in white, and proceed clockwise. Just above Krasner's signature is an off-white spherical-looking form highlighted with curved areas of pink. It is the largest shape within the composition, about three feet in diameter. Below the sphere, on its left and right sides, are two small oval shapes that appear to be budding off it. Above this shape, in the upper left corner of the painting, is an oval form, fourteen inches wide and twenty inches high. It is painted the same off-white colour, but most of the oval is outlined in hot pink paint that hooks around, resembling a human ear. To its immediate right is a series of short energetic brushstrokes in purple and off-white. The purple paint appears brittle with cracks visible on its surface.

To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that looks like a slice of pie. Inside it are two hot pink shapes. The one on the left looks like a crescent moon and the one on the right looks like the outline of a human eye.

The right half of the painting is dominated by two abstract, yet slightly figurative forms, with oval heads, bulbous bodies, and dangling limbs. The one on the left appears to be facing toward the viewer, with what looks like roughly painted pink lips. These two forms are almost touching, but they are separated by a thin area of deep purple paint.

Lastly, near the bottom center of the canvas is a hot pink egg-like shape, just over two feet long and one foot wide. It is filled in with off-white and peach-colored paint and is tilted diagonally.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-4.</se> <m7>Drowning Girl. Painted in 1963 by the American artist Roy Lichtenstein, 1923 to 1997. Oil and synthetic polymer paint on canvas, 5 feet 8 inches high by 5 feet 7 inches wide. 172 by 170 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This work depicts the face and hand of a woman drowning in a swirl of water. It is painted in the style of comic strips popular in the late 1940s and 50s, with a simplified and flat graphic style created by black outlines filled with colour. Above the woman's head and to your left is a thought bubble about two feet wide that exclaims, "I do not care! I would rather sink than call Brad for help!"

In the center of the canvas the woman's head emerges from the water, taking up more than half the canvas. Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes. Her lips are parted, revealing a top row of flat white teeth. Her left hand reaches gracefully out of the swirling water and we can see the top of her right bare shoulder peeking above the water. The rest of her body is submerged.

Though her skin appears to be light pink, closer inspection reveals it is actually comprised of a series of small red dots on a white background mimicking the commercial printing technique once used to produce images in comic books. Lichtenstein painted his dots by hand with a brush or stencil.

The various patterns and densities of dots on the woman's lips are particularly intricate, creating tonal variation. From afar her lips look light red, with an even lighter area highlighting the left side of her bottom lip like a touch of gloss. In the darker areas, the red dots are tightly clustered together to create a darker hue, while in the lighter area the dots are farther apart.

Water fills the rest of the canvas. It swirls vigorously around the woman's head on all sides, in stylized waves. The waves are outlined in black while the water is comprised of tiny evenly spaced dark blue dots against a white background, an effect that makes the water appear light blue. The waves are streaked with swirls of solid black that convey the movement and depth of the water. The tips of the waves are painted in with matte white paint to suggest foamy white caps. The woman's hair is styled in a chin-length bob that curves toward her mouth. It is painted matte electric blue with sweeping black streaks running through it.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-4-6.</m11>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-5.</se> <m6>There is no barrier surrounding this large floor sculpture, so please be careful as you navigate around it.</m6>

<m7>Untitled. Made in 1968 by American artist Robert Morris, born in 1931. Felt, asphalt, mirrors, wood, copper tubing, steel cable, and lead. Dimensions variable, approximately 21 inches high by 21 feet 11 inches wide by 16 feet 9 inches deep.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m8>This sculpture lies directly on the floor without any sort of pedestal, taking over a large part of the gallery. You can walk around the entire perimeter of the sculpture.

It is composed of many different fibrous materials that could almost be mistaken for an enormous pile of dryer lint and is about six inches deep. It resembles a bird eye's view of an island with peaks and valleys, and a jagged coastline. The pile is comprised of countless threads of virtually every colour but overall it has a grayish tone. These threads were once used as packing material for shipping freight-train parts. They are so entangled they have become a unified mass.

Sections of bent copper tubing and steel cables, each about a half-inch thick and varying in length from several inches to over a foot, peek out randomly throughout the pile of threadwaste. Lumps of dark gray asphalt are visible within the pile, as are thick strips of gray felt. Thinner strips of felt of various colors are also scattered throughout the pile.

Eight rectangular double-sided mirrors stick out from the mound. They vary in size and are placed upright, perpendicular to the floor — some long and horizontal and others square — but none comes higher than one's knees. They are scattered throughout the work and face different directions, reflecting the threadwaste, as well as the floor and occasionally the feet and legs of museum-goers.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<se>8-6.</se> <m7>Eurasia Siberian Symphony. Made in 1963 by the German artist Joseph Beuys, 1921 to 1986. Panel with chalk drawing, felt, fat, taxidermied hare, and painted poles. 6 feet wide by 7 feet 7 inches high by 1 foot deep. 183 by 230 by 50 centimeters.</m7>

<md>NARRATOR 2:</md>

<m6>Please be mindful of the taped barrier on the floor surrounding this sculpture. It is about three feet away from the sculpture and is used to keep viewers a safe distance from the work of art.</m6>

<m8>This sculpture brings together an assortment of objects that were used by the artist in a 1966 performance at a Berlin gallery. The largest object is a blackboard leaning against the wall. It is approximately five feet square and has a black frame. In front of it, near the center of the top edge, is a taxidermied hare, similar to a large rabbit, which is about twenty inches long and sixteen inches high from the top of its ears to the bottom of its feet. The hare is shown in profile and faces to your right. It has matted brown and grey fur. Its eyes are open and its limbs are outstretched below and tied to four dark-blue thin wooden rods that look like stilts and lean against the blackboard. The rods are approximately five feet tall and extend outward, creating a triangular shape, like the poles of a teepee.

There is also a horizontal rod, about seven and a half feet long, tied to the front side of the hare. This rod is also painted dark blue, except for an area in the center where it touches the animal's body.

Two other six foot tall dark-blue wooden rods are propped up against the blackboard on the right. They extend behind the hare's neck and are attached to each of its ears. The two rods cross over each other about three and a half feet down, where they are tied with string. From this point of intersection to the floor, they create a long thin triangle, which Beuys filled with fat. The thick, opaque yellowish substance has an uneven surface as if it was applied between the poles in a haphazard manner.

Extending from the hare's front right leg is another triangle, this one made of thick gray felt. It is nearly two feet long and is one foot at its widest point, where it nearly touches the blackboard on the right. It is adhered to the rod on its left side.

The notes on the blackboard are all written in white chalk in capital letters. They allude to the significance of these materials and connect the materials to the performance. Parallel to the left edge, reading from bottom to top in capital letters are the words "Division of the Cross." Immediately to the right of these words is a drawing that is 31 inches wide and eighteen inches high of the outline of the top section of a cross. Below the drawing is the word "Eurasia", a reference to the landmass that made up the continents of Europe and Asia.

Near the bottom right of the blackboard is text written in German. It says "Grad Filzwinkel: 32 degrees," reflecting the degree of the angle of the felt. Directly below that "Grad Fettwinkel: 21

degrees” is written, a reference to the degree of the angle of the fat. Along the bottom left edge of the blackboard, it reads “Temperatur Celsius: 42 degrees,” referring to an elevated human fever.</m8>

<md>NARRATOR 1:</md>

<m11>To hear the Collection Tour audio on this work, press 4-5 1.</m11></recorrido>

Guía audiodescriptiva del museo Tate Modern, Londres

<presentacion><se>Stop 55.</se> <se>Introduction.</se>

<md>(with instructions for V-ones)</md>

<m1>Welcome to Tate Modern and this audio described highlights tour.</m1> <m3>Stay here at the distribution desk a moment while I tell you about your machine and a little more about the tour.

Let's find the volume and the play button first. Just below the screen in the centre is a big dual-textured button. At the bottom of it, on each side, is a smaller button. The left is for lowering the volume, and the right for increasing it. You may want to adjust the volume straightaway – but otherwise do not actually push any other buttons until I tell you to. The big button, with green at the top and red beneath, is the start-stop button. It has both those functions. From now on I will refer to it as the 'play' button. To pause press 'play' once – and then again to continue.

We will find the rewind button now. It is next to the play button, at the top, just to the left of it. It enables you to rewind in short sections within a commentary – but not once the commentary has finished. The player has numbers - in the bottom half, set out like a telephone keypad. Above and beneath the 'five' button is a raised dot. Occasionally you will need to key in a simple number. You can use your audio guide like a mobile phone – but we suggest you use the headsets. This will leave your hands free and you will be able to listen in stereo.

This tour covers a selection of the most iconic works in the permanent collection – paintings and sculptures spanning a century. You will first hear a description of each one and then more about the artist and the context in which the work was made. Sometimes you will have a choice of extra information to listen to at the end of each main stop. There may be one or two optional segments like this – or none at all. As you might expect, the stops vary in length.

Use your paper map to find the stops. You can listen to them in any order.</m3>

<m2>There is a visitor assistant in each room. Please ask if you need any help.

You may be interested to know that Tate offers touch tours which explore works through direct handling, raised images, description and discussion. They can be given at any time during normal gallery opening hours and need to be booked a week in advance. For more information please call 020 7401 5113.</m2>

<m11>If you would like to hear this introduction again before you set off press 55 – that is five-five.</m11></presentacion>

<recorrido><se>Stop 1.</se> <m7>Pablo Picasso, The Three Dancers, 1925.</m7>

<m8>This thickly-painted Picasso oil 7 feet high and 4 and a half wide in predominantly blue, pink and black interlocking jagged shapes is taken up by three contrasting naked figures holding hands in a frenzied dance. Behind, rectangles of vibrant blue indicate a pair of balconied floor to ceiling French windows with sky and maybe sea beyond. The positions of the dancers' arms and legs tell us they are dancing in a ring, but the image has little sense of depth.

Against a central vertical of dark blue sky where the windows have been pushed slightly open, a simple, elongated figure in pale pinks stands on one straight leg with the other bent up at the knee - simultaneously facing us and moving towards the right with jutting breast in profile - head, back and arms flung up in a V of ecstasy or supplication.

On the left is another pink figure, also on one straight leg, moving in the same direction. But the other leg is kicked up behind, and the head is arched back at an almost impossible angle towards that heel. This figure is a complicated jumble of different shapes. The face, twisted to stare at us is like a wild mask or skull, with black almond-shaped eye-sockets and red gash mouth with sharp white fish-like teeth. A patch of green with parallel diagonal white lines, and patches of other colour with black dogtooth surround may indicate a skirt. On this is a blue oval with vertical black line – like a hole through which the background blue and balcony are visible. At chest-level is a larger 'hole', an upside-down teardrop with a central red circle – like a breast. Above are two more breast-like shapes - following the line of the figure's contorted body and left arm as it stretches up to join hands with one of the hands of the central figure. The top breast is a black rounded silhouette against the blue with big nipple like a doorknob, facing right. This woman's other arm reaches behind the back of the central figure to link hands with the third figure – on the right side of the work.

This third dancer is moving in the opposite direction, right to left, and in contrast with the others is made up of three vertical angular stripe-like blocks in black, white and dark brown. With left arm vertical this dancer holds hands in the top right corner with the central figure, making a triangular space between - painted black, like a pointed hat. In the centre of this is a small brown helmet shape in profile facing left. But the black triangle suggests a bigger head enclosing the first. At the top of the 'hat', either side of the point, black lines with rounded ends like violin pegs - where Picasso has indicated the spaces between the fingers of the two hands - suggest the bobbed or belled tassels of a pierrot or harlequin. And at the bottom left of the triangle is the silhouetted profile of a long-nosed face.</m8>

Picasso made this work in 1925 when he was married to Russian ballerina Olga Khoklova, a dancer with Diaghilev's Ballets Russes. It is thought to relate to a tragic episode in his life from twenty-five years earlier. We know he kept it for forty years – and the lumpy surface suggests repeated overpainting - evidence perhaps of the extent to which the episode continued to obsess him. To hear the story press play.

Stop 501. Love triangle story.

'The Three Dancers' started out as a relatively straightforward representation of a dance rehearsal. But X-rays have revealed that Picasso then made radical changes. While he was working on it he heard of the death of an old friend Ramon Pichot. Pichot and another artist, Carlos Casagemas, had accompanied Picasso on his first trip to Paris in 1900. In Paris Casagemas had fallen in love with a woman called Germaine. But she rejected him, and in a fit of passion Casagemas took a shot at her before killing himself. Soon afterwards Germaine married Pichot. This painting seems to tell the story of that tragic love triangle. In a dance of love, sex and death the woman on the left is Germaine, arching her back to avoid the red spot – possibly the bullet; the central figure is the victim Casagemas, and the figure on the right is Pichot - linking hands behind Casagemas' back with Germaine.

Stop 2. Joseph Beuys, Lightning with Stag in its Glare, 1958-85.

This huge installation consists of an assortment of mostly dull brown objects like industrial detritus from an abandoned mine or metal-workings on the floor in an area about 25 feet square - dominated by a 19 and a half foot high triangular shape like a witch's hat, suspended at an angle across the far corner from the centre of a horizontal girder about 5 feet above it. The triangle's sharp tip, bending slightly into the corner, is wiggly, like a guttering flame, and its base just touches the floor. Its surface is lumpy and pitted, like baked earth. While we are exploring this work the best place to be is facing the triangle.

About 5 feet in front of the triangle is a kind of silver go-kart. An ironing-board shape rests on axles connecting four hollow blocks - wheel-like except each is on its side and sliced into a part-wheel segment. Two are semi-circular and two are just quarters. Arranged around this are 34 sausage or spiral shapes like squirts from a giant toothpaste-tube, the biggest as long as your forearm and others no larger than a hand. Some look like root vegetables and others like fruit with a stalk. Over towards the far long wall is a small trolley with three real wheels. And in the bottom left of the installation is a tripod on which is a one foot four inch cube the same texture and colour as the triangle, with pottery shards embedded in it. On top of that, in the centre, is a shiny circular object an inch in diameter.

This sculpture is called 'Lightening with stag in its glare' - and it was created by the German artist, teacher, politician and activist Joseph Beuys between 1958 and 85. It may seem modern and abstract, but it was inspired by the exact opposite. Each element has a precise symbolic function. The triangle, cast in bronze, represents a bolt of lightning striking the ground and illuminating a group of animals. For Beuys it embodies the raw energies of the earth - and his fascination with materials which generate, store and transmit that power. Bronze conducts electricity - with the added advantage for a sculptor that it fills in the finest details of a mold. Beuys cast the bolt from a section of a mound of clay - direct therefore from the very earth itself. This mound had, incidentally, formed part of an installation near the Berlin Wall in 1982 - its summit the same height as the top of the Wall. You may be interested to know that this gallery is twice the height of most of the galleries in Tate Modern - the ceiling 23 feet above the tip of the bolt.

The silver-coloured cart - aluminium to suggest the flash - represents the stag. In northern European mythology the stag is endowed with spiritual powers - and in Beuys's work it symbolizes protection. Here it is protecting the squirts and blobs - primordial organisms from the opposite end of the evolutionary scale. The stag may also be a warning reminder of a time when mankind worshipped the elemental forces we now mistakenly believe we can control. The three-wheeled trolley represents a goat. And on the tripod cube - also cast in bronze from soil - the circular object is a real compass pointing to magnetic north - again reflecting Beuys's concern with the planet's energies.

Beuys believed in the revolutionary power of art, and for him materials like those here were a metaphor for the creative forces in all of us which can heal society. It was a wartime experience which first informed his belief system. To hear more press play.

Stop 502. Beuys's materials.

During the Second World War Beuys was a Luftwaffe radio operator. He described how he was shot down over the Crimea and then rescued by nomadic Tartars who nursed him back to health by rubbing his burned and frozen body with fat and wrapping him in felt. Later fat and felt were among the materials which often featured in his sculptures. He said in an interview:

'... when I built up a kind of theory and a system of sculpture and art and also a system of wider understanding - anthropological understanding of sculpture being related to the social body and to everybody's life and ability - then such materials seemed to be right and effective tools to overcome, one could say, the wound of us.'

Stop 3. Mona Hatoum, Home, 1999.

<m8>From this installation comes the amplified buzzing sound of a live electric current - a current which periodically lights up three of the objects in the work with a soft white light. But do not worry - we cannot get too close. The work, called 'Home', made in 1999, is in an alcove 16 feet by 8, beyond a rectangular opening - and we are protected from it by a series of parallel wires across the opening. These wires are not electrified - and they are not part of the installation.

In the centre of the space is a waist-high rectangular pale thick wood-topped table 6 and a half feet long left to right. On this is an array of fifteen spotless, gleaming stainless-steel kitchen utensils connected with silver crocodile clips to a snaking mass of wires on the table and floor. The wires form three electrical circuits, each connecting up a group of five utensils. Each group has one illuminating item like an unconventional lampshade. In the top left corner of the table a box grater, in the centre a downturned colander, and in the top right corner a conical sieve. Around them are smaller implements like whisks, scissors and a heart-shaped cookie-cutter, and fixed to the right edge of the table is an old-fashioned mincer.

The clinical-looking utensils are more like medical instruments laid out on an operating-theatre trolley than anything to do with food and nurture - an impression reinforced by the table legs beneath. Rather than being sturdy and firmly planted on the floor, as you would expect from a solid-topped kitchen table, they are tubular metal - like scaffolding poles - on black wheels. They suggest impermanence and instability - as do the ever-changing sounds and lights - sinister slow-flashing beacons warning us off perhaps rather than welcoming us in. But there is one thing we can be absolutely sure of. From the crackling electricity we can hear surging through the metal we know that these normally harmless objects are actually lethal.</m8>

<m10>'Home' evokes the ambiguity of the domestic environment - safe and comforting, yet potentially claustrophobic, alienating and menacing - particularly for women.</m10> <m9>The artist, Mona Hatoum, herself has a complicated relationship with the concept of home. Born a British citizen in Beirut to exiled Palestinians, in 1975 she became an exile in the UK when war in Lebanon prevented her from returning to Beirut.

In her work Hatoum sets out to question and unsettle - saying she likes 'to introduce a physical or psychological disturbance to contradict expectations'. And her uncomfortable juxtapositions often draw attention to the vulnerability of the human body.</m9>

<se>Stop 4.</se> <m7>Henri Matisse, The Snail, 1953.</m7>

<m8>At first this huge multi-coloured work nearly 10 feet square behind glass looks like an abstract arrangement of irregular geometric blocks of vibrant colour on a white background. But it is quickly apparent that six of the blocks are arranged around a central dark green one in a loose spiral. They fan out like fat spokes from a wheel - starting top centre with a black rectangle and

moving in an anti-clockwise direction all the way round to the top right corner. This work is in fact called 'The Snail'. From the top black rectangle, moving anti-clockwise, the colours are dark mauve, yellow, orange, and red - finishing with a thinner orange rectangle pointing up towards the top right corner like a snail's eyestalk. In each of the four corners is another block - top left pale mauve, bottom left a long horizontal bright blue rectangle, bottom right pale green and top right dark green. The whole design is surrounded by a jagged orange border - and on that in the bottom right corner it says in red handwriting 'H Matisse 53'.

Close to, it is clear that the work is a kind of collage. The almost straight and curving edges of the shapes are sometimes sharp, sometimes rough - telling us that they have been part cut and part torn from a sheet of thick painted paper. Each has then been placed on a white paper background, slightly overlapping and overlapped by its neighbours. The border seems to have been made up of leftover pieces of an orange-painted sheet - the straight edges against the frame the edges of the original sheet, and the inner edge jagged where chunks have been cut out. Overall many of the shapes have fold-lines and scuffing - and parallel streaks of varying pigment intensity revealing the direction of the paintbrush. The paper of the long blue rectangle bottom left for example was painted in a vertical direction, while that of the border to the left of it has horizontal marks. And the paint coverage is patchy, with the paper bubbling up where a wetter area has dried. All these imperfections give the work a sense of spontaneity and playfulness.

It is hard to believe 'The Snail' was created when Matisse was eighty-four, a year before he died. Although he was confined to his bed or wheelchair he was feeling liberated and energized by a new technique he had developed - cutting direct into pre-painted paper without preliminary drawings. He called these works 'cutouts' rather than collages because the act of cutting, with the resistance of the thick paper, was fundamental to the design. He used big scissors like shears to, as he put it, carve direct into colour like a sculptor. With these final works Matisse believed he had achieved a greater completeness and abstraction than ever before, saying 'I have attained a form filtered to its essentials'.

On the bottom blue rectangle - in its top right corner - are clues as to how 'The Snail' was assembled - pinprick holes with the white background showing through. Matisse's secretary Lydia Delectorskaya watched 'The Snail' being made. If you would like to hear how she described this in a letter press play.

Stop 504. Pinning.

Lydia Delectorskaya (Female voice)

Matisse always had at his disposal sheets of paper painted in gouache by assistants, in all the colours he used. A background of white paper was put on the wall and the assistant pinned

onto it the pieces of gouached paper which Matisse passed to him, indicating exactly where they should be placed. When Matisse decided that his composition was finished, it was lightly stuck to the background. When it was sent to be pasted down, before anything was moved, an extremely precise tracing was made to ensure that no changes were made in the composition, not even by so much as a millimetre.

Stop 5. Gerhard Richter, Cage paintings, 2006.

(music Cage The Seasons?)

The six cool, abstract 9 and a half feet square paintings regularly spaced around the walls of this white room were made by Gerhard Richter in 2006 as a coherent group. All six are multi-coloured, but two are predominantly grey, two grey and green, one grey and red - and one grey, yellow and white. Horizontal and vertical textures in the blurred colours where the thick paint has been dragged across and down the canvas suggest reflections in the surface of a river - particularly where there are deep greens.

Close to, areas of both smooth and pitted paint reveal that the works have been built up in successive layers. The deeper the 'pit' the greater the variety of contrasting colours. After application each layer has then been scraped back with a big palette knife - removing some paint completely and smudging the colours left behind. Another layer has then been put on top, scraped back - and so on. So the works have developed in unanticipated ways. They are a bit like a billboard where, in preparation for a new set of posters being stuck on, the latest have been ripped off - revealing fragments of hundreds of past posters beneath. Richter has said 'I do not know what I want; ... I like the indefinite, the boundless; I like continual uncertainty'.

Richter called these works 'Cage paintings' after the American avant-garde composer John Cage. Cage introduced elements of chance into the creation and performance of his music, and is best known for his pieces for prepared piano - a piano with sound-altering objects placed on the strings - and his composition 'four minutes 33 seconds' - performed without a single note being played so that the random sounds of the environment can be heard. Richter shares this interest in what is revealed by absence or removal. The 'Cage paintings' have been made as much by destroying as by creating.

The paint here was applied with a large squeegee brush - so there are none of the distinctive expressive marks characteristic of Abstract Expressionism. The surface is scored in places, but these gouges too have an anonymous feel. Richter's concern is always with the image itself - rather than direct references to anything else - and with the continuous process of questioning.

<se>Stop 6.</se> <m7>Water Lilies after 1916, Claude Monet.</m7>

<m8>The misty pale greens, warm yellows, mauves and rosy pinks of this almost-abstract oil painting 13 feet wide and 6 and a half tall glow invitingly. It is hung low, in a simple burnished gold-red frame like bamboo pole. Viewed from close to, the encrusted canvas is an amorphous mass of splodged, swirling layers of multi-coloured paint. But with distance, separate shapes begin to emerge. Paradoxically, the further away from the painting we are the more it draws us in – and it is best appreciated from about 12 feet away, at the bench in the centre of this room.</m8> <m7>It is called ‘Water Lilies’, and it was painted after 1916 by Claude Monet.</m7>

<m8>Eye-shaped areas of dark blue and mauve contain horizontal groupings of greeny-yellow and aquamarine ovals with blobs of red and pink - water-lily leaves and flowers. These contrast with patches of vertical squiggles and smudges in greens, tans and pinks - like indistinct veils. The work divides into three vertical sections slanting gently towards the right. Up each of the left and right sections are three lily groups - one above the other – with blurred areas between. Where on the left side there is a group, in the corresponding position on the right side is a blurred area – and vice versa, providing a kind of equilibrium. Towards the top the oval leaves are more squashed – hinting at the tilt of the water surface as it recedes from us. The middle vertical section is predominantly pale pink and bounded by bulging mauve forms - suggesting the reflections of trees with a sunrise or sunset sky between. In the centre of this is a particularly smudged area, perhaps where the breeze has ruffled the water. And towards the top right of the work is another – maybe the fleeting movement of a weeping willow.</m8> <se>Monet himself said:</se>

<se>Monet</se> <md>(from MM tour 524A OR male voice new tbc)</md>

<m12>The essence of the motif is the mirror of water whose appearance changes at every moment because areas of sky are reflected in it [...] The passing cloud, the freshening breeze, the seed which is poised and then falls, the wind which blows and then suddenly drops, the light which dims and again brightens – all [...] transform the colour and disturb the planes of water.</m12>

<m9>Monet’s lily pond at Giverny was his main subject for the last thirty years of his life. In the many paintings it inspired he explored the relationship between seeing and painting - constantly questioning what looking actually means - and the role of memory in that looking. Monet’s own memory was playing an increasingly important part in his work. About four years before this painting he had been diagnosed with cataracts in both eyes. But above all Monet said he was determined to convey what he felt. And in order to do that he found himself abandoning the conventions of Western art.</m9> <m11>To hear more press play.</m11>

<se>Stop 506.</se> <se>Painting feeling.</se>

The depiction of reality in art is of course already an illusion – but here Monet takes yet another step back – painting not reality itself but its reflection. This elusiveness is further enhanced by the fact we have no anchor. There is no horizon line - so like the lilies it is as if we are floating on beyond the frame to infinity. And with no horizon there is no single clearly-defined surface or plane – but the hint of several - the flat yet angled water surface, the vertical reflections beneath, and the vegetation above. Freed from traditional points of reference we are completely immersed in the painting, and together with Monet we are left just with our emotional response to this shifting world of light and colour.

In the 1950s Monet's work was reappraised in the context of Abstract Expressionism - which aimed to communicate feeling rather than the appearance of objects. One critic wrote that works by artists such as Jackson Pollock and Mark Rothko 'have made us see in Monet's late huge paintings... a purity of image and concept of pictorial space that we now can recognize as greatly daring poetry'.

Stop 7. Jackson Pollock, Summertime no. 9A, 1948.

Within the tangled mass of swirling, looping black and grey lines taking up the cream canvas of this long dynamic abstract painting nearly 19 feet wide and only 2 and a half feet high, almost-vertical thicker black lines at more or less regular intervals, with blobs at top and bottom, suggest a frieze of frenzied dancers. This sense of rhythm is heightened by evenly spaced patches of yellow and blue – and smaller blotches of red, purple and other colours.

The work is called 'Summertime number 9A', and the American artist Jackson Pollock created it in 1948 by literally dancing – or at least moving rhythmically - around the canvas laid flat on the floor – dripping and flinging house paint from a stick or brush-handle, or pouring it direct from the can. Here he is talking about his method.

Pollock (from MM tour 525B)

... I paint on the floor, which is not unusual, because the Orientals did that. Most of the paint I use is a liquid, flowing kind of paint. The brushes I use are used more as sticks than as a brush. The brush doesn't touch the surface of the canvas – it is just above...

The flowing lines here certainly have a calligraphic quality about them – and the sweeping arcs give a real sense of Pollock's arm swinging just above the canvas. He tended to work in trance-like bursts, only stopping when he felt the painting looked as it should. He said that the floor allowed him to be completely in a painting, almost unaware of what he was doing - so the painting took on a life of its own. Pollock often listened to jazz while he worked.

<m10>'Summertime number 9A' is probably the closest anyone could get to a visual representation of jazz without actually writing notes on a stave.

Pollock's exuberant lines are a direct expression of pure feeling, reflecting his belief that 'The modern artist ... is working and expressing an inner world – in other words expressing the energy, the motion, and other inner forces.'</m10> <m9>It is because of his liberation of the line from its traditional function of depicting objects that he is considered to be one of the major exponents of Abstract Expressionism.

Pollock achieved the mesmerizing, balanced perfection of 'Summertime number 9A' freehand - in an age before computers. But what is even more extraordinary is that recent computer analysis has shown his innate sense of harmony was far greater than previously thought.</m9> <m11>To hear more press play in a moment.</m11>

<m9>The textures of this work tells us that it was not made quite as spontaneously as first appears.</m9> <m11>To hear more press 80 (eight-zero).

So that is play for harmony - and 80 for textures. You can listen to either and then hear the other after.</m11>

<se>Stop 507.</se> <se>Harmony.</se>

<m12>It was not until the 1970s when fractals were detected that an order in the natural world was revealed. Generally speaking, a fractal is a geometric shape which, when split down into its component parts, each part, whatever its size, is a copy of the whole. Imagine zooming in on one spot at ever-increasing magnification and finding the same shape repeated over and over. Snowflakes and ferns tend to be examples of perfect fractals. But fractals also exist where numerical and statistical measures are preserved across the scales, even if the pattern is not the same.

It is this type of fractal that has been detected in Pollock's work – as if he had already instinctively grasped and tapped into these natural principles. In the case of 'Summertime number 9A', the relationships governing the elements of any section are the same as those governing the whole painting.</m12>

<m11>If you would now like to hear about the texture press 80.</m11>

<se>Stop 80.</se> <se>Texture.</se>

<m12>Some of the paints here are wrinkled and cracked – whereas others are not. That is because Pollock used two different kinds of paint.</m12> <se>Conservation expert Tom Learner.</se>

<se>Tom Learner</se> <md>(Take direct from Tate website podcast linked to this work). Note re-ordering in places. See full transcript for your ref below.</md>

<m12>The black and silver-grey paints, we know from analysis, are a form of house-paint. In many areas, you can see wrinkling in the surface. This is a common phenomenon in house-paints, when they are applied a little bit too thickly, a skin can form on the surface and as the underlying parts dry so wrinkling forms.

And compare that to the artists' oil paint – the bright yellows, the two blues, the reds, the greens, the ochres. Probably taken straight from the tube and applied in a traditional manner with a paint-brush.

You can see distinct cracks, vertical and horizontal, in the black and grey areas, whereas the artists' oil paint is still pretty flexible and no cracks are apparent there...

Another big difference between the types of paint would be in the drying time. The first part of the painting would have been the canvas laid flat on the ground. The house-paint was then poured and dripped and then Pollock after maybe a day or two, once that house-paint had dried, reasonably quickly, would have come back with these far more calculated, carefully placed areas of bright artists' colour... So although this painting appears extremely spontaneous I think the evidence from the different kinds of paint being used shows there was in fact a huge amount of planning that went into it.</m12>

<m11>If you would now like to hear about Pollock's sense of harmony press 507.</m11>

<md>Record the following with narrator as ALT just in case</md>

<m8>The black and grey house-paint swirls here have dried into wrinkles and cracks – as liquid house-paint tends to do. But the coloured patches are not cracked. That is because they are a different kind of paint - artists' paints, containing more oil – probably applied with a brush.

Pollock would have had to have waited a few days for the liquid paint to dry before using the artists' paints. So these two types of paint demonstrate that the work was made in two stages – indicative of a certain degree of planning.</m8>

<se>Stop 8.</se> <m7>Mark Rothko, Seagram Murals, 1959.</m7>

<m8>In this grey room containing nine differently proportioned oil paintings on canvas – some wide and long and others upright - you may have noticed a hushed, reverential atmosphere. That is

due partly to the subdued lighting – as requested by the artist Mark Rothko - and partly to the fact that the paintings are huge – and, since they are without glass, sound-absorbent. But mainly it is because of the quietly throbbing energy that seems to exude from their deep maroons, wines, reds and blacks, and their impact on other visitors. All suggest variations on a theme – a perfectly balanced frame – like a window - or set of parallel blocks – like doors – with blurred edges floating against a single background colour.

Close to it is evident Rothko has built up his intense, velvety depths by applying layer upon layer of very thin paint. He diluted and mixed his paint with non-traditional materials so that it would dry quickly. That is how he was able to achieve soft feathering effects – scuffing successive layers of slightly different blacks or maroons on top of each other without them running together. On several of the works there are drips running in the ‘wrong’ direction - indicating that Rothko tended to re-orientate his canvasses as he worked.

Rothko conceived these works as an entity, providing a total immersion environment. He called them murals, intending their size to draw people in. He did not mind whether people experienced his work in a spiritual or sacred way saying famously ‘I take no sides.’ But he did not want his work interpreted intellectually. ‘I am not an abstract painter. I am not interested in the relationship between form and colour. The only thing I care about is the expression of man’s basic emotions: tragedy, ecstasy, destiny.’

The paintings here are part of a larger series Rothko was commissioned to make in 1958 for the exclusive Four Seasons restaurant in New York’s sleek, modernist skyscraper, the Seagram Building. The deep maroons reflect the point at which the project went badly wrong. If you would like to hear the rest of the story – and its tragic ending – press play.

Rothko listened to music while he worked – particularly Mozart and Schubert. If, while you spend more time in this room, you would like to hear music by Morton Feldman written as a tribute to Mark Rothko in 1978 press 81 (eight-one).

So that is play for the story and 81 for the music. You can listen to either and then hear the other after.

Stop 508. Seagram project.

Rothko at first launched himself into the Seagram project enthusiastically, hiring a new studio and experimenting with what would eventually be a set of over twenty paintings to fit the various restaurant spaces. But he was prone to depression and became bitter towards his elite and potentially unappreciative future audience. The paintings became darker – the colour of raw sliced

liver in fact – and Rothko is quoted as saying he wanted the “rich sons of bitches to feel sick” while they ate in front of his work.

The commission was cancelled. But ten years later, Rothko donated eight of the paintings to the Tate Gallery, providing specific instructions as to how they should be displayed. In February 1970, on the day the paintings arrived in London, Rothko committed suicide in his New York studio.

If you would now like to listen to the music press 81.

Stop 81. Music only.

Morton Feldman as per MM tour 529D NA39CD DDD Track 5 1991 New Albion Records Inc.
Narrator at end of music track:

If you would now like to hear the end of the story press 508.

Stop 9. Natalya Goncharova, Linen, 1913.

The fragmented shapes of this semi-abstract oil painting about 3 feet square in fresh, bright blues and whites against a deep blue and grey background - called 'Linen' - depict items of starched and ironed laundry arranged on the canvas as if in a collage.

On the bottom left, two overlapping men's shirts, precisely folded with the arms up, and flattened like rectangular boards, angle away from each other in an upright fan shape - the left, with vertical pleats, on top of the right - although this is still visible through the first. Top centre of each is a circular neck-hole, with on either side, the darker blue oval of the inside of a cuff. Above, oval shapes depict two groups of stiff, detached collars, one above another. At the very top repeated shallow arches like ripples in a pond suggest collars nestling inside each other – or movement, as in cartoon speed-lines. Around the collars as if on four corners of a square are cylindrical cuffs – those on the left angled away from those on the right, echoing the two shirts beneath.

Down the right side, by contrast, in mostly whites, are women's items with at the top the frothy lace of a scalloped circular collar. In the bottom right corner, in greys and blacks is an old-fashioned flatiron, pointing left. It is been painted at least three more times in sort of overlapping shadows, each at a slightly different angle - as if we are viewing the iron in different positions simultaneously. This gives the impression of furious, juddering speed.

Ghostly pale blue circles floating across the whole work slightly distorting what is behind them suggest transparent soap bubbles. And the two halves are further united by Russian letters – ab-

breviations or word fragments sloping like banners or commercial signs. Almost in the centre, in black, is 'B.S' standing for 'white-wash'. Above, in red is 'Prache', part of the word for 'laundry', and across the top right corner, also in red, is 'BOT' – part of 'rabota' meaning 'work.'

The artist, Natalya Goncharova, was fascinated by the working lives of Russian women. But this work is also closer to home. Goncharova had met her partner, the artist Michel Larionov, in 1900, and this picture from 1913 seems to be a comment on their life together – particularly since his initials appear at the bottom of the left shirt, and hers on the iron. In that same year the two of them launched an artistic movement called Rayonism. Influenced by Cubism and Futurism, Rayonism explored the forms created when rays of light reflected from different objects intersect.

If you would like to hear more about Goncharova in relation to this picture from social and political scientist Dr Deborah Thom press play.

Stop 509. Goncharova personality.

Deborah Thom (from MM tour 552B)

Goncharova probably did not wear clothes like this. They were the clothes worn by respectable middle class people of independent means. They were clothes requiring heavy labour but she herself designed clothes and wore loose, floppy, avant garde clothing; every picture of her that we see she is not wearing frilly collars or starched shirts herself. She probably would have sent her own clothes out to wash, middle class women did, but she would not have gone in for this starching and fine finishing that we see in this picture. So I think it more symbolises the heavy burden that a respectable lifestyle created and it is less about her own life and more about the sexual division of labour, really. However, she and her partner of many years, did not marry until very late and were infamous for their advocacy of free love and avant garde culture and so to some extent the intention might also be a little bit ironic; just as the clothes are slightly old fashioned compared to her own, the idea that women always do the ironing might be something she is slightly undermining in the picture.

Stop 10. Duchamp and Hamilton, The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass), 1915-23/1965-6.

This freestanding, vertical steel-framed sheet of transparent glass 9 feet high and 5 and a half feet wide divided in two horizontally like a sash window has bizarre drawings and flat shapes on it in coloured lead. It is called 'The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even' or 'The Large Glass'. It was made in 1966 by British artist Richard Hamilton, and it is a replica of a work created between 1915 and 1923 by Marcel Duchamp who intended it as an ironic comment on sex – potentially mechanical and frustrating.

Hamilton based his reconstruction on Duchamp's original notes and drawings. The lower half is the Bachelor Apparatus, labelled by Duchamp 'Cel.' for 'Celibataire' – 'bachelor' in French. The upper half is the Bride's Domain – labelled 'Mar.' for 'mariee' – bride. These abbreviations together make up Duchamp's first name – Marcel – so the work may be a kind of self-portrait.

Let's start with the bottom section. On the left is a group of nine what look like brown tailors' dummies – referred to by Duchamp as 'malic moulds' – a combination of 'male' and 'phallic' – the bachelors. In front of them, drawn angled towards us in yellow, is what looks like a rectangular fish-tank with a paddle-wheel inside. Two tubes project vertically from the tank. The top of each joins at ninety degrees the end of a horizontal yellow tube projecting to the right. These two tubes cross like helicopter blades. Where they cross a vertical tube runs down to a machine consisting of three dark brown cylinders in a circular arrangement – a chocolate-grinder. Between the tubes and grinder is an arc of pale brown cone shapes like dirty stained-glass, one inside the next, representing sieves – and made according to Duchamp's specific instructions with dust and varnish. Thin lines representing more tubes lead direct from the bachelors to the first of these cones. The idea is that the bachelors respond to the bride by pumping what Duchamp called 'illuminating gas' along the tubes. Far right is a small silver-black circle, with in a vertical row beneath, three oval shapes composed of different arrangements of lines. These are the 'oculist rings', based on the equipment used by opticians – and they represent witnesses to the 'wedding'.

In the top half of the work – firmly separated from the bottom by the central horizontal line – the bride is represented down the left side by a series of linked jutting, angular shapes like a mobile. All the way across the top, like a speech-bubble, is a pink cloud – 'The Milky Way or Blossoming' – which represents the bride's growing desire for the bachelors. In it, side by side, are three square holes. These represent flags with which the bride can signal to the bachelors. And down the right are nine tiny circular holes in the glass. These are shots representing the landing of the gas. To find the position of the shots in the original work Duchamp fired matches from a toy cannon.

Do feel free to move round the back – being careful of the jutting supports.

There, at the top of the chocolate-grinder, the work has been signed in black by both Hamilton and Duchamp – Duchamp writing that he confirms it is a 'faithful replica'.

If you would like to hear Richard Hamilton's thoughts about what Duchamp was trying to achieve press play.

Stop 510. Hamilton speaks.

Richard Hamilton (Use audio from MM Hamilton video – 537C)

The extraordinary thing about the Large Glass, for me, is that it is evident that he was trying to do something that was completely novel. It was as though, it was not the question of doing something novel in that there was a different kind of story, a different kind of narrative, a different way of painting. But it is as though it is another kind of art. It is to say, 'if art didn't exist, what would art be like'. And then starting from that far down. And, during this process of starting from scratch, he even gets to the point of saying, 'we don't need eyes', you know, the retina is not the thing that makes artists, it is the mind that makes the artist.

Stop 11. Richard Serra, Trip-Hammer, 1988.

This monumental sculpture 8 and a half feet high jutting diagonally into the corner of the room is a terrifying balancing-act between two huge rectangular black matt steel plates – a horizontal balancing defiantly at one end - the end nearest us - along the knife-edge top of a vertical – as if they are merely two playing-cards in a house of cards. Viewed facing into the corner, the edges of the plates make a "T" shape – the upright of the "T" formed by one of the long edges of the vertical plate as it projects away from us on the diagonal. And viewed from either side, the whole thing is a bit like an upside-down 'L' – like a diving-board. The horizontal plate has no other means of support except where each of its two far corners just touches each of the two walls of the room corner. All that is stopping it from falling is its sheer weight. This sense of unimaginable heaviness poised to come crashing down at any moment creates enormous tension.

Entitled 'Trip Hammer' – after a type of industrial hammer levered up to fall under gravity, this work was made in 1988 by the minimalist sculptor Richard Serra. To fund his studies Serra worked in the steel mills of the San Francisco Bay area – and it was there that he acquired his affinity with steel alloys. The blank and impenetrable surfaces of the two plates here have rust-coloured patches and scrapes. This oxidization - rusting - process is an integral part of the work – and it is a key feature of many of Serra's outside installations. These constructions are often on a vast scale inspired by the vast, empty spaces of the West Coast and the ocean – and they are always built for a specific location, inseparable from it. Serra is quoted as saying 'To remove the work is to destroy it'. Some have attracted controversy because of their aggressive positioning or brutal appearance – and some have even been dismantled as a result. Although Serra's installations tend to dwarf the human body, his interest is in the ongoing dialogue between the body, the surroundings and the work as we move around it.

You may be interested to know there is a Serra sculpture we can touch outside Liverpool Street Station – the 55 foot freestanding 'Fulcrum'.

Stop 12. Niki de Saint Phalle, Shooting Picture, 1961.

<m8>The bumpy white-plaster surface of this rectangular work 4 and a half feet high and 2 and a half wide, in places projecting almost 2 inches in relief from its board, is mostly covered by what looks like a painted forest of multi-coloured tree-trunks - vertical dribbles of mostly blue, green, yellow, red and brown – some a single line, others forking partway down. In the plaster are random gaping holes through which pieces of torn, dirty polythene and pale brown string are visible. The string sometimes hangs out of its hole, often with a lump of plaster attached. And along the very bottom of the work are tiny dots of spraying and spattering where, having hit another surface – the floor perhaps – the paint has then splashed back onto the picture.</m8>

<m9>This piece, 'Shooting Picture', was created in 1961 by the French-born painter, sculptor and film-maker Niki de Saint Phalle. She filled polythene bags with paint, and put them between block board and wire mesh. She then covered the mesh with white plaster. Finally, relinquishing all control over the ultimate result, she displayed the white object in a gallery in Paris and invited the audience to shoot at it with a .22 rifle. The bullets exploded the bags of paint, creating the eruptions and dribbles. And presumably some were left intact behind the plaster. For Saint Phalle the moment of action and the element of chance were an integral part of the final product. This particular work was shot by the artists Jasper Johns and Robert Rauschenberg.</m9>

<m11>To hear about the purpose behind Saint Phalle's 'shooting pictures' - and what she said about them press play.</m11>

<se>Stop 512.</se> <se>Addicted to shooting.</se>

<se>Addicted to shooting.</se>

<m12>This was not Saint Phalle's only 'shooting picture'. In her art she explored ways of expressing a defiance of patriarchal society and political conflict – and with these works she said she was shooting at her own violence and the violence of the times. She later recalled that the experience of the shooting pictures was 'like a war. A nice war. No one ever got hurt. But after a shoot-out we always felt emptied, exhausted, like after a bull-fight. There was the whole ceremony of the gun. The whiteness of the blank picture ... the smoke, the noise and the colour.

In the early sixties shooting had a particular resonance. In Paris demonstrations were being violently suppressed, and France was fighting her colony Algeria. The United States were locked in a stand-off with the Soviets which threatened to plunge the whole world into nuclear meltdown. But even in that context Saint Phalle's technique still seemed particularly aggressive for a female artist. The resulting shockwaves established her as an international artist and the equal of her male peers.

She stopped making these pictures in 1963. 'I had become addicted to shooting', she admitted, 'like one becomes addicted to a drug. It was difficult. I missed the spectacle and the excitement and I missed the miracle of the exploding paint.'

Guía audiodescriptiva de la exposición *Watteau: The Drawings*, Royal Academy of Art, Londres

<presentacion><se>100.</se> <se>Frontispiece: Portrait of Watteau (key 108).</se>

<md>NARRATOR:</md>

<m1>Hello and welcome.</m1><m6>You are standing in front of a portrait of Jean-Antoine Watteau.</m6> <m11>To hear about it, press the play button at the end of this introduction. Or, if you would like to listen to a descriptive version of this commentary – useful for those who are partially sighted or blind – press fifty-five, 5-5, on your machine. So it is either play, or fifty-five.</m11>

<se>55.</se> <se>Instructions and link to Portrait of Watteau (frontispiece).</se>

<md>NARRATOR:</md>

<m3>This guide contains six descriptive commentaries, starting with a Portrait of Watteau. These commentaries are identified by an eye symbol above the object label on the wall, along with a stop-number starting with a five. The content for a descriptive stop is similar to its general equivalent – so you do not need to listen to both. You will hear the descriptive commentary for the Portrait of Watteau in a moment, but first here are some instructions on how to use your player. The screen window that shows the number you have keyed in is at the top. Beneath this is a row of four buttons. The two next to each other in the middle are the volume controls. Left reduces the volume, right makes it louder. The button on the far left allows you to rewind within a commentary. Below these buttons are two slightly bigger buttons. The one on the left is the red stop button while the one on the right is the green play button. To pause a commentary, press the stop button. When you are ready to listen again, press the play button.</m3> <m11>Now, to listen to the commentary about the Portrait of Watteau, press 5-1.</m11></presentacion>

<recorrido><se>51.</se> <se>Portrait of Watteau (Frontispiece - Figures De Différents. Caractères, de Paysages, & d'Etudes Dessinées D'Après Nature par Antoine Watteau, 1726-28).</se>

<md>NARRATOR:</md>

<m7>Portrait of Watteau. The portrait in front of you is of Jean-Antoine Watteau. Measuring 45 centimetres high by 35 centimetres wide, it was etched by French artist François Boucher and served as the frontispiece of a book of prints made after Watteau's drawings following his death in 1721. The project was undertaken by his dealer and friend, Jean de Jullienne.</m7> <m8>In the centre of the page, Watteau stands, shown from about the mid-thigh up. His face is in three-quarter profile and he stares directly at us. He has large eyes with prominent dark irises, a quizzical brow, a

long pointed nose and full lips. His face is round and framed by a curly wig that falls below his shoulders. He is elegantly dressed in the fashion of the early eighteenth century. His coat has a short, stand-up collar and thick cuffs that fold back toward his elbows. The cuffs and lapels are decorated with a spotted fur, probably ermine. Beneath the coat, Watteau wears a close-fitting waistcoat, which, as style dictated, is only buttoned across his slim belly. He wears a white shirt underneath with an attached cravat, loosely twisted at his throat. At his wrists, large shirt frills extend past his coat cuffs. Watteau's hands rest on tools of his trade. In his left hand, he holds a thin brush-like stick with pointed ends. It is actually a chalk holder and represents Watteau's favourite drawing medium: chalk. Watteau's right hand rests upon a rectangular portfolio, held slightly open by his index finger, as though he were captured in the act of leafing through his drawings.

Beneath the portrait, an inscription in an elegant serif typeface praises Watteau's innate artistic talents. It reads: 'Watteau by Nature adorned with happy talents was well aware of the gifts he had received from her. Never has another hand painted Nature so beautiful or known how to show her in all her graceful fashions. During his short life, Watteau produced an extraordinary number of drawings known for their originality in technique, style, and subject matter. By the time he died, he had become a successful artist whose works were widely collected'.

52. Brother Simon, after Zuccaro (key 50 – RP 423).

NARRATOR:

Brother Simon, after Zuccaro, probably from 1715-1716. This is a portrait of a seated bearded man. It measures 24 centimetres high by 19 centimetres wide and is drawn mostly in black chalk – a departure for Watteau, who used only red chalk in his early drawings. The monumental figure takes up most of the page and is centred on it. The man is probably about 60 years old. His greying hair recedes, revealing a wide forehead. His face has a prominent nose, which widens to flaring nostrils above a full moustache. The moustache is sketched with heavier dark chalk to distinguish it from the man's long beard, which stretches about a third of the way down his chest. From his lower lip to his chin, a darker chalk patch suggests a shadow – and further beneath the beard's uneven cascades of hair, a few more shadows appear. The man looks straight at us. The black pupils in his eyes are delicately drawn, with bits of paper intentionally left uncovered to convey reflections of light. The man's complexion has been beautifully captured in pale red chalk, with four fine wavy lines indicating wrinkles across his forehead. He is solidly built and wears a sort of black tunic, captured in light black outlines with diagonal black lines shading the chest and suggesting shadows. The shadows are somewhat heavier across the left side of his torso and along his left shoulder and upper arm. This gives us the idea that the scene is being lit from the right side – and indeed, the shadows on the right side are much more lightly drawn. At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page. This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit. Only one of his hands is visible, in the lower left corner of the

page. The hand is drawn in red chalk, with heavier lines indicating its contours, the thumbnail, and the shadows along the knuckles. The hand rests on some plums, which are very lightly outlined in black chalk, without much depth or detail. Watteau's portrait is so realistic, it seems to have been drawn from a live model.

In general, he sketched people on the street or professional models, although he sometimes dressed friends in costumes and drew them. But this one came from a different inspiration.

Exhibition co-curator Louis-Antoine Prat.

LOUIS-ANTOINE PRAT:

[track 1, 00:06]

It is important to know that Watteau often copied the Old Masters, both paintings and drawings. By doing so, he trained himself in a complete visual culture and that is why we wanted to display a few of his copies. There are relatively few in the exhibition but they are very expressive.

NARRATOR:

Watteau based this portrait on a drawing by sixteenth century Italian artist Federico Zuccaro. Its subject, Brother Simon, was a monk at the Abbey of Vallombrosa, who posed for Zuccaro in 1577. Watteau may have discovered Zuccaro's drawing among the many Old Master works brought back from Italy by his friend, the wealthy financier Pierre Crozat. Since Watteau rarely travelled abroad, Crozat's collection of works by Van Dyck and Rubens — as well as various sixteenth-century Venetian painters and seventeenth-century French artists — helped Watteau develop his skills.

Room 2: Persians and Savoyards.

53. Seated Persian wearing a turban (key 24 – RP 281).

NARRATOR:

Seated Persian wearing a turban from 1715. This drawing depicts a high-ranking Persian diplomat visiting Louis the Fourteenth at Versailles in 1715. The sketch measures 30 centimetres high by 20 centimetres wide.

The Persian man, perhaps in his fifties, is seated and shown from about the mid-thigh up. He is portrayed in three-quarter profile – a figure that dominates the page – and looks off toward the paper's right edge. For Watteau, this drawing is a departure in more than its subject. He captures the Persian visitors with his usual red chalk – but he also expands his technique by adding black chalk. Using rapid strokes, Watteau depicts the man's exotic striped costume and his large, knotted turban. The shell-shaped turban is sketched with red, and on its right side, Watteau adds strokes of black chalk, further emphasising the twists of the material and suggesting a shadow. The man's costume consists of a sort of coat with loosely sketched red

vertical stripes covering the chest. These stripes are made from light horizontal strokes of chalk. Along the sleeves, horizontal stripes are made from short, vertical strokes of red. The man wears a cummerbund around his waist, which shows his rather stout and strong body. The cummerbund is decorated with a curved pattern, rapidly suggested with light red chalk. Watteau eloquently captures the man's face using very light strokes of red to suggest the complexion and black to capture his restrained black moustache and the tiny patch of beard marking his chin. Above his delicately and carefully sketched eyes, heavy black brows seem raised in what might be an expression of concern. The man's slightly curved nose and pursed mouth only add to the sense that while he's physically imposing and dignified, he feels anxious – even shy – during his portrait sitting. Watteau's use of red chalk is equally eloquent. The hand on the left of the page, spread against the man's hip, is drawn in detail, with each oval fingernail depicted. The hand on the right, however, is more of a loose fist, suggested with heavy strokes and conveying an impressive strength.

Watteau's artistic development came at a watershed moment in France's history. Louis the Fourteenth died a few months after the Persian delegation's visit in 1715. After 72 years, France had a new king: five year-old Louis the Fifteenth. In the child's place, the duc d'Orléans governed as Regent. The Regency was characterised by the pursuit of pleasure. A great deal of art now focused on lighter and more intimate subjects, including daily life and portraiture. Art changed – and Watteau soon became the artist who embodied the new spirit of the times.

Room 3: Fêtes galantes.

54. Three studies of the bust of a black boy (key 83 – RP 608).

NARRATOR:

Three Studies of the Bust of a Black Boy from 1715-1716. This is one of Watteau's most famous drawings. It measures 24 centimetres high by 27 centimetres wide. Three versions of a black boy of perhaps ten or twelve years of age are spread on the page. The first emerges from the bottom edge and extends into the centre. He is seen in profile and looks toward the right side of the page. The second sketch takes up the entire left side, with the boy gazing to the right and slightly down. The third study is in the upper right corner. Watteau draws the boy in three-quarter profile, looking toward the left with his large round eyes. He has long eyelashes, arched eyebrows, and a slightly curved nose that widens above full, gently protruding lips. His hair, with its tight black curls, is closely cropped, revealing the fine oval shape of his head. He wears a thoughtful expression.

Portraying a black figure was common in eighteenth century art, and Watteau does it masterfully. In each of the heads, he uses the three coloured chalks – red, black, and white – to evoke the boy's dark skin, its smooth texture, and the way the light falls on it.

Louis-Antoine Prat.

LOUIS-ANTOINE PRAT:

<md>[track 9, 01:28]</md> <m12>The strange thing is that for this very dark, very matt-textured skin, he is used red chalk that has been stumped or blended to different degrees, and the black grain is only mixed and combined very skilfully with the red chalk to create a brown shade that also varies with the position of the three figures.</m12>

<md>NARRATOR:</md>

<m8>The boy's clothing is suggested with just a few precise strokes of mostly black chalk. Watteau was more interested in the face itself, using white highlights with his red and black chinks to create striking details: the whites of the boy's eyes stand out against his dark skin and so does the glimmer of light caught on his lips.</m8> <m9>Watteau used several of his drawings of black children to portray servants in his fêtes galantes. In the late seventeenth century and throughout the eighteenth, the French nobility had a taste for the foreign and exotic. It was considered fashionable to employ young black servants as household staff, nannies or pages. Artists became increasingly interested in portraying these youngsters, fascinated by the challenge of representing their skin and strong features. But Watteau's studies are respectful of his subject.</m9> <se>Exhibition curator Pierre Rosenberg.</se>

<md>PIERRE ROSENBERG:</md>

<md>[track 14, 00:46]:</md> <m12>So here we see Watteau's mastery of his technique, but also his quality of not looking down on his models. <md>[cut to 00:55]:<md> His images are very realistic and also very human. There is no sense of condescension.</m12>

<se>Room 4. The Nude</se>

<se>56.</se> <se>The Remedy (key 64 – RP 486)</se>

<md>NARRATOR:</md>

<m7>The Remedy. Around 1716-1717. In the centre of this drawing, a voluptuous young woman reclines nude on a bed. The drawing measures 23 centimetres high by 37 centimetres wide.</m7> <m8>The young woman's nude body faces us. Her head is located toward the upper left corner of the drawing and her body stretches out diagonally toward the lower right corner, showing off her curvaceous hips and fleshy thighs. Watteau uses delicate lines of red chalk to model her body and to suggest the rosiness of her skin. Patches of white around her shoulders, breasts, and knees capture light falling on her skin and make the form feel life-like. Similarly, the sheets beneath the figure are also drawn with precise strokes of red chalk, with white heightening the light and shadows falling onto the cloth. In contrast, the bedskirt is sketched in loose black strokes. In the lower left

corner, a table is suggested by equally rough black chalk, and so is the background, all of which make the young woman more striking in the centre of the drawing. The woman's face is also drawn in red chalk with delicately placed white highlights on her forehead, capturing the light. Watteau uses both red and black chalk to evoke her facial features: a slender nose that turns up slightly at the tip; eyes so precisely rendered, we can even make out eyelashes; and a bow-shaped mouth. The young woman's hair is black, drawn with exact strokes, and pulled into a loose chignon toward the top of her head. She turns her head toward the right side of the page, to look at a maidservant. The servant is also a young woman, although she is less carefully drawn. The sleeves of her dress are suggested with red chalk and white highlights. A pinafore is sketched mostly in black with a few loose red lines adding additional depth. The servant reaches her right hand toward the woman's hip while in her left hand, she holds a cylindrical, syringe-like instrument, nearly as long as her arm. It is a clyster and is used for administering an enema. In the eighteenth century, enemas were often used to cure a wide variety of ailments, especially stomach and digestive problems. But this highly erotic drawing is clearly a sexual allusion. The title, *The Remedy*, also underscores precisely the type of cure the young woman requires. This drawing from around 1716-1717 is one of the few preparatory studies Watteau made for a painting. Watteau was clearly still experimenting. He drew a second maid's head above the first, slightly to the left and bleeding off the top edge of the page. This is probably because the page was cut by a collector or a dealer. A third head, also sketched in red, partially overlaps the maid's face and also covers part of her chest and the background. This head looks toward the right and seems to be another version of the nude woman's head.

LOUIS-ANTOINE PRAT:

[track 10, 01:26]: The head of the woman on the left is reprised in the study on the right, which is quite an amusing detail, and shows that Watteau had perhaps initially considered either moving the head, or having the maid look the other way, as if a third person was entering the room. It is quite common in this type of image, which was intended to be quite erotic, for a man to enter the room whilst the lady was receiving her enema.

NARRATOR:

Apparently, on his deathbed, Watteau feared the effect such sensual drawings might have on his afterlife and asked that any nude that might be considered too risqué be destroyed. This one, however, survived.

Room 5. The Late Years.

57. Crouching child; two male heads, one wearing a beret; the arms and hands of a recorder-player (key 54 – RP 455).

<md>NARRATOR:</md>

<m7>Crouching child; two male heads, one wearing a beret; the arms and hands of a recorder-player. From 1716 and 1718. Like so many of Watteau's other drawings, this one, measuring 20 high centimetres by 25 centimetres wide, is a skilful juxtaposition of various studies.</m7>

<m8>In the centre and upper right of the page are two male heads. Beneath them and extending into the lower right corner is a pair of hands holding a long, thin recorder, a musical instrument similar to a flute. In the lower left corner is the figure of a child. The upper left hand corner of the page has been left empty. In the upper right hand corner, the man's face is highly expressive. He faces us full-on, his large eyes looking directly at us from beneath heavy eyebrows. His eyes are precisely evoked, with red chalk tracing the upper lids and the slight pouches beneath each eye. Very light red lines at the corners of his eyes indicate laugh lines. Red chalk also depicts the ruddiness of his cheeks and his smile: close-lipped but conveying a great sense of amusement. The one to the right wears a floppy beret, suggesting that he is an actor or a character from the Commedia dell'arte. The round, droopy beret dips above the man's left eye. It is only lightly sketched in red chalk, with a few lines masterfully suggesting folds in the cloth and shadows. Watteau uses smudged black chalk – a technique known as stumping – to evoke the shadow of the beret on the man's left shoulder and to capture the way the shadow falls across his left cheekbone, following its contours to the black hollow of his dimpled chin. To the left of this head, in the centre of the page, is another male. Drawn in three-quarter profile, his face is turned toward the right and he gazes toward the bottom of the paper. His expression is thoughtful, perhaps even melancholy. His head is bald, possibly shaven, as the smudged black chalk along his head suggests.</m8> <se>Louis-Antoine Prat.</se>

<md>LOUIS-ANTOINE PRAT:</md>

<md>[track 11, 02:06]</md> <m12>... on the head of the man in the centre, Watteau has stumped, or smudged the chalk, which could be done with the thumb or a piece of bread, to give a softer result. But what is striking is the contrast between the softness of the smudged chalk and the harshness of the features – his stark rendering of the ear and his emphasis on the nose and the upper lip.</m12>

<md>NARRATOR:</md>

<m8>The eyebrow closest to us is heavy black while the man's swarthy skin is evoked with a mixture of lightly drawn black and red lines and shading. The shadow along his nose is beautifully formed with a heavy red line. That line leads to his closed lips, which also stand out on the page in dark red. Beneath the two heads is a disembodied pair of hands holding a recorder. Captured in red chalk, the fingers covering the holes in the recorder's body might belong to an older man, as they

are loosely drawn, with knuckles that seem gnarled. The wrists disappear into frilly cuffed sleeves, again captured in red chalk without much detail: only a few intuitively placed lines suggest the creases at both bent elbows and the way light falls on the material. On the lower left side of the page is the full figure of a kneeling child – probably a girl. She rests her right hand on the floor while stretching her left arm toward the centre. The figure looks toward the centre of the page. Her face, with an upturned nose and slightly open mouth, is suggested with rapid strokes of red chalk and red shading. The hair, made up of wavy lines of red chalk, flows back toward the left side of the page, almost as though being blown by a breeze. Drawn in red chalk, what might be a dress is not terribly detailed. It is mainly a quick study of cloth, with some heavy red lines evoking the child's arms and the way the garment falls over the legs tucked beneath her. White highlights along what might be the back of the skirt, on the figure's left side, suggest that the child is being lit from the back. Corresponding lightly shaded red areas on the right suggest shadows along her lap, bodice, face, and part of her outstretched arm.

Childhood was one of Watteau's favourite subjects, along with music and the theatre — all three of them coming together on this page.

This is the last work on our tour. If you are ready to hear some final thoughts on Watteau, press play.

571. Conclusion.

NARRATOR:

Although Watteau's life was cut short when he was at the height of his career, his chalk techniques influenced other eighteenth century artists, including François Boucher, Hubert Robert and Honoré Fragonard. Watteau's vibrant figures and original subjects also had an influence beyond the world of visual arts.

Pierre Rosenberg.

PIERRE ROSENBERG:

[track 16, 03:28]:

He had a significant influence on fashion, and it is also true that many poets were inspired by him. And in music too, we can think of figures like Debussy. He created an entirely new world that seduced people... Was he an eighteenth century artist? Not necessarily. He really was someone who was out of step with his time. [04:13] He was a slightly isolated artist: a very brief career, a sort of shooting star that disappears and that continued to burn brightly. He was a very unusual artist.

despedida

NARRATOR:

This is the final work on our tour. If you would like, you can listen to the other commentaries. While they are not as descriptive, they will still give you more information about Watteau's

Silvia Soler Gallego

works.</m13> <m14>We hope you have enjoyed this exhibition and Watteau's remarkable drawings. Thank you for listening.</m14> <m15>Supported by Region Holdings.

This has been an Antenna International production.</m15></despedida>

Guía audiodescriptiva de la exposición *17 in Print*, Colchester Castle, Colchester and Ipswich Museums

<presentacion><se>17 in Print Audio Guide.</se>

<m1>Welcome to Colchester Museum and this audio guide for our current exhibition: 17 in Print.</m1> <m4>It showcases the work of 17 artists whose images form part of the museum services' permanent collection. The collection was started in 1997 with the aim of actively collecting a body of work by contemporary and recent artist printmakers who have a strong association with the Colchester area. This area has always had a rich heritage of printmakers and it is fitting to recognise these artists now and into the future.</m4> <m3>This audio guide describes representative works by 10 of the artists: Ted Atkinson; Richard Bawden; Charles Bartlett; Roderic Barrett; James Dodds; Blair Hughes-Stanton; Elizabeth Morris; Eduardo Paolozzi; Valerie Thornton and Barry Woodcock.

The guide lasts about half an hour with an extra - optional - section at the end, telling you more about specific printing techniques. Your Describers are Louise0Fryer and Andrew0Holland.</m3>

<m4>Before you start your visit we are going to give you some background information about the exhibits and how they are displayed.</m4> <m3>As you move around the exhibition, do feel free to press pause at any time and press the same button again when you are ready to move on.</m3> <m4>The prints are all in white mounts, framed behind glass mostly in simple wooden frames. They are hung around the walls of the exhibition space, grouped by artist. Some artists have 5 or 6 works on display, others just one or two. As you step into the exhibition space there is a large display cabinet a few paces ahead of you containing information about, and examples of, various print-making techniques - which you can hear about at the end of the guide if you choose to. There is a table immediately to your left with objects that can be touched. Our route takes us anti-clockwise around the exhibition space, ending at this table. Please be aware there is a decorative metal grille about 10 inches wide in the floor - that runs the width of the exhibition space just inside the entrance. It continues along the right hand side and then doubles back across the space about 1 meter in from the far wall.</m4></presentacion>

<recorrido><m6>Our tour begins just outside the entrance. As you face the entrance, there is a print on the wall to your left by Eduardo0Paolozzi.</m6>

<m9>Born in 1924 Professor Sir Eduardo0Paolozzi studied at the Edinburgh College of Art and the Slade School in London. In the 1960s he lived at Landmere near Walton on the Naze and was a visiting lecturer at Colchester Art School. As a sculptor, printmaker and teacher he has an international reputation and has made significant contributions to both the Surrealist and Pop0Art movements. He died in 2005.</m9>

<m7>This print made in 1997, is called Newton after Blake. It is about 30 centimetres high by 46 centimetres wide and is based on an image of Sir Isaac Newton created by the artist William Blake in 1795. Paolozzi used his version of the image to create a large-scale sculpture of Newton. This is currently outside the British Library in London</m7>

<m8>In Blake's original, the semi-naked figure of Newton sits on a rock - as if at the bottom of the ocean. Viewed from the side, his body is doubled over to the right as he leans down to work on a scroll of parchment spread out at his feet. His right hand manipulates a large pair of compasses. His left reaches down - upper arm brushing the inside of his left knee as the hand rests on the scroll, index finger extended to one side of a triangle he is measuring.</m8>

The seated figure has a monumental feel with substantial limbs and each muscle clearly delineated. Across the long, shallow curve of Newton's back, his ribs ripple like armour rather than vulnerable flesh.

In this technical drawing, and the final bronze sculpture, Paolozzi takes Blake's idea further by giving Newton a modernist, mechanistic treatment. The rock of Blake's original, with its jewel-like colours and encrusted sea-life, has become a straight-sided block composed of a number of linking and overlapping rectangles. Newton's flowing cloth drapes are replaced here by metal struts which run like reinforcing bars along the length of his calf muscles and around the curve of his buttocks, seeming to clamp him to the seat and make him part of it. Shallow discs define the joints at shoulder, elbow, wrist, thigh, knee and ankle - again emphasising man as machine.

And behind the figure, various guide-lines are left visible on the paper as they cut across the blank background and through the figure of Newton himself. One horizontal line traces along his thigh, through his knee, then through the tip of his chin and his nose. A diagonal seems to cut off the top of his head. A second diagonal runs parallel to this, a little lower: in at the back of his angled neck, out through his eye - tracing the path of Newton's intense downward gaze. Extending the triangular geometry of the design, this follows the line of the compass - creating the sense that Newton is completely, physically absorbed within his own calculation and reasoning.</m8>

<m11>To hear about the next image, step over the threshold.</m11> <m6>On the wall immediately to your left at the top of a column of prints is Painter by Roderic Barrett.</m6>

<m9>Roderic Barrett, who was born in 1920, was a painter of great emotional, as well as formal, power of rich symbolic suggestiveness and, above all, of deep humanity. He was born into a radical, non-conformist family. His talent for drawing was recognised at St Christopher's school, Letchworth, and when he was 15, his father took him for interview at the Central School of Art and De-

sign in London. Although formally too young to be considered, Barrett was accepted on the strength of his portfolio. He studied there until 1940.

From early on, Barrett was involved with the Colchester Arts Society, along with John and Paul Nash. In 1982, he succeeded Cedric Morris as its president, a position he held with dedication and pride until his death in 2000. From 1993-98, he was a trustee of the Colchester and District Visual Arts Trust; and, in 1997, was awarded an honorary doctorate by the University of Essex.

Painter, 1948 is a wood engraving that measures about 25 centimetres high and 19 centimetres wide - the size of a small book page. The print is numbered 32 of 50. The subject of the engraving is a painter at work.

The painting he is working on is positioned at the top of the work, just left of centre. It is of a naked man who faces us. Young, toned and athletic, his pose is animated - his arms bent at the elbow and raised just above shoulder height. The entire background to the painting is a series of shallow waves suggesting the man may be emerging from the sea.

The figure of the painter stands directly beneath his work and fills the lower half of the engraving. Dressed in jacket and flat cap, the painter is older, more thick set and twice the size of his subject. He is shown from the waist up as he stands side on to us, stooping over to the left. His gaze is directed straight downwards towards brush and paint palette. The palette rests on a small wooden table, along with a squeezed out tube of paint.

An abstract pattern of small vertical marks creates a background to the whole piece - suggesting perhaps the walls of the artist's studio. The nature of these little gouges accentuates the feeling of this as a wood engraving. The marks are thicker and darker to the left, smaller and lighter to the right. They contrast strongly with the flowing waves of the background within the painting.

Although the work plays with the distinction between paint and engraving, some of the textures are shared - so that the painter's flesh, on hand and face, is reflected within his painting, on the thigh and shoulder of the naked man.

Even so, the painter seems more solid, heavy and immovable than his lively painted creation.

The next print we are going to describe is opposite the painter, on the wall directly behind you. It is a double image by Blair Hughes-Stanton who was born in London in 1902. Between 1919 and 1924 he studied at the Byam Shaw Art School, the Royal Academy School and at the Leon Underwood School of Painting and Sculpture. Although an accom-

plished painter, Blair Hughes Stanton excelled as a wood engraver and became one of the most significant book illustrators and designers of the 1920s and 30s.

The Triumph and The Cross, 1933 are two woodcut engravings, each measuring around 26 centimetres high by 18 centimetres wide. They are mounted side by side, both contained within a much larger frame of about 60 centimetres by 45 centimetres. The Triumph is to the left. They are numbered 4 of 12 prints.

Blair Hughes-Stanton counted DH Lawrence among his friends and illustrated several of his works. The two prints here are from a series of thirteen woodcuts created to illustrate some of Lawrence's last poems published as "The Ship of Death and other poems" in 1933, after Lawrence's death. Many contain the figure of a naked man, whose lean body and pointed beard resembles Lawrence himself. Penelope Hughes-Stanton has written of how her father was affected by Lawrence's "new and frighteningly frank... examination of relations between the sexes", and both the poems and accompanying woodcuts are concerned with the tensions between mankind's instincts and the moral and social structures that are meant to control them.

In his poem *The Triumph of the Machine*, Lawrence bemoans the fact that "for one sad century/ machines have triumphed, rolled us hither and thither,/ shaking the lark's nest till the eggs have broken." But his poem, and the illustration to it, asserts that, ultimately, "the machine will never triumph".

The woodcut dramatizes a burst of energy as "the native creatures of the soul" rise up from the "smoky ruin of iron". At the bottom of the print, dense, swirling clouds of smoke emanate from an explosion of towers and chimneys. Now teetering and toppling in all directions, these straight-sided buildings shake out tiny naked figures in delicate spirals - tumbling into hard, tight flicks of flame.

In the centre, rising up in a curve, a naked couple, man and woman, facing each other, almost touching, almost entwined - their arms reaching upwards to the sky - their feet just brushing free of the falling towers.

Above them, a giant swan in flight - soaring from left to right - in Lawrence's words "on the great vaults of his wings/ will sweep round and up to greet the sun with a silky glitter of a new day". Etched lines of this glittering sun radiate to the left of the swan, where in the distance, three more birds fly free.

In his poem "The Cross", Lawrence talks of two divisions in mankind that together form the image of the cross - "the upright division into sex/ men on this side, women on that side" and the "horizontal division... into slave and freeman".

<m8>The image is dominated by a colossus. Naked, his back to us, his arms, bent at the elbow, reach out into the top corners of the woodcut - creating a cross. His head turns towards his left hand, where sits a naked man; on his right wrist stands a naked woman. The colossus rises up out of an industrial landscape of towers and belching chimneys that barely reach his waist. At his feet, in the shadow of this landscape, tiny figures of men to the left, women to the right. These are the inferiors - “the small ones, ego-bound, little machines running in an enclosed circle of self”. Clothed and hunched, they contrast strongly with the man and woman above whose naked bodies are fluid, lithe, reaching out to each other, yearning across the space. Within the small of the colossus’ back, tracing the line of his spine, a detailed figure of Christ crucified.

Both works pack an incredible amount into the book-sized illustrations, and no part of the plate is unused, so that even the backgrounds are full of animated life. Both show an extraordinary level of fine, intricate detail. In the Triumph, for instance, small flicking flames in the centre of the work mirror the massive wing feathers of the emerging swan. And in the Cross, in the shadow of the towers and chimneys, one tiny couple, a man and a woman, on their knees, reach across behind the colossus’ foot, breaching the divide to hold each other’s hand - a hint of hope for all.</m8>

<m6>To find the next audio described image move a few paces to your left, where the wall steps in slightly. As you face this wall, there are many prints in front of you. We are going to describe one in the lower right hand corner, about 1 meter up from the floor.</m6> <m7>It is called Catching The Wild Man by James Dodds print number 20 of 75.</m7>

<m9>Born in Brightlingsea in 1957, James Dodds followed an apprenticeship as a shipwright in Maldon together with studies at the Chelsea School of Art and the Royal College of Art in London. He now lives and works in Wivenhoe producing prints, paintings and also books as the Jardine Press. His strong style evokes the spirit of rural and maritime East Anglia with scenes of daily life and folklore. But he turns to a medieval legend for the subject of this linocut, made in 1995.

The Wild Man of Orford is said to have been fished out of the sea in the twelfth century. Ralph of Coggeshall recorded the tale in the Chronicon Anglicanum in the year 1200. After he was captured, the Wild Man was taken to Orford Castle, locked in the dungeon and tortured, though he later escaped. Who or what he really was, remains a mystery. People at the time thought he might be a merman, or an evil spirit that had taken over the body of a dead sailor.</m9>

<m7>James Dodd’s naturalistic print is in the style of a medieval woodcut – a bold black and white image filling the almost square frame, measuring 46 by 48 centimetres. It is called Catching the Wild Man and shows him being fished up, out of the sea.</m7> <m8>A curvy wooden boat, side on to us, bobs on the waves, against an overcast sky. Four fisherman have let go their oars; the tiller is unmanned, and the square-rigged black sail hangs slack from an angled yard arm. One of the men

stands in the centre, his back to the mast, bracing one stockinged foot against the side of the boat. He wears a belted tunic, and leather straps criss-cross his leggings. He tugs on ropes attached to a bulging net, directly below him, that is being hauled up out of the water. Two younger lads lean over the side, helping - their arms brawny and strong. A fourth man sits in the bow - his hair completely hidden under a close-fitting cotton cap, his face creased in a frown as, like the others, he focuses on the unusual catch. The Wild Man himself is caught up in the net, his limbs poking through it, the top of his head just breaking the surface of the water. His face is upturned, chin fringed by a straggly white beard, his legs, too, are hairy. The water flows over and around, both him and the boat, in bold rippling strokes as though a comb has been dragged across from left to right. The diamond patterning of the net is picked out against the dense black mass of his figure; the darkness of the Wild Man contrasting with the whiteness of his captors.</m8>

<m6>To your left, at the opposite end of this section of wall, is a selection of prints by Barry Woodcock. Towards the bottom, right hand column you will find 'Canada Geese in Wivenhoe Park' print number 7 of 15.</m6>

<m9>Barry Woodcock studied fine art at Ipswich School of Art from 1960-63 and followed a career in graphic design whilst practising his fine art interests in his personal time. He has been a full time artist printmaker since 1998 and works from his home studio in Brightlingsea, in Essex.

He began wood engraving in 1985, and is self-taught. His paintings and engravings have been seen in many gallery venues and exhibitions including the Royal Academy of Art Summer Exhibition. He is a member and exhibits regularly with the Society of Wood Engravers Annual Exhibition.</m9>

<m8>This wood engraving shows 'Canada Geese in Wivenhoe Park' (with The University of Essex in the background).The frame measures 21 centimetres high by almost 30 centimetres wide but the image does not stretch to the edges of the white paper - its like a vignette - its extent defined by its subject matter, with tops of buildings set against soft clouds, bordered by the canopies of trees, and the leaf-strewn grass on which the Geese of the title are standing.

7 Canada geese cluster in the foreground, each with the species' characteristic black head and neck - with a white chin patch, a white breast and dark grey wings folded over a lighter grey body. Every feather is carefully outlined. One goose stands on the far left and would be facing out of the picture had it not swung its neck round and down so it can nibble at the grass. Another goose occupies in the centre foreground - one webbed foot protruding over the undulating line that defines the bottom edge of the image, where a few oak leaves litter the shaggy grass. This goose is side on to us, its neck to the right, craning round as it rummages in the grass with its beak. A third goose stands behind it, facing to the left, neck stretched tall, one leg lifted. Other geese have their backs to us. One plucks at its breast. Its fellows are facing towards an area of water that lies between the grass and the buildings beyond. Smaller waterfowl stand on the bank or swim on the water and a swan

nestles by a bed of reeds. Trees rise up on either side, and beyond the water are the 1960s tower blocks of the University - harsh rectangular shapes, in contrast to the softly rounded feathers of the birds and leaves of the trees. The ground slopes up towards to the left, and the towers here, further uphill, are framed against a cloud, suggested by incomplete, shadowy lines. Above the tower that is closer to us, to the right of the image, 3 birds soar into the plain white sky.

To find the next image you will need to move around to the other side of the large display case and stand with your back to it. On the right hand wall ahead of you, is a list of all the painters in the exhibition. Beyond that, three paintings along is A Waterfront A,B,C by Elizabeth Morris - print number 56 of 100 - it is 48 centimetres high and 60 centimetres wide.

Elizabeth Morris trained as a painter at the Southern College of Art in Bournemouth and in London, where she later studied etching at Morley College. She lived in Greenwich for many years where she taught art and ran a printmaking workshop in her studio. She now lives and works on Mersea Island, but spends part of the year on a small island off the west coast of Cork, Ireland. These island environments are often reflected in her work.

This etching features 26 small images with a maritime theme - each illustrating a separate letter of the alphabet. There are 5 rows, each containing 5 or 6 images - some occupy more space than others. The images are monochrome - in shades of bluey-grey - each set within its own window in the white mount - the name of each image written in pencil beneath. Across the bottom are the handwritten words: A Waterfront A.B.C. Elizabeth Morris.

Starting in the top left, an Anchor lies half buried in the sand, the sharp point of its bowed end curving away from us towards the sea in the distance. It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a breakwater stretch out towards the waterline. They are misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.

Next is Boat Building - 1 man in the lower left corner of the image planes the underside of the hull, as his colleague works on it from above. The boat is propped up on angled posts, reached by a ladder on the right hand side.

C is for Company Shed - a place you might be familiar with if you have visited Mersea Island: It is a simple non-nonsense eatery that specialises in fresh sea-food. The single-storey wooden building, square onto us, fills the frame. Its name is painted on a sign above the double doors - one of which is open, framing a woman on the threshold.

While the Shed is broad and solid, the next image is full of movement. Dog Walking shows a man, side on to us, arm outstretched as he tries to hold on to two eager hounds, straining at their leads,

bounding ahead of him across the damp sand. There is a lowering sky and the man wears a hat pulled low on his head; his coat whipped by the wind.

Enforced stillness defines Ebb Tide. A wooden dinghy is marooned on wet silt that is dotted with the footprints of wading birds. The dinghy is tied to a post that stands one side of a muddy channel. A second dinghy lies on the mud flats beyond it. Further off a fishing smack rides on the distant waves.

The next image occupies a triple space in the right hand corner of the work. This image extends down 3 rows, making it tall and narrow. It is a nocturnal scene: Full moon and Fishing Boat. The white circle of the moon gleams in the top left corner. The night sky is streaked with cloud - irregular horizontal bands alternating light and dark echoing the sea below. The prow of the fishing boat juts into view from the right - its mast a strong vertical line, with a spar or gaff angled up, making a V in front of the small rectangle of the wheel house. The fishing boat rides high in the water. Ahead of it, the moon casts a path of white light across the water's surface, creating an eerie, but magical atmosphere.

The start of the second row presents a gaggle of Geese - 6 of them all together. One in the foreground occupies the left of the image - face on to us, its breast plump, legs at a gawky angle, its feet out of view below the frame. A second goose, slightly smaller, stands behind it, while 4 more, further off, are reduced to funny, curvy shapes as they extend their necks or swerve round to reach juicy tidbits in the mud.

Houseboats at High Tide - is double width, making a long low landscape. A houseboat stretches across the top third of the image, moored at a distance from us, bow facing towards the right. It has a dark hull and a white deck and wheel house. A second prow extends beyond it, belonging to another boat moored alongside, with a third boat beyond that reduced to just a shadow. In the foreground is a wooden jetty, with a ramp sloping down to the right meeting a path along the riverbank - indicated by a fringe of grasses across the lower edge of the image. The water itself is calm and still, flat as a proverbial millpond.

I is for Island - a little map or ship's chart giving a bird's eye view of a river channel curving from the lower left hand corner towards the upper right. The channel divides around a long thin stretch of land, marked with the words: RAY I.S. - short for Ray Island.

The next - Jetty - is almost an elongated mirror image of this channel. It is one and a half spaces wide - with the jetty gently curving from the bottom right to the top left. But this image is naturalistic: a wooden boardwalk supported on struts as it stretches out from the tussocky bank, across the marshes. The jetty twists a little and tapers as it slopes down towards the water.

The next row begins with K – a neatly tied knot in the centre of the picture, joining two lengths of thick rope - the free ends of which extend to each corner and out of the frame.

L is for Lifeboat – an inflatable craft marked RNLI speeding from right to left – its stern weighted down by the outboard motor, lifting its bow clear of the waves; it is occupied by two squat figures, faces hidden by the hoods of their waterproofs.

M is for Mussels and Mackerel - in a frying pan set down on a circular mat – the distinctively striped fish curved around the far edge of the pan, 7 mussels in their shells clustered nearer the centre.

N is for Nets – draped over a brick wall with the masts of boats jutting up on the other side. The nets are scooped up in the centre, like ruched Austrian blinds.

O pictures one half of an oyster shell, on a plain white background. The precious fruit quivers like a fried egg or like water in a shallow pool – rippling towards the irregular outer edge of the shell.

From that simple delicacy, the fourth row begins with a Packing Shed – built in the 1890s for packing oysters. It is a long low wooden hut, raised on stilts above the marshes. The door is at the right hand end and wooden steps lead down to a boardwalk, leading to a wooden dinghy, moored in a channel - across the foreground of the image, defined by a set of wooden posts.

Q is for Quarters - Mersea Quarters - the words written on a ship's chart showing this complex part of the Essex Coast. The Nass beacon is located in the lower right hand corner - marking the entrance to the river Blackwater. A channel leads up towards the left between the little islands in the mouth of the estuary. An anchor in the centre of the channel marks available Mooring points: the Mersea Quarters.

R - for Regatta Flags - features the top of a flag-pole to the left, topped by a small triangular pennant. 5 larger pennants fly from metal hawsers attached to the pole: 2 pennants flutter in the foreground and 3 above them, signifying numbers of winning boats.

S stands for Smack and Saltings and Seagull in a seascape two spaces wide. The smack, its bowsprit to the right, is moored to a buoy. Its mast rises beyond the frame, its sails lowered, its boom a dark horizontal line tapering over the open hull. The seagull perches on the end of the boom, by the stern of the boat, gazing out across the still water of the saltings. The smack makes a dark solid shape against the water - represented by bands of grey lightening towards the horizon.

Another bird is pictured in the bottom left corner of the next image. It is standing on the sand, gazing at a cluster of wooden rowing boats hauled up out of the water. There are 6 little boats all, some upright, others upturned, their painters trailing. They represent T for Tenders.

The final row begins with an image of another fishing smack coursing through the waves - just its prow entering the picture from the right, the bowsprit protruding further, the foresail at full stretch. The boat's anchor dangles beside the bow - this is U - for Upweigh Anchor.

V is for V-formation - a flock of geese silhouetted against the sky. Viewed from below, their wings outstretched, the birds fly beak-to-tail - in two lines that converge towards the top right corner.

W is for Winklebrigs - three gaff-rigged sailing dinghies - their white sails raised. One to the left is in the shallows, two men ducking under the boom as they step aboard; a second, to its right is just afloat, its two man crew already aboard, partly concealed behind the mainsail. The third brig bobs further out - pale against a rain-filled sky, as birds swoop overhead.

X is a crossed pair of oars, resting upright against the side of a wooden building, blades uppermost.

Y stands for Yacht Club - the clubhouse standing side on to us, rising up behind a hedge - a pennant flying from a mast in front of the building, which has big windows and a first floor balcony to give a sea view. In the foreground a man trudges from right to left, pulling a dinghy on a trailer - the little boat piled with sail bags.

The final image is Z for Zephyr - the light breezes suggested by 3 seagulls gliding, wings outstretched over a choppy sea.

To your left, the wall steps forwards slightly before meeting the end wall of the exhibition space. This section of wall is where you will find *Russian Teapot*, 1986. It is by Ted Atkinson who was born in 1929.

Ted Atkinson trained as a sculptor at Liverpool College of Art and the Slade School in London which led to a distinguished career in art education as well as sculpture. His study of etching came many years later at the Central School, London. He has lived in Wivenhoe since 1962. Both his sculptures and etchings, the style of which are clearly influenced by his grounding in sculpture, have won international recognition.

Russian Teapot, 1986 is an aquatint etching 50 centimetres high by 59 centimetres across and set within a silver metal frame. It is the fourth of 17 prints.

<m8>Within the rectangle of off-white paper, a slightly smaller rectangle is covered with a pale grey wash of colour. Placed around it in a seemingly abstract arrangement are five dense, highly patterned areas. The teapot of the title is the most recognizable of the five. Positioned near the top of the work, just right of centre, it has a fat round body with a generous curved handle to the right, and a stubby snake of spout to the left. The heavy, black etched shading on the body of the pot emphasises its three dimensional roundness.

Two apple-like shapes, with rounded fruit and little stalk, lie along a diagonal from the bottom of the pot, down to the lower left corner.

At the bottom of the paper, to the right, an almost rectangle is positioned at an angle - so that its lower left corner disappears off the bottom of the print. The short side to the left is scalloped. There is a small circle - the fifth element - which seems to peep out from under the top edge of the rectangle. If it were anything other than abstract, it may perhaps be like a tray placed on a round coaster.

All five of the objects are decorated with a series of scoops and scallops and concentric curves that recall the shapes' outlines though they deliberately do not follow them. Instead, black, dark grey and light grey stripes cut across and fold into each other, their curvaceous forms creating a sense of texture and movement - seeming to want to continue out beyond the boundaries of each object.

This abstract patterning unifies the objects - as though each has been cut out of the same fabric. The effect is simultaneously to emphasise their flat, cut-out stillness on the paper, while creating a feeling of weight, movement and three dimensionality within.</m8>

<m6>Now turn to face the end wall.</m6> <m7>On the far left are 2 prints by Richard Bawden, who was born in Braintree in 1936.</m7> <m9>He studied art in London, spending time at the Royal College of Art. As well as a printmaker he is a painter and designer. He is a frequent exhibitor in Colchester. His prints, which are mostly linocuts and etchings, are based on the world around him, drawing inspiration from pattern, texture, atmosphere and oddity.</m9>

<m7>The print to the right is called Black Cat. It is a black and white linocut that measures 57 centimetres high by 76 centimetres wide and is numbered 1 of 85.</m7> <m8>Sasha - the cat of the title fills the centre of the image. She is standing on a windowsill - there is a suggestion of a ruffled net curtain behind. The cat is framed between a large leafy plant to the left, and a jug of dried flowers to the right, placed either end of a table that abuts the sill. The cat stands side on to us, her head to the right, tail brushing against the leaves of the plant. She is not actually black - she is a tabby, her coat striped with bands of black contrasting with areas of lighter fur - individual white hairs picked out. Sasha turns her face towards us, ears pricked, eyes slightly suspicious. The markings on her face are perfectly symmetrical. Her whiskers merge with the stems of the grasses and flowers

erupting from the ornate china jug; teasels, honesty, the little paper lanterns of Chinese gooseberries, stalks of rosemary all competing for space. The jug itself is fluted, with a curvy rim and base, a decorative handle and patterned with white flowers on black foliage. Its densely-packed contents contrast with the wide curving leaves of the plant at the opposite end of the table. Between them is a runner - a narrow table cloth - with a starkly geometric design - so the whole print is a riot of contrasting shapes and textures.

Turn to your left and on the next section of wall are two prints by Valerie Thornton.

The lower of the two is called "Roman Pots" print number 3 of 15.

Valerie Thornton, born in 1931, studied at the Byam Shaw School of Drawing and Painting and at Regent Street Polytechnic in London. In 1966 she married Michael Chase, then the Resident Curator at the Minories in Colchester, and set up a printmaking workshop here. They moved to Suffolk in 1974. Valerie Thornton's etchings were frequently inspired by mediaeval sculpture and architecture. She died in 1999.

In 1970, Valerie Thornton made this engraving which measures almost 80 centimetres high by 57 centimetres wide. It shows shelves of Roman Pots from this, the Colchester Castle Museum. The pots come in all shapes and sizes and range in colour from white to terracotta to watery greys and blacks. There are four shelves full with smaller pots placed in front of larger ones. Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims. The weak wash of colour gives them an almost ghostly appearance - the shelves on which they are standing seem insubstantial, even transparent and a blotched greeny-grey patterns the background, suggesting both crumbling paintwork and ghostly reflections adding to the ethereal impression of these solid objects hand-crafted so many centuries ago.

To the left of this print, the wall steps in again, and that is where you will find the final print in this audio tour: Wivenhoe 2006 by Charles Bartlett.

He is a past President of the Royal Society of Painters in Watercolours and a Fellow of the Royal Society of Painter Printmakers, and he lives and works in Fingringhoe, near Colchester.

Charles Bartlett is well known for watercolours and etchings which show the landscape and boats of the East Anglian coast.

This print is the third of 60 and measures about 53 centimetres high and 63 centimetres wide. It is a detailed etching showing a narrow road or track into Wivenhoe across fields of tall grass. At the horizon, about two-thirds of the way up the paper, the town appears dark

against a light sky beyond. An orangey-pink wash along the top of the work suggests a dull rather than a bright day. The pink pales until it becomes white above the buildings.

In the centre of the town is the distinctive wooden cupola which sits on the square tower of the church of St Mary-the-Virgin. A tiny flag flies from it. Either side, lower level buildings are etched with tightly packed horizontal and diagonal lines - windows appearing as small dark rectangles. Sharing the same texture, the buildings merge into each other, creating a dark layer in the centre of the work. The straight sides of walls and roofs are occasionally punctuated by trees with their irregular foliage.

The road leads out from the town, widening towards us. Starting in the centre, the left edge of the track comes straight down the paper, the right edge angles out, towards the lower right corner of the work.

The long grass either side of the track feels freer in its execution - fine, light curves suggesting movement and space. The colour, a pale golden brown, is lighter than that used for the town. The track's pitted surface picks up some of the pink tones from the sky. To the left of the road a couple of upright posts suggest a gateway to one of the fields. But their pale whiteness makes them seem an absence rather than a presence - strangely not there, or a memory of what used to be.

That brings us to the end of our audio described tour of the Prints on display but we still have more information that you might like to hear about. To your left - near the entrance is a table containing a selection of items that you can touch. These include two metal printing blocks used to print scientific information. They are attached to wooden blocks and the diagrams are raised. There is also a piece of lino cut, which the artist has cut into in order to create the image. This has to be the reverse of the final image, in order to print correctly.

There is more information about the techniques involved on display in the large glass cabinet, along with some specific examples of works, tools, materials and plates. We have reproduced the written text here in which eight different printing techniques are described.

Intaglio is used to describe any form of printmaking in which the image is produced by incising into the printing plate - the incised line or area holds the ink. Intaglio methods include etching, dry point, engraving, and wood engraving.

Intaglio is used to describe any form of printmaking in which the image is produced by incising into the printing plate - the incised line or area holds the ink. Intaglio methods include etching, dry point, engraving, and wood engraving.

Etching uses chemical action to produce incised lines in a metal printing plate. The plate, traditionally copper but now usually zinc, is prepared with an acid-resistant ground. Lines are drawn through the ground, exposing the metal. The plate is then immersed in acid and the exposed metal is 'bitten', producing incised lines. Stronger acid and longer exposure produce more deeply bitten lines. The resist is removed and ink applied to the sunken lines, but wiped from the surface. The plate is then placed against paper and passed through an intaglio press with great pressure to transfer the ink from the recessed lines. Sometimes ink may be left on the plate surface to provide a background tone. Etching was used for decorating metal from the fourteenth century, but was probably not used for printmaking much before the early sixteenth century. Since then many etching techniques have been developed, which are often used in conjunction with each other: soft-ground etching uses a non-drying resist or ground, to produce softer lines; spit bite involves painting or splashing acid onto the plate; open bite in which areas of the plate are exposed to acid with no resist; photo-etching (also called photogravure or heliogravure) is produced by coating the printing plate with a light sensitive acid-resist ground and then exposing this to light to reproduce a photographic image. Foul biting results from accidental or unintentional erosion of the acid resist.

Engraving is an intaglio technique in which a metal plate is manually incised with a burin, an engraving tool like a very fine chisel with a lozenge-shaped tip. The burin makes incisions into the metal at various angles and with varying pressure which dictates the quantity of ink the line can hold – hence variations in width and darkness when printed. The technique of engraving metal dates from classical antiquity as a method of decorating objects. However it was not until about 1430 in Germany that engraved plates began to be used for making prints. Photoengraving is a process using acid to etch a photographically produced image onto a metal plate that can then be printed from.

Mezzotint is a form of engraving where the metal printing plate is indented by rocking a toothed metal tool across the surface. Each pit holds ink, and if printed at this stage the image would be solid black. The printmaker works from dark to light by gradually rubbing down or burnishing the rough surface to various degrees of smoothness to reduce the ink-holding capacity of areas of the plate. The technique was developed in the seventeenth century, and became particularly popular in eighteenth-century England for reproducing portrait paintings. It is renowned for the soft gradations of tone and richness and velvet quality of its blacks.

Woodcut is a method of relief printing from a block of wood cut along the grain. The block is carved so that an image stands out in relief. The relief image is then inked and paper placed against its surface and run through a press. It is possible to make a woodcut without a press (Japanese Ukiyo-e prints for example) by placing the inked block against a sheet of paper and applying pressure by hand. Woodblock printing was used in Europe from the twelfth century, at first for printing textiles, though images were printed on paper by the late fourteenth century.

Linocut is a relief print produced in a manner similar to a woodcut. The lino block consists of a thin layer of linoleum (canvas backing coated with a preparation of solidified linseed oil) usually mounted on wood. The soft linoleum can be cut away more easily than a wood-block - and in any direction because there is no grain - to produce a raised surface that can be inked and printed. Its slightly textured surface accepts ink evenly. Linoleum was invented in the nineteenth century as a floor covering; it became popular with artists and amateurs for printmaking in the twentieth century.

Screen-print is a variety of stencil printing, using a screen made from fabric - either silk or synthetic - which is stretched tightly over a frame. The non-printing areas on the fabric are blocked out by a stencil which can be created by painting on glue or lacquer, or by applying adhesive film or paper. Ink or paint is forced through the open fabric with a rubber blade, known as a squeegee, onto the paper. Screen-printing has been used commercially since the 1920s and by artists since the 1950s. When it was taken up by artists in 1930s America the term 'serigraph' was used to denote an artist's print, as opposed to commercial work. The term 'silkscreen' (silk was originally used for the mesh) was and still is used, particularly in America.

Finally, Lithography is a process based on the antipathy of grease and water. The image is applied to a grained surface (traditionally stone but now usually aluminium) using a greasy medium: greasy ink (tusche), crayon, pencils, lacquer, or synthetic materials. A solution of gum Arabic and nitric acid is then applied over the surface, producing water-receptive non-printing areas and grease-receptive image areas. The printing surface is kept wet, so that a roller charged with oil-based ink can be rolled over the surface, and ink will only stick to the grease-receptive image area. Paper is then placed against the surface and the plate is run through a press. Lithography was invented in the late eighteenth century, initially using Bavarian limestone as the printing surface. Its invention made it possible to print a much wider range of marks and areas of tone than possible with earlier techniques. It also made colour printing easier: areas of different colours can be applied to separate stones and overprinted onto the same sheet. Offset lithography involves printing the image onto an intermediate surface before the final sheet. The image is reversed twice, which means it appears on the final sheet the same way round as on the stone or plate.

Anexo 4.2. Análisis de definiciones

Definiciones de los diccionarios Oxford, Longman y Collins

Verbo	Oxford	Longman	Collins
appear	<p>1 come into sight; become visible or noticeable, typically without visible agent or apparent cause</p> <p>2 seem; give the impression of being</p>	<p>1 seem [linking verb, not in progressive] used to say how something seems, especially from what you know about it or from what you can see</p> <p>2 give impression [linking verb, not in progressive] used to say that someone or something seems to have a particular quality or feeling</p> <p>3 start to be seen [intransitive always + adverb/preposition] to start to be seen, to arrive, or to exist in a place, especially suddenly</p>	<p>1. to come into sight or view</p> <p>2. copula; may take an infinitive to seem or look</p>
be	<p>1 (usu. there is/are) exist</p> <ul style="list-style-type: none"> • be present <p>2 [with adverbial] occur; take place</p> <ul style="list-style-type: none"> • occupy a position in space <p>3 [as copular verb] having the state, quality, identity, nature, role, etc., specified</p>	<p>1 [linking verb] used to say that someone or sth is the same as the subject of the sentence.</p> <p>2 used to say where sth or someone is.</p> <p>4 used to describe someone or sth, or say what group or type they belong to.</p> <p>5 there is/are: used to say that sth exists or happens.</p>	<p>1. To have presence in the realm of perceived reality; exist; live.</p> <p>4. (copula) <i>be</i> has no intrinsic meaning of its own but rather expresses the relationship of either essential or incidental equivalence or identity or to specify an essential or incidental attribute. It is also used with an adverbial complement to indicate a relationship of location in space or time.</p>
create	<p>bring (something) into existence</p> <ul style="list-style-type: none"> • cause (something) to happen as a result of one's actions 	<p>1 to make sth exist that did not exist before</p> <p>2 to invent or design something</p>	<p>1. to cause to come into existence</p> <p>5. intr to be engaged in creative work</p>
cut	<p>1 make an opening, incision, or wound in (something) with a sharp-edged tool or object</p> <p>3 make or form (something) by using a sharp</p>	<p>5 make a hole/mark [intransitive and transitive] to make a hole or mark in the surface of something, or to open it using a sharp tool</p>	<p>1. to open up or incise (a person or thing) with a sharp edge or instrument; gash.</p> <p>8. tr sometimes foll by out to make, form, or</p>

	tool to remove material	7make/form something by cutting [transitive]	shape by cutting.
cut across	pass or traverse, esp. so as to shorten one's route	12go a quick way [intransitive always + adverb/preposition] to get to somewhere by a quicker and more direct way than the usual way	to cross or traverse, making a shorter route
cut off	–	–	to intercept or interrupt something
cut out	make something by cutting	2to cut a shape from a piece of paper, cloth	tr to shape or form by cutting
dominate	be the most important or conspicuous person or thing in	2[transitive] to be larger and more noticeable than anything else in a place	3. tr; usually passive to predominate in (something or someone)
draw	1 produce (a picture or diagram) by making lines and marks, esp. with a pen or pencil, on paper • produce an image of (someone or something) in such a way	1paint: to produce a picture of sth using a pencil, pen, etc.	8. to depict or sketch (form, figure, picture, etc.) in lines, as with a pencil or pen, esp. without the use of colour; delineate.
extend	• straighten or spread out (the body or a limb) at full length • [intrans.] occupy a specified area or stretch to a specified point	2area/distance: to continue for a particular distance or over a particular area. 6arms/legs [transitive] to stretch out a hand or leg	3. to reach a certain point in time or distance. 8. to stretch forth (an arm, etc)
face	1 be positioned with the face or front toward (someone or something) • [intrans.] have the face or front pointing in a specified direction	5be opposite: to be opposite someone or something, or to be looking or pointing in a particular direction.	1. to look or be situated or placed (in a specified direction).
fill	put someone or something into (a space or container) so that it is completely or almost completely full	1become/make full also fill up [intransitive and transitive] if a container or place fills, or if you fill it, enough of something goes into it to make it full	1. (also intr.) to make or become full 2. to occupy the whole of

hang	1 suspend or be suspended from above with the lower part dangling free • attach or be attached so as to allow free movement about the point of attachment	1 to part fastened: to be in a position where the top part is fixed or supported, and the bottom part is free to move and does not touch the ground	1. to fasten or be fastened from above, esp. by a cord, chain, etc.; suspend. 2. to place or be placed in position as by a hinge so as to allow free movement around or at the place of suspension. 3. to be suspended or poised; hover.
have	1 (also have got) possess, own, or hold • possess or be provided with (a quality, characteristic, or feature)	1 quality/feature also have got [not in progressive] especially British English used to say what someone or something looks like, what qualities or features they possess etc.	2. to possess as a characteristic quality or attribute
look	1 direct one's gaze toward someone or something or in a specified direction 2 have the appearance or give the impression of being	1 see [intransitive] to turn your eyes towards something, so that you can see it 3 seem [linking verb] to seem 4 appearance [linking verb] to have a particular appearance	1. often foll by at to direct the eyes (towards) 4. copula to give the impression of being by appearance to the eye or mind; seem 5. to face in a particular direction
make	1 form (something) by putting parts together or combining substances; construct; create 2 cause (something) to exist or come about; bring about • [trans. or infinitive] cause to become or seem	1 produce [transitive] to produce something, for example by putting the different parts of it together 4 cause [transitive] to cause something to happen, or cause a particular state or condition	1. to bring into being by shaping, changing, or combining materials, ideas, etc; form or fashion; create 2. to cause to exist, bring about, or produce 7. also intr to come or cause to come into a specified state or condition
make up	2 (make up) (of parts) compose or constitute (a whole)	1 form/be make up something [not in progressive] to combine together to form something [= constitute]	tr to form or constitute
outline	1 draw, trace, or define the outer edge or shape of (something)	2 to show the edge of sth, or draw around its edge, so that its shape is clear.	1. to draw or display the outline of

paint	2 depict (an object, person, or scene) with paint • produce (a picture) in such a way	2to make a picture, design etc using paint.	1. to make (a picture) of (a figure, landscape, et.) with paint applied to a surface such as canvas.
represent	3 depict (a particular subject) in a picture or other work of art • (of a sign or symbol) have a particular signification; stand for	5sign [transitive] to be a sign or mark that means something [= stand for] 6symbol [transitive] to be a symbol of something [= symbolize] 10art [transitive] if a painting, statue, piece of music etc represents something or someone, it shows them	1. to stand as an equivalent of; correspond to 6. to present an image of through the medium of a picture or sculpture; portray
run	3 extend or cause to extend in a particular direction 4 [intrans.] (of a liquid) flow in a specified direction	14something long [intransitive,transitive always + adverb/preposition] if something long such as a road or wire runs in a particular direction, that is its position, or that is where you put it 16flow [intransitive always + adverb/preposition] to flow in a particular direction or place	22. to extend or continue or cause to extend or continue in a particular direction, for a particular duration or distance, etc. 27. to cause or allow (liquids) to flow or (of liquids) to flow, esp in a manner specified
seem	give the impression or sensation of being something or having a particular quality	to appear to exist or be true, or to have a particular quality	1. copula to appear to the mind or eye; look 2. to give the impression of existing; appear to be
sit	1 [intrans.] adopt or be in a position in which one's weight is supported by one's buttocks rather than one's feet and one's back is upright • [intrans.] be or remain in a particular position or state • (of a bird) rest on a branch; perch.	1in a chair etc a) also be sitting down [intransitive] to be on a chair or seat, or on the ground, with the top half of your body upright and your weight resting on your buttocks 2objects/buildings etc [intransitive always + adverb/preposition] to be in a particular position or condition 6animal/bird [intransitive always + adverb/preposition] a) to be in, or get into, a resting position, with	1. also tr; when intr, often foll by down, in, or on to adopt or rest in a posture in which the body is supported on the buttocks and thighs and the torso is more or less upright 4. (of a bird) to perch or roost 6. to be situated or located

		the tail end of the body resting on a surface	
stand	1 [intrans.] have or maintain an upright position, supported by one's feet 2 [intrans.] (of an object, building, or settlement) be situated in a particular place or position	1be on feet also be standing up [intransitive] to support yourself on your feet or be in an upright position 4in a particular position [intransitive,transitive usually + adverb/preposition] to be upright in a particular position, or to put something or someone somewhere in an upright position	1. also tr to be or cause to be in an erect or upright position 4. to be situated or located
stretch	2 straighten or extend one's body or a part of one's body to its full length, typically so as to tighten one's muscles or in order to reach something 3 [intrans.] extend or spread over an area or period of time	2body [intransitive and transitive] to straighten your arms, legs, or body to full length 6in space [intransitive always + adverb/preposition] to spread out or cover a large area of land	3. to extend (the limbs, body, etc) 8. intr; foll by for, over, etc (of a region, etc) to extend in length or area
suggest	• [trans.] evoke evoke 1 bring or recall to the conscious mind	6to remind someone of something or help them to imagine it	2. to evoke (a person, thing, etc) in the mind of someone by the association of ideas
wear	1 [trans.] have on one's body or a part of one's body as clothing, decoration, protection, or for some other purpose	1on your body [transitive] to have something such as clothes, shoes, or jewellery on your body	1. tr to carry or have (a garment, etc) on one's person as clothing, ornament, etc

Segmentación de definiciones

EXISTENCE	
Verb	be 1
Nuclear meaning	exist, be present (Oxford) exist, happen (Longman) have presence, exist, live (Collins)
Theme	sth (Longman)
Verb	be 2
Nuclear meaning	have (Oxford) be, belong (Longman) relationship (Collins)
Theme	sth or sb (Longman)
Theme	state, quality, identity, nature, role, etc., specified (Oxford) same as the subject, group, type (Longman) identity, attribute (Collins)
Verb	appear 1
Nuclear meaning	come into sight, become visible or noticeable (Oxford) start to be seen (Longman) come into sight (Collins)
Manner	without agent or apparent cause (Oxford) suddenly (Longman)
Theme	sth or sb
Verb	appear 2
Nuclear meaning	seem, give the impression of being (Oxford) seem, give the impression (Longman) seem, look (Collins)
Theme	sth or sb
Theme	a particular quality or feeling (Longman)
Verb	seem
Nuclear meaning	give the impression or sensation of being or having (Oxford) appear to exist, be, have (Longman) appear, look, give the impression of existing or being (Collins)
Theme	sth or sb
Theme	something, a particular quality (Oxford) true, a particular quality (Longman)

Verb	look 2
Nuclear meaning	have the appearance, give the impression of being seem, have particular appearance (Longman) give the impression of being, seem (Collins)
Manner	by appearance to the eye or mind (Collins)
Theme	sth or sb
Theme	sth, a particular quality
Verb	represent 2
Nuclear meaning	have, stand for (Oxford) stand for, symbolize, show (Longman) stand as, correspond to (Collins)
Theme	sign, symbol (Oxford) sign, symbol, painting, statue, music (Longman)
Theme	a particular signification (Oxford) sth or sb (Longman) an equivalent of (Collins)
Verb	dominate
Nuclear meaning	be (Oxford) be (Longman) predominate (Collins)
Manner	in a place (Longman)
Theme	person or thing (Oxford) sth or sb (Collins)
Theme	most important or conspicuous (Oxford) larger, more noticeable than anything else (Longman)
Verb	make 1
Nuclear meaning	cause to exist, bring about (Oxford) cause to happen (Longman) cause to exist, bring about, produce (Collins)
Agent	sth or sb
Theme	sth (Oxford) sth (Longman)
Verb	create 1
Nuclear meaning	bring into existence (Oxford) make exist (Longman) cause to come into existence (Collins)
Agent	sb or sth
Theme	sth (Oxford) sth (Longman)

Verb	make 3
Nuclear meaning	cause to become or seem (Oxford) cause (Longman) come or cause to come into (Collins)
Agent	sth or sb
Theme	a particular state or condition (Longman) a specified state or condition (Collins)
Verb	cut off
Nuclear meaning	intercept (Collins)
Agent	sth
Theme	sth
POSITION	
Verb	be 3
Nuclear meaning	occur, occupy (Oxford) be (Longman) relationship (Collins)
Theme	sth or sb (Longman)
Location	position in space (Oxford) somewhere (Longman) location in space or time (Collins)
Verb	stand 1
Nuclear meaning	be, remain (Oxford) be (Longman) be situated or located (Collins)
Theme	sth or sb
Theme	in a particular position or state (Oxford) in a particular position or condition (Longman)
Verb	sit 1
Nuclear meaning	be, remain (Oxford) be (Longman) be situated or located (Collins)
Theme	sth or sb
Theme	in a particular position or state (Oxford) in a particular position or condition (Longman)
Verb	fill 2
Nuclear meaning	occupy (Collins)
Theme	sth or sb

Location	the whole of (Collins)
Verb	extend 1
Nuclear meaning	occupy, stretch (Oxford) continue (Longman) reach (Collins)
Theme	sth
Location	a specified area, a specified point (Oxford) a particular distance or area (Longman) a certain point in time or distance (Collins)
Verb	stretch 1
Nuclear meaning	extend, spread over (Oxford) spread out, cover (Longman) extend (Collins)
Manner	in length or area (Collins)
Theme	sth
Location	an area or period of time (Oxford) a large area of land (Longman)
Verb	run 1
Nuclear meaning	extend (Oxford) be in a position (Longman) extend, continue (Collins)
Theme	sth long (Longman)
Location	in a particular direction (Oxford) in a particular direction, for a particular duration or distance (Collins)
Verb	cut across
Nuclear meaning	pass, traverse (Oxford) go, get (Longman) cross, traverse (Collins)
Manner	so as to shorten one's route (Oxford) by a quicker and more direct way than the usual way (Longman) making a shorter route (Collins)
Theme	sth or sb
Location	somewhere (Longman)
Verb	sit 2
Nuclear meaning	adopt, be in a position (Oxford) be (Longman) adopt, rest in a posture (Collins)

Manner	one's weight is supported by one's buttocks rather than one's feet and one's back is upright (Oxford) the top half of your body upright and your weight resting on your buttocks (Longman) the body is supported on the buttocks and thighs and the torso is more or less upright (Collins)
Theme	sth or sb
Location	chair, seat, ground (Longman)
Verb	stand 2
Nuclear meaning	adopt, be in a position (Oxford) be (Longman) adopt, rest in a posture (Collins)
Manner	one's weight is supported by one's buttocks rather than one's feet and one's back is upright (Oxford) the top half of your body upright and your weight resting on your buttocks (Longman) the body is supported on the buttocks and thighs and the torso is more or less upright (Collins)
Theme	sth or sb
Location	chair, seat, ground (Longman)
Verb	face
Nuclear meaning	be positioned (Oxford) be opposite, pointing, looking (Longman) look, be situated or placed (Collins)
Manner	with the face or front toward sb or sth, pointing in a specified direction (Oxford) sb or sth, in a particular direction (Longman) in a specified direction (Collins)
Theme	sth or sb
Verb	hang
Nuclear meaning	be suspended (Oxford) be in a position (Longman) be fastened, placed, suspended, poised (Collins)
Manner	from above with lower part dangling free (Oxford) the top part is fixed or supported, and the bottom part is free to move and does not touch the ground (Longman) as by a hinge so as to allow free movement around or at the place of suspension, suspended (Collins)
Theme	sth or sb
Verb	fill 1

Nuclear meaning	put (Oxford) go into (Longman) make, become full (Collins)
Manner	so that it is completely or almost full (Oxford) to make it full (Longman)
Agent	sb (Oxford)
Theme	sb or sth (Oxford) sth (Longman)
Location	space, container (Oxford) a container or place (Longman)
Verb	extend 2
Nuclear meaning	straighten, spread out (Oxford)
Manner	at full length (Oxford)
Agent	sb
Theme	the body or a limb (Oxford)
Verb	stretch 2
Nuclear meaning	straighten, extend (Oxford) straighten (Longman) extend (Collins)
Manner	to its full length, typically so as to tighten one's muscles or in order to reach something (Oxford) to a full length (Longman)
Agent	sb
Theme	one's body or part of one's body (Oxford) arms, legs or body (Longman) limbs, body (Collins)
ACTION	
Verb	make 2
Nuclear meaning	form (Oxford) produce (Longman) bring into being, create (Collins)
Manner	by putting parts together or combining substances (Oxford) by putting parts together (Longman) by shaping, changing, or combining materials, ideas (Collins)
Agent	sb or sth
Theme	sth (Oxford) sth (Longman)

Verb	create 2
Nuclear meaning	cause to happen (Oxford) invent, design (Longman) be engaged in creative work (Collins)
Manner	as a result of one's actions (Oxford)
Agent	sb
Theme	sth (Oxford) sth (Longman)
Verb	represent 1
Nuclear meaning	depict (Oxford) present, portray (Collins)
Manner	in a work of art (Oxford) through the medium of picture or sculpture (Collins)
Agent	sb
Theme	a particular subject (Oxford) an image of sth (Collins)
Verb	draw
Nuclear meaning	produce (Oxford) produce (Longman) depict, sketch (Collins)
Manner	by making lines and marks, with a pen or pencil, on paper (Oxford) using a pencil, pen (Longman) in lines, as with a pencil or pen, especially without the use of colour (Collins)
Agent	sb
Theme	picture or diagram (Oxford) a picture of sth (Longman) form, figure, picture (Collins)
Verb	paint
Nuclear meaning	depict (Oxford) make (Longman) make (Collins)
Manner	with paint (Oxford) using paint (Longman) with paint applied on a surface such as a canvas (Collins)
Agent	sb

Theme	object, person, scene (Oxford) picture, design (Longman) picture (Collins)
Verb	outline
Nuclear meaning	draw, trace, define (Oxford) show, draw (Longman) draw (Collins)
Manner	around the edge of sth so that the shape is clear (Longman)
Agent	sb
Theme	outer edge or shape of sth (Oxford) edge of sth (Longman) outline (Collins)
Verb	cut 1
Nuclear meaning	make (Oxford) make, open (Longman) open up, incise (Collins)
Manner	with a sharp-edged tool or object (Oxford) using a sharp tool (Longman) with a sharp edge or instrument (Collins)
Agent	sb
Theme	opening, incision, wound (Oxford) hole, mark (Longman) person, thing (Collins)
Verb	cut 2
Nuclear meaning	make, form (Oxford) make, form (Longman) make, form, shape (Collins)
Manner	by using a sharp tool to remove material (Oxford) by cutting (Longman) by cutting (Collins)
Agent	sb
Theme	sth (Oxford) sth (Longman)
Verb	cut out
Nuclear meaning	make (Oxford) cut (Longman) shape, form (Collins)
Manner	by cutting (Oxford) from a piece of paper, cloth (Longman) by cutting (Collins)
Agent	sb

Theme	sth (Oxford) shape (Longman)
POSSESSION	
Verb	have
Nuclear meaning	possess (Oxford) possess (Longman) possess (Collins)
Possessor	sth or sb (Longman)
Theme	quality, characteristic, feature (Oxford) qualities, features (Longman) characteristic quality or attribute (Collins)
Verb	wear
Nuclear meaning	have (Oxford) have (Longman) have (Collins)
Possessor	sb
Theme	clothing, decoration, protection (Oxford) clothes, shoes, or jewellery (Longman) garment (Collins)
Location	on one's body or part of one's body (Oxford) on your body (Longman) on one's person (Collins)
Verb	make up
Nuclear meaning	compose, constitute (Oxford) combine together to form (Longman) form, constitute (Collins)
Manner	of parts (Oxford)
Agent	sth or sb
Theme	a whole (Oxford) sth (Longman)
VISUAL PERCEPTION	
Verb	look 1
Nuclear meaning	direct one's gaze (Oxford) turn your eyes (Longman) direct the eyes, face (Collins)
Experiencer	sb
Location	toward sth or sb, in a specified direction (Oxford) toward sth (Longman) towards, in a particular direction (Collins)
COGNITION	

Verb	suggest
Nuclear meaning	evoke, bring or recall to the conscious mind (Oxford) remind, help to imagine (Longman) evoke, bring or recall to the conscious mind (Collins)
Manner	in the mind of someone by association of ideas (Collins)
Agent	sth
Theme	sth (Longman) person, thing (Collins)
MOVEMENT	
Verb	run 2
Nuclear meaning	flow (Oxford) flow (Longman) to flow (Collins)
Manner	in a manner specified (Collins)
Theme	liquid (Oxford) liquids (Collins)
Goal	in a specified direction (Oxford) in a particular direction or place (Longman)

Anexo 4.3. Análisis de los participantes verbales (fragmento ilustrativo)

Verbo	Frec.	Lemas	Co-texto	Rol	Categoría	Rol	Categoría
				Theme		Location	
HANG	13	hang[2] hanging[3] hangs[13] hung[3]	Similarly, the drapery behind them does not hang in soft folds: it is made up of flat, splintered planes of colour, like shards of glass.	drapery	icono	in soft folds	forma
			This is a painting of an artist's studio, without the artist. Paintings and frames are propped against the walls, sculptures rest on stools, and compositions hang at various heights throughout the room.	compositions	icono	at various heights	composición
			At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page.	end of the belt	icono	from the buckle and down	dirección
			In the plaster are random gaping holes through which pieces of torn, dirty polythene and pale brown string are visible. The string sometimes hangs out of its hole, often with a lump of plaster attached.	string	objeto	out of its hole	composición
			The guitar hangs vertically, with its neck at the twelve o'clock position.	guitar	objeto	vertically	dirección
			Directly in front of these objects, a thin piece of glass hangs horizontally, parallel to the base, like a catwalk. It is about the size of a standard six-inch ruler and is suspended by two u-shaped wires.	piece of glass	objeto	horizontally	dirección
			One stands in back, her raised arms parting the blue curtains from which she emerges – her black hair hangs down her back.	hair	icono	down her back	dirección
			Her near arm hangs stiffly by her side.	arm	icono	stiffly by her side	forma, composición
			Four fisherman have let go their oars; the tiller is unmanned, and the	sail	icono	slack	forma

			square-rigged black sail hangs slack from an angled yard arm.				
			Over this branch is draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face. It has no strap or chain, just a round knob for winding it up. It hangs half of the blue face outwards, like a big blue banana skin, with one hand shown pointing to the 6.	watch	icono	half of the blue face outwards	composición
			She is the Moon, and her skin has shades of yellow, tan and ocher, with highlights of orange. Her hair is deep brown, and hangs down to the middle of her back.	hair	icono	down to the middle	dirección

Anexo 4.4. Análisis de los participantes distribuidos en las categorías de Elemento descrito y Descriptor (fragmento ilustrativo)

Co-texto	Elemento descrito	Categoría	Descriptor	Categoría
There is a small circle – the fifth element – which seems to peep out from under the top edge of the rectangle.	circle	forma	to peep out	composición
A hilly shape, in what might be described as ‘Emerald Green’ suggests a lawn. It creates a wavy horizon where it meets the deep blue sky, about one-third of the way up the canvas.	shape	forma	horizon	espacio
Below the sphere, on its left and right sides, are two small oval shapes that appear to be budding off it.	shapes	forma	to be budding off it	composición
The right half of the painting is dominated by two abstract, yet slightly figurative forms, with oval heads, bulbous bodies, and dangling limbs. The one on the left appears to be facing toward the viewer, with what looks like roughly painted pink lips.	forms	forma	to be facing toward the viewer	dirección
All four pictures are filled with indistinct but evocative shapes, that give the impression of needing to be brought into focus in order to take on definite form – like hearing a piece of music in the distance, and not quite being able to make out the tune.	shapes	forma	paintings	técnica
In it, side by side, are three square holes. These represent flags with which the bride can signal to the bachelors.	holes	forma	flags	significado
In the top half of the work – firmly separated from the bottom by the central horizontal line – the bride is represented down the left side by a series of linked jutting, angular shapes like a mobile.	shapes	forma	bride	icono
The right half of the painting is dominated by two abstract, yet slightly figurative forms, with oval heads, bulbous bodies, and dangling limbs.	forms	forma	right half	composición

The grid is interspersed with larger rectangular colored blocks that bridge two or three parallel bands: some just one colour, some a sequence of primary colors with squares within them. They look a bit like a bird's-eye view of geometric buildings, on a grid that evokes for some the pulsating rhythm of city streets.	blocks	forma	buildings	icono
To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that looks like a slice of pie.	shape	forma	slice of pie	icono
To the right of that form, near the top center of the canvas, is a shape that looks like a slice of pie. Inside it are two hot pink shapes. The one of the left looks like a crescent moon and the one on the right looks like the outline of a human eye.	shape	forma	crescent moon	icono
The one of the left looks like a crescent moon and the one on the right looks like the outline of a human eye.	shape	forma	eye	icono
Some of their forms are outlined with a bright-orange line, giving the crowd an agitated or electrified appearance.	forms	forma	with a bright-orange line	color
It is painted the same off-white colour, but most of the oval is outlined in hot pink paint that hooks around, resembling a human ear.	oval	forma	hot pink	color
The guitar is quite easy to make out, and so is Harlequin's body. But his face is a puzzle: a large expanse of blue paint, with two holes cut into it for brown eyes, creates an eye mask.	expanse of paint, with two holes	forma, material	eye mask	icono
These features – tiny hands, brown skin – are true of all three characters.	features	icono	true of all three characters	composición
Most striking are the figure's two powerful legs.	legs	icono	striking	significado
Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.	pots	icono	conical	forma

The rods are approximately five feet tall and extend outward, creating a triangular shape, like the poles of a teepee.	rods	icono	five feet tall	dimensión
The last two figures on the right are the most unexpected.	figure	icono	unexpected	significado
The apple and pear are streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white.	apple and pear	icono	streaked with red	línea, color
The apple and pear are streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white.	grapes	icono	grayish white	color
The figures are very flat – and there is little illusion that these are real bodies.	figures	icono	flat	dimensión
Their mouths are straight lines.	mouths	icono	straight lines	línea
Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.	pots	icono	coil pots	icono
Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.	pots	icono	smooth	textura
Their legs are all in motion, however there is little or no sense that they are supporting the weight of real dancers.	legs	icono	in motion	movimiento
His face is upturned, chin fringed by a straggly white beard, his legs, too, are hairy.	legs	icono	hairy	icono
The wheels are almost as tall as the woman who rises above them – adding to her air of frailty. They are very simple, thin wheels – a large X across the diameter of each forms the spokes.	wheels	icono	simple, thin	dimensión

Her long thin arms curve down and slightly forward, like bent pipe-cleaners. They are stiff and tense, with the hands held slightly outwards in front of her body.	arms	icono	stiff and tense	significado
The wheels are almost as tall as the woman who rises above them – adding to her air of frailty.	wheels	icono	tall	dimensión
The walls are red; the floor is red.	walls	icono	red	color
At his feet, in the shadow of this landscape, tiny figures of men to the left, women to the right. These are the inferiors – “the small ones, ego-bound, little machines running in an enclosed circle of self”.	figures	icono	the inferiors	significado
It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a break-water stretch out towards the waterline. They are misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.	posts	icono	misty and ethereal	significado
Large long-stemmed flowers – seven in full bloom and four with closed petals – surround the couch. They are in soft shades of blue, lavender and rose and have a flat and exaggerated appearance, with each pointy petal clearly articulated.	flowers	icono	in soft shades of blue, lavender and rose	color
But they are like no watch you would find in the waking world: they are soft, and they are draped over other objects in the scenery like discarded clothing.	watch	icono	soft	significado
His hands holding the gray clarinet are disproportionate to the rest of his body – the size of a mouse’s paws.	hands	icono	disproportionate	dimensión
In colour, the figure and chariot are both dark, greenish bronze.	figure and chariot	icono	dark, greenish bronze	color, material

Anexo 4.5. Descripción de las categorías OBRA y TÉCNICA

OBRA/TÉCNICA - COMPOSICIÓN

<p>Now, let's concentrate for a moment on just one of the brighter pictures, Number 4. It is at the far right of the group.</p>
<p>The third study is in the upper right corner.</p>
<p>This entire sculpture, figure and base, stands nearly five feet high. It depicts a very tall, thin, elongated figure standing upright on the seat of a simple, two-wheeled chariot.</p>
<p>That is due partly to the subdued lighting – as requested by the artist Mark Rothko – and partly to the fact that the paintings are huge – and, since they are without glass, sound-absorbent.</p>
<p>The sculpture itself is smaller than adult life-size – nearer the size of a five-year-old child. It is displayed on a white pedestal about three feet high with a surface two by three-and-a-half feet. It is freestanding and you can walk all the way around it.</p>
<p>This painting sits within a thin, dark, wood frame.</p>
<p>So the works have developed in unanticipated ways. They are a bit like a billboard where, in preparation for a new set of posters being stuck on, the latest have been ripped off – revealing fragments of hundreds of past posters beneath.</p>
<p>The work, called 'Home', made in 1999, is in an alcove 16 feet by 8, beyond a rectangular opening – and we are protected from it by a series of parallel wires across the opening.</p>
<p>The frame measures 21 centimetres high by almost 30 centimetres wide but the image does not stretch to the edges of the white paper – its like a vignette – its extent defined by its subject matter, with tops of buildings set against soft clouds, bordered by the canopies of trees, and the leaf-strewn grass on which the Geese of the title are standing.</p>
<p>This monumental sculpture 8 and a half feet high jutting diagonally into the corner of the room is a terrifying balancing-act between two huge rectangular black matt steel plates – a horizontal balancing defiantly at one end - the end nearest us - along the knife-edge top of a vertical – as if they are merely two playing-cards in a house of cards.</p>
<p>For Watteau, this drawing is a departure in more than its subject.</p>
<p>This large horizontal abstract painting has no focal point and no foreground or background.</p>
<p>In this grey room containing nine differently proportioned oil paintings on canvas – some wide and long and others upright – you may have noticed a hushed, reverential atmosphere. That is due partly to the subdued lighting – as requested by the artist Mark Rothko – and partly to the fact that the paintings are huge – and, since they are without glass, sound-absorbent. But mainly it is because of the quietly throbbing energy that seems to exude from their deep maroons, wines, reds and blacks, and their impact on other visitors. All suggest variations on a theme – a perfectly balanced frame – like a window – or set of parallel blocks – like doors – with blurred edges floating against a single background colour.</p>
<p>The second painting is denser and darker, with a many shades of green, dark red and brown.</p>

OBRA/TÉCNICA - DIMENSIÓN

<p>Number 4 is the widest of the series – it is four feet wide.</p>
<p>Houseboats at High Tide – is double width, making a long low landscape.</p>
<p>It is composed of many different fibrous materials that could almost be mistaken for an enormous pile of dryer lint and is about six inches deep.</p>
<p>The next – Jetty – is almost an elongated mirror image of this channel. It is one and a half spaces wide – with the jetty gently curving from the bottom right to the top left.</p>
<p>This is a great field of monochromatic red. A deep, saturated red. From top to bottom, from side to side, it is over 100 square feet of red.</p>
<p>Number 4 is the widest of the series – it is four feet wide.</p>
<p>That is due partly to the subdued lighting – as requested by the artist Mark Rothko - and partly to the fact that the paintings are huge – and, since they are without glass, sound-absorbent.</p>
<p>This huge steel sculpture is over twenty-five feet high: you would have to crane your neck to see the top of it.</p>
<p>This sculpture of a guitar is slightly smaller than an average guitar. It is made from layers of thin sheet metal that have been cut or bent into various shapes.</p>
<p>These four panels, framed individually and hung about two and a half feet apart, are vibrantly colored abstract paintings. Each one is approximately five feet four inches in height; each is taller than it is wide, but the width varies.</p>
<p>These four panels, framed individually and hung about two and a half feet apart, are vibrantly colored abstract paintings. Each one is approximately five feet four inches in height; each is taller than it is wide, but the width varies.</p>
<p>These four panels, framed individually and hung about two and a half feet apart, are vibrantly colored abstract paintings. Each one is approximately five feet four inches in height; each is taller than it is wide, but the width varies.</p>
<p>The sculpture itself is smaller than adult life-size – nearer the size of a five-year-old child.</p>
<p>Woman I is a tall, rectangular painting, dominated by the powerful, ferocious, more-than-life-size figure of a woman.</p>
<p>This is a big painting – about the height of a door; and just a bit wider than it is tall.</p>
<p>This is a small, framed painting, only about the size and shape of a computer screen.</p>
<p>This is a big painting – about the height of a door; and just a bit wider than it is tall.</p>

OBRA/TÉCNICA - ICONO

<p>X is a crossed pair of oars, resting upright against the side of a wooden building, blades uppermost.</p>
<p>And in fact, perhaps this is a portrait of sorts.</p>

But this is not a familiar image from city life.
Again, it is one of Matisse's own paintings: it is clear now that this is his own studio.
This image extends down 3 rows, making it tall and narrow. It is a nocturnal scene: Full moon and Fishing Boat.
There, at the top of the chocolate-grinder, the work has been signed in black by both Hamilton and Duchamp – Duchamp writing that he confirms it is a 'faithful replica'.
The title of this piece is Diver, but the image itself does not suggest a sunny swimming pool.
The painting he is working on is positioned at the top of the work, just left of centre. It is of a naked man who faces us.
In fact, the sculpture is as much an abstract expression of speed as it is a recognizable human figure.
This delicate sculpture looks like an architectural model or the frame of a dollhouse.
This large painting is of five women holding hands in a circular dance, on a field of green, before a bold blue sky.
The next – Jetty – is almost an elongated mirror image of this channel.

OBRA/TÉCNICA - COLOR

Knowing that the work is made of steel, you might imagine it being smooth, shiny and reflective. In fact it is the opposite. It is dark grey, and the surface is dull and appears rusty and weathered. It would be rough to the touch.
Number 4 is the widest of the series – it is four feet wide. It has the most white in it, so it is also the brightest.
Number 4 is the widest of the series – it is four feet wide. It has the most white in it, so it is also the brightest.
The six cool, abstract 9 and a half feet square paintings regularly spaced around the walls of this white room were made by Gerhard Richter in 2006 as a coherent group. All six are multi-coloured, but two are predominantly grey, two grey and green, one grey and red – and one grey, yellow and white.
The six cool, abstract 9 and a half feet square paintings regularly spaced around the walls of this white room were made by Gerhard Richter in 2006 as a coherent group. All six are multi-coloured, but two are predominantly grey, two grey and green, one grey and red – and one grey, yellow and white.
In the darker areas of the canvas, where the water seems to be in shadow, it has the cool green depth of a pine forest.
Broadway Boogie Woogie is a colourful, abstract, square painting.
The second painting is denser and darker, with a many shades of green, dark red and brown.
This is a great field of monochromatic red.

This large painting is of five women holding hands in a circular dance, on a field of green, before a bold blue sky

Anexo 4.6. Descripción de la categoría ICONO

ICONO-COMPOSICIÓN

These features – tiny hands, brown skin – are true of all three characters.
She is gazing at the figure of a dark-skinned man whose head and torso dominate the upper right quarter of the painting. He is seen only from his bare chest up. His arms and the rest of his body are not visible.
Around the collars as if on four corners of a square are cylindrical cuffs – those on the left angled away from those on the right, echoing the two shirts beneath.
In center stage are three musicians facing forward.
Up each of the left and right sections are three lily groups – one above the other – with blurred areas between.
Just below the flute player are a wide-eyed lioness and lion peeking out from the low-lying plants.
Moving down just above the midpoint of the painting are a pair of hand-prints, fingers pointing towards the top of the painting.
In the centre and upper right of the page are two male heads.
Beside this figure, in the center of the painting, are two women looking directly forward, straight out of the canvas.
On its roof are seven narrow flags of yellow, red, white and green.
Two tiny figures stand near the top of this impossibly steep ramp, casting long shadows. They are painted indistinctly and only an inch or so high, implying that they too are at a great distance.
Down the right side, by contrast, in mostly whites, are women's items with at the top the frothy lace of a scalloped circular collar.
Trees rise up on either side, and beyond the water are the 1960s tower blocks of the University – harsh rectangular shapes, in contrast to the softly rounded feathers of the birds and leaves of the trees.
Dotted about the wall are more of Matisse's paintings, all in his simplified, colorful style.
Moving down just above the midpoint of the painting are a pair of hand-prints, fingers pointing towards the top of the painting. They are about twenty inches apart.
The guitar is quite easy to make out, and so is Harlequin's body.
W is for Winklebrigs – three gaff-rigged sailing dinghies – their white sails raised. One to the left is in the shallows, two men ducking under the boom as they step aboard; a second, to its right is just afloat, its two man crew already aboard, partly concealed behind the mainsail.
His left foot is forward – that is the foot to the right as we face the painting.
The teapot of the title is the most recognizable of the five.

<p>On the bottom left, two overlapping men's shirts, precisely folded with the arms up, and flattened like rectangular boards, angle away from each other in an upright fan shape – the left, with vertical pleats, on top of the right – although this is still visible through the first.</p>
<p>Its name is painted on a sign above the double doors – one of which is open, framing a woman on the threshold.</p>
<p>A wrinkled brow is clearly visible, and a nose seen in profile points down to the bottom of the painting.</p>
<p>His left foot is forward – that is the foot to the right as we face the painting.</p>
<p>Her figure is almost lost within the depths of the jungle, except for the whites of her eyes as she stares out at the viewer, the golden flute she plays, and her short skirt with horizontal blue, red, brown, yellow and gray stripes.</p>
<p>The guitar is quite easy to make out, and so is Harlequin's body.</p>
<p>Only one of his hands is visible, in the lower left corner of the page.</p>
<p>Each of the five dancers is slightly different, giving them an individuality that exists in tension with the sameness of their simply drawn figures and features.</p>
<p>Young, toned and athletic, his pose is animated – his arms bent at the elbow and raised just above shoulder height.</p>
<p>The sun is hidden, possibly behind the purple clouds, but on the far right side, almost to the painting's edge, there is a distinct vertical white band from the horizon down, indicating the reflection of the setting sun on the water.</p>
<p>The Persian man, perhaps in his fifties, is seated and shown from about the mid-thigh up.</p>
<p>All the way across the top, like a speech-bubble, is a pink cloud – 'The Milky Way or Blossoming' – which represents the bride's growing desire for the bachelors.</p>
<p>Above the tower that is closer to us, to the right of the image, 3 birds soar into the plain white sky.</p>
<p>In the centre of the space is a waist-high rectangular pale thick wood-topped table 6 and a half feet long left to right.</p>
<p>In the top left corner is a sweeping rainbow with broad swathes of cherry red, bright yellow and pale blue.</p>
<p>Beneath them and extending into the lower right corner is a pair of hands holding a long, thin recorder, a musical instrument similar to a flute.</p>
<p>In its center is what appears to be a small tin can.</p>
<p>Just beyond it, to the left of center, is a trail of smoke, likely from an unseen boat's smokestack; and a bit farther to the left is the small triangular sail of a sailboat.</p>
<p>The zip to its right is another seven feet over, and its colour is much softer and darker.</p>
<p>To the right is the water, painted, at first glance, sea foam green.</p>
<p>In the lower left corner is the figure of a child.</p>

Above him, towards the middle of the composition, is an orange tree, its branches filled with fruit and spiny green leaves.
Slightly behind her and to the right is another woman, who also faces the viewer.
In the bottom left of the painting, from 7 o'clock to 9 o'clock is the corner of a brown wooden platform upon which the artist's signature is barely visible.
Walking up the sidewalk is a woman who has her back turned to us.
Behind her and to the right is a third woman.
In front of them, drawn angled towards us in yellow, is what looks like a rectangular fish-tank with a paddle-wheel inside.
About 5 feet in front of the triangle is a kind of silver go-kart.
And at the bottom left of the triangle is the silhouetted profile of a long-nosed face.
In the centre of the town is the distinctive wooden cupola which sits on the square tower of the church of St Mary-the-Virgin.
At the figure's waist is a thin belt with a square buckle.
Between them is a runner – a narrow table cloth – with a starkly geometric design – so the whole print is a riot of contrasting shapes and textures.
In the bottom right corner, in greys and blacks is an old-fashioned flatiron, pointing left.
On the right side of the house is a square room with a large upright rectangular cage inside it.
Beneath the two heads is a disembodied pair of hands holding a recorder.
On your far right, in the immediate foreground, is a man wearing a long blue and black striped overcoat and black top hat, his front-facing figure cropped in half by the edge of the picture.
In the foreground is a wooden jetty, with a ramp sloping down to the right meeting a path along the riverbank - indicated by a fringe of grasses across the lower edge of the image.
The female figure is closer to us than the male figure but it is hard to detect any space between them
The bird is perched on a branch in profile facing right, echoing the pose of the woman whose head is two feet directly below.
The minute hand is at 12 o'clock.
Just below it, in the lower right corner of the painting, is a jagged black rock that sits on the shoreline.
On the lower left side of the page is the full figure of a kneeling child – probably a girl.
To the left of this head, in the centre of the page, is another male.
The door is at the right hand end and wooden steps lead down to a boardwalk, leading to a wooden dinghy, moored in a channel – across the foreground of the image, defined by a set of wooden posts.

Just above the flowers, in the upper left corner of the painting, is a mass of large dark green almond-shaped leaves and intertwining tree branches.
Within this cluster of trees, below the bird and behind the couch, is a gray elephant.
In each of the four corners is another block – top left pale mauve, bottom left a long horizontal bright blue rectangle, bottom right pale green and top right dark green.
In the center foreground, near the bottom of the painting, is an arrangement of fruit on a crumpled white cloth: grapes, a pear, an apple and a slice of melon.
Standing in the middle of the street – in the center of the painting – is a young girl.
Top centre of each is a circular neck-hole, with on either side, the darker blue oval of the inside of a cuff.
On the far left, just above the horizon line is a partial view of green foliage, speckled with red, yellow, and blue dots.
Just beyond it, to the left of center, is a trail of smoke, likely from an unseen boat's smokestack; and a bit farther to the left is the small triangular sail of a sailboat.
On the left is a group of nine what look like brown tailors' dummies – referred to by Duchamp as 'malic moulds' – a combination of 'male' and 'phallic' – the bachelors.
W is for Winklebrigs – three gaff-rigged sailing dinghies – their white sails raised. One to the left is in the shallows, two men ducking under the boom as they step aboard; a second, to its right is just afloat, its two man crew already aboard, partly concealed behind the mainsail.
On the left is another pink figure, also on one straight leg, moving in the same direction.
His right leg – to our left – is behind, heel off the ground, resting lightly on the ball of the foot.
Where on the left side there is a group, in the corresponding position on the right side is a blurred area – and vice versa, providing a kind of equilibrium.
Behind the triangular-shaped room and to the right, there is a tall thin room about two feet high, made of four sticks of varying heights.
They seem to rest upon a slightly lighter vertical strip, about 8 inches wide so maybe these feet do stand at the edge of a diving board.
Smaller waterfowl stand on the bank or swim on the water and a swan nestles by a bed of reeds.
Two tiny figures stand near the top of this impossibly steep ramp, casting long shadows.
Her bare feet, just a few inches from the painting's bottom edge, stand flat on the ground.
At the top, a pair of footprints, toes almost touching the edge of the canvas, stand side by side, straddling the vertical center axis.
A second goose, slightly smaller, stands behind it, while 4 more, further off, are reduced to funny, curvy shapes as they extend their necks or swerve to reach juicy tidbits in the mud.
One of the men stands in the centre, his back to the mast, bracing one stockinged foot against the side of the boat.

Naked, his back to us, his arms, bent at the elbow, reach out into the top corners of the woodcut – ...creating a cross. His head turns towards his left hand, where sits a naked man; on his right wrist stands a naked woman.
One goose stands on the far left and would be facing out of the picture had it not swung its neck round and down so it can nibble at the grass.
The dinghy is tied to a post that stands one side of a muddy channel.
A third goose stands behind it, facing to the left, neck stretched tall, one leg lifted.
The figure of the painter stands directly beneath his work and fills the lower half of the engraving.
This is a framed, vertical, rectangular picture, over four feet in height. It is dominated by the figure of a young man. He is wearing only a pair of white briefs, and is standing alone in a bare landscape.
Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and other with open, rounded rims. The weak wash of color gives them an almost ghostly appearance – the shelves on which they are standing seem insubstantial, even transparent and a blotched greeny-grey pattern the background, suggesting both crumbling paintwork and ghostly reflections adding to the ethereal impression of these solid objects hand-crafted so many centuries ago.
Sasha - the cat of the title fills the centre of the image. She is standing on a windowsill – there is a suggestion of a ruffled net curtain behind.
Another bird is pictured in the bottom left corner of the next image. It is standing on the sand, gazing at a cluster of wooden rowing boats hauled up out of the water.
The frame measures 21 centimetres high by almost 30 centimetres wide but the image does not stretch to the edges of the white paper – its like a vignette – its extent defined by its subject matter, with tops of building set against soft clouds, bordered by the canopies of trees, and the leaf-strewn grass on which the Geese of the title are standing .
A woman with brown hair and brownish-black skin stands just to the right of center.
A native woman, naked except for the bracelet on her right wrist and the greenish flowers in her hair, stands slightly left of center – her back toward us, her figure extending the height of the canvas.
Against a central vertical of dark blue sky where the windows have been pushed slightly open, a simple, elongated figure in pale pinks stands on one straight leg with the other bent up at the knee – simultaneously facing us and moving towards the right with jutting breast in profile – head, back and arms flung up in a V of ecstasy or supplication.
In the centre of the page, Watteau stands , shown from about the mid-thigh up.
To their right, in the middle of the composition, stands a grandfather clock, outlined in yellow under-paint against the red wall.
Two tiny figures stand near the top of this impossibly steep ramp, casting long shadows. They are painted indistinctly and only an inch or so high, implying that they too are at a great distance.
He drew a second maid's head above the first, slightly to the left and bleeding off the top edge of the page.
This 'zip' is imperfect and uneven, particularly along its edges. The next, another four feet over is

bright white, and seems to boldly divide the painting into two unequal parts.
The young man has short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead. His body is slender and boyish: his bare arms and torso are unmuscled, though the muscles of his legs are more developed. He stands, hands on hips, looking down at the ground as if in thought. His left foot is forward – that is the foot to the right as we face the painting. It is placed firmly on the ground, taking his weight. His right leg – to our left – is behind, heel off the ground, resting lightly on the ball of the foot. He seems poised to move towards us.
Woman I is a tall, rectangular painting, dominated by the powerful, ferocious, more-than-life-size figure of a woman. [...] She seems to be sitting perched on a green step or footstool.
At the top, a pair of footprints, toes almost touching the edge of the canvas, stand side by side, straddling the vertical center axis. They seem to rest upon a slightly lighter vertical strip, about 8 inches wide so maybe these feet do stand at the edge of a diving board.
Their hands are linked, and in fact, their outstretched arms seem to blend into one another.
At his wrists, large shirt frills extend past his coat cuffs.
Three versions of a black boy of perhaps ten or twelve years of age are spread on the page. The first emerges from the bottom edge and extends into the centre.
A second prow extends beyond it, belonging to another boat moored alongside, with a third boat beyond that reduced to just a shadow.
In the distance, just below the horizon line, one long pier extends into the water.
At the bottom right corner sit a bunch of green bananas.
Our tour of Matisse's studio finishes as we come down to the near right-hand corner. Here sit two chairs, facing back into the room.
A bluish-black bird with long tail feathers and an orange underbelly sits on a branch in profile, facing to the right, silhouetted against the patch of blue sky behind him.
Just to the right of center, a red brick clock tower sits atop the plaza.
Just below it, in the lower right corner of the painting, is a jagged black rock that sits on the shoreline.
In the centre of the town is the distinctive wooden cupola which sits on the square tower of the church of St Mary-the-Virgin.
In front of her, another woman sits or squats, elbow on one raised knee, which juts toward the center of the painting.
A fourth man sits in the bow – his hair completely hidden under a close-fitting cotton cap, his face creased in a frown as, like the others, he focuses on the unusual catch.
In Blake's original, the semi-naked figure of Newton sits on a rock – as if at the bottom of the ocean.
His head turns towards his left hand, where sits a naked man; on his right wrist stands a naked woman.
A fly sits just below the 12 and casts a shadow on the face of the watch.

The plant creeps around a sculpture by Matisse, of a nude figure which sits near the far end of the table.
This is a painting of an artist's studio, without the artist. Paintings and frames are propped against the walls, sculptures rest on stools, and compositions hang at various heights throughout the room.
Over this branch is draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face. It has no strap or chain, just a round knob for winding it up. It hangs half of the blue face outwards, like a big blue banana skin, with one hand shown pointing to the 6.
A houseboat stretches across the top third of the image, moored at a distance from us, bow facing towards the right.
Most striking are the figure's two powerful legs. It strides forwards onto its right leg. Its left leg stretches out about two feet behind.
She is gazing at the figure of a dark-skinned man whose head and torso dominate the upper right quarter of the painting.
Large green plants with long spindly leaves dominate the right side of the painting, with a few of the large lavender and rose-colored flowers scattered about.
The right half of the horizontal canvas is dominated by two women, whose bodies span almost the entire height of the painting.
The center is dominated by a massive structure of columns and arches.
The figure looks elegantly poised, balancing delicately as if her vehicle is, indeed, in motion.
On the far left, just above the horizon line is a partial view of green foliage, speckled with red, yellow, and blue dots. Several piers extend out from the beach to the rugged coastline. Pilings along their sides create a rhythmic pattern of verticals.

ICONO-ICONO

Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.
His face is upturned, chin fringed by a straggly white beard, his legs, too, are hairy.
Its eyes are open and its limbs are outstretched below and tied to four dark-blue thin wooden rods that look like stilts and lean against the blackboard.
Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.
His body is slender and boyish: his bare arms and torso are unmuscled, though the muscles of his legs are more developed.
Its eyes are open and its limbs are outstretched below and tied to four dark-blue thin wooden rods that look like stilts and lean against the blackboard.
His body is slender and boyish: his bare arms and torso are unmuscled, though the muscles of his legs are more developed.

Her eyes are closed.
Towards the top the oval leaves are more squashed – hinting at the tilt of the water surface as it recedes from us.
While along the painting’s lower right side, water cascades from the vegetation down into a pool of reddish-orange. Is it a pool of water reflecting the setting sun?
The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts. But her surface is rough, and she is so emaciated and stretched out, that it is impossible to make out detailed features.
The servant is also a young woman, although she is less carefully drawn.
Four fisherman have let go their oars; the tiller is unmanned, and the square-rigged black sail hangs slack from an angled yard arm.
The face, twisted to stare at us is like a wild mask or skull, with black almond-shaped eye-sockets and red gash mouth with sharp white fish-like teeth.
The servant reaches her right hand toward the woman’s hip while in her left hand, she holds a cylindrical, syringe-like instrument, nearly as long as her arm. It is a clyster and is used for administering an enema.
His body is slender and boyish: his bare arms and torso are unmuscled, though the muscles of his legs are more developed.
The hand on the right, however, is more of a loose fist, suggested with heavy strokes and conveying an impressive strength.
His head is bald, possibly shaven, as the smudged black chalk along his head suggests.
But the figure is as much like a machine as a man.
The one to the right wears a floppy beret, suggesting that he is an actor or a character from the Commedia dell’arte.
The subject of the engraving is a painter at work.
Dressed in jacket and flat cap, the painter is older, more thick set and twice the size of his subject.
In his left hand, he holds a thin brush-like stick with pointed ends. It is actually a chalk holder and represents Watteau’s favourite drawing medium: chalk.
A large painting of a reclining nude leans against the left hand wall. Its right edge is in the corner where this wall meets the back wall. The nude is very roughly painted in pale flesh tones – against a bright pink background with purple and yellow flowers. Again, it is one of Matisse’s own paintings: it is clear now that this is his own studio.
C is for Company Shed – a place you might be familiar with if you have visited Mersea Island: It is a simple non-nonsense eatery that specialises in fresh sea-food.
The man is probably about 60 years old.
But this clock has no hands.
The young man has short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead.

<p>The teapot of the title is the most recognizable of the five. Positioned near the top of the work, just right of centre, it has a fat round body with a generous curved handle to the right, and a stubby snake of spout to the left.</p>
<p>Y stands for Yacht Club – the clubhouse standing side on to us, rising up behind a hedge – a pennant flying from a mast in front of the building, which has big windows and a first floor balcony to give a sea view.</p>
<p>The woman to the far left of the group is standing, in profile, facing right. With her left hand she reaches up behind her head to hold an orangey-brown curtain back. She has long straight black hair falling down her back.</p>
<p>His face has a prominent nose, which widens to flaring nostrils above a full moustache.</p>
<p>In fact, the sculpture is as much an abstract expression of speed as it is a recognizable human figure. It has no arms, and a featureless head. It appears to be wearing a helmet over both head and face.</p>
<p>A houseboat stretches across the top third of the image, moored at a distance from us, bow facing towards the right. It has a dark hull and a white deck and wheel house.</p>
<p>Over this branch is draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face. It has no strap or chain, just a round knob for winding it up.</p>
<p>A closed eye has immensely long lashes, like the legs on a centipede.</p>
<p>He is playing a guitar, which has an ochre body, a black and brown neck, and black strings.</p>
<p>His coat has a short, stand-up collar and thick cuffs that fold back toward his elbows.</p>
<p>The building has a number of separate areas or rooms as a dollhouse would, but it has no walls, and no roof.</p>
<p>Standing in the middle of the street – in the center of the painting – is a young girl. She stands alone with feet spread wide apart, dwarfed by her oversized black hat with dark-green trim. She wears a shapeless black dress with long sleeves and has fiery orange and green hair, and a bright red face with dark eyes.</p>
<p>The third study is in the upper right corner. Watteau draws the boy in three-quarter profile, looking toward the left with his large round eyes. He has long eyelashes, arched eyebrows, and a slightly curved nose that widens above full, gently protruding lips.</p>
<p>In the centre of the page, Watteau stands, shown from about the mid-thigh up. His face is in three-quarter profile and he stares directly at us. He has large eyes with prominent dark irises, a quizzical brow, a long pointed nose and full lips.</p>
<p>None of the women's breasts have nipples.</p>
<p>The young man has short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead. His body is slender and boyish: his bare arms and torso are unmusclcd, though the muscles of his legs are more developed. He stands, hands on hips, looking down at the ground as if in thought.</p>
<p>The hefty thighs and big chest suggest powerful muscles. But the figure is as much like a machine as a man.</p>
<p>To the left of the road a couple of upright posts suggest a gateway to one of the fields.</p>
<p>Large, rounded, bulging breasts suggest she is wearing a skin-tight white top or bra, with maybe a</p>

<p>pink strap visible at the figure's right shoulder, on the left side of the painting.</p>
<p>This head looks toward the right and seems to be another version of the nude woman's head.</p>
<p>Beginning with the landscape, it seems to be a desolate coastal region.</p>
<p>A monstrous, greyish, fleshy object lies on the sand in the lower middle of the canvas, like a beached whale. It seems to be a giant human face.</p>
<p>The wind that blows the flags does not seem to affect the puff of white smoke that rises vertically above the horizon.</p>
<p>Captured in red chalk, the fingers covering the holes in the recorder's body might belong to an older man, as they are loosely drawn, with knuckles that seem gnarled.</p>
<p>Above his delicately and carefully sketched eyes, heavy black brows seem raised in what might be an expression of concern.</p>
<p>The hands on the clock's white face read 1:27, but the scene does not seem to be either mid-day or night. Rather, the light of the yellow, green and blue sky, and the long shadows make it seem closer to dawn or dusk.</p>
<p>She walks toward a crowd of people in the upper left corner. They appear to be disembarking from a red trolley car at the top center of the painting, their amorphous figures topped with dark hats accentuated by touches of green, and orange.</p>
<p>In fact, the sculpture is as much an abstract expression of speed as it is a recognizable human figure. It has no arms, and a featureless head. It appears to be wearing a helmet over both head and face.</p>
<p>The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts.</p>
<p>The five women wear no trace of clothing, and their skin is pale flesh, tinted with pink.</p>
<p>Woman I is a tall, rectangular painting, dominated by the powerful, ferocious, more-than-life-size figure of a woman. [...] Large, rounded, bulging breasts suggest she is wearing a skin-tight white top or bra, with maybe a pink strap visible at the figure's right shoulder, on the left side of the painting.</p>
<p>This is a framed, vertical, rectangular picture, over four feet in height. It is dominated by the figure of a young man. He is wearing only a pair of white briefs, and is standing alone in a bare landscape.</p>
<p>Beneath the coat, Watteau wears a close-fitting waistcoat, which, as style dictated, is only buttoned across his slim belly.</p>
<p>Beneath the coat, Watteau wears a close-fitting waistcoat, which, as style dictated, is only buttoned across his slim belly. He wears a white shirt underneath with an attached cravat, loosely twisted at his throat.</p>
<p>The man's complexion has been beautifully captured in pale red chalk, with four fine wavy lines indicating wrinkles across his forehead. He is solidly built and wears a sort of black tunic, captured in light black outlines with diagonal black lines shading the chest and suggesting shadows.</p>
<p>In the centre and upper right of the page are two male heads. [...] The one to the right wears a floppy beret, suggesting that he is an actor or a character from the Commedia dell'arte.</p>
<p>This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit.</p>
<p>The man wears a cummerbund around his waist, which shows his rather stout and strong body.</p>

Beginning with the figure on the viewer's far left, we see a clarinet player wearing the white costume of Pierrot, the sad clown from the Commedia dell'Arte. He wears a cone-shaped white hat and a black eye mask.
Turning now to the figure in the middle. He wears the orange-and-gold diamond-patterned costume of Harlequin, another stock pantomime character.
One of the men stands in the centre, his back to the mast, bracing one stockinged foot against the side of the boat. He wears a belted tunic, and leather straps criss-cross his leggings.
There is a lowering sky and the man wears a hat pulled low on his head; his coat whipped by the wind.
The right half of the horizontal canvas is dominated by two women, whose bodies span almost the entire height of the painting. [...] She wears a long forest green overcoat, a red-and-purple patterned shawl draped over her left shoulder and a light green scarf tied around her neck.
Slightly behind her and to the right is another woman, who also faces the viewer. She wears a form-fitting chartreuse jacket and a long blue and purple skirt.
Walking up the sidewalk is a woman who has her back turned to us. She wears a bright red coat and a fanciful black hat adorned with a green and blue band and a long lime-green feather.
Standing in the middle of the street – in the center of the painting – is a young girl. She stands alone with feet spread wide apart, dwarfed by her oversized black hat with dark-green trim. She wears a shapeless black dress with long sleeves and has fiery orange and green hair, and a bright red face with dark eyes.
The lioness, on the left, looks over quizzically at the nude woman; the lion, on the right crouches down, staring directly at the viewer.
In it stands a wooden figurine of a woman, approximately four inches high and stained a dark caramel colour. She looks like a chess piece with a simplified form, a small head, an angular chest without arms, and a cone-shaped skirt.
There is one more character, almost hidden in the painting – it would be very easy to pass by and miss it altogether. It is a large brown dog, lying stretched on the floor at the left, behind the legs of the musicians.
Over this branch is draped one of the watches. It is an old-fashioned, silver pocket watch, with a blue face.
From that simple delicacy, the fourth row begins with a Packing Shed – built in the 1890s for packing oysters. It is a long low wooden hut, raised on stilts above the marshes.

ICONO-COLOR

The apple and pear are streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white.
The walls are red; the floor is red.
Large long-stemmed flowers – seven in full bloom and four with closed petals – surround the couch. They are in soft shades of blue, lavender and rose and have a flat and exaggerated appearance, with each pointy petal clearly articulated.

<p>The five women wear no trace of clothing, and their skin is pale flesh, tinted with pink.</p>
<p>The final zip is tan, and almost looks like raw canvas.</p>
<p>The scene is somewhat dark, but there is enough light to see the abundance of plant and wild life.</p>
<p>She is not actually black – she is a tabby, her coat striped with bands of black contrasting with areas of lighter fur – individual white hairs picked out. Sasha turns her face towards us, ears pricked, eyes slightly suspicious.</p>
<p>She is not actually black – she is a tabby, her coat striped with bands of black contrasting with areas of lighter fur – individual white hairs picked out. Sasha turns her face towards us, ears pricked, eyes slightly suspicious.</p>
<p>The eyebrow closest to us is heavy black while the man’s swarthy skin is evoked with a mixture of lightly drawn black and red lines and shading.</p>
<p>A second, similar pocket watch is draped over the edge of the platform below. It is huge, almost the same size as the stunted tree above it. The lower half hangs limply over the edge, like an over-ripe cheese melting in the sun. It is gold with a blue face and the time reads 6:55.</p>
<p>The floor is a lighter brown colour.</p>
<p>The walls are red; the floor is red.</p>
<p>Her mask-like face is kelly green with a red blocky mouth and black almond-shaped eyes.</p>
<p>He is the Earth, and his skin is a much darker brown.</p>
<p>Her hair is deep brown, and hangs down to the middle of her back.</p>
<p>His shoulder length hair is even darker, and encircles his face, which is also covered by a dark beard and moustache.</p>
<p>The young woman’s hair is black, drawn with exact strokes, and pulled into a loose chignon toward the top of her head.</p>
<p>The apple and pear are streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes are a grayish white.</p>
<p>Her head, from the neck up, appears to be in shadow, or suntanned – it is a darker brown than the pinkish flesh of her body.</p>
<p>The painting’s title reveals this central structure to be a Paris train station, the Gare Montparnasse, and it fills more than half the canvas. It is olive-gray, like unornamented concrete.</p>
<p>The shirt is heavily stained with smudges of greyish paint.</p>
<p>The two figures represent the Moon and Earth of the painting’s title. They differ dramatically from one another. She is the Moon, and her skin has shades of yellow, tan and ocher, with highlights of orange.</p>
<p>The sea appears calm and has a soft light dancing on its surface.</p>
<p>The figure’s naked body is painted in pale pinkish flesh tones, but shadowed with the same greens, blues and violets as the sky and the watery ground.</p>

<p>This rod is also painted dark blue, except for an area in the center where it touches the animal's body.</p>
<p>The woman's hair is styled in a chin-length bob that curves toward her mouth. It is painted matte electric blue with sweeping black streaks running through it.</p>
<p>Resting near the bottom of the cavity is an object the size and shape of a baking potato. It is painted white and has a dab of pink paint on the lower right.</p>
<p>Her mask-like face is painted orange with touches of red and green, punctuated by hollow-looking black almond-shaped eyes.</p>
<p>Though her skin appears to be light pink, closer inspection reveals it is actually comprised of a series of small red dots on a white background mimicking the commercial printing technique once used to produce images in comic books.</p>
<p>At the horizon, about two-thirds of the way up the paper, the town appears dark against a light sky beyond.</p>
<p>The various patterns and densities of dots on the woman's lips are particularly intricate, creating tonal variation. From afar her lips look light red, with an even lighter area highlighting the left side of her bottom lip like a touch of gloss.</p>
<p>Her right eye, seen as if from the front, is large, simplified, and outlined in black – with a black pupil, surrounded by brown.</p>
<p>The hand rests on some plums, which are very lightly outlined in black chalk, without much depth or detail.</p>
<p>An empty wine glass, roughly outlined in pale blue against the red tabletop.</p>
<p>To the right, a chest of drawers is outlined in yellow.</p>
<p>The waves are outlined in black while the water is comprised of tiny evenly spaced dark blue dots against a white background, an effect that makes the water appear light blue.</p>
<p>One eye is socket black and empty.</p>
<p>In the bottom right corner, in greys and blacks is an old-fashioned flatiron, pointing left. It has been painted at least three more times in sort of overlapping shadows, each at a slightly different angle - as if we are viewing the iron in different positions simultaneously.</p>
<p>At the far left, near the edge of the painting, about half way up, is a shadow of the dog's head. It is a black silhouette shown in profile, facing to our left.</p>
<p>In colour, the figure and chariot are both dark, greenish bronze.</p>
<p>The tips of the waves are painted in with matte white paint to suggest foamy white caps.</p>
<p>The woman's face is also drawn in red chalk with delicately placed white highlights on her forehead, capturing the light.</p>
<p>The hand is drawn in red chalk, with heavier lines indicating its contours, the thumbnail, and the shadows along the knuckles.</p>

ICONO-SIGNIFICADO

<p>Most striking are the figure's two powerful legs.</p>
<p>The last two figures on the right are the most unexpected.</p>
<p>Her long thin arms curve down and slightly forward, like bent pipe-cleaners. They are stiff and tense, with the hands held slightly outwards in front of her body.</p>
<p>At his feet, in the shadow of this landscape, tiny figures of men to the left, women to the right. These are the inferiors – “the small ones, ego-bound, little machines running in an enclosed circle of self”.</p>
<p>It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a breakwater stretch out towards the waterline. They are misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.</p>
<p>But they are like no watch you would find in the waking world: they are soft, and they are draped over other objects in the scenery like discarded clothing.</p>
<p>He is the Earth, and his skin is a much darker brown.</p>
<p>The scene is dreamlike, with recognizable architectural features juxtaposed against peculiar geometric planes and surfaces.</p>
<p>She is the Moon, and her skin has shades of yellow, tan and ocher, with highlights of orange.</p>
<p>At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page. This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit.</p>
<p>Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.</p>
<p>But his face is a puzzle: a large expanse of blue paint, with two holes cut into it for brown eyes, creates an eye mask.</p>
<p>In the upper right hand corner, the man's face is highly expressive.</p>
<p>His expression is thoughtful, perhaps even melancholy.</p>
<p>Extending the triangular geometry of the design, this follows the line of the compass – creating the sense that Newton is completely, physically absorbed within his own calculation and reasoning.</p>
<p>The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts. But her surface is rough, and she is so emaciated and stretched out, that it is impossible to make out detailed features. She has the frail, insubstantial quality of a figure viewed from a great distance.</p>
<p>The seated figure has a monumental feel with substantial limbs and each muscle clearly delineated.</p>
<p>She is gazing at the figure of a dark-skinned man whose head and torso dominate the upper right quarter of the painting. He is seen only from his bare chest up. His arms and the rest of his body are not visible. In fact, he seems to float in space as though he were a vision, or an apparition.</p>
<p>Even so, the painter seems more solid, heavy and immovable than his lively painted creation.</p>

The weak wash of colour gives them an almost ghostly appearance – the shelves on which they are standing seem insubstantial, even transparent and a blotched greeny-grey patterns the background, suggesting both crumbling paintwork and ghostly reflections adding to the ethereal impression of these solid objects hand-crafted so many centuries ago.
The sea appears calm and has a soft light dancing on its surface.
Watteau draws the boy in three-quarter profile, looking toward the left with his large round eyes. He has long eyelashes, arched eyebrows, and a slightly curved nose that widens above full, gently protruding lips. His hair, with its tight black curls, is closely cropped, revealing the fine oval shape of his head. He wears a thoughtful expression.
Far right is a small silver-black circle, with in a vertical row beneath, three oval shapes composed of different arrangements of lines. These are the ‘oculist rings’, based on the equipment used by opticians – and they represent witnesses to the ‘wedding’.
There are 6 little boats all, some upright, others upturned, their painters trailing. They represent T for Tenders.
The two figures represent the Moon and Earth of the painting’s title.
All the way across the top, like a speech-bubble, is a pink cloud – ‘The Milky Way or Blossoming’ – which represents the bride’s growing desire for the bachelors.
In his left hand, he holds a thin brush-like stick with pointed ends. It is actually a chalk holder and represents Watteau’s favourite drawing medium: chalk.
The two figures represent the Moon and Earth of the painting’s title. [...] The female figure is closer to us than the male figure but it is hard to detect any space between them. She is painted at a smaller scale than him, which adds to the feeling that he represents a mystical apparition.

ICONO-DIMENSIÓN

The rods are approximately five feet tall and extend outward, creating a triangular shape, like the poles of a teepee.
The figures are very flat – and there is little illusion that these are real bodies.
The wheels are almost as tall as the woman who rises above them – adding to her air of frailty. They are very simple, thin wheels – a large X across the diameter of each forms the spokes.
The wheels are almost as tall as the woman who rises above them – adding to her air of frailty.
His hands holding the gray clarinet are disproportionate to the rest of his body – the size of a mouse’s paws.
Her teeth are bared in a rigid grin, and her wide open eyes are so big they take up a third of her face.
Their black eyes are wide and uneven.
Though her dark tan face is turned towards us, her body is flat, with a pale line down the center that may indicate a spine, implying that she is sitting with her back to us.
A second, similar pocket watch is draped over the edge of the platform below. It is huge, almost the same size as the stunted tree above it.

The foot is massive compared to the apparent fragility of the body.
Her right eye, seen as if from the front, is large, simplified, and outlined in black – with a black pupil, surrounded by brown.
Her nose, like her face, is large and elongated, striped diagonally in green across her cheek, suggesting less the face of a human than the forms of an African mask.
Her head is tall and flat, about the size of a thumb, with hair and facial features barely indicated.
Just to the right of center, a red brick clock tower sits atop the plaza. It is about 10 inches in height, suggesting that we are seeing it ‘off in the distance’.
Large long-stemmed flowers – seven in full bloom and four with closed petals – surround the couch. They are in soft shades of blue, lavender and rose and have a flat and exaggerated appearance, with each pointy petal clearly articulated. Just above the flowers, in the upper left corner of the painting, is a mass of large dark green almond-shaped leaves and intertwining tree branches.
The female figure is closer to us than the male figure but it is hard to detect any space between them. She is painted at a smaller scale than him, which adds to the feeling that he represent a mystical apparition.
At the bottom right corner sit a bunch of green bananas. They rest inexplicably on a surface of red bricks. They seem jarringly large – out of proportion to other elements within the scene.
Her legs are fused together to form one extremely long leg, almost double the length of her torso. It is thin and knobbly like the leg of an ostrich – and, like an ostrich’s leg it ends in one large rather hoof-like foot.
While the Shed is broad and solid, the next image is full of movement.
His little mouse-paw hands hold a white sheet of music with black colored staves and notes on it, with the staves and notes facing the viewer. It is a wide, rectangular page and he is holding it at either end.

ICONO-FORMA

Most of the pots are conical, tapering towards the base; some are coil pots with horizontal ridges running round them, others are smooth; there are pots with narrow necks and handles, and others with open, rounded rims.
This ‘zip’ is imperfect and uneven, particularly along its edges.
His face is round and framed by a curly wig that falls below his shoulders.
Her back is arched.
Her right arm is bent with her hand grazing her mouth.
Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.
But the other leg is kicked up behind, and the head is arched back at an almost impossible angle towards that heel.

The jug itself is fluted, with a curvy rim and base, a decorative handle and patterned with white flowers on black foliage.
The leftmost dancer in the 9 o'clock position has perhaps the most fluidly drawn form.
The smack makes a dark solid shape against the water – represented by bands of grey lightening towards the horizon.
Here, the body itself appears to have been transformed by its own speed.
Like many of the objects in this painting, the bird appears cut out, with distinct edges and a flattened form.
Similarly, the drapery behind them does not hang in soft folds: it is made up of flat, splintered planes of colour, like shards of glass.
Four fisherman have let go their oars; the tiller is unmanned, and the square-rigged black sail hangs slack from an angled yard arm.
The figure on the far right is dressed as a monk in a long black hooded habit. His face, under its pointed hood, is made up of a long, irregular rectangular block of gray. It looks as if two holes have been cut for brown eyes, and a square hole for a brown nose.
The top breast is a black rounded silhouette against the blue with big nipple like a doorknob, facing right.
This figure is a complicated jumble of different shapes.
Her near arm hangs stiffly by her side.
A second, similar pocket watch is draped over the edge of the platform below. It is huge, almost the same size as the stunted tree above it. The lower half hangs limply over the edge, like an over-ripe cheese melting in the sun.

Anexo 4.7. Descripción de la categoría OBJETO

OBJETO-COMPOSICIÓN

<p>These wires are not electrified – and they are not part of the installation.</p>
<p>This monumental sculpture 8 and a half feet high jutting diagonally into the corner of the room is a terrifying balancing-act between two huge rectangular black matt steel plates – a horizontal balancing defiantly at one end – the end nearest us – along the knife-edge top of a vertical – as if they are merely two playing-cards in a house of cards.</p>
<p>Lumps of dark gray asphalt are visible within the pile, as are thick strips of gray felt.</p>
<p>Behind her are three thin, rectangular slabs of wood about six inches high and two inches wide, which stand perpendicular to the platform and are about two inches apart from each other.</p>
<p>Just over halfway down the pole are two hooks, one on each side, with three smooth-surfaced wooden objects hanging from them – two on the left and one on the right.</p>
<p>Behind her are three thin, rectangular slabs of wood about six inches high and two inches wide, which stand perpendicular to the platform and are about two inches apart from each other.</p>
<p>Around them are smaller implements like whisks, scissors and a heart-shaped cookie-cutter, and fixed to the right edge of the table is an old-fashioned mincer.</p>
<p>The poles stand relatively upright, like a group of people or a small grove of skinny trees and are on top of a two-foot square black platform which is part of the work of art.</p>
<p>They poles stand relatively upright, like a group of people or a small grove of skinny trees and are on top of a two-foot square black platform which is part of the work of art.</p>
<p>A wooden post is visible in the foreground of the lower left corner, cropped by the left side of the painting.</p>
<p>An ironing-board shape rests on axles connecting four hollow blocks – wheel-like except each is on its side and sliced into a part-wheel segment.</p>
<p>Displayed within it is a wooden skeleton of a winged creature. Just a few inches in height, it is suspended from either wing to the top of the square framework.</p>
<p>Around them are smaller implements like whisks, scissors and a heart-shaped cookie-cutter, and fixed to the right edge of the table is an old-fashioned mincer.</p>
<p>Resting near the bottom of the cavity is an object the size and shape of a baking potato.</p>
<p>On the right is a white object fifteen inches long that looks like an elongated balloon partially filled with water.</p>
<p>Below that, attached to the very bottom of the sculpture, is a piece of metal about six inches square.</p>
<p>Wrapped around the four sticks near the top of the room is a strand of intertwined string and wire forming a distorted rectangle that resembles the top of a tower.</p>
<p>On top of that, in the centre, is a shiny circular object an inch in diameter.</p>
<p>Attached to the front right side of the tower is a thin, rectangular piece of wood painted beige and ori-</p>

ented vertically.
In the centre of the space is a waist-high rectangular pale thick wood-topped table 6 and a half feet long left to right. On this is an array of fifteen spotless, gleaming stainless-steel kitchen utensils connected with silver crocodile clips to a snaking mass of wires on the table and floor.
And in the bottom left of the installation is a tripod on which is a one foot four inch cube the same texture and colour as the triangle, with pottery shards embedded in it.
Over towards the far long wall is a small trolley with three real wheels.
Above the room with the cage is a frame approximately four inches square.
But balanced on top of the pyramid, is a giant square-sided column or obelisk.
Attached to right side of each one is a thin stick that extends up past it, to create the outer frame of the room.
Hanging down off the lower left corner of the license plate is a small tin can, with a blue light bulb inside.
On top of the white pedestal, is a black wooden disk about seven inches in diameter and four inches tall.
Behind it, in the back corner of the platform to your left, is the next pole – slightly taller and thinner with a pointier top. It is facing the center pole.
In front of it, near the center of the top edge, is a taxidermied hare, similar to a large rabbit, which is about twenty inches long and sixteen inches high from the top of its ears to the bottom of its feet.
The bottom layer sits flush against the wall. It is the largest piece and forms the contour of the instrument, cut into an hourglass shape on the left side and on the right, a rectangular-shape. On top of that layer is a slightly smaller rectangular sheet.
Fixed in the indentation on the left is a white object that looks like an oval bar of soap.
Below, to the left, is a rectangular, rusted brown Connecticut license plate with its number XB973 barely legible.
This abstract sculpture consists of five vertical wooden poles that stand just a bit higher than the average person.
The woman is perched on a small rectangular platform, like a simplified chariot seat. This stands on the axis that runs between the two large chariot wheels.
They have been turned upside down, so that the forks extend through a hole in the center of the stool's seat, and protrude about a foot beneath.
Two other six foot tall dark-blue wooden rods are propped up against the blackboard on the right. They extend behind the hare's neck and are attached to each of its ears.
The poles and the platform sit on a larger five-foot-square white base provided by the Museum.
On this disk sits a thin rectangular piece of caramel colored wood – less than one inch thick – with rounded corners that serves as the base for the rest of the sculpture.
A peculiar wooden object, the same caramel colour, sits atop the ledge.

In the plaster are random gaping holes through which pieces of torn, dirty polythene and pale brown string are visible. The string sometimes hangs out of its hole, often with a lump of plaster attached.
The light bulb is illuminated, and is wired to an electrical cord, which comes out from behind the bottom left edge, and runs to an outlet visible beneath the artwork.
This stands on the axis that runs between the two large chariot wheels.
The point at which the two parts meet is just over two inches square, small in comparison with the massiveness of the overall sculpture. In fact the two pieces are held together by a steel pole, which runs between them through the inside of the pyramid to the inside of the obelisk.

OBJETO-DIRECCIÓN

The poles vary in shape. Let's begin with the pole in the center. It faces forward and is the most cylindrical of the group, with a circumference similar to the size of one's knee.
The next pole, in the back corner of the platform to your right, is about 8 inches wide and shaped like a surfboard, tapering at both ends. It faces in, toward the center pole.
If you are standing in front of the sculpture, the pole does not face forward but is turned slightly to your right.
Eight rectangular double-sided mirrors stick out from the mound. They vary in size and are placed upright, perpendicular to the floor – some long and horizontal and others square – but none comes higher than one's knees. They are scattered throughout the work and face different directions, reflecting the threadwaste, as well as the floor and occasionally the feet and legs of museum-goers.
Behind her are three thin, rectangular slabs of wood about six inches high and two inches wide, which stand perpendicular to the platform and are about two inches apart from each other.
They poles stand relatively upright, like a group of people or a small grove of skinny trees and are on top of a two-foot square black platform which is part of the work of art.
The rods are approximately five feet tall and extend outward, creating a triangular shape, like the poles of a teepee.
The guitar hangs vertically, with its neck at the twelve o'clock position.
Directly in front of these objects, a thin piece of glass hangs horizontally, parallel to the base, like a catwalk. It is about the size of a standard six-inch ruler and is suspended by two u-shaped wires.
Four wires, like guitar strings, run vertically along a u-shaped trough, representing the neck of the guitar.
The obelisk extends up another 15 feet.
Attached to right side of each one is a thin stick that extends up past it, to create the outer frame of the room.
This abstract assemblage of battered, grimy objects suggests the trash left at the side of the road. [...] The shirt is heavily stained with smudges of greyish paint. And, in the center, a flap hangs down, loose and ragged.

OBJETO-OBJETO

<p>The building has a number of separate areas or rooms as a dollhouse would, but it has no walls, and no roof. It is a frame, or, as Giacometti once described it, a 'skeleton in space'.</p>
<p>The largest object is a blackboard leaning against the wall.</p>
<p>The wires form three electrical circuits, each connecting up a group of five utensils. Each group has one illuminating item like an unconventional lampshade.</p>
<p>The obelisk extends up another 15 feet. It has a pointed tip, like a pencil, and is resting, point downwards, on the tip of the pyramid.</p>
<p>The object is about the size and shape of a shoehorn and has a small ball, about the size of a large gum-ball, at its base.</p>
<p>The largest object is a blackboard leaning against the wall. It is approximately five feet square and has a black frame.</p>
<p>The hare is shown in profile and faces to your right. It has matted brown and grey fur.</p>
<p>The horizontal plate has no other means of support except where each of its two far corners just touches each of the two walls of the room corner.</p>
<p>Behind it, in the back corner of the platform to your left, is the next pole – slightly taller and thinner with a piontier top. It is facing the center pole.</p>
<p>This abstract assemblage of battered, grimy objects suggests the trash left at the side of the road.</p>
<p>The two rods cross overeach other about three and a half feet down, where thay are tied with string. From this point of intersection to the floor, they create a long thin triangle, which Beuys filled with fat.</p>

OBJETO-DIMENSIÓN

<p>The next pole, in the back corner of the platform to your right, is about 8 inches wide and shaped like a surfboard, tapering at both ends.</p>
<p>The last pole, in the front corner of the platform to your right, is the tallest and skinniest of the five – about four inches wide. It is shaped like a long string bean standing upright. It is white and completely unadorned.</p>
<p>This pyramid alone is ten and a half feet high.</p>
<p>In front of it, near the center of the top edge, is a taxidermied hare, similar to a large rabbit, which is about twenty inches long and sixteen inches high from the top of its ears to the bottom of its feet.</p>
<p>This sculpture brings together an assortment of objects that were used by the artist in a 1966 performance at a Berlin gallery. The largest object is a blackboard leaning against the wall. It is approximately five feet square and has a black frame.</p>
<p>Attached to the front right side of the tower is a thin, rectangular piece of wood painted beige and oriented vertically. It is about 4 inches tall and is raised about four inches from the base.</p>
<p>Directly in front of these objects, a thin piece of glass hangs horizontally, parallel to the base, like a catwalk. It is about the size of a standard six-inch ruler and is suspended by two u-shaped wires.</p>

The next pole, in the front corner of the platform to your left, is shaped like a very large tongue depressor with a rounded top and flat body. It **is** the widest of the group, seven inches wide on the top, and gently tapers to a point at the bottom.

A peculiar wooden object, the same caramel colour, sits atop the edge. The object **is** about the size and shape of a shoehorn and has a small ball, about the size of a large gumball, at its base.

OBJETO-FORMA

About 5 feet in front of the triangle is a kind of silver go-kart. An ironing-board shape rests on axles connecting four hollow blocks – wheel-like except each is on its side and sliced into a part-wheel segment. Two **are** semi-circular and two are just quarters.

About 5 feet in front of the triangle is a kind of silver go-kart. An ironing-board shape rests on axles connecting four hollow blocks – wheel-like except each is on its side and sliced into a part-wheel segment. Two are semi-circular and two **are** just quarters.

The two sticks on the left **are** slightly bent, making the structure look vaguely unstable.

The poles vary in shape. Let's begin with the pole in the center. It faces forward and **is** the most cylindrical of the group, with a circumference similar to the size of one's knee.

Unlike an actual guitar, this one **is** open in the front so the interior of the guitar is visible.

The two rods cross over each other about three and a half feet down, where they are tied with string. From this point of intersection to the floor, they **create** a long thin triangle, which Beuys filled with fat.

At the top of the work the inverted obelisk **appears** to have been broken off jaggedly.

The clinical-looking utensils are more like medical instruments laid out on an operating-theatre trolley than anything to do with food and nurture – an impression reinforced by the table legs beneath. Rather than being sturdy and firmly planted on the floor, as you would expect from a solid-topped kitchen table, they **are** tubular metal – like scaffolding poles – on black wheels.

Anexo 4.8. Descripción de la categoría SIGNIFICADO

Most striking are the figure's two powerful legs.
The last two figures on the right are the most unexpected.
From the crackling electricity we can hear surging through the metal we know that these normally harmless objects are actually lethal.
Her long thin arms curve down and slightly forward, like bent pipe-cleaners. They are stiff and tense, with the hands held slightly outwards in front of her body.
At his feet, in the shadow of this landscape, tiny figures of men to the left, women to the right. These are the inferiors – “the small ones, ego-bound, little machines running in an enclosed circle of self”.
It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a breakwater stretch out towards the waterline. They are misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.
But they are like no watch you would find in the waking world: they are soft, and they are draped over other objects in the scenery like discarded clothing.
The space beneath this plaza is empty, save for the murky shadows below. That is part of what makes this painting feel odd and disturbing.
Most striking is the colour.
In fact, the sculpture is as much an abstract expression of speed as it is a recognizable human figure.
The scene is dreamlike, with recognizable architectural features juxtaposed against peculiar geometric planes and surfaces.
At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page. This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit.
Each of the canvasses is completely devoted to water – the edge of the pond is never shown. It is a mysterious, shifting world.
This is a small, framed painting, only about the size and shape of a computer screen. But it is a hauntingly strange and memorable image.
The idea is that the bachelors respond to the bride by pumping what Duchamp called ‘illuminating gas’ along the tubes.
Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.
But his face is a puzzle: a large expanse of blue paint, with two holes cut into it for brown eyes, creates an eye mask.
In the upper right hand corner, the man's face is highly expressive.
His expression is thoughtful, perhaps even melancholy.
The upper half is the Bride's Domain – labelled ‘Mar.’ for ‘mariee’ – bride.

<p>The lower half is the Bachelor Apparatus, labelled by Duchamp 'Cel.' for 'Celibataire' – 'bachelor' in French. The upper half is the Bride's Domain – labelled 'Mar.' for 'mariee' – bride</p>
<p>Extending the triangular geometry of the design, this follows the line of the compass – creating the sense that Newton is completely, physically absorbed within his own calculation and reasoning.</p>
<p>Watteau's use of red chalk is equally eloquent.</p>
<p>Unscrambling the jigsaw is quite a challenge, because of the way the painted shapes overlap.</p>
<p>The figure appears to be a nude woman, as there is a suggestion of hips and breasts. But her surface is rough, and she is so emaciated and stretched out, that it is impossible to make out detailed features. She has the frail, insubstantial quality of a figure viewed from a great distance.</p>
<p>The seated figure has a monumental feel with substantial limbs and each muscle clearly delineated.</p>
<p>Despite its massive size, the work has a soaring quality. It seems to defy gravity.</p>
<p>The surface is scored in places, but these gouges too have an anonymous feel.</p>
<p>The clinical-looking utensils are more like medical instruments laid out on an operating-theatre trolley than anything to do with food and nurture – an impression reinforced by the table legs beneath. Rather than being sturdy and firmly planted on the floor, as you would expect from a solid-topped kitchen table, they are tubular metal – like scaffolding poles – on black wheels. They suggest impermanence and instability – as do the ever-changing sounds and lights – sinister slow-flashing beacons warning us off perhaps rather than welcoming us in.</p>
<p>That is part of what makes this painting feel odd and disturbing. It seems to emphasize emptiness – a void that crowds other elements of the painting toward the edges of the canvas.</p>
<p>Despite its massive size, the work has a soaring quality. It seems to defy gravity.</p>
<p>She is gazing at the figure of a dark-skinned man whose head and torso dominate the upper right quarter of the painting. He is seen only from his bare chest up. His arms and the rest of his body are not visible. In fact, he seems to float in space as though he were a vision, or an apparition.</p>
<p>But mainly it is because of the quietly throbbing energy that seems to exude from their deep maroons, wines, reds and blacks, and their impact on other visitors.</p>
<p>Even so, the painter seems more solid, heavy and immovable than his lively painted creation.</p>
<p>This picture hanging on this wall is painted on a very large, wide canvas. If you stand in the middle, it seems to expand indefinitely on either side of you.</p>
<p>The weak wash of colour gives them an almost ghostly appearance – the shelves on which they are standing seem insubstantial, even transparent and a blotched greeny-grey patterns the background, suggesting both crumbling paintwork and ghostly reflections adding to the ethereal impression of these solid objects hand-crafted so many centuries ago.</p>
<p>This sense of unimaginable heaviness poised to come crashing down at any moment creates enormous tension.</p>
<p>The sea appears calm and has a soft light dancing on its surface.</p>
<p>Watteau draws the boy in three-quarter profile, looking toward the left with his large round eyes. He has long eyelashes, arched eyebrows, and a slightly curved nose that widens above full, gently protruding lips. His hair, with its tight black curls, is closely cropped, revealing the fine oval shape of his</p>

head. He wears a thoughtful expression.
In it, side by side, are three square holes. These represent flags with which the bride can signal to the bachelors.
Far right is a small silver-black circle, with in a vertical row beneath, three oval shapes composed of different arrangements of lines. These are the 'oculist rings', based on the equipment used by opticians – and they represent witnesses to the 'wedding'.
There are 6 little boats all, some upright, others upturned, their painters trailing. They represent T for Tenders.
The two figures represent the Moon and Earth of the painting's title.
All the way across the top, like a speech-bubble, is a pink cloud – 'The Milky Way or Blossoming' – which represents the bride's growing desire for the bachelors.
The last colour is a flat black that outlines the dancers and represents their shoulder length hair.
In his left hand, he holds a thin brush-like stick with pointed ends. It is actually a chalk holder and represents Watteau's favourite drawing medium: chalk.
The two figures represent the Moon and Earth of the painting's title. [...] The female figure is closer to us than the male figure but it is hard to detect any space between them. She is painted at a smaller scale than him, which adds to the feeling that he represents a mystical apparition.
The two sticks on the left are slightly bent, making the structure look vaguely unstable.
The arrangement looks precarious, but in fact the wheels are invisibly attached to their base.
But we cannot see this pole; the sculpture looks incredibly precarious.
The positions of the dancers' arms and legs tell us they are dancing in a ring, but the image has little sense of depth.

Anexo 4.9. Léxico de los participantes verbales

<p>composición</p>	<p>(on) his left hand, a bit farther to the left, a terryfying balancing-act, about 5 feet in front of the triangle, above, above, above him, towards the middle of the composition, above Krasner's signature, above the first, above the room, above the woman's head, above this shape, across the bottom, across the top, across the top third of the image, afloat, against the lower right corner, alike, almost in the centre, almost lost within the depths of the jungle, alone, along the very bottom of the work, animated, aroun them, around the collars, around them, arranged around this, arrangement, at 12 o'clock, at a great distance, at chest-level, at the bottom left of the triangle, at the bottom right corner, at the edge, at the far left, at the far right, at the figure's waist, at the lower right edge, at the right hand end , at the top of the neck, at various heights, atop the ledge, atop the plaza, attached to the front right side of the tower, attached to the right side of each one, away from the painting, behind, behind her, behind her and to the right, behind it, behind it, behind it, behind the hare's neck, behind the triangular-shaped room, behind them, below, below it, below that, below the 12, below the drawing, below the sphere, on its left and right sides, beneath her chin, beneath it, beneath the two heads, beneath them and extending into the lower right corner, beside it, between the tubes and grinder, between the two large chariot wheels, between them, between them through the inside of the pyramid to the inside of the obelisk, between those two vertical stipes, beyond it, beyond the water, center, clear, closer to us, closer to us, continuing to the right, densest, departure in more than its subject, different, different, directly beneath his work, dotted about the wall, down the right side, down to the right, easy to make out, easy to make out, elegantly poised, empty, empty, extending from the hare's front right leg, far right, farther apart, five feet high, fixed in the indentation on the left, flat on the ground, flush against the wall, focal point, forward, freestanding, full of animated life, further down, grid pattern, grid pattern, half of the blue face outwards, hanging down off the lower left corner, hidden, higher, immadiately to the right, immediately to the right, in an alcove , in each of the four corners, in front of her, in front of it, in front of them, in it, side by side, in its center, in the bottom left , in the bottom left of the painting, in the bottom right corner, in the bow, in the center, in the center, in the center, in the center, in the center foreground, in the center of the painting, in the center stage, in the centre, in the centre, in the centre an upper right , in the centre of the page, in the centre of the town, in the corner, in the corresponding position on the right side, in the foreground, in the lower left corner, in the lower left corner, in the plaster, in the shallows, in the top left corner, in the upper right corner, in the upper right of the painting, indistinctly, inside it, into the centre, into the water, intricate, intricate, rigid geometric pattern, just above the flowers, just below it, just below the flute player, just beyond it, to the left of center, just over halfway down the pole, key concepts, left of center, like a billboard, moving down just above the midpoint of the painting, near the bottom center , near the bottom right, near the far end, near the right-hand corner, near the top, near the top, near the top, on a branch, on a larger five-foot-square white base, on a rock, on a sign above the double doors, on a windowsill, on his right wrist, on its roof, on its side, on one straight leg, on shelves, on the axis, on the bank, on the far left, on the far left, on the leaf-strewn grass, on the left, on the left, on the left side, on the lower left side of the page, on the right, on the right side of the house, on the sand, on the shoreline, on the square, on this, on this, on this disk, on top of a two foot square black platform, on top of that layer, on top of that, in the centre, on top of the pyramid, on top of the white pedestal, on your far right, one side of a muddy channel, open, out about two feet behind, out of its hole, over towards the far long wall, parallel to the left edge, part of a building, part of the installation, part of the work, past his coat cuffs, patchy, pattern, placed around it, poised, resting near the bottom of the cavity, result, right half, right half, seated, seven feet over, side by side, slightly behind her and to the right, squareness and geometry, standing in the middle of the street - in the center of the painting, symmetrical, symmetrical, the figure's only sturdy feature, the foot to the right, the most recognizable, the right side, through a hole, to an outlet, to be budding off it, to be sitting, to blend, to boldly divide the painting into two unequal parts, to cut off the top, to each corner and out of the frame, to have been made up of leftover pieces, to its immediate right, to peep out, to rest upon a slightly lighter vertical strip, to the edges, to the left of this head, to the painting's edge, to the right, to the right of center, to their right, top centre of each , towards the top right, true of all three characters, twenty inches apart, two feet directly below, two feet from the right edge , two inches apart from each other, two playing-cards in a house of cards, unused, up each of the left and righ sections, upper right quarter, variations, varied, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, visible, walking up the sidewalk, within a simple frame, within it, within this cluster of trees, within this mass, withing a thin, dark, wood frame, without glass, wrapped around the four sticks near the top of the room, in two stages</p>
<p>dirección</p>	<p>along a sharp diagonal from the lower left corner to the top center of the painting, along the bottom of the canvas, along the length of his calf muscles, away , back, back to us, backs or sides to the viewer, different directions, directly forward, down , down her back, down to the middle, forward, forward, from the buckle and down, horizontally, horizontally and</p>

	vertically, in a vertical direction, in back, in profile, in profile, in profile, in profile, facing right, in three-quarter profile, in three-quarter profile, left, out, out diagonally toward the lower right corner, outward, parallel to this, perpendicular, side on to us, side on to us, side on to us, straight at us, to be facing toward the viewer, to her left, toward the center pole, toward the centre, toward the paper's right edge, toward the right, toward the right, towards an area of water, up , upright, upright, upturned, upturned, vertically, vertically, with her back to us
espacio	area, area, area, area, area, area , areas, areas, areas, background, background, background, backgrounds, border, bottom, bottom layer, canvas from top to bottom, coat, coat, corner, corners, depth, edge, edges, edges, ends, expanses, foreground, front, ground, ground, horizon, indentation, indentation, interior, interior, large portions of the pond, layer, layer, left side of the painting, lower half, lower half of the engraving, lower left quadrant of the painting, lower part, more than half of the canvas, narrow gap between two canvases, plane, plane, portion, section, setting, side, sides, space, surface, surface, surface, surface, surface, surface, surfaces , the centre, the frame, tip, top third of the painting, top two thirds of the scene, upper half, upper right corner, wash
estilo	abstract work, an abstract arrangement, carefully, delicately, detailed, in detail, in the style of comic strips, less carefully, lightly, loosely, naturalistic, naturalistically, realistic, roughly
forma	amorphous mass, arc, arched, arched back, arches, arches, band, bent, bent, bent, bent, blocks, breast-like shapes, calligraphic quality, circle, circle, circle, circles, conical, cut out, cylinder, cylinder, cylindrical, darker chalk patch, fluted, form, form, form, form, form, form, form, forms, forms, forms, forms, forms, forms, furrowed, gaping holes, gaps in the red, he has cut out lots of pieces, heart shapes, hole, holes, holes, holes, imperfect and uneven, in soft folds, indentations, lumps, open, open, oval, oval, oval shapes, patches, quarters, rectangle, rectangle, round, rounded, scalloped, semi-circular, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shape, shapes, shapes, shapes, shapes, shapes, shapes, silhouette, slack , square, square holes, T' shape, to have been broken off, to have been transformed, triangle, triangle, triangle, triangle, triangle, triangle, two holes have been cut for brown eyes, two hot pink shapes, upside-down 'L', wiggly
color	black, black, black, black, black, black, black, black, black, bright, bright and sunny yellow, bright white, brightest, brown, color, colors, colors, colors, colors, colour, colour, colour, colour, colours, cool green depth, dark, dark, dark blue, dark grey, dark mauve, yellow, orange, and red-finishing, darker, darker brown, darker brown, deep brown, dull, flat black, glossy red of a sports car, gold with blue face, gray-olive, grayish white, greens, greyish tone, heavy black, hot pink, in pale blue, in soft shades of blue, lavender and rose, in yellow, kelly green, light, light, light pink, lighter, lighter brown colour, lighter, orangier red, matte electric blue, matte finish, matte white, matte with very little glosiness, multi-coloured, multi-coloured, ocher, brownish-yellow, off-white colour, orange, pale flesh, pale pink, pale pinkish flesh tones, red, red, red, red, red, red, reddish, reminiscent of the color used in plastic toys, shades of yellow, softer and darker, sombre, stained, subdued, subdued, tabby, tan, use of red chalk, white, white, white, white, white, white, with a bright-orange line, yellow

movimiento	in motion, in motion, full of movement, calm and still, to dance over the surface , calm, to stand still
objeto	axis, axles, ball, bicycle wheel, blackboard, blackboard, blocks, blocks, blocks, building, can, case, column, cord, disk, fat, flap, forks, frame, frame, frame, fur, glass, group of five utensils, guitar, guitar, guitar, hare, hare, hare, hare, hooks, illuminating item, implements, license plate, means of support, medical instruments, mirrors, obelisk, obelisk, obelisk, object, object, object, object, object, object, object, object, object, object, object, object, objects, objects, objects, page, piece of glass, piece of metal, piece of metal, piece of wood, piece of wood, pile, plate, plates, platform, pole, pole, pole, pole, pole, pole, pole, pole, pole, pole, pole, pole, poles, poles, poles, poles, poles, post, pyramid, rod, rods, rods, rods, seat, sheet, sheet of transparent glass, slab, slab, slabs of wood, slabs of wood, smaller implements, spokes, stick, stick, sticks, strand, string, strips, structure, table legs, table legs, the center pole, tip, trash, triangle, tripod, trolley, utensils, utensils, wheel, wires, wires, wood, wooden skeleton, zip
punto	bits of colour, dots, dots, dots, dots , point, bits of colour
significado	a thoughtful expression, abstract expression of speed, anonymous feel, Bachelor Apparatus, Bride's Domain, chalk, challenge, desire, distress, dreamlike, Earth, effect, eloquent, energy, expressive, flags, frail, insubstantial quality, hair, hauntingly strange and memorable image, idea, impermanence and instability, insubstantial, lethal, misty and ethereal, monumental feel, Moon, moon and earth, more solid, heavy and immovable, mysterious, shifting world, mystical apparition, odd and disturbing, physically absorbed, precarious, precarious, puzzle, sense, sense of unimaginable heaviness, soaring quality, soft, stiff and tense, striking, striking, suggestion of the modesty of the man's means, tenders, tension, tension, the bachelors respond to the bride, the inferiors, thoughtful, to defy gravity, to emphasize emptiness, to expand indefinitely, to exude from their deep maroons, to float in space, unexpected, unscrambling the jigsaw, unstable, witnesses, sense of flat, two dimensionality, sense of flatness, illusion of depth, sense of depth, illusion that these are real bodies
símbolo	anything truly legible, B.S., Eurasia, handwritten words, letters, name, Prache, signature, signature, signature, text, the words "Division of the Cross", thought bubble, title, written words
técnica	by hand with brush or stencil, canvas, canvas, canvas, canvas, canvases, drawing, drawing, drawing, drawings, esculpture, etching, framed, vertical, rectangular picture, over five feet in height, moving sculpture, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, painting, paintings, paintings, paintings, paintings, paintings, picture, picture, picture, print, quick study, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, sculpture, study, the painting, to have been drawn from a live model
textura	brittle, rough, rough, smooth, textures, rusty and weathered, polished and shining, the opposite (not smooth, shiny and reflective)
tono	deep in shadow, dull, heavier, highlights, reflections, shadow, shadow, shadow, shadow, shadows, shadows, the child is being lit from the back, to be in shadow, to be in shadow

Anexo 6. Abstract, Introduction, Discussion and Conclusions for the "International Doctor" distinction

Abstract

This doctoral dissertation draws a detailed picture of the current practice of museum audio description of artworks for visually impaired visitors as a modality of intersemiotic translation and a tool for universal accessibility. For this purpose, information from a number of museums, professionals, and organizations in Europe and the United States was collected in order to describe the communicative context of museum accessibility practices and specifically, of audio description. Secondly, a corpus of audio descriptive guides for visually impaired visitors of art museums in the United States and the United Kingdom in English was compiled.

The corpus analysis is based on the following three theoretical approaches: Genre Theory (García 2012; Swales 2007), Intermedia Studies (Rajewsky 2005; Wolf 1999), and Cognitive Linguistics (Evans 2010; Langacker 2008; Radden and Dirven 2007). The method used combines a corpus-based move analysis (Biber et al. 2007) with a semantic analysis based on the proposals made by Evans (2010), Langacker (2008) and Faber (2012).

The corpus-based move analysis is used to extract and specify the prototypical discourse structure of the audio descriptive guide. The semantic analysis enables to extract the semantic representation of the artwork as codified in its audio description, as well as the linguistic resources employed for this purpose. These two elements, the conceptual content and the linguistic form, are techniques of intersemiotic translation put into practice by the translator. In order to offer an explanation of current practices in museum audio description, findings from the corpus analysis are discussed in relation with different elements of the communicative context.

This semantic study is the beginning of the construction of a *local grammar* of museum audio description of artworks that can be of great use in the training and professional practice in this field. Moreover, studies of this type have a practical application related to information indexing and automatic annotation of discourses.

This type of descriptive research should be followed by applied research that directly affects the real practice of audio description in order to enrich it in a certain direction. The

descriptive study carried out in this doctoral dissertation affords the possibility of isolating variables for the design of reception studies where users can evaluate current practices, as well as the benefits of alternative ones such as those being implemented in theatre audio description. This would ultimately lead to an enhancement of the practice and provide a beneficial solution for all parties involved in such communication, and especially for the users of audio description.

1. Introduction

Museums today are viewed as complex communicative events whose function is to impart knowledge through multiple semiotic modes and channels that are conducive to equal opportunity in information access and, with it, the participation of all individuals in culture. Parallel to the democratization of museums, social movements and research on disability in the last decades have promoted a fundamental change from a Medical Model to a Social Model, where disability is not perceived as the direct and sole consequence of a person's physical deficiency, but a result of the obstacles created by a society not designed to take into account human diversity. This Social Model therefore proposes to abandon the medical approach focused on treating disability as a disease in favour of paying greater attention towards eliminating physical and attitude barriers that impede the social integration of disabled persons under equal conditions. A moderate version of the Social Model is the Biopsychosocial Model, adopted by the World Health Organization and the United Nations. These two models together have spurred the creation of an international legal framework designed to guarantee access by disabled persons to all the different spheres of life.

This new view on disability also spurred a global social movement for the promotion of universal accessibility which began as a philosophy of inclusive design focused mainly on the suppression of physical barriers, and has evolved towards an ethical model that promotes the development of services, products and environments intended and developed for human diversity. The commitment of institutions, organizations, associations and individuals is required to achieve this ambitious cultural objective, in the form of creating action plans for the development and practice of measures and resources of accessibility. Translation and interpretation carry out an important role in this endeavour as instruments of communicative mediation.

Hurtado Albir defines translation as «an interpretative and communicative process consisting of the reformulation of a text using the resources of another language, which is developed in a social context and with a definite aim [the translation is ours]» (2011: 41), and states that its *raison d'être* is the existing difference between languages and cultures. This statement is based on a perception of translation as an interlinguistic communicative process, which has been and continues to be predominant in Translation Studies. Nevertheless, the current map of translation practice shows a different reality, one where the

translator mediates not only between languages, but also between different semiotic modes.

In this eminently visual and multimodal world, language is increasingly linked to other semiotic modes, especially the visual mode, which demands not only an ability in languages but also in various semiotic modes, with special emphasis on visual literacy. It is therefore necessary to adopt a wider understanding of translation as a communicative act between different semiotic modes and of course, between cultures. From this perspective, the *raison d'être* of translation is the existing differences among persons, not only at the linguistic but also the physical and cognitive levels. Translation is perceived, therefore, as a tool of linguistic and semiotic mediation, of intercultural communication and of social interaction, and all these are essential to achieving universal accessibility in any area. It is the task of Translation Studies to describe how this tool is used in the wide variety of present-day communicative practices where translation takes place, including the museum and its exhibitions.

Accessible translation in the multimodal museographic space is the practice of translation and interpretation for universal accessibility in order to provide the knowledge and experience of the museum exhibit to all visitors. This practice requires, firstly, knowledge of the characteristics of the context in which it is carried out. A central element in this context is the setting of communication. Multimodal communicative events such as the museum have become the central subject of Multimodal Studies, a multidisciplinary area which brings together researchers from different fields surrounding this semiotic and communicative phenomenon. The specific nature of this type of events and texts is due to the fact that the intended global meaning is constructed from the interaction of various semiotic modes in space and time. In Translation Studies, research on multimodality has been carried out principally in relation to source text characteristics in Audiovisual Translation. It has also been in this area where a line of research on the translation modalities aimed at persons with sensory disabilities has been developed: subtitling for the deaf and hard of hearing, and audio description.

Audio description consists of a process of intersemiotic translation from images to words, whose function is to assist the visually impaired person to construct a mental image of that which he or she cannot see (Salzhauer and Sobol 2003: 2). Even though audio description has its origins in theatre, its subsequent practice has been developed especially for films and television and it is, as a result, in these fields that most research has been

carried out, leaving a gap in other areas such as the performing arts and especially in museums and heritage sites, where audio description is also an accessibility resource of great value.

For these reasons, this thesis aspires to make a contribution to this field from the perspective of Translation Studies, in order to promote collaboration between researchers, accessibility professionals, museographic institutions and users for the implementation of museum accessibility plans.

1.1. Research objectives and hypotheses

The general objective of this doctoral thesis is to contribute to the development of a line of research focused on the theorization and analysis of the translation and interpretation processes that make the multimodal museographic event universally accessible and which we have termed *accessible translation and interpretation in the multimodal museographic space*. Specifically, it aims at drawing a detailed picture of the current practice of museum audio description of artworks for visually impaired visitors as a modality of accessible and intersemiotic translation.

Audio description for museums and exhibitions are characterized by the combination of audio description of visual elements, including the physical environment and the different components of the exhibition (dioramas, reproductions, graphics, diagrams, photographs, paintings, artworks, interactive software applications, videos, etc.), with abbreviated versions of the verbal elements of the exhibition (posters, explanatory panels, quotes, legends and titles) (ADC 2009: 17). With reference to the medium of transmission in audio description, it is possible to distinguish between recorded audio description (in an audio description guide or as an insert in a video or a computer application), and live audio description, carried out in a guided visit or in educational sessions before or after the visit to the exhibition.

Within the museum context, we have focused on art museums, given that this practice of accessible translation has mostly been undertaken by them. The specific aim of the empirical section is to describe the characteristics of museum audio description of artworks as the product of a process of intersemiotic translation. In a museum, audio description falls within the text genres of the guided tour and the audio descriptive guide, where it is com-

bined with other text segments that do not constitute a translated text, such as the identification of the artwork, its contextualization and interpretation.

For reasons of textual material availability and given its relevance in this field, this study focuses on recorded audio descriptive guides for art museums, as opposed to live audio description carried out during a guided visit. The audio descriptive guide consists of recorded audio descriptions of the visual exhibits of the museum, which are complemented with readings from written texts and other information related to the museum and the exhibit. A visually impaired visitor accesses this material through a playback device. As the audio descriptive guide constitutes the co-text of the audio description and is therefore relevant to the user's comprehension and description, this analysis begins with a study of the genre of audio descriptive guides in its entirety to later focus on a detailed study of the audio description of the artwork.

The analysis of the audio descriptive guide in art museums is carried out from the following hypotheses:

First hypothesis. *Audio descriptive guides in art museums* constitute a text genre and as such, may be defined according to their specific characteristics at the communicative, formal and cognitive levels.

The communicative level corresponds to the context of communication, the formal level, to the linguistic characteristics and the cognitive level, to the conceptual frameworks or schemata activated by the use of the linguistic resources. Specifically, this doctoral thesis analyses the discourse structure of the audio descriptive guide and the semantic representation of the artwork in its audio description.

Second hypothesis. The *museum audio description of artworks* is the product of a process of intersemiotic translation and as such, its semantic analysis allows us to describe the translation techniques used in the translation of images to words in relation to two elements: the selection of relevant information according to the communicative context and the selection of linguistic resources used by the translator to transfer the conceptual representation constructed in her interpretation of the source text.

1.2. Structure of the doctoral thesis

This doctoral thesis is divided into four principal parts: Social and Institutional Framework, Theoretical Framework, Methodological Framework and Empirical Study. The first part provides an introduction to this thesis and is, at the same time, the first phase in the analysis of the genre of audio descriptive guides, since it offers a detailed characterization of the communicative context it forms a part of (Dijk 2008). This characterization begins by describing the elements that constitute the social, legal and institutional framework of museum audio description to subsequently focus on the definition of the museum as setting of communication in the process of audio description and as a multimodal communicative event in itself (Hernández 1998; Stenglin 2009).

This is followed by the description of the specific source text in the audio description process in art museums: the artwork (Dondis 2005; Fichner-Rathus 2011). Finally, the characterization of the context focuses on the present-day panorama of museum accessibility: the participants in the communicative event and the different resources available for its practice, with special emphasis on audio description. This study was carried out with the help of questionnaires, interviews and revision of documentation related to the object of study.

This introductory section is followed by the Theoretical Framework, which rests on two pillars: Genre Theory (García 2012; Paltridge 1997; Swales 2007) and Intermedia Studies (Rajewsky 2005; Wolf 1999) applied to the study of audio descriptive guides in art museums on the one hand, and Cognitive Linguistics (Evans 2010; Langacker 2008; Radden and Dirven 2007) applied to the study of museum audio description of artworks, on the other. The first of these corresponds to the fifth chapter and aims to offer a detailed characterization of the audio descriptive guide in art museums as text genre and of the museum audio description of artworks as a genre inserted in the former and as the product of a process of intersemiotic translation. The second theoretical pillar, expanded upon in the sixth chapter, lays the foundations for the study of museum audio description of artworks from a cognitive perspective and concludes with a proposal for a model of semantic analysis that attempts to describe the content and form of the audio description. This analysis starts from a fundamental premise, that language reflects and communicates the conceptual structure, therefore the semantic analysis of audio description is moreover, a means of understanding the intersemiotic translation process from which it springs.

The seventh chapter is dedicated to the methodological bases of the analysis of the audio descriptive guide. The method used is the corpus-based rhetorical move analysis. It specifically follows the BCU Approach methodology proposed by Biber, Connor and Upton (2007: 13). This method consists of two fundamental levels: (1) the analysis of rhetorical moves and (2) the linguistic analysis of the moves. The linguistic analysis follows a method of semantic analysis that combines elements from the proposals made by Evans (2010), Langacker (2008) and Faber (2012).

Finally, the fourth part, dedicated to the empirical study, begins with a description of the material and the methods of analysis, followed by a description of the corpus-based analysis carried out in this work and its results. Similarly, the analysis of the audio guide consists of two principal parts: (1) rhetorical move analysis and (2) linguistic analysis. The linguistic analysis focuses on the exhibit's audio description move, as it is the product of a process of intersemiotic translation of the artwork and therefore, is of special interest in Translation Studies. The first general step is therefore to analyse the audio descriptive guide as a text genre whose function is to facilitate a visually impaired visitor's access to the visual elements of the museum, either through a change of channel as in the case of listening to recordings of various written texts that are part of the museum and its exhibits, or through an intersemiotic translation of the nonverbal visual elements. The second, more specific, step is to analyse the audio description of the artwork as product of a process of intersemiotic translation from images to words. These two communicative and analytical levels are displayed in the figure below.

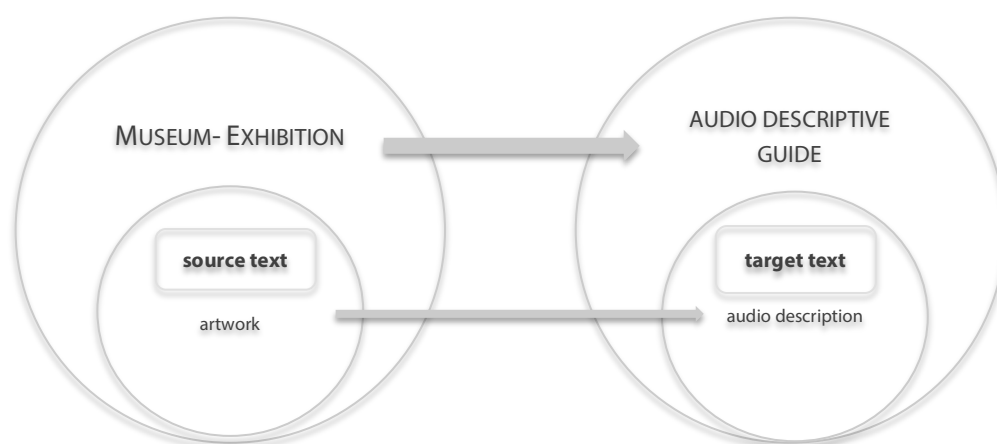


Figure 1. Levels of analysis of the audio descriptive guide in museums.

Here we conclude the Introduction of this doctoral thesis. The following chapter has the double aim of describing the concept and origins of audio description on one hand, and on the other, to place this research within the framework of Translation Studies, especially within Audiovisual Translation research on audio description.

10. Discussion of results and conclusions

The aim of the corpus analysis presented in this dissertation was to offer a description of the formal and cognitive dimensions of the genre of audio descriptive guides in art museums. For this, a method of corpus-based rhetorical move analysis inspired by the BCU Approach (Biber et al. 2007) has been followed. It consists of two fundamental stages: (1) discourse organization analysis in rhetorical moves within the genre of the audio descriptive guide in art museums and (2) semantic analysis of the artwork audio description move. This second stage aimed to characterize audio description of artworks as the product of a process of intersemiotic translation with regard to two factors: to establish the elements of the artwork selected by the translator in composing the target text, and to describe the linguistic resources used to transfer those elements to the verbal mode. To answer these questions, a methodology of analysis has been developed that combines the model of the process of semantic composition proposed by Evans (2010), the analysis of the construal that the translator makes of the artwork (Langacker 2008), and the analysis of lexicographical definitions (Faber and Mairal 1999) combined with methods of corpus linguistics (Faber 2012). This methodology has made it possible to create an approach to the semantic representation of an artwork in its audio description.

10.1. Discussion of results

This section carries out a summary of the most significant results of the corpus analysis of audio descriptive guides in art museums and relates them to the communicative context and the theoretical bases presented in the first and second parts of this doctoral thesis. This discussion follows the structure of analysis implemented in the ninth chapter and is divided into two parts: the first part is dedicated to the discussion of the discourse structure of the audio descriptive guide in art museums and the second, to the semantic analysis of the audio description of the artwork.

10.1.1. Discourse structure of the audio descriptive guide in art museums

The analysis of rhetorical moves in the audio descriptive guide makes it possible to identify the thematic sections and rhetorical moves present in the corpus, which are summarized in Table 47.

Section	Move
Presentation	Welcome
	Description of the museum
	Description of the guide and the device
	Description of the exhibition (OP ⁵²)
	Good wishes (OP)
Itinerary	Location of visitor/exhibit and walking directions (OP)
	Identification of exhibit
	Audio description of exhibit
	Contextualization of exhibit
	Interpretation of exhibit (OP)
	Instructions for device use
	Additional information (OP)
Departure (OP)	Closing (OP)
	Good wishes and thanks (OP)
	Credits and sponsors (OP)

Table 47. Sections and rhetorical moves of the audio descriptive guide in art museums.

The rhetorical moves are grouped in general thematic sections, which are: Presentation, Itinerary and Departure. Of these, the Itinerary section is obligatory and the most relevant in the corpus, in contrast to Departure, which only appears in one audio descriptive guide. The Itinerary section is characterized by a modular and cyclical structure where the grouping of the Identification, Location, Description, Contextualization and Interpretation moves are repeated for each described artwork, following a more or less fixed pattern. This modularity suggests an interactivity between the user of the guide and the audio descriptive guide itself. The visitor constructs her own path, an individual and unique route in the museum; as a result, the audio descriptive guide changes from a static and linear text and adopts diverse structures, within a finite number of possibilities. The selection of a particular route transforms the visitor into an active agent in the construction of her experience of the museum visit and into the final editor of the audio descriptive guide, by determining its discursive structure. From the point of view of experience of the museum event, the visitor's interactivity with the museum and her autonomy in creating the route is one of the fundamental elements in present-day museological theories.

⁵² Optional move or section.

From a discursive point of view, this textual modularity and interactivity is present in written genres, such as the novel (a clear example is *Rayuela* or *Hopscotch*, by Cortázar), films (such as *The Hours* and *21 Grams*), and digital genres, such as cyber literature, video games and websites. Unlike novels, films and video games, all of them narrative text types, the audio descriptive guide is a principally descriptive text, where the text type focus is on providing information on the state of things, not on actions carried out in space and time. Nevertheless, if we take the museum visit event as the source text, it makes for a narrative experience shaped by a concatenation of actions carried out by the visitor, actions that determine the final organization of the audio descriptive discourse and the relations of connectivity between the rhetorical moves that it consists of. As in the case of a hypertext, the receiver introduces data into the device (in this case, numeric) that function as a hyperlink that leads directly to another information module, from which one may return to the earlier information node, the point of departure.

Of all the identified rhetorical moves, some are of central importance in the audio descriptive guide and have therefore been categorized as obligatory moves, contrary to others that are less significant and therefore come under the category of optional moves. In the Presentation section, the obligatory moves are those of Welcome, Description of Museum and Description of the Guide and the Device. In the Itinerary section, the moves 7, 8, 9 and 11, respectively Identification of exhibit, Audio description of exhibit, Contextualization and Instructions for device use during the visit, are notable for their frequency. Their high rate and consistent use (they appear in all analysed texts) permits their classification as obligatory within the discursive structure of the audio descriptive guide of art museums. On the other hand, move 6 (Location of exhibit and walking directions), move 10 (Interpretation of exhibit) and move 12 (Additional information of a contextual and interpretative nature) are considered optional in this textual genre. The analysis of the sequencing of the obligatory rhetorical moves gives the following pattern of organization of the audio descriptive guide in art museums: Welcome – Description of museum – Description of the guide – Identification of the exhibit – Audio description of the exhibit – Contextualization – Instructions for use. This, combined with the cyclical organization of the Itinerary section, makes it possible to configure the prototypical discursive structure of the genre, which is represented in the following figure:

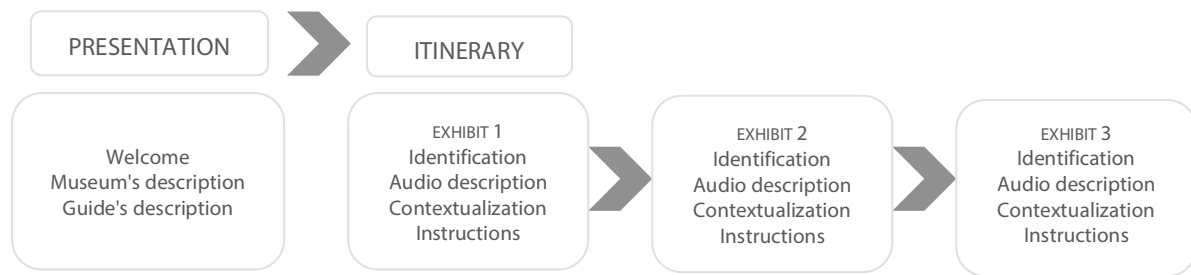


Figure 22. Prototypical discursive structure of the audio descriptive guide in art museums

In general terms, we may conclude that the walking directions, the description of the architectural space of the museum and the exhibition, and the description of the contents of the museum collection and of the exhibition are three classes of information that are of limited significance in the analysed guides. The inclusion of the walking directions depends on the functions and design of the guide. Therefore, in the audio descriptive guide for a particular exhibition, the visitor is normally guided through a closed and well demarcated circuit, but when an audio descriptive guide is developed for the museum's permanent collection, it consists of descriptions of a selection of exhibits in different sections of the museum, which makes guiding the visitor impossible. In this regard, the guidelines on museum audio description (Snyder 2010; ADC 2009) recommend offering indications on directions to the visitor, but these guidelines need to specify the existing possibilities depending on the kind of audio descriptive guide they deal with.

With reference to the description of the space and content of the museum and the exhibition, the guidelines on museum audio description (ADC 2009) and especially on visual arts (Salzhauer et al. 1996) agree on the importance of this information for the visually impaired visitor's experience. Spatial description aims to facilitate the visitor's orientation and mobility and content description is contextual information that influences the visually impaired visitor's process of interpretation of the audio descriptions of the exhibits and can boost her understanding of the same and access to the museum event:

Generally, a work's placement in an art institution reveals important information about its meaning, as well as its relationship to other works in the collection. Tell the blind viewer where the work is located within the context of the institution. Include in your discussion a description of the gallery or sculpture garden where the work is installed, and mention the surrounding artworks. (Salzhauer et al. 1996: 7).

It is therefore recommended that a general description of the exhibition be included, one that contains relevant information on the space (size, decoration) as well as the exhibition's contents and that this general information be located at the beginning of the audio description, in order to avoid its repetition in the description of each exhibit during the tour (ADC 2009: 19).

As was mentioned in the first part of this doctoral thesis (cf. 4.1.), a museum constitutes a multimodal communicative event (O'Toole 2010: 65) with various signifying levels, which are those of *museum*, *gallery*, *area* and *item* (Meng 2004: 34-35), that interact among themselves and use diverse semiotic modes to construct a global meaning. If we think of the audio descriptive guide as a translation of the museum event in its entirety, then it must include a translation of the visual elements that make up this meaning at the specified levels. The architecture and the three dimensional space as multimodal communicative events have been studied by Stenglin (2004, 2009c, 2011) and O'Toole (2010), whose contributions may be of help in developing audio descriptions of these elements for their inclusion in museum audio descriptive guides.

The description of the contents of the museum's collection and exhibition constitutes contextual information that complement move 9 of Contextualization identified in the audio descriptive guides, and which constitutes one of the semiotic modes used in the construction of the museum's and exhibit's message. There is some research on museum exhibition as a multimodal text in the field of multimodal studies based on Hallidayan grammar (Hofinger and Ventola 2004; Martin and Stenglin 2007) that analyse the interaction between the verbal and non-verbal modes in the construction of a multi-semiotic experience and meaning from the perspective of systemic functional grammar and its application in the analysis of non-verbal modes such as the image (Kress and Leeuwen 2001, 2006): «The **museum exhibition** is obviously **multimodal** in that different semiotic resources, such as photographs, three-dimensional physical objects, space and language, are co-deployed in complex ways to construct meaning [emphasis in the original]» (Meng 2004: 28).

It may therefore be affirmed that relations of coherence between descriptive and contextual information, and within descriptive information, between the different levels of description, from the museum architecture to the exhibition design and the artwork, are a fundamental element in comprehending the audio descriptive guide and in the receiver's access to knowledge and therefore constitute a relevant subject of study for future investigations. These approaches may provide theoretical and analytical bases for creating descriptions of the museum, gallery and area levels to accompany the audio description of the exhibit in the audio descriptive guide, in order to offer a more complete and coherent translation of the museum experience. It may be interesting to researchers to carry out studies of reception that evaluate whether the description of these signifying levels of the museum contribute to the comprehension of the exhibit and the general experience of the visually impaired visitor, as is stated in the guidelines.

10.1.2. Semantic analysis of the audio description of artworks

The semantic analysis of audio description carried out in the ninth chapter aimed to describe the museum audio description of artworks as the product of a process of intersemiotic translation from images to words. This analysis has displayed the semantic representation of the conceptual frame of the artwork in audio description, as well as the linguistic resources employed in its coding in spoken language. These two elements, the conceptual content and the linguistic form, constitute techniques of intersemiotic translation put into practice by the translator and also contribute to the characterization of the genre of audio descriptive guides in art museums at the formal and cognitive levels.

With respect to the selection of relevant information, the components of the artwork notable for their frequent appearance in the audio description are ICON, OBJECT, COMPOSITION, SHAPE and COLOUR. These are followed by the less represented categories of SPACE, DIMENSION, DIRECTION, TECHNIQUE, MEANING and LINE. The categories that carry the least weight in the corpus are those of MATERIAL, STYLE, TONE, SYMBOL, RECEIVER, TEXTURE, POINT and MOVEMENT.

This data coincides with existing guidelines on museum audio description and the visual arts, which stress the importance of describing the location of the components of the work and the visual elements of the shape and especially the colour (RNIB and Vocal Eyes: 2003). Other components of the artwork that according to both US (Snyder 2010; Salzhauer et al. 1996) and UK guidelines (RNIB and Vocal Eyes 2003) are important in audio description are TECHNIQUE, MATERIAL and STYLE, which, as we have seen, are less represented in the analysed corpus. Although it is true that move 7 of Exhibit identification, preceding the audio description, refers to TECHNIQUE and MATERIAL, the information provided in this move is meagre, as it is limited to the contents of the exhibit's label.

The most frequent component in the role of Described element is the ICON, followed by OBJECT (in exhibits of sculptures and installation art), SHAPE and SPACE. This description of specific components of the artwork is complemented by a general description of the same, which in the analysis corresponds to the categories of WORK and TECHNIQUE in the role of Described element. The most frequent components in the position of Describer are COMPOSITION, the visual elements of COLOUR, DIMENSION, DIRECTION and SHAPE, and lastly, MEANING. The most frequently described elements and describers are those that the translator considers more relevant due to their prominence in the visual message and their pertinence to the communicative context.

A recurring issue in research on audio description, whether of films or artworks, is the interpretation and explicitation of the meaning of the visual signs. As was seen in the first part of this doctoral thesis, current guidelines (Salzhauer et al. 1996; RNIB and Vocal Eyes 2003) do not agree. Some recommend objectivity, while others highlight the advantages of interpretation. However, all research conducted in this area is unanimous on the importance of translation in audio description, not only of clear and objective visual signs but also of signs that are ambiguous (those with different levels of meaning), in order to bring visually impaired visitors closer to the art experience. However there are differences between those who consider the verbal explanation of the meaning to be valid (Coster and Mühleis 2007) and those who, on the other hand, maintain that the ambiguity of the original must be preserved in the audio description through an equally ambiguous language and other sound effects (Neves 2012). This runs counter to US guidelines that disapprove of the use of figurative and ambiguous language: «In describing visual art to a blind audience, you must be careful to avoid ambiguous and figurative language. The blind listener can take words very literally» (Salzhauer et al. 1996: 5).

On this subject, the results of the analysis have revealed that the MEANING category has a reduced frequency in the analysed corpus, which implies that the level of interpretation of the visual signs is limited. The interpretation of the meaning is divided into three categories in the corpus, according to the nature of the visual sign described: (1) facial expression, (2) symbolic meaning and (3) the sensation provoked by the visual techniques used. Of these three, the last category is the most frequent. The meaning of the visual sign is made explicit in the audio description through categorization (*This is perhaps a suggestion of the modesty*) and by assigning properties (*They are misty and ethereal*), but the technique of intersensorial analogy is not used. These categories are exemplified in the following fragments from the corpus:

Facial expression

Her expression is one of distress; her eyes are closed, her brow is furrowed and tears cling to her eyelashes.

Symbolism

At the figure's waist is a thin belt with a square buckle. The end of the belt hangs from the buckle and down toward the bottom edge of the page. This is perhaps a suggestion of the modesty of the man's means: he wears a monk's habit.

Sensation

It is low tide, and beyond the anchor, the vertical posts of a breakwater stretch out towards the waterline. They are misty and ethereal compared with the solid mass of the anchor which is tethered to a chain.

A contextual factor that may explain the minimal interpretation of visual signs is the professional status of the translator, which is related to her training and the method followed to compose the audio description. External firms and professionals who are experts in creative writing and accessibility usually develop audio descriptive guides. On the other hand, live audio descriptions, provided during guided tours, are carried out by museum personnel, either contracted or volunteers, with a more specific background in art history and knowledge of the museum collection. This factor may influence the guidelines laid down by the museum for the creation of audio descriptions as well as the translator's guidelines regarding her activity, in the sense that the translator's interpretative freedom is limited, not being an expert on the subject of art or museums. On this topic, we consider that as long as the receiver is informed and is aware of the fact that the interpretations made by the translator are subjective and personal, the description of the meaning and the sensations produced by the visual signs may enhance the visually impaired visitor's experience.

In a context such as art, where the creation of the art object is the fruit of a particular communicative and expressive purpose, making explicit the impressions and sensations provoked by the image may be favourable for its comprehension by visually impaired persons. With reference to the technique used, we are of the opinion that intersensorial analogy and explanation, as well as the creative use of sound, may be valid techniques, as long as the users affirm that they contribute positively to their experience.

Audio description in itself constitutes a different experience to that of directly viewing the art object. It is a phenomenon of communicative and semiotic mediation where the translator's subjectivity has an inevitable effect on the composition of the audio description, by definition an interpretative exercise even if it aspires to be as objective as possible. The arguments of respecting the original and the non-intervention of the translator's subjectivity therefore do not seem enough to limit the interpretation of the visual signs and with it, the communicative and expressive potential of this resource, as and when the users of audio description endorse its usefulness. Nevertheless, in practice, there may be diverse opinions and tastes, thus the translator can only try and adapt to the preferences of the target users whenever possible.

With respect to the techniques of intersemiotic translation, the corpus analysis has revealed the following strategies: *identification*, *categorization* and *assignment of properties*. The two most frequent techniques are categorization and assignment of properties. Categorization is a basic technique in audio description, since the verbalization of a visual component invariably requires

its previous recognition and categorization. This technique corresponds to the semantic relations “is_a” and “type_of”. When the referent of that which is represented in the artwork is unique, the technique of identification is used. Once the visual components that the translator considers relevant are categorized and identified, they are described in detail by assigning different, fundamentally physical and objective properties to them, corresponding to the semantic relations “attribute_of” and “part_of”.

The following figure is a diagram of the semantic representation of the conceptual framework of the artwork coded in the audio description of four museum audio descriptive guides that have been studied in this thesis. It consists of those conceptual categories and semantic relations that the corpus analysis has shown to be predominant in the description; therefore it is not a complete description of each and every element selected by the translator, rather an overview of the most frequent ones, and for that reason, more pertinent from the translator’s point of view.

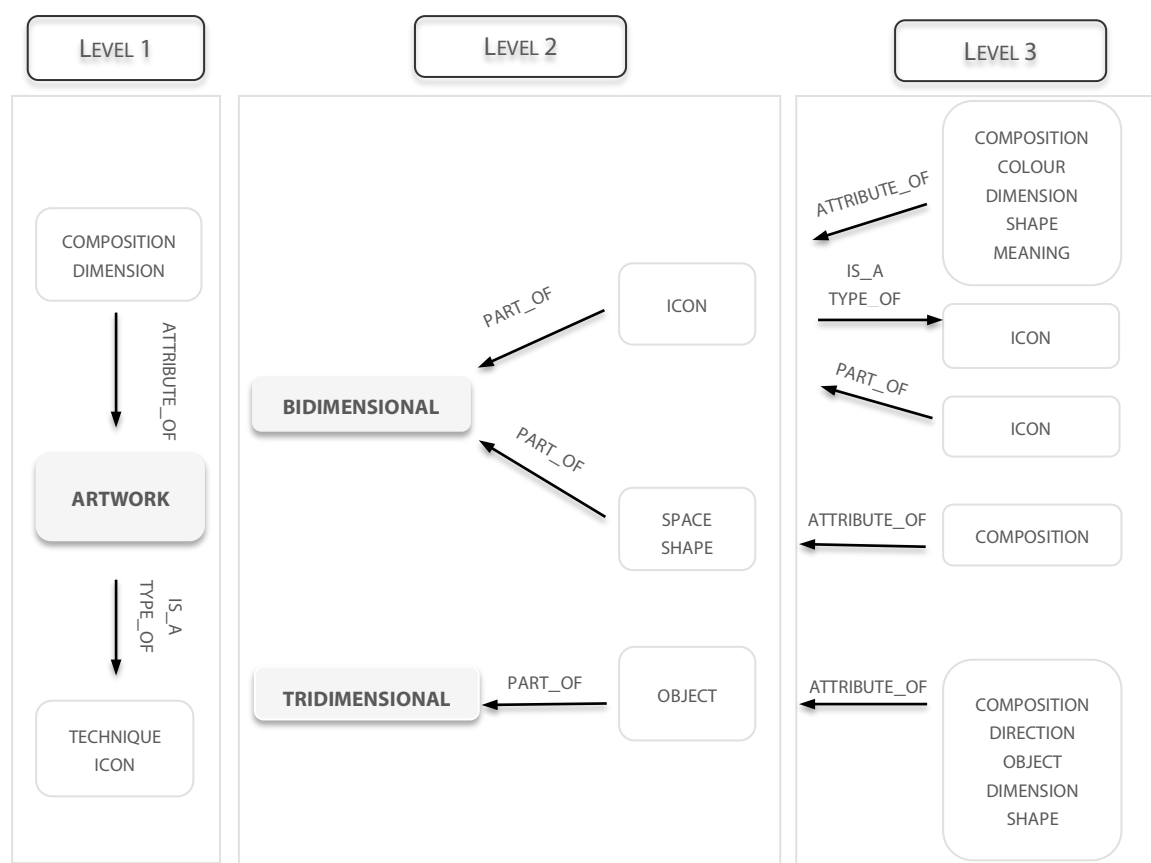


Figure 23. Semantic representation of the conceptual frame of the artwork in audio description.

As is visible in the figure, there are three levels in the audio description of the artwork: (1) description of the artwork in its entirety, (2) description of its fundamental components, such as icons, visual elements or objects and (3) description of the attributes of those components. At

the level of general description (Level 1 in the figure above), the complete artwork is characterized by the technique used (painting, sculpture, oil painting, engraving, etc.), the principal theme (ICON) and the general attributes of the artwork, especially COMPOSITION and DIMENSION. These results are exemplified in the following excerpts from the corpus:

Level 1: the artwork in its entirety.

TECHNIQUE

*This painting **sits** within a thin, dark, wood frame.*

ICON

*Again, it is one of Matisse's own paintings: it is clear now that this **is** his own studio.*

COMPOSITION

*The third study **is** in the upper right corner.*

*This large horizontal abstract painting **has** no focal point and no foreground or background.*

DIMENSION

*Houseboats at High Tide – **is** double width, making a long low landscape.*

In the next level of specificity (Level 2), the fundamental components of the artwork are identified. In two-dimensional works they are the ICON and the visual components of SPACE and SHAPE. In three-dimensional works (sculptures and installation art), the fundamental components are the recognizable objects they consist of. In the last level of specificity (level 3), there is a description of the afore-mentioned components. The ICON is described in various aspects: (1) physical attributes (COMPOSITION, COLOUR, DIMENSION and SHAPE), (2) mental attributes (MEANING), (3) type of entity represented (ICON), (4) and the constituting parts (ICON). The OBJECT is characterized in relation to the attributes of COMPOSITION, DIRECTION, DIMENSION and SHAPE. Finally, the visual elements of SHAPE and SPACE are described, principally in relation to the COMPOSITION.

Levels 2 and 3: the most prominent components of the artwork and their characterization.

ICON

COMPOSITION

*Up each of the left and right sections **are** three lily groups – one above the other – with blurred areas between.*

COLOUR

*The apple and pear **are** streaked with red, and the melon is reddish too; but the grapes **are** a grayish white.*

DIMENSION

*His hands holding the gray clarinet **are** disproportionate to the rest of his body – the size of a mouse's paws.*

SHAPE

*Like many of the objects in this painting, the bird **appears** cut out, with distinct edges and a flattened form.*

MEANING

*He **is** the Earth, and his skin is a much darker brown.*

ICON**Entity represented**

*The servant **is** also a young woman, although she is less carefully drawn.*

Constituting parts

*The young man **has** short dark brown hair, cut in a fringe across his forehead.*

OBJECT**COMPOSITION**

*A wooden post **is** visible in the foreground of the lower left corner, cropped by the left side of the painting.*

DIRECTION

*If you are standing in front of the sculpture, the pole does not **face** forward but is turned slightly to your right.*

OBJECT

*The obelisk extends up another 15 feet. It **has** a pointed tip, like a pencil, and is resting, point downwards, on the tip of the pyramid.*

DIMENSION

*The next pole, in the back corner of the platform to your right, **is** about 8 inches wide and shaped like a surfboard, tapering at both ends.*

SHAPE

*The two sticks on the left **are** slightly bent, making the structure look vaguely unstable.*

SPACE

*The space beneath this plaza **is** empty, save for the murky shadows below.*

*The bottom layer **sits** flush against the wall.*

SHAPE

*Beneath it, and further to the right **are** quickly outlined heart shapes.*

*Extending from the hare's front right leg **is** another triangle, this one made of thick gray felt.*

These levels of specificity appear to correspond with the current guidelines that recommend offering a general view, focused on the main theme, followed by a description of the distinctive iconic elements, the dimension, the shape and colour, followed by a vivid and detailed description which covers the different areas of the artwork one by one, focuses on the pertinent details and offers enough information for the receivers to construct a mental image and an opinion and conclusions about the work (Salzhauer et al. 1996: 6). Now it remains for future research to carry out a detailed analysis of the progression of information and the rhetorical relations between the different discursive units.

With respect to the linguistic forms used in audio description, the vocabulary employed presents a low level of specificity, except for the COLOUR category. In the case of the visual techniques used in the composition of the artwork, instead of identifying them through terms of visual communication, the technique of *explicitation* of the achieved effect is used. In this respect, the recommendations of Art Education for the Blind (Salzhauer et al. 1996: 6), in their sixth guideline, warn the translator against assuming the receiver is knowledgeable about the conventions and techniques of the visual arts and recommend always including an explanation of concepts such as "perspective" and "picture plane" in the description. Perhaps the fusion of both techniques may prove to be the most helpful option for comprehending the artwork, as the receiver would access a concept and its corresponding artistic term, and at the same time, would comprehend the effect desired by the artist in its use.

The semantic analysis of the verbal forms shows that EXISTENCE and POSITION are, by far, the most activated fields in the corpus. This data, added to the reduced frequency of the SENDER category in the corpus, allows us to conclude that in the analysed audio descriptions, the greatest attention is paid to the state of the objects that make up the artwork and not the agent and actions of which they are a result. This focus on the state of objects is related to the adopted point of view, which in the analysed corpus corresponds to what Langacker (2008) terms *default arrangement*, where the participants, in our case the translator and the visitor, are outside the artwork and the translator describes, in the present tense and third person, the state of the objects that unfold in the space before them. The agent of the process of creation of the artwork remains implicit in the description, but is made known through the co-text of the audio descriptive guide and the global communicative context. The description seeks, therefore, to avoid redundancy of information regarding the agent of the artistic creation.

On emphasizing the result of the process of artistic creation, the causal relation between the actions of the artist and their effect on the artwork is diminished. Although the repetition of the

agent is not pertinent, explaining the relations between the techniques and visual elements used by the artist and the result obtained might help the visually impaired visitor to construct the mental image of the artwork and to acquire knowledge on the resources of visual arts. Within the context of film audio description, some researchers defend the clarification of the causal processes that underline actions in film narrative, and there are studies (Fryer and Freeman 2012) that have shown, although partially, the advantages of the explicitation of film techniques in the reception of audio described films (cf. 2.2.). This type of description would imply a greater use of what Baxandall terms *cause words* and *effect words*, used in the formal description of artworks in Art Criticism, where the artwork is considered as «something with a history of making by a painter and a reality of reception by beholders» (Baxandall 1985/2009: 50). Along the same lines, the Art Education for the Blind guidelines on audio description in the visual arts highlight the importance of describing the specific characteristics of the technique and the medium as: «Sometimes, there is an important relationship between the implicit content and the technique or medium employed to make the work. Detailed information on these topics enables the blind viewer to understand the ways in which meaning and/or style are generated from the materials» (Salzhauer et al. 1996: 4).

The default arrangement locates the translator and the visitor at an external, and therefore, more objective perspective. This is reflected in the diminished frequency of the RECEIVER category, as it means that the translator does not establish a direct dialogue with the visitor, nor encourages her to carry out certain actions, either physical or mental, that may aid comprehension of the artwork. If one of the objectives of the description of artworks is to enable the visually impaired visitor to comprehend and even experience the sensations generated by the work in a sighted receiver, an internal perspective may prove useful in understanding the artwork. Specifically, the receiver's identification with an entity represented in the artwork may boost the sensation of immersion. For example, in the description of an artwork such as *Morning in a City* by the American artist Edward Hopper (Photograph 3), the description might be carried out in first person and from the point of view of the female figure, even proposing that the receiver identifies herself with the person in the painting.



Photograph 3. *Morning in a City*. Edward Hopper, 1944.

In abstract art and artworks that do not depict human figures, an alternative might be to describe the work as if it were a three-dimensional space within which the receiver is located. In a painting such as *Corfu: Lights and Shadows* by John Singer Sargent (Photograph 4), the receiver might be placed within the scene and even encouraged to imagine a route around the house and to contemplate the scene from different points. This technique, which is used to a certain extent in the New York MoMA children's audio guide (cf. 5.5.1.), contradicts the guidelines that recommend using the third person and the viewpoint of an external observer (ADC 2009).



Photograph 4. *Corfu: Lights and Shadows*. John Singer Sargent, 1909.

However, this immersive audio description is linked to the eleventh guideline of Art Education for the Blind (Salzhauer 1996: 8), which recommends the use of the *re-enactment* technique, where the visitor adopts the posture of the human figure represented in a painting or sculpture in order to understand this formal characteristic of the artwork through the perception of her own body (Salzhauer et al. 1996: 8). Similarly, immersion in the scene or universe of the artwork means that the receiver interprets the formal elements in relation to her personal experience.

By using these techniques, audio description for visually impaired persons would come closer to the formal description of Art History and Criticism in its aim to produce an effect of reality and illusion of presence in the listener (Guasch 2003: 217). This would also mean a shift in the general technique or method of audio description as an intermedial practice, from an indirect intersemiosis by thematization which refers to the components of the artwork, to *indirect intersemiosis by imitation* where the medium of the artwork, its qualities, structure and typical effects are dramatized by implicit “showing” in the verbal mode (Wolf 1999: 44-45).

The validity of these alternative techniques and others that may arise in the research and practice of this modality of intersemiotic translation can only be tested by means of studies on reception where the recipients of this communicative mediation evaluate if they contribute to their understanding and experience of art. And given that the museum-going visually impaired public does not constitute a homogenous group (Reich et al. 2011: 54-56), rather there is a wide variety of requirements and tastes, the translator needs to be acquainted with the various existing possibilities with regard to techniques and receiver preferences in order to take well-founded decisions.

10.2. Conclusions

The main objective of this doctoral thesis was to contribute to the development of a line of research focused on the theorization and analysis of the processes of translation and interpretation that make the multimodal museographic event universally accessible and is termed *accessible translation and interpretation in the multimodal museographic space*. It also intended to draw a detailed picture of the present-day practice of museum audio description of artworks for visually impaired visitors as a modality of accessible and intersemiotic translation. This research focused specifically on the genre of audio descriptive guides for art museums and was based on the following general hypotheses:

- **First hypothesis:** Audio descriptive guides in art museums constitute a text genre and as such, may be defined according to their specific characteristics at the communicative, formal and cognitive levels.

- **Second hypothesis:** Museum audio description of artworks is the product of a process of intersemiotic translation and as such, its semantic analysis allows us to describe the translation techniques used in the translation of images to words in relation to two elements: the selection of relevant information according to the communicative context and the selection of linguistic resources used by the translator to transfer the conceptual representation constructed in her interpretation of the source text.

This study required a multidimensional approach to text-genre characterization where it is defined as a type of dynamic communicative event consisting of discursive categories organized around a prototype. These categories share a group of communicative aims or intentions that determine the schematic structure of the discourses, as well as their conceptual content and linguistic form (Swales 2007: 58). The notions of text type and register are transversal to that of genre and contribute to its characterization. This definition gives rise to the three dimensions of text genre that form the basis of this study of the audio descriptive guide in art museums: (1) the communicative or contextual dimension, (2) the formal dimension and (3) the cognitive dimension.

The communicative dimension of the audio descriptive guide was studied in the first part of this thesis by an exhaustive analysis of the context of museum audio description, from the general aspects of accessibility and disability to the more specific ones directly related to the genre of the audio descriptive guide. The study revised multiple sources of documentations and used questionnaires and interviews with museum personnel, organizations, institutions and firms related to accessibility and museum audio description.

In the fifth chapter of the second part of the thesis which focuses on Genre Theory, we have developed a genre characterization of the museum audio descriptive guide with reference to the following parameters: the communicative intent, the communication setting, the professional field, themes, rhetorical purpose and the semiotic relation between the source and the target text in the audio descriptive process.

This led us to complete the multidimensional textual classification of the audio descriptive guide in art museums. In this classification, the audio descriptive guide was placed, based on the gen-

eral communicative intent, within the *divulgative macro-genre* (Bhatia 2004). Taking the communication setting as the classifying criterion, the group of genres intended to facilitate visitors' access to the museum was included within the *system of museum genres* (Bazerman 1994). Its location within the professional field of Museography determined its categorization as *museum paragenre* (Monzó 2002).

On a complementary level, the semiotic relation between the source and target texts in museum audio description of artworks led us to classify it as a *communicative intersemiotic phenomenon*. More concretely, it was established that the type of intersemiosis that operates in this modality of audio description is that of *indirect intersemiosis*, where the verbal mode is used to refer to a visual mode and is generally carried out by means of the *thematization technique*, understood here as the explicit mention of one medium in another (Wolf 1999). Museum audio description of artworks is related to two genres of indirect intersemiosis within the specific domain of the visual arts: literary ekphrasis and formal analysis in Art History and Criticism.

Finally, with reference to the leading rhetorical purpose, museum audio description was defined as a *descriptive text type*, where description denotes a semiotic macro-mode or a cognitive macro-frame with an important referential function, where the principal aim is to assign properties to units, instead of characterizing actions and participants (Wolf 2007).

In order to study the formal and cognitive dimensions of the audio descriptive guide, the ninth chapter of this thesis was dedicated to the analysis of a textual corpus consisting of the guides of four art museums. It followed a method of corpus based analysis of text genres adapted from the BCU Approach (Biber et al. 2007), which consists of two fundamental phases: (1) rhetorical move analysis of the genre of audio descriptive guides in art museums, and (2) the semantic analysis of the audio description move of the artwork. The aim of the latter was to characterize artwork audio description as the product of a process of intersemiotic translation in relation to two factors: to establish the elements of the artwork selected by the translator for the composition of the target text and to describe the linguistic resources used to transfer these elements to the verbal mode. The methodology employed here combined the model of the process of semantic composition proposed by Evans (2010), the analysis of the elements (focusing, prominence, perspective and specificity) that make up the construal made by the translator of the artwork (Langacker 2008) and the analysis of lexicographical definitions (Faber and Mairal 1999) combined with methods of corpus linguistics (Faber 2012).

The corpus analysis made it possible to firstly, comprehend the prototypical discourse structure of the audio descriptive guide in art museums. This consists of two sections, each one accomplished by means of various rhetorical moves:

Presentation: Welcome (m1) – Museum Description (m2) – Description of the guide (m3).

Itinerary: Exhibit identification (m7) – Exhibit audio description (m8) – Contextualization (m9) – Instructions for Use (m11).

The section titled Itinerary displays the characteristic of a modular and cyclical structure, where the grouping of the Identification, Location, Description, Contextualization and Interpretation moves are repeated for every artwork described.

From the semantic analysis of the artwork's audio description move it may be concluded that in museum audio description of artworks, the description of the states of the elements that make up the artwork is predominant, instead of the actions and processes of which it is a result. This point of view, therefore, coincides with that which Langacker (2008) calls *default arrangement*, where the participants are outside the artwork, and one of them describes, in present tense and in the third person, the states of the objects that unfold in the space before them.

With reference to the described states of affairs, what is predominant is the objective description of specific elements that are external to the translator, as opposed to abstract or related to the mind; that is to say, the focus is on the form of the visual message and the most objective elements of its content, which are the represented iconic signs, to the detriment of the interpretation and explicitation of the meaning implicit in the visual signs and the sensations produced by the use of certain elements and visual techniques.

To sum up, the components of the artwork that stand out due to their frequent appearance in the audio description are the ICON, the OBJECT, the COMPOSITION, the SHAPE and COLOUR. These are followed by the less represented categories of SPACE, DIMENSION, DIRECTION, TECHNIQUE, MEANING and LINE. The categories that appear to have minimal representation in the corpus are MATERIAL, STYLE, TONE, SYMBOL, RECEIVER, TEXTURE, POINT and MOVEMENT.

In general terms, it may be affirmed that the application of the theoretical and methodological bases proposed in this research to analysing a corpus of audio descriptive guides in art muse-

ums has helped to corroborate the two hypotheses. Regarding the first hypothesis, the characterization of the audio descriptive guide in art museums in its communicative, formal and cognitive dimensions allows it to be defined as a differentiated text genre. For the second hypothesis, the semantic analysis of the audio description of the artwork has not only contributed to the formal and cognitive characterization of this genre, it has also made it possible to describe the techniques of intersemiotic translation used in the museum audio description of artworks according to two aspects: selection of the relevant components of the source text according to the communicative context, and choice of linguistic resources for their codification in the target text.

10.2.1. The future of accessible translation and interpretation in the multimodal museographic space

According to contemporary museological theory (Hooper-Greenhill 2007; Simon 2010), the museum visitor seeks a leisure experience that combines entertainment with a learning process and an emotive experience. The 21st century museum needs to be a vibrant, open and dynamic organization, a meeting place where every section of society can play the role that corresponds to them through a wide range of possibilities. This, along with the present-day panorama of boosting policies and social movements on universal accessibility, may be a prediction of its ever-increasing priority in museum agendas the world over. It means that the museum will continue to evolve and become an environment of collaborative learning and collective construction of knowledge, open to all individuals.

In this society of knowledge and new technologies, characterized by the ubiquity of information and the speed and digitalization of human communication, another element that has revealed itself to be crucial for the future of museography is the World Wide Web. The global movements that call for free access to information through open content licenses and the widespread use of social sites is leading societies all over the world to a democratization of knowledge, a process which is also occurring within the museum context.

Within this communicative revolution, there is an increasing number of museums that make their collection available to the public on their institutional website (such as the Prado Museum), or provide mobile apps that make a virtual visit possible at any time and from anywhere (such as the American Museum of Natural History's Explorer app, or that of New York's Brooklyn Museum). But perhaps the most ambitious project in uniting Museography and the Internet is Art Project⁵³, of the Google Cultural Foundation, a website that serves as an online repository of the

⁵³ <<http://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=es>>.

collections of a multitude of museums worldwide. All these initiatives share the same objective: to provide free access to the information and knowledge contained in museographic collections.

Thanks to the possibilities opened up by the Web, another growing trend is that of the visitors' participation in constructing this knowledge. A contributing factor is the museums' presence in social networks, which allows users to not only receive the latest news but also exchange experiences and opinions with other museum visitors. The mobile app MuseTrek⁵⁴ for example, offers curators and museum visitors all over the world a virtual space where they can share experiences and thus build a cooperative museum guide.

The fusion of the online collection, the possibilities of interaction on social networks and free access to the museographic collection are the main objectives of the Collections Search Center of the Smithsonian Institution⁵⁵, a website that combines online collections with advanced search and navigation options, social interactive functions to recommend, comment on, tag, collect and share elements and permissions that allow the user to use and share the material made available without restrictions by the institution. These initiatives are, without doubt, putting a new spin on the concept of museums and constitute an important step forward in the democratization of knowledge in general, and particularly, of museums.

Accessible translation and interpretation, as well as other accessibility resources, can and should be included in these online applications and platforms in order to make them inclusive museographic resources and thus enrich the experience for disabled persons, and for society in general, by contributing directly to the building of a culture for all, one which is open to and aware of diversity.

The use of mobile resources in museums, such as the audio descriptive guide for visually impaired visitors, is steadily increasing and it is expected that this trend will continue in the coming years: according to the results of the *Museums and Mobile Survey 2013*⁵⁶ carried out annually by L oic Tallon for Pocket-Proof and Learning Times, of the 551 museum professionals that responded to the questionnaire (of which 81% were employed at a cultural institution and 9% at a firm that provided museographic or research services), 43% represented a cultural institution where mobile tools are used, and 23%, institutions that intend to use this type of resource in the following year.

⁵⁴ <<http://www.musetrek.com/>>.

⁵⁵ <<http://collections.si.edu/search/>>.

⁵⁶ <<http://www.museums-mobile.org/survey/>>.

The museum of the future is a *museum for all*, it is dynamic, interactive and multimodal. To achieve this, an innovative and integrating concept of accessibility, such as the one offered in this doctoral thesis, is necessary, namely, one that is anchored to the moral duty of museums as cultural institutions to ensure that people with diverse capacities and interests are represented and integrated in them. Universal accessibility is a key element in the evolution of present-day museums and while the labour of experts, museographers and educators is essential, Translation and Interpretation also play a fundamental role in this process.

In order to open up new areas of research, and to offer training in new professional profiles, future Translation Studies must enter the world of multimodality and study the forms of translating communicative events of diverse semiotic natures for all types of receivers with their respective potential for knowledge access. Nevertheless, there is a long way to go and it is the duty of the Universities to contribute to its advancement with the creation of new training profiles and the implementation of corresponding curricula, in order to train individuals with the specific expertise required to carry out universal accessibility plans in the required spheres of society.

This formative specialization is an essential step in the creation of new professional profiles linked to universal accessibility, but it is not the only one; it is also necessary for the people responsible for the environments, services and products that require accessibility measures, to be aware of this need and to insist on professionals with specialized, high quality training. Lastly, the potential users of universal accessibility need to be aware of the importance of making their voices heard in these institutions and services and of actively collaborating with them in the design of resources for universal accessibility so that they are created not from the speculations of professionals and researchers, but from the real needs and preferences of the persons for whom they are intended.

10.2.2 Implications for research methodology in audio description

The work presented here is a descriptive study of the product of audio description, located in the research area of audio description, and within the discipline of Audiovisual Translation. This research has proven the usefulness of an approach based on text genre and the methods of discourse analysis and semantic analysis proposed for the study of audio description of artworks. As mentioned at the beginning of this work (cf. 2.2.), this specific type of audio description shares with audio descriptions carried out for cinema, television and the performing arts, a similar communicative intent and type of receiver that makes certain theoretical and methodological approaches valid for all these modalities.

Concretely, the method of semantic analysis of the audio description product proposed in this doctoral thesis, which is based on the analysis of film audio description developed by the Tracce research group (Jiménez 2007; Jiménez et al. 2010), can be applied to other modalities of audio description in order to determine what conceptual content of the source text has been selected for translation, taking into consideration the specific characteristics of the source text. If film studies form the basis of the semantic categorization of film audio description, then design and art theory fulfil that function for artworks here, and theatre studies and the semiotics of dance must be applied to audio description in the performing arts. What makes it important to commence from these theories is that it is only through them that the relevance and impact of certain components of the source text in creating the audio description is evident.

Besides, these studies have a practical application related to information indexing and automatic annotation of discourses. The semantic analysis of museum audio description of artworks presented in this doctoral thesis has allowed us to establish a conceptual relation between the components of the artwork (the source text) and the vocabulary used in its audio description (the target text), that is, between the visual and the verbal modes. The classification of the content of the audio description in the categories of visual communication therefore constitutes a semantic annotation of the texts of the corpus which may be used to index text segments from search patterns that specify different components of the artwork. In this way, if a professional audio describer, a student or teacher wishes to obtain real text samples of the audio description of *colour* or *composition*, they would only have to introduce these terms in a search field in order to retrieve the text segments annotated with these category tags in the corpus of audio descriptions.

Similarly, this conceptual analysis may be used as a basis for the development of automatic semantic annotation applications for audio descriptions of artworks, such as Wmatrix (Rayson 2009). This type of application, linked to a database of audio descriptions of artworks, would constitute an important search and reference tool for training and professional practice in this area. If we take a step further in the chain of relations, linking the audio descriptions that are semantically annotated with the original artworks would permit the indexation of images from the conceptual categories of the artwork (such as the iconic image, composition or movement) in teaching applications in the area of visual arts (cf. Salway and Frehen 2002). Suppose a student or teacher of Art History wished to retrieve, from a database of images, a series of works illustrating *movement* in painting. Introducing the movement category in a search field would lead to the application recovering all images annotated with this conceptual category.

Finally, the semantic study presented here is the beginning of the construction of a *local grammar* of museum audio description of artworks. Once complete at the morpho-syntactic and discursive levels, it will constitute an exhaustive characterization of this genre at the formal level, which will be of great use in the training and professional practice of audio description. Also, the rest of the moves that make up the audio descriptive guide may be added to the local grammar of the exhibit's audio description, thus creating a knowledge base for developing applications for textual composition and computer assisted translation in the area of museum audio description of artworks.

10.2.3. Future lines of research in museum audio description

As regards future research in this area, the study of the audio descriptive guide in art museums may serve as a departure point for comparative studies within the genre of the museum audio descriptive guide where the influence of the field variable (the theme of the museum and the exhibition) in the discursive organization and the linguistic characteristics of the audio description may be studied in detail. To these may be added other comparative studies on the variable of mode, where the characteristics of recorded audio description in the audio descriptive guide are compared to those of live audio description in guided visits. The results of these studies would be useful in constructing a more complete definition of museum audio description with all its variations that may serve as a guide in training as well as professional practice in this area, similar to the genre dictionaries proposed by the Gantt group (Gamero 2001: 198).

Another comparative study of great interest, this time on the variable of tenor, may be on the analysis of museum audio description of artworks as compared to the audio description of artworks in didactic material for teaching art to visually impaired persons (such as those included in the online encyclopaedia *Art History Through Touch and Sound*) and training audio describers (such as the online resource *Handbook for Museums and Educators*), in order to identify convergences and divergences between them.

With reference to the semantic analysis of artwork audio description, it would be especially interesting to compare the results on the prominent components of artworks in museum audio description with the prominent elements in the processes of visual perception, based on research carried out by Kosslyn (1994), Smith and Kosslyn (2007), Zeki and Lamb (1994), from the perspectives of Neurobiology and Physiology of Visual Perception; and Arnheim (2004) from Psychology of Visual Perception. This comparative analysis of the processes of visual perception and the audio description product would allow us to describe the process of audio description in

terms of similarity and divergence between the processes of perception and composition in audio description: the identification of elements that are predominant in perception but not in audio description and vice versa, would allow us to identify translator decisions on selection of relevant information.

Similarly, examining the results from the perspective of other theories of visual communication, such as Social Semiotics (Kress 2010; Kress and Leeuwen 2006; O'Toole 2010), and theories on the Philosophy of Representation (Kulvicki 2006; Lopes 1996; Gombrich 1982; Goodman 1968) would contribute a complementary vision on the semantic aspect of audio description and its adjustment to the source text function, which may be useful for the creation of a method of audio description in this field. Last but not least, these results should be compared to the results of experiments on perception and creation of mental images in people with complete or partial loss of vision to determine to what extent audio descriptions are adapted to the receiver's capacities. For example, the experiments carried out by Morton Heller, John M. Kennedy and Amedeo D'Anguilli (cited in Cattaneo and Vecchi 2011: 83), among others, that demonstrate the capacity of visually impaired persons to comprehend and graphically represent the rules of representation of the three dimensions on a two-dimensional plane, would seem to justify greater specification of planes, depth and perspective of the artwork in audio description.

All of the above, combined with descriptive studies such as the one presented in this work, constitute valuable material for designing experiments on reception where the users can evaluate the adequacy of current practices, as well as the benefits of alternative practices such as those being implemented in theatre audio description (Udo and Fels 2009a; Whitfield and Fels 2013). Nowadays, museums at the forefront of museum accessibility carry out visitor studies that allow them to evaluate the adaptation of their audio descriptions to the expectations and needs of their visitors. When this stage is reached, descriptive research converts to applied research, which directly affects the real practice of accessible translation of the multimodal museographic event in order to modify it in a certain direction, that of a positive and beneficial solution for all parties involved in the communication, and especially for the receiver.