



DEL VOLUMEN AL VERBO: Estudio Formal de Audiodescripciones de Obras de Arte Tridimensionales

CANDELA ÁLVAREZ DE MORALES MORENO¹

¹ Universidad de Granada, España

PALABRAS CLAVE

Audiodescripción museística
Accesibilidad cultural
Obras de arte
tridimensionales
Cultura visual
Comunicación artística

RESUMEN

Este estudio analiza audiodescripciones (AD) de esculturas en seis museos franceses, como herramienta de accesibilidad para personas con discapacidad visual (DV). Desde la traducción accesible mediante teorías de multimodalidad e investigaciones de arte, examina un corpus de 36 obras tridimensionales, evaluando la estructura, jerarquización y claridad de las AD según normativas internacionales (Snyder, 2010; UNE 153020). Los resultados revelan disparidades en calidad y coherencia entre museos, destacando la necesidad de prácticas homogéneas que garanticen inclusión y accesibilidad en la experiencia cultural.

Recibido: 05/ 07 / 2025

Aceptado: 01/ 10 / 2025

1. Introducción

La audiodescripción museística (ADM) es una herramienta clave para la accesibilidad en museos gracias a la que las personas con DV acceden al arte mediante descripciones verbales que transforman la información visual en un lenguaje accesible (Neves, 2015; Snyder, 2008). Se trata de un área de investigación asentada en la rama de la traducción accesible (Soler Gallego y Jiménez Hurtado, 2013) basada en la multimodalidad (Baldry y Thibault, 2006; Carlucci & Seibel, 2020) para vincular la percepción visual de la obra y su transmisión verbal. En este contexto, la riqueza y eficacia comunicativas de la imagen la convierten en un medio poderoso para transmitir significado, pero su accesibilidad sigue siendo incipiente en muchos entornos. Aunque la investigación reciente ha abordado mayormente obras pictóricas, este estudio destaca la importancia de analizar las especificidades de las obras tridimensionales, cuya complejidad visual y material plantea retos únicos.

La obra de arte es tanto una pieza original y creación artística como texto origen (TO) del que parte este proceso traductor, por lo que también es texto. Para que los elementos visuales y táctiles de las esculturas sean perceptibles para las personas con DV y se comuniquen de forma efectiva es imprescindible conocer los elementos compositivos de esta tipología artística. A raíz de estos se podrá establecer una taxonomía o modelo sobre la información que se debe incluir y determinar sus necesidades traductoras específicas, por ejemplo, la verbalización. Este enfoque parte de la multimodalidad (Baldry y Thibault 2006, p. 1; Carlucci y Seibel, 2020, p. 271), por la que las obras tridimensionales se consideran textos multimodales (visuales y táctiles principalmente) que deben adaptarse para una comunicación inclusiva tras analizar sus componentes visuales, táctiles y visotáctiles. Así el significado de la obra emerge de la interacción entre diversos modos semióticos y se vuelve una unidad de significado analizable desde la función que cumple (Jiménez Hurtado *et al.*, 2012, p. 358). La escultura como objeto tridimensional, plantea retos únicos para su adaptación verbal, pues requiere una traducción que preserve sus cualidades táctiles y visuales sin contacto físico directo, al menos *a priori*. Por tanto, la AD de esculturas debe integrar la forma física de la pieza con su contexto histórico y cultural, además de su significado estético y simbólico, aunándolos con los elementos puramente hápticos transmitidos de forma verbal-oral que llegan de forma visual al público normovidente. En este sentido cabe recordar que los textos audiodescriptivos, aunque hagan referencia a textos visuales, se caracterizan por una morfología diferente a la visual (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013, p. 582).

El estudio pretende evaluar cómo las audiodescripciones reflejan formalmente en su estructura las características composicionales más relevantes de las esculturas, en relación con la percepción visual de cada obra. El estudio aborda dichos desafíos mediante un análisis de un corpus en francés recopilado *ad hoc* de 36 audiodescripciones de obras tridimensionales extraídas de seis destacados museos galos (Louvre, Orsay, Pompidou, Mac-Val, Quai-Branly y Contemporain de Lyon), para identificar la verbalización y materialización estructural de la composición y forma de las obras tridimensionales. Partiendo de estudios sobre la composición, sus rasgos que lo dotan de carácter artístico y su análisis sistematizado desde la disciplina del arte (Azcárate Ristori *et al.*, 1984; Borrás Gualix *et al.*, 1984; Gombrich, 1975; Maroto, 2009), analizaremos la superestructura (estructura global del texto, es decir, distribución espacial de sus componentes y de contenido) de las descripciones como verbalización de dichos fundamentos. Además de realizar dicho estudio de forma descriptiva, se consideran las propuestas en cuanto a información que incluir y su organización de una selección de directrices contemporáneas de ADM (Morisset y Gonant, 2008; RNIB y VocalEyes, 2003; Salzhauer *et al.*, 2003; Snyder, 2010) de entidades destacadas para contribuir a una comprensión más precisa de las características específicas de la ADM de esculturas.

2. ¿Influye la forma de la obra en la estructura discursiva?: configuración de obras escultóricas

En este apartado definimos las características artísticas propias de las obras tridimensionales para conocer la configuración de nuestro TO y tratar las consideraciones y retos de expresar los elementos visuales y físicos de forma lingüística, así como el tratamiento y descripción de la obra 3D desde el Arte. Parte de la premisa de que la tipología de la obra tridimensional (instalación y obra escultórica abstracta o figurativa) influye en la estructura, el contenido y la manera de describir de la AD. Las particularidades de cada tipo de obra (forma, textura y composición) y la forma en que estas se combinan se plasman con

enfoques lingüísticos distintos en la AD, es decir, los marcadores lingüísticos de los atributos visuales difieren para transmitir de forma eficaz su significado y su impacto estético. La escultura, como forma de arte, destaca por su enfoque en las sensaciones táctiles pues contempla la expresión artística a través de la dimensión tridimensional, a semejanza del cuerpo humano. A través del tacto, la escultura permite una experiencia directa y palpable de la forma y la perspectiva del objeto, lo que la distingue de otras formas de arte, pero, a pesar de la importancia de este sentido, no excluye los aspectos estéticos visuales, ya que crea objetos sólidos que ocupan espacio (cualidad que comparte con la arquitectura).

Por otro lado, en cuanto a la perspectiva diacrónica y académica que ofrece la historia del arte (para un análisis más profundo véase Álvarez de Morales Moreno, 2024), la escultura ha tenido dificultades para autodefinirse y distinguirse en el contexto del arte, ya que ha estado frecuentemente supeditada a la arquitectura y a la pintura debido a su cualidad tridimensional y capacidad de enmarcar y decorar. Esta ha estado históricamente vinculada al espacio arquitectónico, destacando el bulto redondo y el relieve como sus principales expresiones tridimensionales. La diferencia entre ambas expresiones es el nivel de volumen: el bulto redondo representa esculturas en tres dimensiones que se encuentran exentas, mientras que el relieve se adhiere a una superficie plana, sin liberar totalmente la escultura del marco arquitectónico (Gombrich, 1975, p. 482). Otro aspecto clave en la evolución de la escultura ha sido el intento de representar el movimiento en formas estáticas. Azcárate Ristori et al. (1984) explica que, aunque la escultura es intrínsecamente estática, se pueden usar técnicas como el ritmo y la tensión para simular movimiento. Esto es especialmente palpable en escultores del siglo XX como Calder, quienes crearon esculturas cinéticas, logrando el movimiento real en sus obras. En consecuencia esta manifestación artística requiere del sentido del tacto además de la vista, a diferencia de la pintura, pero las tradicionales prohibiciones a tocar los expositivos minan el desarrollo de esta actividad sensorial (Borrás Gualix et al., 1984, p. 140) y obligan a tratar de acariciar los contornos y relieves con la mirada (Azcárate Ristori et al., 1984, pp. 13-16) sustituyendo el contacto directo.

La escultura se aprecia principalmente a través del sentido del tacto pues su sensibilidad es háptica, lo que crea una interacción directa entre el espectador y la obra, a raíz de la combinación de tres agentes. Según Azcárate Ristori et al. (1984), existen tres factores esenciales para lograr una experiencia y percepción completas de la obra: la calidad táctil de las superficies, la sensación de volumen en relación con el espacio ocupado, y la masa o peso de la obra (pp. 9-10). La experiencia sensorial con respecto a una escultura no puede ser sustituible, ya que la palpación es esencial para percibir su volumen y cualidades materiales. Ni siquiera los "vaciados" en materiales plásticos pueden reproducir el volumen real que representan en una experiencia equiparable a la exploración de la obra original, pues pierden el efecto táctil del material original y la sensación de peso (Azcárate Ristori et al., 1984, p. 782). Cuando una persona con DV explora una escultura, percibe la textura y cualidades táctiles de la superficie según el material y su acabado (texturización). Los propios materiales, distintos no solo en apariencia, como mármol, bronce o madera, ofrecen distintas texturas (dureza, compacidad, ...) y sensaciones táctiles diversas (Carmona Muela, 2016, p. 183). Asimismo, el volumen permite que el espectador aprecie la escultura en función de su presencia tridimensional y de su espacio circundante, percepción espacial que ha variado históricamente (pues ocupa un espacio mental además de físico) según las concepciones de cada período artístico (Bernalles Ballesteros y García de la Concha Delgado, 1986, p. 21). La masa y el peso, elementos fundamentales, solo pueden percibirse al tocar la obra, especialmente en piezas de tamaño pequeño que pueden sostenerse en la mano ya que en esculturas más grandes el peso puede exceder la capacidad de captación humana (Azcárate Ristori et al., 1984). En resumidas cuentas, solo cuando se integran los factores de textura, volumen y espacio, masa y peso, la escultura logra una independencia tanto física como estética.

En cuanto a la dimensión más simbólica y comunicativa de esta manifestación artística, las obras de arte tridimensionales como lenguaje plástico transmiten mensajes simbólicos que pueden ser interpretados en una audiodescripción accesible. La relación entre estructura y función es relevante para explicar la implicación simbólica de la obra, proporcionando un contexto adicional que refuerza su carácter artístico y cultural, y que resulta particularmente útil en obras donde el significado alegórico se asocia estrechamente con la composición visual y táctil de la escultura (Borrás Gualix et al., 1984, p. 191).

Para facilitar el análisis de las esculturas en un contexto accesible, consideramos pertinente considerar la estructura y consideraciones del modelo de análisis para la descripción de esculturas de Maroto (2009), estructurado en dos partes. En primer lugar, se analiza la obra desde una perspectiva técnica y formal, incluyendo aspectos como el tipo de escultura, el material, el color, el volumen y los

efectos de luz. En segundo lugar, se contextualiza la obra en su periodo histórico y estilo artístico, permitiendo una comprensión más profunda de su relevancia cultural y social. El análisis formal examina la tipología de la escultura (busto redondo o relieve), la parte representada (cuerpo entero, busto, medio cuerpo o grupo) y el tratamiento de la materia, describiendo el material, la técnica de ejecución y las cualidades táctiles, como suavidad o aspereza. También se observa el volumen y la masa de la obra, junto con el efecto de la luz sobre sus superficies y la composición general de la pieza. Finalmente, se estudia la representación del movimiento o reposo, un aspecto clave para analizar la tensión de las figuras y su relación con el entorno. El contexto histórico-social sitúa la escultura en su estilo, periodo o escuela correspondiente, ayudando a entender los elementos visuales y simbólicos que influyen en su interpretación.

3. Metodología

Abordado el carácter semiótico y artístico de la escultura, procedemos a estudiar el corpus *ad hoc* acompañado de una ficha técnica de cada obra (completo en Álvarez de Morales Moreno, 2024), con el fin de extraer rasgos de tipo discursivo y de contenido de los textos analizados, en línea con los análisis propuestos por Cabezas Gay (2017) y Lax López (2023).

3.1. Metodología y fundamentos metodológicos

Este estudio aplica una metodología mixta basada en la Lingüística de Corpus para establecer modelos de evaluación más complejos con los que extraer y analizar datos de los textos y explicarlos mediante su interpretación (Moreno Ortiz et al., 1999, p. 180). Este enfoque en la investigación discursiva resulta eficaz en corpus especializados y de pequeñas dimensiones (Evison, 2010, p. 132) pues la representatividad de un corpus aumenta con su grado de especialización (Koester, 2010, p. 68). Así, se utiliza análisis cuantitativo para evidencias mensurables y cualitativo para interpretar datos y describir el comportamiento lingüístico en contextos específicos. Por tanto, la metodología de análisis de textos basada en corpus (O’Keeffe y McCarthy 2010; Saldanha 2009) se aplicó mediante un análisis exploratorio, o con atención focalizada para fenómenos con escasas referencias previas (Williams y Chesterman, 2002) y uno descriptivo, o con foco en el texto meta (TM) y el proceso de una traducción (Chaume y García de Toro, 2010, p. 58) tan común en los estudios de corpus (Kenny, 2011), con el objetivo de identificar y describir los patrones presentes en nuestro corpus mediante herramientas informáticas que recuperan ejemplos lingüísticos y patrones textuales sin analizarlos.

Para este estudio discursivo-estructural, tomamos el enfoque y métodos de análisis de Jiménez Hurtado y Soler Gallego (2015) además de servirnos en componentes de la imagen visual y cuestiones recogidas por las directrices de ADM (el enfoque descriptivo, la exploración táctil o la referencia o analogía a otros sentidos). Para extraer la estructura discursiva de los textos del corpus, se lleva a cabo un análisis exploratorio manual (Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2015, p. 285) con un enfoque de arriba abajo (p. 282) en el que se abstraen las distintas secciones discursivo-pragmáticas y semánticas de los textos por museo. Para facilitar la tarea de comparación de los treinta y siete textos audiodescriptivos con las diez directrices seleccionadas (recogidas extensamente en Álvarez de Morales Moreno, 2024), se sistematizaron y esquematizaron sus nociones de calidad y pautas de elaboración.

Así, el análisis discursivo llevado a cabo es de carácter general y los rasgos discursivos de las audiodescripciones se extrajeron en función del museo al que pertenecieran, pues sus estructuras discursivas diferían por ese motivo y por tanto su agrupación y descripción debían reflejarlo. También se ha recurrido a las principales directrices de ADM actuales para consultar las recomendaciones sobre el tipo de información artística que ofrecer, su organización y presentación, ya que basarse en dichos puntos comunes de las directrices revela parcialmente la traducción de la gramática visual en los textos recopilados (véase Álvarez de Morales Moreno, 2024, sin dejar de contemplar la forma lingüística de otros aspectos esenciales no estudiados previamente en este tipo de análisis (ej.: metáforas sinestésicas).

Además del material que estudiar en el análisis de corpus, se debe considerar previamente la herramienta que se va a emplear (Calzada Pérez, 2017, p. 466). Sketch Engine, herramienta de análisis semiautomático de corpus, se eligió dada su gran aceptación y el amplio rango de posibilidades que ofrece desde funciones de extracción de datos hasta organización en subcorpus y etiquetado de textos. Igual de relevante que el propio análisis resulta la realización de tareas previas que lo posibiliten, las cuales se exponen a continuación.

3.2. Recopilación del material audiodescriptivo y compilación del corpus ad hoc:

El material empleado en este análisis consiste en un corpus textual formado por muestras reales del subgénero específico de ADM de obras de arte tridimensionales en el contexto concreto de Francia. El proceso de compilación de los materiales audiodescriptivos partió de un proceso de búsqueda inductivo a través de los sitios web de los museos franceses, mediante el que se elaboró una primera selección basada en la importancia del museo en la cultura francesa y en la mención explícita a la disponibilidad de AD para sus obras escultóricas. Una vez seleccionados los museos se tuvo un primer contacto a través del envío de correos electrónicos a distintos departamentos de los museos, a los cuales obtuvimos respuesta de tres entidades. De ellas, dos proporcionaron materiales audiodescriptivos para el corpus; el resto de las audiodescripciones se obtuvieron de forma autónoma a través de la búsqueda en los sitios web de los museos, proceso que también permitió identificar los servicios para personas con DV ofrecidos. De acuerdo con la clasificación que expone Ramón García (2000), el corpus compilado para esta investigación sería oral, transcrito, especializado, cerrado y etiquetado.

3.2.1. Selección y características del material

Se ha creado un corpus monolingüe en francés que recopila audiodescripciones de obras tridimensionales de seis museos ubicados en París y Lyon. El objetivo principal de este corpus es estudiar una subcategoría de la audiodescripción que ha recibido menos atención en comparación con las obras pictóricas más convencionales. El corpus incluye un total de treinta y siete textos audiodescriptivos provenientes de museos reconocidos: Centre Pompidou (4), Musée du Louvre (4), Musée d'Orsay (7), Musée d'Art Contemporain de Lyon (4), Musée du Quai Branly (5) y Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC-VAL) (13). Entre los desafíos afrontados al recopilar este corpus, destaca la dificultad para encontrar audiodescripciones específicas de obras tridimensionales en las web de los museos, lo que limitó la selección y obligó a recurrir a contactos directos con los museos y *prestataires externes*.

Cada museo ofrece un enfoque único y distintivo tanto en su perspectiva y tratamiento de las obras como en el propio contenido de sus colecciones: por lo general se trata de museos contemporáneos, a excepción del Louvre y el Quai Branly (dedicado a las artes y civilizaciones de África, Asia, Oceanía y América) y, aunque acompañan sus textos de recursos sensoriales, estos difieren (Centre Pompidou ofrece podcasts accesibles para explorar la sensibilidad corporal; Louvre proporciona cartelas en Braille; MAC Lyon y MAC-VAL abordan temas sociales con instalaciones monumentales. Quai Branly los acompaña de exploraciones táctiles de objetos rituales y ceremoniales). En términos de producción, las audiodescripciones varían en su origen: algunas fueron producidas internamente por equipos de los museos, mientras que otras fueron desarrolladas por *prestataires externes* especializados en accesibilidad y mediación cultural. Esta diversidad en la producción se refleja en estilos lingüísticos variados que capturan tanto las características visuales como conceptuales de las obras de arte, permitiendo un estudio en profundidad de las prácticas contemporáneas en la audiodescripción museística en Francia.

3.2.2. Preparación del material: transcripción y compilación del corpus

Este proceso se divide en varias etapas: evaluación de la población textual, preparación del material y compilación del corpus. En primer lugar, se determinó la población de AD mediante un estudio descriptivo del estado de la accesibilidad museística de aquellos museos franceses que teóricamente ofrecen servicios accesibles, flexibilidad horaria y atención al visitante con discapacidad. A partir de esta investigación preliminar se concluyó que entre los centros investigados, el mayor número de museos que ofrecen AD se encuentran en París y que igualmente estos son los que en mayor número posibilitan acceder a dicho servicio en línea. Segundo, que la población de este subgénero de ADM es aún reducida en comparación con obras pictóricas, y finalmente, que existe un claro desequilibrio entre museos en cuanto a la posibilidad de acceso a este material, así como a información sobre su elaboración (criterios y autor).

En segundo lugar, se procedió a recopilar los textos y transcribirlos. Dada la dificultad para acceder a las propias audiodescripciones y recibir de los responsables de accesibilidad en los museos con estos servicios, la recopilación del corpus se extendió a cinco meses. Todas las audiodescripciones se extrajeron en formato texto de sus respectivos sitios web (véase Álvarez de Morales Moreno, 2024) a excepción de Louvre y Orsay (en formato audio tras contactar con los responsables). Como la

herramienta empleada solo permite adjuntar textos escritos (Sketch Engine), se procedió a transcribir los audios manualmente. De forma complementaria, se creó una ficha técnica de cada obra y AD que contiene los datos básicos de la obra y una imagen de esta.

Previamente se revisaron y editaron los textos (corregir incoherencias, errores, repeticiones u omisiones) y se adecuó y homogeneizó el formato del material para su correcto procesamiento en la herramienta de análisis, además de alojar cada AD en un archivo independiente. Una vez se compiló este corpus general, se procedió a su estudio exploratorio mediante los criterios básicos y comunes de las directrices de ADM, mencionados anteriormente, para caracterizar los textos y clasificarlos en este sentido. A partir de estos datos (aunque preliminares evidencian la diferencia de proyectos, enfoques y selección de información) se delimitaron varios subcorpus para analizar rasgos similares o patrones entre los museos: uno por cada museo y uno para cada criterio sintetizado de las directrices.

4. Objetivos

Para analizar críticamente las descripciones en relación con los planteamientos teóricos, se formulan a continuación los objetivos que guían la investigación. Partimos del objetivo general que consiste en estudiar la estructura formal discursiva de este subtipo de ADM en el contexto museístico francés actual mediante el análisis de muestras textuales reales para conocer la configuración de nuestro TO, detectar si hay patrones o estructuras prototípicas, y en caso afirmativo extraerlos. Ello nos llevará a definir las necesidades organizativas y estructurales de dicha tipología audiodescriptiva, tarea que resulta esencial en el proceso de descripción verbal para conseguir una comunicación exitosa entre el contexto artístico y el colectivo de personas con DV.

Así, para poder cumplirlo resulta indispensable plantear ciertos objetivos específicos como hoja de ruta:

1. Establecer las necesidades específicas de la AD de esculturas, al exponer las características artísticas de las obras tridimensionales junto con el modelo de descripción acuñado en la disciplina del arte de forma individual y en relación con la teoría de la multimodalidad.
2. Compilar un corpus *ad hoc* con una muestra representativa de AD del panorama museístico francés actual sobre obras tridimensionales.
3. Estudiar los patrones empleados en dicho corpus para describir de forma verbal las obras tridimensionales mediante la identificación de sus marcadores discursivos, organización del discurso y contenido incluido.

Una vez definidas las bases teóricas y expuestos los planteamientos del estudio, a continuación se presenta el análisis realizado seguido de los resultados derivados de este junto con comentarios al respecto.

5. Análisis de la estructura: organización del discurso

En el presente apartado se presenta la organización discursiva de cada museo. Cabe destacar la especial dificultad que hemos enfrentado para llevar a cabo este análisis discursivo, especialmente con respecto a la sistematización, homogeneización y prototipado de las partes constituyentes del discurso audiodescriptivo debido a la acentuada diversidad de información recogida, así como de su organización entre los distintos museos e incluso entre los propios textos de un mismo museo.

Reconocemos la redundancia de ciertas partes o momentos discursivos que presentamos, pero con diferente denominación, porque cada museo ha seguido sus propias indicaciones a la hora de seleccionar la información que se debe incluir en sus textos y la manera de organizarla. En concreto, hacemos referencia a las partes denominadas «contexto» que presentan cierta variación en su designación, como «geográfico», «histórico-artístico» y «cultural»; y a aquellas de «información», como «básica», «complementaria» o «de creación»; las calificadas como «descripción visual» frente a «impacto visual»; y las referidas a la «exploración táctil», diferenciadas por «invitación» e «indicaciones». Esta diversidad de «subtítulos» agregados a los títulos con los que se ha clasificado cada parte discursiva se ha seleccionado en función del tipo de información recogida; de ahí que, aunque se trata de datos contextuales, no siempre se tratan las mismas cuestiones pues en algunos museos se mencionan únicamente conceptos culturales y en otros, datos biográficos sobre el autor o artísticos sobre su inspiración, mientras que algunos presentan información histórica.

En la tabla que se presenta a continuación se expone la estructura general de los textos audiodescriptivos de cada museo estudiado, divididos por apartados (Ap.) numerados según su orden

de aparición. Para mayor detalle, en el Anexo I se expone el análisis pormenorizado de cada superestructura, que incluye también las subsecciones en que se dividen las partes expuestas en la tabla mediante un texto audiodescriptivo prototípico de cada museo. Dicha estructuración se materializa con un etiquetado creado ad hoc para facilitar visualmente la división y subdivisión, cuyo código y significado se especifican en una leyenda.

Figura 1. Macroestructura de las audiodescripciones de cada museo.

Museo	Ap. 1	Ap. 2	Ap. 3	Ap. 4	Ap. 5
Pompidou	Información básica e introducción	Descripción visual	Contexto histórico-artístico	Interpretación	
Louvre	Introducción	Descripción visual iconográfica e interpretación	Información básica y ubicación	Materiales compositivos	Función e información complementaria
Orsay	Información básica	Tema	Descripción visual e interpretación	Contexto histórico-artístico	Información complementaria
Contemporain de Lyon	Información básica	Descripción visual e interpretación	Invitación exploración táctil e impacto visual	Contexto histórico-artístico e información de creación	Indicaciones de desplazamiento
Quai-Branly	Contexto geográfico e información básica	Indicaciones exploración táctil	Descripción visual	Contexto cultural: significado y uso	Información complementaria e indicaciones de desplazamiento
MAC-VAL	Información básica e introducción	Descripción visual	Interpretación e información de creación	Información complementaria	

Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024

A continuación, recogemos algunos de los aspectos más llamativos de las similitudes y disparidades que manifiestan los museos objeto de nuestro estudio con relación a la estructura de sus audiodescripciones. Para una visión más profunda de las particularidades específicas de cada uno de ellos y de los incumplimientos puntuales de su estructura prototípica, remitimos igualmente al Anexo I, donde se proporciona un análisis detallado de un texto prototípico de cada museo junto con un comentario más pormenorizado.

La estructura de los textos de audiodescripción de los museos analizados refleja las particularidades de cada institución, así como su enfoque en la accesibilidad e interpretación del arte y de cada obra y contexto museológico específico. Por lo general, las audiodescripciones comienzan con una introducción de la obra, donde se presenta el título, el artista y la fecha de creación, sección crucial para situar al oyente en primera instancia y sobre esas primeras nociones construir la imagen mental. Por ejemplo, en el Centre Pompidou se ofrece una introducción breve y concisa: «Niki de Saint Phalle: La Mariée, 1963». La descripción física detallada de las obras es otro aspecto común como cabe esperar pues ese es el objetivo de las audiodescripciones, exponer la información visual. Todos los museos proporcionan una visión general de la impresión primera de la obra para dar paso a descripciones minuciosas de las características físicas de las obras centrándose en las distintas partes que las componen, favoreciendo la visualización mental de la pieza. Cada museo también incluye una sección sobre el contexto histórico y artístico de la obra donde se comentan influencias de otros estilos o artistas, las técnicas o el estilo del autor e interpretaciones del mensaje que quiere transmitir (ej. Contemporain de Lyon: «Per Kirkeby, artiste danois, est connu pour ses œuvres qui fusionnent architecture et sculpture»). La interpretación emocional y simbólica es igualmente importante y está presente en todos los museos, lo que permite a los oyentes conectar con la obra y vivir una experiencia inmersiva. Por ejemplo, en el MAC-VAL, la interpretación es bastante evocadora: «La forme de cette œuvre et son matériau possèdent ce même caractère transitoire».

Sin embargo, las diferencias en la forma también son notables. Los textos del Pompidou tienden a ser más narrativos y evocadores, utilizando un tono más emocional y reflexivo, debido en parte también a su carácter de podcast. Esto contrasta con el estilo más formal y descriptivo del Contemporain de Lyon, el cual pone el foco en proporcionar información precisa y detallada, tanto del aspecto visual como del autor, de manera estructurada. Por ejemplo, la descripción de «La Mariée» en el Pompidou incluye preguntas retóricas y una reflexión emocional, mientras que «World Markets» se centra en la identificación de la obra y de sus principales elementos visuales, además de en la intención de la autora

y su biografía. Cada uno adapta el texto para resaltar los aspectos visuales y contextuales que crean convenientes o más importantes para satisfacer las necesidades específicas de su audiencia meta. Las diferencias en estilo, tono y enfoque reflejan la diversidad de las colecciones y las filosofías curatoriales de cada museo, pero todos proporcionan una experiencia rica para los oyentes potenciales.

6. Resultados

Este análisis revela una correspondencia variable en la aplicación de los principios de organización y presentación de la información que recogen las directrices analizadas para este estudio, como se aprecia en el comentario anterior sobre la estructura y el lenguaje utilizados en las audiodescripciones de cada museo que a continuación se presenta. Con respecto al enfoque por el que se ha optado en las audiodescripciones en cada museo, aunque no encontramos ninguna descripción pura y exclusivamente objetiva o subjetiva, pues en un mismo texto se combinan ciertos momentos o puntualizaciones más subjetivos con otros más objetivos, sí se aprecia una prevalencia de la perspectiva objetiva en los textos.

Las audiodescripciones de los museos siguen generalmente el principio de describir de lo general a lo particular, con un lenguaje claro, sencillo y breve, salvo en el Pompidou, que usa oraciones complejas. Se emplean verbos vívidos, adjetivos y adverbios para enriquecer las descripciones, aunque el Louvre, el Orsay y el Contemporain de Lyon reducen el uso de los últimos. Las comparaciones son comunes, excepto en el Louvre, destacando el Pompidou por sus analogías con las agujas del reloj. Predomina el tiempo presente y la tercera persona, excepto en el Louvre, que usa la primera persona debido a la naturaleza figurativa de sus obras. Se evita referirse al sentido de la vista, salvo en el Pompidou. Las descripciones son mayormente objetivas, excepto en el Pompidou y el Louvre, que incluyen elementos subjetivos y evocadores. El Louvre se diferencia al centrarse más en el contexto histórico que en las características visuales y físicas de las piezas, posiblemente por ofrecer maquetas táctiles a los visitantes.

Como se desprende del análisis de esta sección, en general los seis museos presentan una correspondencia variable en la aplicación de los criterios de estructura y lenguaje, de lo que podemos señalar como área de mejora la progresiva composición de la imagen mental.

7. Conclusiones

Esta investigación nos ha permitido profundizar en las características que definen esta modalidad de ADM poco estudiada hasta ahora. Se ha comprobado que, al igual que como tipología artística merece una atención específica, como TO la rige y consecuentemente el producto final de su traducción accesible, también. Resulta inevitable aludir a las características multisensoriales intrínsecas de las obras de arte tridimensional que permiten una mayor interacción y comprensión de la pieza por otros sentidos, pues, aunque presenta componentes visuales, también ofrece otros viso-táctiles, como la textura o la línea, y puramente táctiles, como la dureza y la temperatura, especialmente pertinentes en este contexto. Además del reconocimiento que merece por sus particularidades compositivas, que se reflejan en el TM, esa naturaleza plástica, táctil y que, por lo general, posibilita su exploración completa, debe ser foco en la investigación de esta submodalidad e integrarse en las propuestas desde el ámbito profesional de forma que se exploten en beneficios de una experiencia más personal e inmersiva.

Los objetivos del estudio se han cumplido de la siguiente manera: el primer objetivo, establecer y exponer los elementos formantes de las obras tridimensionales, se cumplió al exponer la concepción artística de estas obras y compararla con otras formas artísticas. En este mismo objetivo, el contrastar dicha conceptualización con además de haber establecido la relación con la premisa de la multimodalidad se ha llevado a cabo al explicar en qué consiste y exponer sus aportes a la traducción accesible y en concreto a la ADM. Los objetivos 2 y 3, compilar un corpus representativo de AD del panorama museístico francés y estudiar los patrones y estructuras textuales, se trataron en la sección de la metodología empleada al explicar el proceso previo de compilación y la herramienta empleada y en los apartados del análisis del corpus y sus resultados, respectivamente. Ello implica el cumplimiento del objetivo general, pues se ha recabado una muestra textual real y significativa, a falta de establecer una relación o modelo estructural, más allá de la descripción de las diferencias presentadas y de su correspondencia con las recomendaciones audiodescriptivas.

Se constató una gran heterogeneidad entre las audiodescripciones de los distintos museos franceses analizados, posiblemente debido a la falta de investigación específica sobre AD en obras tridimensionales. Esta disparidad impidió identificar patrones comunes en el análisis, reflejando

diferencias en el contenido y presentación de las AD según el museo y la tipología de la obra tridimensional. La hipótesis 2 se refutó al observar claras diferencias en la información y organización de las AD según si la obra es una instalación, una escultura figurativa o abstracta. La forma, composición y cualidades de la obra condicionan la descripción, siendo más frecuentes los recursos metafóricos en AD de obras experimentales que en las figurativas.

Nuestro estudio confirma que la escultura tiene un valor específico en su capacidad de ser percibida mediante el tacto, al permitir la expresión artística a través de la tridimensionalidad. En este sentido, en relación con la información presentada, aunque las cualidades visuales se cubren en todos los textos estudiados, los aspectos táctiles no siempre se contemplan. No todos los museos incluyen exploración táctil en sus guías audiodescriptivas y los que lo hacen, no siempre lo aplican en todas sus audiodescripciones.

Así el estudio sugiere, por tanto, que, a pesar del destacado potencial de la AD como herramienta informativa e inclusiva para el acceso a la cultura visual en contextos museísticos y digitales, existe una necesidad imperante de uniformar las prácticas audiodescriptivas para garantizar una accesibilidad efectiva y relativamente homogénea.

Para futuras investigaciones, es crucial continuar explorando esta submodalidad de AD no tratada previamente en el ámbito académico. El análisis semiótico del TO y la descripción del TM proporcionan un punto de referencia para futuros estudios. Dado que el corpus de textos es reducido y diverso entre los museos, los resultados no son generalizables. En el futuro, sería oportuno trabajar con un mayor y más equilibrado volumen textual entre los museos para obtener resultados más rigurosos y compensados sobre la práctica audiodescriptora en este ámbito.

Los estudios descriptivos del TM de la audiodescripción no solo describen características formales, sino que también permiten extraer variables útiles para el diseño de estudios de recepción (Soler, 2013, p. 24). En esta línea, sería necesario llevar a cabo estudios de recepción para evaluar la calidad de los textos desde la perspectiva de las personas con DV, los principales destinatarios de las audiodescripciones. Estos estudios ayudarían a identificar áreas de mejora y orientarían una propuesta de buenas prácticas para la audiodescripción de obras de arte tridimensional. El objetivo sería determinar qué aspectos deben ser audiodescritos y cómo hacerlo para mejorar y ampliar la experiencia multisensorial del visitante. Para obtener una visión holística, será crucial estudiar y definir las características del contexto en el que se produce esta comunicación accesible entre las personas con DV y el museo, considerando también el espacio como un lugar para actividades lúdicas e interactivas, basándose en teorías sociocognitivas del contexto.

Referencias

- Álvarez de Morales Moreno, C. (2024). *La audiodescripción museística de obras de arte tridimensionales en museos de Francia*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada].
- Azcárate Ristori, J. M., Pérez Sánchez, A. E. y Ramírez Domínguez, J. A. (1984). *Historia del Arte*. Anaya.
- Baldry, A. y Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text*. Equinox.
- Bernales Ballesteros, J. y García de la Concha Delgado, F. (1986). *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Biblioteca de Cultura Andaluza.
- Borrás Gualix, G., Esteban Lorente, J. F. y Álvaro Zamora, I. (1984). *Introducción general al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas*. Colección Fundamentos, 64 (2ª ed.). Ediciones Istmo.
- Cabezas Gay, N. (2017). *Audiodescripción con apoyo táctil en contextos museísticos: Evaluación de una nueva modalidad de traducción accesible*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/48339>
- Calzada Pérez, M. (2017). Researching the European Parliament with Corpus- Assisted Discourse Studies: From the micro- and macro-levels of text to the macro-context. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 465-490. John Benjamins.
- Carlucci, L. y Seibel, C. (2020). El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescripción. *MonTI* 12, 262-294. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.09>
- Carmona Muela, J. (2016). *Iconografía clásica*. (5ª ed.). AKAL.
- Chaume, F. y García de Toro, C. (2010). *Teorías actuales de la traductología*. Bromera.
- Evison, J. (2010). What are the basis of analysing a corpus? En A. O'Keeffe y M. McCarthy (Eds.), *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, 122-135. Routledge.
- Gombrich, E. H. (1975). *Historia del Arte*. (9ª ed.) Garriga S.A.
- Jiménez Hurtado, C., Seibel, C., Soler Gallego, S. (2012) Museos para todos: la traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 349-383. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.15>
- Jimenez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (2013). Multimodality, translation and accessibility: a corpus-based study of audio description. *Perspectives: Studies in Translatology* 21(4), 577-594.
- Jiménez Hurtado, C., y Soler Gallego, S. (2015). Museum Accessibility through Translation: A Corpus Study of Pictorial Audio Description. En J. Díaz Cintas, y J. Neves (Eds.) *Audiovisual Translation: Taking Stock*, 277-298. Cambridge Scholars Publishing.
- Kenny, D. (2011). Translation Units and Corpora. En A. Kruger, K. Wallmach y J. Munday (Eds.) *Corpus-Based Translation Studies: Research and Applications*, 76-102. Bloomsbury.
- Koester, A. Building small specialised corpora. (2010). En A. O'Keeffe y M. McCarthy (Eds.), *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, 66-79. Routledge.
- Lax López, M. (2023). *La audiodescripción eclesiástica en Italia. Análisis de corpus y estudios de recepción*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional de la Universidad de Granada <https://hdl.handle.net/10481/83335>
- Maroto, J. (2009). *Historia del arte. Bachillerato*. Casals.
- Moreno Ortiz, A., Faber, P. y Pérez Hernández, C. (1999). Lexicografía computacional y lexicografía de corpus. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 1(1), 175-214.
- Morisset, L. y Gonant, F. (2008). *Charte de l'audiodescription*. Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA).
- Neves, J. (2015). Descriptive guides: Access to museums, cultural venues and heritage sites. En A. Remael, N. Reviere y G. Vercauteren (Eds.), *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*, 68-71. Edizioni Università di Trieste. <http://hdl.handle.net/10077/11838>
- O'Keeffe, A. y McCarthy, M. (2010). *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Routledge.
- Ramón García, N. (2000). Los corpus lingüísticos informatizados: tipología y aplicaciones en el campo de la traducción. Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/9267>
- Royal National Institute for the Blind [RNIB] y VocalEyes (2003). *Talking Images Guide. Museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people*. RNIB. [http://www.familyarts.co.uk/wp-content/uploads/2014/12/TalkingImages_Guide - PDF File.pdf](http://www.familyarts.co.uk/wp-content/uploads/2014/12/TalkingImages_Guide_-_PDF_File.pdf)
- Saldanha, G. (2009). Principles of corpus linguistics and their application to translation studies research. *Tradumática*, 7. <http://webs2002.uab.es/tradumatica/revista/num7/articles/01/01.pdf>

- Salzhauer Axel, E. y Levent Sobol, N. (2003) *Art Beyond Sight: A resource guide to art, creativity, and visual impairment*. American Foundation for the Blind (AFB) Press.
- Snyder, J. (2008). Audio description: the visual made verbal. En Jorge Díaz-Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, 191-8. John Benjamins Publishing Company.
<https://doi.org/10.1075/btl.77.18sny?locatt=mode:legacy>
- Snyder, J. (2010). *Audio Description Project: Audio Description Guidelines and Best Practices*. American Council of The Blind.
<https://docenti.unimc.it/catia.giaconi/teaching/2017/17069/files/corso-sostegno/audiodescrizioni>
- Soler Gallego, S. y Jiménez Hurtado, C. (2013). Traducción accesible en el espacio museográfico multimodal: Las guías audiodescriptivas. *JosTrans: The Journal of Specialised Translation*, 20, 181-200. http://www.jostrans.org/issue20/art_jimenez.php
- Williams, J., y Chesterman, A. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. St. Jerome Publishing.

Anexo I: Estructura discursiva pormenorizada de cada museo: textos prototípicos etiquetados

Centre Pompidou

Tabla I. Etiquetas estructura prototípica Pompidou.	
Pompidou	
Etiquetas	Significado
InfoBIntr	Información básica e introducción
InfoBIntr.a1	Título, autor, año, dimensiones y materiales
InfoBIntr.a2	Ubicación, ambiente o entorno
DesV	Descripción Visual
DesV.a1	Impresión/visión general
DesV.a2	Colores, formas y composición
DesV.a3	Detalle del aspecto visual de la obra
ContxHA	Contexto Histórico-artístico
ContxHA.a1	Información sobre el autor y el periodo artístico
ContxHA.a2	Influencias/estilo, técnica
Interp.	Interpretación
Interp.1	Análisis del significado de la obra
Interp.2	Posibles interpretaciones y mensajes

Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024

La Mariée, Niki de Saint Phalle

[InfoBIntr]

[InfoBIntr.a1]

Niki de Saint Phalle, *La Mariée*, 1963. Une mariée trône au bout de la longue allée qui traverse le niveau 5 du Centre Pompidou.

[InfoBIntr.a2]

Sa taille, imposante, la rend bien visible de loin. C'est une sculpture de 2 mètres 26 de haut réalisée par l'artiste française Niki de Saint Phalle en 1963.

[DesV]

[DesV.a1]

L'œuvre représente une femme vêtue d'une robe de mariée. Le bas de sa robe, en dentelle, se déploie sur une base de 2 mètres au sol, et remonte jusqu'à son buste évasé. Sa main droite tient un bouquet de fleurs qu'elle rabat contre son torse ; sa main gauche, démesurée, est posée sur son ventre, les doigts écartés, et en fait déjà une mère en devenir.

Ses épaules sont très larges – ce qui leur confère un caractère hors-norme – et contrastent avec sa petite tête qui se penche sur sa gauche. Ses longs cheveux, en crin, ébouriffés, sont détachés. Elle ne porte pas de voile.

[DesV.a2]

L'ensemble est entièrement recouvert de plâtre et de peinture d'un blanc cassé.

[DesV.a3]

Son visage est accidenté, traité de façon hâtive et grossière. Sa surface rugueuse le rend terriblement expressif et dérangeant. L'œil droit est fermé tandis que le gauche semble entrouverte et vide comme un abysse. La bouche est également entrouverte, comme en écho à cet œil. Est-ce le rictus d'un sourire douloureux, l'exhalation d'un dernier souffle ? Le cri désespéré qui s'échappe de cette bouche crispée ? Cette mariée est figée, déformée par la souffrance. Sa tête, pitoyable et effrayante est penchée sur le côté dans une torsion douloureuse. Les bras et le bustier de la mariée fourmillent de jouets en plastique imbriqués entre eux, partiellement ensevelis dans le plâtre.

Parmi ces objets, il y a des poupons en plastique nus, désarticulés. Parfois, il ne s'agit que de leurs membres détachés, de leurs bras ou de leurs jambes. L'un des poupons se démarque : il mesure environ 15 centimètres, sa tête se situe tout près du menton de la mariée. Il a les bras levés, sa jambe droite tendue vers le bas, l'autre relevée vers nous, comme si le poupon allait nous donner un coup de pied.

Il y a aussi de petites voitures, des camions, des missiles, des avions, des hélicoptères, un tracteur ; des soldats et des guerriers ; des armes ; un petit éventail, un crâne. Enfin, il y a des figurines d'animaux : serpents, chevaux, un faon.

Deux figurines se font remarquer : un lézard est posé sur son épaule droite. Sa longue queue serpente le long de son bras. Un oiseau, qui ressemble à un moineau, est assis paisiblement sur son épaule gauche. Ils regardent tous deux le visage pétrifié de la mariée.

Niki de Saint Phalle assemble des éléments hétérogènes pour les recouvrir uniformément de peinture blanche. Certains évoquent la maternité et l'enfance, d'autres, comme le serpent, font allusion à la violence, à son passé de fillette abusée par son père.

Des branchages ornés de feuilles et de fleurs artificielles se glissent parmi ces jouets et ces objets de pacotille, comme en écho au bouquet que la mariée tient serré contre sa poitrine.

Le bouquet est composé de quatre pavots et de trois grands chrysanthèmes, traditionnellement associées au deuil. L'un des chrysanthèmes pointe vers nous, à la hauteur de nos yeux. Les autres fleurs penchent vers le bas, comme fanées. La mariée semble le porter comme un fardeau. Serait-ce le poids du devoir ?

« Le mariage c'est la mort de l'individu, c'est la mort de l'amour. La mariée, c'est une espèce de déguisement. » (Niki de Saint Phalle)

Tout près de ce bouquet, à la place du sein gauche, au niveau du cœur, un trou béant.

Un bras de poupon semble vouloir toucher ce sein inexistant et la ramener à son devoir de mère. L'absence de cœur participe à l'horreur de cette représentation de la mariée, à cette absence "d'humanité", de sentiments, de désirs propres et de rêves.

Faite de dentelle, sa longue robe imprégnée de peinture blanche semble figée. En faisant le tour de la sculpture, on découvre que tout son corps est courbé vers l'avant, comme plié de douleur, supportant le poids que la société lui donne à porter : celui d'objet de désir, celui de femme, d'épouse et de mère. Ce buste plié vers l'avant représente l'accumulation de ce qu'elle a subi et subira.

Le dos de la sculpture est traité de façon brute, inégale, ce qui donne une impression d'inachevé. À travers le plâtre, on devine des sections du grillage métallique qui constituent la structure interne. La mariée serait-elle en train de se libérer de sa robe de plâtre qui la paralyse, en révélant les éléments qui la constituent ?

[ContxHA.a1]

« Le symbole de ce mariée morte c'est une nouvelle vie. Je pense que nous allons arriver à un nouvel état social. Le matriarcat. » (Niki de Saint Phalle)

Née en 1930 dans une famille de la vieille aristocratie française, élevée entre la France et les États-Unis, Niki de Saint Phalle affirme avoir toujours cherché à exprimer dans son travail non ce qu'elle pense mais ce qu'elle ressent. Avec son œuvre *La Mariée*, c'est bien la vision romantique et stéréotypée de la vie conjugale qu'elle questionne en se réappropriant cette robe d'apparat symbolique.

Après une dépression et un passage à l'hôpital psychiatrique, Niki de Saint Phalle quitte son mari et ses deux enfants pour se consacrer à l'art. Autodidacte, elle atteint assez vite une grande célébrité grâce à la radicalité et à la richesse imaginative de ses œuvres.

[ContxHA.a2]

Dans *La Mariée*, Niki de Saint Phalle transgresse les normes de beauté et de grâce traditionnellement attachées à la figure féminine. La mariée qu'elle représente est disproportionnée, effrayante, et questionne la condition féminine des années 1960.

« Je n’accepterais pas les limites que ma mère tentait d’imposer à ma vie parce que j’étais une femme. NON. Je franchirais les limites pour atteindre le monde des hommes qui me semblait aventureux, mystérieux, excitant. » (Niki de Saint Phalle).

Autodidacte au parcours singulier, Niki de Saint Phalle est l’une des premières artistes à réfléchir sur la condition de la femme et à en faire un sujet central de son œuvre.

[Interp]

[Interp.1]

Niki de Saint Phalle remet en question ce rôle d’épouse et de mère transmis de génération en génération.

[Interp.2]

Ces sculptures proposent une nouvelle représentation du corps et des rôles féminins. Mariées, Mères, Prostituées, Déesses, et Sorcières : les femmes qu’elle représente sont victimes de leur condition, mais sont peut-être aussi, de potentielles héroïnes.

Además de estos aspectos, tres de las cuatro audiodescripciones de este museo cuentan también con citas del autor de cada obra, pero aparecen intercaladas entre el resto de la información y no en un momento igual en todas ellas; ej . “«Il faut abandonner le passé tous les jours, ou bien l’accepter, et si on n’y arrive pas, on devient sculpteur ». (Louise Bourgeois)”.

Musée du Louvre

Tabla II. Etiquetas estructura prototípica Louvre.

Louvre	
Etiquetas	Significado
Intr.	Información básica
DesVic.Interp.	Descripción Visual, iconográfica e interpretación
DesVicInterp.1	Tema iconográfico
DesVicInterp.2	Descripción de los elementos/figuras
DesVicInterp.3	Foco en detalles específicos
DesVicInterp.4	Interpretación del significado de la obra
InfoBibl	Información Básica y Ubicación
DesVicInterp.1	Lugar, fecha de creación y/o autor
DesVicInterp.2	Ubicación y emplazamiento
DesVicInterp.3	Relación entre las figuras y el fondo
MatC	Materiales compositivos
MatC.1	Comentarios sobre el material original y de la composición
MatC.2	Información sobre elementos táctiles
FInfoC.	Función e Información complementaria
FInfoC.1	Utilidad de la obra
FInfoC.2	Contexto histórico y cultural relevante

Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024

Louis XIV à cheval

[Intr]

“Vous vous demandez qui est cet imposant cavalier ? Venez m'admirer de plus près !

[DesVicInterp]

[DesVicInterp.1]

Je suis Louis XIV, le Roi Soleil ! Qui d'autre pourrait être représenté par cette magnifique statue. Je vous autorise à briser les règles de l'étiquette pour cette fois et à me découvrir du bout des doigts.

[DesVicInterp.2]

Je suis à cheval, dans une posture majestueuse. Avez-vous remarqué l'équilibre entre mes mouvements et ceux de mon cheval ?

[DesVicInterp.3]

Je tends ma main droite, mon cheval lève sa jambe droite ! De même, mon visage et la tête du cheval sont orientés de manière très harmonieuse. Je le sais : je dégage une sorte de sérénité.

[DesVicInterp.4]

Que dire de ma tenue royale ? Je porte une cuirasse, un manteau drapé et d'élégantes sandales comme les grands conquérants de l'Antiquité. Je pourrais presque passer pour un empereur romain, n'est-ce pas ? En effet, mon sculpteur s'est inspiré d'une statue de Marc-Aurèle, le célèbre empereur romain. Mais même si on pioche chez les Anciens pour choisir mes habits, ma coiffure est bien du XVIIème siècle. Vous sentez les longues boucles de ma perruque soigneusement coiffées ? À l'époque, cette coiffure était très à la mode.

[InfoBUbi]

[InfoBUbi.1]

Parlons un peu de mon histoire. Il y a plus de trois siècles, en 1699, on m'a installé au cœur de Paris, au centre d'une place toute neuve qu'on a nommée Place Louis le Grand. Et oui, le but était de m'honorer, j'étais roi de France à l'époque, et ce, depuis 1643 ! Je crains que le nom de cette place ne vous évoque rien. Elle s'appelle maintenant la Place Vendôme.

[InfoBUbi.2]

Quoi qu'il en soit, elle se situe tout près d'ici, à cinq cents mètres du Louvre. Le plan de Paris, dans le côté gauche du panneau tactile, vous indique les anciennes limites de la ville en pointillé et mon ancien emplacement. Tout autour, le trait continu délimite le Paris actuel.

[MatC]

[MatC.1]

Aujourd'hui, vous touchez la version de ma sculpture faite en résine. Mais en réalité, quand je dominais la place Louis le Grand, j'étais en bronze.

[MatC.2]

Touchez un morceau de bronze à droite du panneau en face de vous. Je mesurais 7 mètres. Malheureusement, cette immense statue a été détruite pendant la Révolution française. Il existe des dessins qui me montrent érigée au milieu de la place. Il y a aussi des reproductions de différentes tailles de ma sculpture originale. Je suis une copie de celle qui a été créée pour les expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, vers la fin du dix septième siècle.

[FInfoC]

[FInfoC.1]

Bref, ma sculpture originale avait tout pour briller : un emplacement célèbre, une composition équilibrée, des dimensions monumentales.

[FInfoC.2]

Tout a été fait pour m'honorer ! La place servait de scène à ma gloire et je décorais la place en retour !"

Musée d’Orsay

Tabla III. Etiquetas estructura prototípica Orsay.	
Orsay	
Etiquetas	Significado
InfoB.	Información básica
T.	Tema
T1.	Tratamiento del tema
T2.	Influencias
DesvInterp.	Descripción Visual e Interpretación
DesVInterp.a1	Descripción general
DesVInterp.a2	Explicación visual detallada
DesVInterp.a3	Interpretación gestual e impresión
ContxHA.	Contexto Histórico-artístico
ContxHA.b1	Época y periodo de creación
ContxHA.b2	Estilo y movimientos artísticos o tendencias relacionados
InfoC.	Información complementaria
InfoC.1	Impacto histórico y artístico
InfoC.2	Curiosidades en torno al autor y/o la obra

Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024

Ophélie, Auguste Préault

[InfoB]

[InfoB.a1]

Auguste Préault, *Ophélie*. Relief en bronze, hauteur 75 cm, largeur 2 mètres, profondeur 20 cm.

[T]

[T.1]

Ophélie est représentée après sa noyade, dérivant au fil de l'eau.

[T.2]

L'artiste a traité ce sujet à la façon d'une plaque funéraire de la fin du Moyen-Âge ou de la Renaissance avec une silhouette féminine drapée dans un voile semblable à un linceul.

[DesVInterp]

[DesVInterp.a1]

Les vaguelettes du courant d'eau se mêlent au pli mouillé du tissu, ce qui accentue la souplesse des membres dessinés par le tissu mouillé.

[DesVInterp.a2]

Seul le visage apparaît. Un bandeau enserrant le front, les yeux presque clos, les lèvres entrouvertes.

[DesVInterp.a3]

Suivant l'éclairage, le visage semble inexpressif ou soucieux, mais la fluidité de l'ensemble souligne la grâce du modèle.

[ContxHA]

[ContxHA.b1]

Auguste Préault appartient à la génération des artistes romantiques, et comme eux, ils cessent de faire référence à l'Antiquité.

[ContxHA.b2]

Plutôt que d'illustrer les actions des hommes célèbres, de traiter les sujets mythologiques ou allégoriques, il emprunte ici son sujet à Hamlet, dont il illustre l'épisode du suicide d'Ophélie.

[InfoC.1]

Le climat de poésie triste qui se dégage de cette sculpture est représentatif de la lecture romantique de Shakespeare qu'en faisaient les artistes de l'époque.

[InfoC.2]

Malgré sa qualité, Ophélie ne rencontre que peu de succès. Auguste Préault est tenté en but à l'hostilité d'une partie influente du monde des lettres et des arts, qui n'apprécie pas son franc parlé et lui reproche sa participation à la Révolution de 1830. Son atelier a été saccagé et ses plâtres détruits, si bien qu'il reste peu de choses de ses œuvres.

Además de estos aspectos comunes, encontramos ciertos aspectos levemente divergentes o adiciones en algunos textos. Así, una de las siete audiodescripciones de este museo difiere en los elementos que incluye en el apartado de identificación de la obra: autor, material y fecha, sin mencionar título ni dimensiones como las demás (ej. "Ugolin et ses enfants, bronze 1863."). Por otro lado, otra audiodescripción presenta el propósito o motivo de creación de la obra en el segundo apartado en lugar del tratamiento del tema o las influencias que recibió el autor en esa obra (ej. "Pour orner la façade de l'Opéra Garnier, quatre sculpteurs reçoivent chacun la commande d'un groupe sculpté devant comporter trois personnages, dont un génie au centre."). Por último, cabe señalar igualmente que dos de los textos presentan una cita intercalada en la explicación, uno tras la información general previo a la descripción visual y el otro, entre las curiosidades y trascendencia de la obra al final del texto.

Musée Contemporain de Lyon

Tabla IV. Etiquetas estructura prototípica Contemporain de Lyon.	
Contemporain du Lyon	
Etiquetas	Significado
InfoB.	Información básica
DesVInterp.	Descripción Visual e Interpretación
DesVInterp.b1	Descripción de la estructura
DesVInterp.b2	Descripción de los elementos visuales
DesVInterp.b3	Interpretación sobre el diseño y la disposición
InvETIV.	Invitación exploración táctil/impacto visual
InETIV.1	Instrucciones para tocar o interactuar con la obra
InETIV.2	Interpretación del significado y la experiencia sensorial
ContxHAIInfCr.	Contexto Histórico-artístico e Información sobre la creación
ContxHAIInfoCr1	Información sobre al autor
ContxHAIInfoCr2	Contexto de creación y referencias culturales
IndD.	Indicaciones de desplazamiento
IndD.1	Indicaciones para seguir el recorrido
Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024	

World Markets, Wang Du

[InfoB]

[InfoB.b1]

World Markets, Wang Du, 2004. Structure acier, inox poli et incrustation. 500 cm par 720 par 500. Cette œuvre a été donnée au Musée d'art contemporain de Lyon par la société Terre-Caméléon en 2009.

[DesVInterp]

[DesVInterp.b1]

Cette sculpture monumentale est une immense feuille métallique mise en boule. Elle évoque une cocotte en papier géante, froissée.

[DesVInterp.b2]

En effet, les creux et les plis alternent sur sa surface polie.

De profil, la sculpture peut également faire penser à un énorme rhinocéros. Figé sur la pelouse, il semble prêt à charger sur le parc de la Tête d'Or. Entre ces deux énormes pattes, filtre un triangle de lumière.

[DesVInterp.b3]

Toute la surface de la sculpture est imprimée de l'agrandissement d'une page de journal économique en anglais. Les plis faisant alterner ombre et lumière rendent certains mots et images illisibles. D'autres, au contraire, attirent l'attention et reviennent plusieurs fois, comme des maquettes. Tous ces mots sont à la fois des déchets d'information et un reflet rétrospectif de la réalité. Ils couvrent en tout sens la surface brillante qui refléchit la lumière et dans laquelle se reflètent les bâtiments de briques et les passants.

[InETIV]

[InETIV.1]

Avançons maintenant sur la pelouse et touchons la sculpture.

[InETIV.2]

Cette figure hybride, née du flux incessant de l'information, pourrait raconter l'histoire d'un grand de ce monde agacé par les mauvaises nouvelles boursières. Les valeurs spéculatives, qui sont éphémères, se retrouvent gravées dans l'inox qui recouvre ici la sculpture d'acier.. Monument improbable à la mémoire des traiteurs disparus, à la gloire du monde de la finance, ou monument révélant la fragile puissance et l'immense orgueil de la finance? Wang Du montre avec cette sculpture que si les informations passent, tout comme les quotations, les œuvres restent.

[ContxHAInfoCr]

[ContxHAInfoCr.1]

Wang Du est un artiste internationalement connu, né en 1956 en Chine, qui vit et travaille en France. Après avoir reçu une formation académique au Beaux-Arts de Canton, Wang Du devient professeur d'architecture dans les années 80 et s'engage dans un travail mêlant performance, *happenings* et conférences. Considéré comme un artiste rebelle par le pouvoir chinois, il écope de 9 mois de prison pour sa participation aux événements de la place Tiananmen à Pékin. En 1990, il s'installe à Paris, où il découvre un nouvel environnement qui influence sa pratique artistique.

[ContxHAInfoCr.2]

Il est en effet frappé par l'omniprésence des images dans la ville. Elle devient la matière de son œuvre, l'amenant de la bidimensionnalité au volume. Son œuvre, composée de sculptures et d'installations monumentales et ludiques, offre un regard critique sur le système médiatique et la société de consommation.

Obsédé par les médias, Wang Du s'interroge sur les implications de la mondialisation dans la circulation de l'information et de sa réception. Pour lui, les médias constituent une post-réalité où se confondent monde réel et monde créé par les médias.

[IndD]

[IndD.1]

Continuons sur l'allée en direction du Nord et rejoignons la dernière œuvre de notre parcours.

Por otro lado, algunos de estos textos encierran ciertas particularidades o información complementaria. Dos textos incluyen un breve comentario al inicio de la descripción justamente tras la información general sobre la manera en que el museo ha adquirido la obra: "Cette œuvre a été donnée au Musée d'art contemporain de Lyon par la société Terre-Caméléon en 2009." y "(...) don de l'artiste". Otro texto añade información sobre la localización de la obra (ej. "Au pied de l'escalier, deux hautes portes évidées en leur centre sur environ 40 cm de large et quasiment sur toute la hauteur, se dressent côte à côte."). Además, al final de la audiodescripción que constituye el fin del recorrido se menciona a los autores de las audiodescripciones, aunque no se especifica si son trabajadores de algún departamento interno o se trata de "*prestataires externes*" (ej. "Cette audio description vous a été proposée par le Musée d'art contemporain de Lyon, écrite par Cécile Mathias, et lue par Maude Rudigoz.").

Musée Quai-Branly

Tabla V. Etiquetas estructura prototípica Quai-Branly.

Quai-Branly	
Etiquetas	Significado
ContxGInfoB	Contexto geográfico e Información básica
ContxGInfoB.1	Breve introducción sobre el contexto geográfico de la obra
ContxGInfoB.2	Tipo de obra, materiales y dimensiones
IndET.	Indicaciones de exploración táctil
IndET.1	Información sobre el recorrido y del inicio de la exploración
IndET.2	Aclaración de diferencias entre obra original y diagrama táctil
DesV.	Descripción Visual
DesV.1	Descripción general y presentación
DesV.2	Descripción visual exhaustiva
DesV.3	Colores, formas, texturas y composición
ContxC.	Contexto Cultural, significado y uso
ContxC.1	Análisis de la función de la obra en su cultura de origen
ContxC.2	Explicación del significado y análisis del simbolismo
InfoCIndD.	Información complementaria e Indicaciones de Desplazamiento
InfoCIndD.1	Datos complementarios e indicaciones del recorrido y las siguientes pistas de audio

Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024

Crochet sepik

[ContxGInfoB]

[ContxGInfoB.1]

Notre première escale, l'Océanie, ce vaste continent est représenté par des objets venant de quatre grandes zones: la Mélanésie, la Polynésie, l'Australie et l'Insulinde qui correspondent à l'Asie du Sud-Est insulaire. Le premier objet du parcours vient de Papouasie Nouvelle-Guinée, la deuxième plus grandit du monde et plus précisément de la vallée du fleuve Sépik.

[ContxGInfoB.2]

Il s'agit d'une sculpture en bois qui représente un personnage féminin. Il mesure 118 cm de haut, sur 64 cm de large. Ce personnage est présenté de face, ses bras sont pliés, les mains en direction du ciel. Ces jambes sont écartées et pliées, comme si la femme était accroupie.

[IndET]

[IndET.1]

Nous allons la découvrir de haut en bas, d'abord son visage, il est long et fin.

[IndET.2]

Sur l'œuvre originale, seul le nez est sculpté. Les autres éléments du visage, comme les yeux, la bouche et les peintures corporelles, sont peints. Sur votre carnet, tous ces éléments sont représentés en relief pour aider à la lecture tactile.

[DesV]

[DesV.1]

Sous le visage, le corps a une attitude dynamique. Les épaules sont rondes et larges.

[DesV.2]

Juste sous les épaules, la poitrine est marquée en fort relief. Si l'on suit la ligne des épaules, on arrive aux coudes qui sont pliés. Puis aux avant-bras tendus vers le ciel. Les mains sont géométriques. Les doigts sont indiqués par de petites bandes peintes en blanc, noires et rouges, ici marquées en relief.

Sous la poitrine, le ventre est marqué par deux bandes peintes en noir. Elles sont ici, marquées en relief. Sur la bande la plus large au milieu du ventre, on a un motif géométrique abstrait représenté en creux.

[DesV.3]

Sous le ventre, au niveau de la taille, le personnage porte une véritable jupe de fibre. Ce sont les longs traits verticaux que vous pouvez sentir. De part et d'autre de cette jupe, les deux jambes sont écartées. Les cuisses sont partiellement peintes en noir, cette bande est ici matérialisée en relief. Les genoux sont pliés vers le haut et les pieds, peints également en noirs, se dirigent vers le sol.

[ContxC]

[ContxC.1]

Pourquoi un crochet est-il caché sous la jupe de fibre? Pour y suspendre des objets. Il existe différents types de crochets. Les modèles les plus simples sont utilisés dans les maisons. On y accroche de la nourriture pour la tenir à l'abri des rongeurs, on peut aussi y accrocher des objets précieux.

Le crochet présenté ici est particulièrement bien décoré, il devait être utilisé dans la maison des hommes.

[ContxC.2]

La maison des hommes est un lieu de rencontre des hommes d'un même clan. On y prend les décisions importantes concernant la chasse, les événements rituels, la guerre. Sur les crochets des maisons des hommes, on peut également accrocher de la nourriture des objets sacrés. Mais ce sont surtout des objets qui ont une fonction de protection, car ils représentent l'ancêtre du clan.

[InfoCIndD]

Continuer tout droit, à travers la Mélanésie, c'est-à-dire l'Arc d'île au Nord-Est de l'Australie qui s'étend de La Papouasie Nouvelle-Guinée à la Nouvelle Calédonie.

[InfoCIndD.1]

La prochaine escale a lieu devant une vitrine meuble, située le long du mur vitré du musée. Tapez trois pour accéder au commentaire suivant.

Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC-VAL)

Tabla VI. Etiquetas estructura prototípica MAC-VAL.

Musée d'Art Contemporain du Val de Marne (MAC-VAL)	
Etiquetas	Significado
InfoBIntr.	Información básica e introducción
InfoBIntr.b1	Título, autor y fecha
InfoBIntr.b2	Ubicación en el museo
InfoBIntr.b3	Disposición o espacio que ocupa
DesV.	Descripción Visual
DesV.c1	Descripción general del conjunto, disposición, dimensiones y materiales
DesV.c2	Descripción pormenorizada de aspectos visuales y estructura
DesV.c3	Enfoque en detalles, color y textura
Interp.InfoCr.	Interpretación e Información de creación
InterpInfoCr.1	Explicación del significado o mensaje de la obra
InterpInfoCr.2	Contexto de creación y propósito de la obra
InfoCp.	Información Complementaria
InfoCp.1	Otra información sobre el artista y sobre otras obras del autor

Fuente: Álvarez de Morales Moreno, 2024

Vase à loup garou, Gaëlle Choïsne

[InfoBIntr]

[InfoBIntr.b1]

Gaëlle Choïsne, *Vase à loup garou*.

[InfoBIntr.b2]

Dans la grande salle du Mac Val, entre les cloisons extérieures de deux espaces d'exposition, se loge une sculpture de Gaëlle Choïsne intitulée « *Vase à loup garou* ».

[InfoBIntr.b3]

La sculpture est posée sur un socle blanc de 10 cm de haut de 1,32 m de large et 70 cm de long à tenant à l'une des cloisons. L'exiguïté de cet espace empêche tout contournement.

[DesV]

[DesV.c1]

Le vase est un récipient haut de 70 cm, long de 40 cm et large de 30 cm. Il est asymétrique. La partie droite est plus haute que la partie gauche. Une armature en feuilles d'aluminium façonnée en forme de tubes irréguliers est revêtue et épaissie par des coulées successives de paraffine blanche ou grisâtre.

[DesV.c2]

L'aspect transparent de la cire évoque des icebergs grâce aux reflets bleutés de certaines zones. Des strates se devinent, des formes sont figées dans l'épaisseur de la paroi du récipient. Des petits morceaux d'aluminium ou autres copos brillants colorés parsèment la surface de la cire. Celles-ci incluent également des empreintes grillagées en relief, des coulures et des creux.

Un élément drapé bleu émerge du vase. Jaillissant depuis le fond du tube, il repose sur le bord gauche du récipient et se déploie sur le socle dont il enveloppe même une arête.

[DesV.c3]

Réalisé en silicone, l'étoffe drapée est rigide. Elle revêt de motifs composés de bandes de différentes largeurs qui se croisent et se chevauchent, structurant un cannage irrégulier. Sa surface

présente une coloration bleu-nuit, poudreuse, provenant du dépôt d'un pigment pur en poudre. Le bleu se décline en diverses nuances, rappelant le délavage provoqué par l'eau de javel sur des tissus colorés. La blancheur initiale de la silicone paraît dans la tranche de la bordure sinueuse de l'étoffe et sur l'envers, révélée dans les plis et quelques fentes.

[InterpInfoCr]

[InterpInfoCr.1]

Gaëlle Choïsne réalise Vase à loup garou en 2015, inspiré par la culture haïtienne qui, après la colonisation européenne, s'est emparée de la figure de l'animal mythologique pour la réinventer.

[InterpInfoCr.2]

Dans cette réappropriation, le Loup Garou est une entité féminine qui prend soin d'ôter sa peau humaine et de la cacher dans un vase avant de se métamorphoser.

[InfoCp]

[InfoCp.1]

En plus du Vase à loup garou, Gaëlle Choïsne présente également un vaste ensemble d'œuvres au sein de l'exposition « À mains nues ». Invitée par le musée, elle déploie un dispositif intitulé « Temple of Love ». Des éléments mobiliers et sculpturaux sont dispersés dans l'exposition. Beaucoup peuvent être touchés et utilisés, permettant au spectateur d'être actif et de prendre conscience de leur corps et de leur sensation. Temple of Love est une expérience à vivre, placée sous le signe des relations à l'autre, et de l'amour en tant que force politique et sociale.

Unos siete del total de los textos de este museo hacen alguna alusión más interpretativa de la impresión o impacto sensorial y emocional de la obra, pero el resto son meramente descriptivas a pesar de emplear símiles y metáforas para aclarar formas mediante semejanzas, en especial en las obras más complejas o de forma menos clara (ej. "L'atmosphère enveloppante de soleil couchant crée l'illusion, le fou semblant."). Otros cuatro textos presentan citas del autor (ej. "La pierre assurément jardine. Du moins, je vois dans ce travail le terreau expérimental de celui qui ne cesse d'interroger le monde vivant"); dos que pertenecen a una colección temática recogen información sobre ellas (ej. "Dans la première salle du Mac Val, comme une invitation, un arbre en bois, ornée de guirlandes lumineuses vertes, inaugure l'exposition « Le vent se lève ».") y solamente uno alude a otros servicios de accesibilidad disponibles para visitantes con DV (ej. "Des éléments mobiliers et sculpturaux sont dispersés dans l'exposition. Beaucoup peuvent être touchés et utilisés, permettant au spectateur d'être actif et de prendre conscience de leur corps et de leur sensation.").

Álvarez de Morales Moreno (2024) expone además una tabla en la que se recoge la duración de las audiodescripciones de cada museo, además de un análisis exhaustivo de comparación de estos textos con las directrices de ADM existentes.