

Interculturalidad y especialización en traducción museística de arte contemporáneo: retos de traducción al español del programa de mano de Jan Fabre: Estigma. Acciones y performances 1976-2017

Interculturality and specialisation in contemporary art museum translation: translation challenges of the Spanish leaflet of Jan Fabre: Stigmata, Actions and performances 1976-2017

MARÍA LUISA RODRÍGUEZ MUÑOZ*

PALAVRAS-CHAVE: Tradução museológica, Arte contemporânea, Jan Fabre, Paratexto, Análise textual em tradução, Desafios de tradução.

KEYWORDS: Museum translation, Contemporary art, Jan Fabre, Paratext, Textual analysis in translation, Translation challenges.

PALABRAS CLAVE: Traducción museística, Arte contemporáneo, Jan Fabre, Paratexto, Análisis textual en traducción, Retos de traducción.

Introducción

En medio de un proceso de museificación nacional (Collera, 2011), Costa (2014) considera que España se ha convertido en un país de museos de arte contemporáneo al pasar de 4, en 1985, a 40-50, en 2014, lo que representa un crecimiento del 1,5 museos al año. Este mismo autor compara esos datos con los de países con un mayor potencial demográfico y económico, como Alemania y Francia, con 10 y 12 museos/centros dedicados exclusivamente a este tipo de arte. La estadística muestra una cifra exageradamente alta en España que se relaciona con la burbuja inmobiliaria, el pulso entre autonomías, el deseo de invertir en la “nueva cultura”, el efecto Guggenheim o promoción turística local. En cualquier caso este fenómeno supone un flujo artístico y textual en el que la traducción está cada vez más presente, no solo por este crecimiento cuantitativo reseñable sino también por la concepción contemporánea del propio museo como “una institución (...) al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y

* Departamento de Tradução e Interpretação, Filologia Francesa, Estudos Semíticos e Documentação, Universidad de Córdoba, Espanha.

expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad (...) con fines de educación, estudio y recreo” (Consejo Internacional de Museos, 2007). Como podemos comprobar, lejos de ser un repositorio elitista, esta descripción hace especial hincapié en el aspecto social, abierto y didáctico de la entidad expositiva, función de mayor peso en instituciones con financiación pública.¹ Asimismo, Álvarez-Domínguez y Benjumea-Cobano (2011, p. 32) señalan la inversión de roles en el seno del museo actual en el que el espectador tiene un mayor protagonismo que el objeto y que se enmarca en el macrocontexto de la industria cultural: “La cultura (Adorno, 2009) (...) ha determinado que el museo haya paulatinamente desplazado su mirada del objeto al sujeto activo; de la conservación a la difusión –sobre la base de la investigación de sus colecciones, normalmente–; del silencio contemplativo a la extroversión y el esparcimiento”. De hecho, subrayan la importancia de la lectura de material complementario para la construcción de la “experiencia artística” por parte del consumidor museístico del siglo XXI y la finalidad difusora y educativa del nuevo museo aludiendo al posicionamiento de Ritzer y Stillman (2003, p. 34), quienes sostienen:

Los museos son un lugar privilegiado para el consumo de experiencias. El público del museo está consumiendo cuando visita una colección, cuando 2 a grabaciones, incluso cuando toca la colección –si eso estuviese permitido– (...) La visión democrática del colectivo de museos consiste en que el museo ya no se limita a ofrecer arte y cultura elevados en una atmósfera intelectualmente densa.

Otros autores como Elvert (1992), Gottesdiener (1992), McManus (1990) o Blunden (2006) y, más recientemente, Fragomeni (2010), Delgado-Viguera (2013) o Gazi (2017)² destacan el papel de los textos informativos (cartelas,

¹ A este respecto, el artículo 19 del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (1987, p. 10) recoge lo siguiente: “El área de difusión atenderá todos los aspectos relativos a la exhibición y montaje de los fondos en condiciones que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación encomendados al Museo. Su actividad tendrá por finalidad el acercamiento del Museo a la sociedad mediante métodos didácticos de exposición, la aplicación de técnicas de comunicación y la organización de actividades complementarias tendentes a estos fines”.

² Gazi (2017, p. 2) declara a este respecto: “Although there has been some skepticism regarding the effectiveness of museum text as a primary interpretive medium and despite the increasing use of other interpretive media –especially digital ones– in museum exhibitions, text still plays a significant role in mediating visitor experience and understanding”. Fragomeni (2010) advertía lo mismo años atrás: “Over the last thirty years, museums around the world have witnessed radical innovations in the development and evolution

indicadores o folletos) como herramienta de comunicación esencial en el seno del museo moderno para lograr que la interacción, fin esencial de las exposiciones para todos los públicos,³ se produzca. Según Neves (2018), no solo el contenido de las exposiciones tiene una carga semántica sino la forma en que se organiza y presenta al público. Esta investigadora va más allá al considerar que el traductor que vela por la accesibilidad del contenido de los museos no solo debe transferir textos sino trabajar codo con codo con el comisario para abrir las puertas de estas instituciones a un grupo de visitantes más amplio, con diferentes necesidades y niveles de formación.

Por otro lado, cabe destacar que el propio arte contemporáneo se caracteriza por la importancia del lenguaje dentro de la obra, tendencia que se enfatiza con el nacimiento del arte conceptual en el que prima la idea sobre el objeto (Tate Gallery, 2018). De hecho, para Danto (1997), la misión de una obra de arte es que el público pueda descifrar su contenido, “interpretarla”. Isenberg (1973)⁴ y Goldman (2001)⁵ reconocen el carácter estético de las manifestaciones de arte en las que el lenguaje se incluye como forma expresiva, echando por tierra la concepción de la antiestética que oponía el sentido frente al intelecto o demandaba un arte “puro”, libre de inferencias lingüísticas.⁶

of exhibit labels. With the rise of New Museology and the democratization of the modern museum setting, the exhibit label has become a powerful communication tool”.

³ Fragomeni (2010) subraya el papel de los textos en sala para la democratización del museo: “Therefore, from the 1980s onward, museums became more democratic, cohesive and integrated institutions, dedicated to the educational and intellectual service of society, and to the development of a global heritage. As a result of the increasing democratization of museums and the simultaneous growth of New Museology and with it, the nuanced importance of communication and education, interpretive labels have come to assume a new role in the modern museum setting”.

⁴ “But language is, or can be an esthetic object. (...) For esthetic experience is characterized as ‘perception for its own sake’ or as the ‘self motivated and self-gratifying exercise of perception’, while language is, as Santaya says, a ‘symbol for intelligence rather than a stimulus to sense’; (...) Yet poetry, drama, and fiction are fine arts, therefore esthetic objects, par excellence” (Isenberg, 1973, p. 70).

⁵ “Great art challenges our intellects as well as our perceptual and emotional capacities. To meet all these challenges simultaneously is to experience aesthetically” (Goldman, 2001, p. 261).

⁶ Para Renahan (2013, p. 60), el Posmodernismo pasa por un método polivalente de expresión: “In contrast to the values of presence and autonomy elicited by modernist ‘univalence’ there emerged a mode of painting that sought to exceed the strict two-dimensionality of the modernist-bounded canvas. This ‘multivalent’ method embraced all the style elements that modernism eschewed, such as explicit allegorical references,

También los detractores del arte contemporáneo emplean precisamente el argumento del “mensaje” para despojar a ciertas manifestaciones actuales de su naturaleza artística:

Ahora el arte solo es mensaje. No hay arte, solo hay panfletos. Estas obras no pueden existir sin los museos. (...) Son obras que solo existen en los catálogos y a través de los discursos y la teoría que le ponen los comisarios y especialistas en estética. Son objetos de lujo, una nueva forma de consumo (Lesper, 2014 apud Colomé, 2014).

En todas estas posturas, se reconoce, en uno u otro sentido, la importancia del “discurso” del mecenas y del público en la construcción y difusión de arte. En el caso de obras extranjeras, la exposición de las obras entrañará, en muchos casos, la necesidad de realizar traducciones interlingüísticas. Por ende, dada la importancia que está cobrando la industria cultural del arte contemporáneo en nuestro país, las características híbridas del mismo y el planteamiento didáctico e interactivo de los nuevos museos, en el presente trabajo seleccionamos, como estudio de caso, una exposición temporal del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, uno de los museos públicos que abrió sus puertas en época de bonanza económica en España, con vocación de mediador y promotor de acción cultural en la sociedad local. Nos interesa analizar los retos de traducción del inglés al español que plantea el programa de mano de la muestra de 2018 Jan Fabre: Estigmas – Acciones y performances 1976-2017, así como, las técnicas traslativas que se plantearon para afrontarlos teniendo en cuenta las características del encargo y el acto comunicativo que este proyecto supuso.

Objetivos y metodología

Con el presente trabajo nos proponemos examinar la traducción museística a partir de un estudio de caso de la tipología textual “programa de mano” dentro de esa especialidad traductológica apenas explorada. Para ello, abordamos el análisis de un encargo de traducción real de 2231 palabras de la exposición del autor belga Jan Fabre en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en adelante CAAC, de Sevilla, en 2018, partiendo de su contextualización y de la identificación de los factores que influyen en el proceso traductor, entendido este como un acto comunicativo culturalmente mediado con una finalidad muy concreta:

the inclusion of written words in the vernacular, and the surrender of the claim to metapositioning.”

acercar el artista al público visitante mejorando la accesibilidad lingüística a través de la reescritura. En una primera fase, aplicamos el modelo analítico de Nord (1991) y del acto comunicativo en traducción de arte que empleamos en un trabajo anterior de características similares (Rodríguez-Muñoz, 2017a y 2017b). Asimismo, reflexionamos sobre la figura del mecenas (Lefevere, 1992) y los límites del paratexto (Genette, 1997).

Posteriormente, aislamos los problemas de traducción por categorías: terminología de especialidad, lenguaje literario, traducción onomástica (intitulación, antropónimos y topónimos), juegos de palabras e intertextualidad e indicamos las técnicas empleadas para su trasvase. A la luz de los resultados podremos dar repuesta al objetivo trazado al inicio del epígrafe, esto es, definir la traducción de programas de mano en el seno del museo de arte contemporáneo.

Contexto y paratexto

La exposición Jan Fabre. Estigmas-Acciones y performances 1976-2017 se inauguró en Sevilla el pasado 22 de marzo 2018 y se clausurará el 1 de septiembre. Está comisariada por el reputado historiador Germano Celant, quien dio nombre al Arte Povera, y organizada por el museo MAXXI de Roma y la sala Angelos bvba en colaboración con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y con el apoyo de la plataforma internacional de acceso sostenible al media art LIMA de Ámsterdam. En esta muestra se rinde homenaje al artista polifacético y performer Jan Fabre que, dada la estrecha relación que guarda con el director del Teatro Central de la capital andaluza, ha presentado hasta diez obras teatrales en esta ciudad, con un importante impacto social y mediático por el carácter extremo de sus propuestas, con escenas de sexo y violencia explícitos.

El centro que acoge la retrospectiva, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), es de carácter público y, como tal, en su sitio web deja constancia de uno de sus principales objetivos: “desarrollar un programa de actividades que, con una clara intención educativa, trata de promover el estudio y el fomento de la creación artística contemporánea internacional en sus más variadas expresiones”. Su declaración de intenciones casa a la perfección con la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, en cuyo artículo 4.f se especifica la obligatoriedad del “fomento y la promoción del acceso público a los museos y a sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y

de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso”.

El fin difusor y didáctico de la entidad se manifiesta, entre otros aspectos, en la edición bilingüe (inglés y español) de la información que se vierte en su sitio web y en la que se entrega al visitante in situ.

Gracias a la misma, el público puede leer, en cualquier momento (antes, durante o después de su visita presencial, si la hay) varios textos que describen, promocionan y forman parte de la exposición, a saber: la presentación de la misma, el diálogo entre el comisario y el artista, la guía de mano, la sinopsis de la película experimental de Pierre Coulibeuf *Doctor Fabre Will Cure You*, citas de los *Diarios Nocturnos* de Fabre y el *Dossier de Prensa*. Todos ellos podrían considerarse, desde el punto de vista de Genette (1987, p. 16), “paratextos”, esto es, discursos auxiliares “al servicio del texto, que [son] su razón de ser”, entendiendo como “núcleo textual” la obra de Jan Fabre (autor 1) presentada y manipulada en una segunda obra recopilatoria, que se nutre de la primera, que es la que propone el comisario (autor 2), es decir, la exposición.

Según Genette (1987), la categoría de “paratexto” puede incluir todas las prácticas y comentarios que rodean al discurso e influyen en su recepción y es fruto de la suma del epitexto (elemento paratextual que no se encuentra materialmente imbricado al texto) y el peritexto (elemento paratextual que configura un libro). Extrapolando la clasificación del autor francés a las exposiciones de arte, podríamos señalar como peritextos los paneles explicativos, los programas de mano, los catálogos y las cartelas.

Por su importancia directa en la experiencia del visitante y su resonancia en textos deudores de la misma, como reseñas de críticos en los medios de comunicación que dieron cuenta, con posterioridad, de la muestra, elegimos el programa de mano como la tipología de texto museístico cuyo proyecto de traducción vamos a analizar.

Análisis del proyecto de traducción: encargo, retos y técnicas

Nos basamos en el proceso circular de la traducción y en el análisis del texto realizado por Nord (1991, p. 9) sobre el texto original para abordar este apartado, así como así como en las categorías de análisis del acto comunicativo de traducción de arte de Rodríguez-Muñoz (2017a y 2017b). En cuanto al primero, cabe señalar la importancia de los agentes que intervienen en el

proyecto de la traducción del programa de mano EN>ES y en la doble responsabilidad que tiene el traductor para con el emisor del texto origen (el autor desconocido de la guía inicial que versa sobre obras expuestas de Fabre) y el receptor del texto meta, esto es, el público potencial hispanohablante de la exposición. En este mismo sentido, Nord subraya la relevancia del iniciador del proyecto, en este caso, el representante del CAAC, que contrata a un traductor museístico senior que, a su vez, subcontrata a una traductora de inglés. Se envía una prueba inicial de 400 palabras, traducidas por esta última y revisada por el traductor especialista. El mecenas (Lefevere, 1992, pp. 9-19) da su visto bueno y encarga el proyecto completo que consta de 2231 palabras y seis epígrafes: *Bic Art, Gangsters and Metamorphosis, Money and the Art World, Science and Experiment, Blood and Body and Homages*. El formato de edición final se desconoce hasta que se exhibe en sala y se publica en el sitio web del CAAC: mientras que el documento en línea es un PDF de dos páginas, el folleto en papel es un desplegable en A3 en el que cada título lleva una marca cromática identificativa, con la que décticamente se referencian itinerarios complejos entre las 76 obras de las que consta la exposición y que se recogen en el mapa del reverso del folleto que no formaba parte del encargo.

En cuanto al papel del iniciador, resultó ser fundamental la definición de Nord (1991, p. 9): “the initiator is the factor that starts the process and determines its course”. Pero, en este caso concreto, no solo su intervención en la transferencia cultural se limita a comenzar el proceso con el que se logrará un producto que cumpla con el *skopos* del texto, que aparece delineado en el encargo que se remite vía correo electrónico: guiar en su visita física e ilustrar al usuario virtual de la exposición. El proceso se torna circular porque el iniciador es también revisor y gestor del proceso al dar instrucciones para que se logre la misión del texto, que conecta con la del propio museo: la difusión y la accesibilidad. Este rol marca las técnicas de traducción empleadas, por ejemplo, en la intitulación, en la que se pide expresamente la traducción al español de los nombres de las obras, a pesar de que el artista, en muchas ocasiones, emplea el inglés, esto es, una lengua no materna para bautizar sus creaciones.

En lo que respecta al análisis del original con vistas a su traducción, extraemos algunos de los factores extratextuales de Nord (1991, pp. 43-86), concretamente, el emisor (artista), el receptor origen y meta (visitantes del museo), lugar de producción (exposición previa), la situación comunicativa (país y lugar de exposición origen y meta) y el iniciador del encargo (responsables del museo y comisarios) e intratextuales, a saber, los temas, contenidos y estructura (la obra y su traducción). Añadimos también las aportaciones de

Basnett / Lefevere (1998) que, según Marinetti (2011), conciben la traducción como una actividad primordialmente contextual, un hecho histórico, un producto de la cultura meta. Adaptamos estos enfoques al estudio de caso de traslación de arte (Rodríguez-Muñoz, 2017a y 2017b) partiendo de la premisa de que “la comunicación visual es, ante todo, una construcción de sentido interactiva e intercultural” (Goyes-Narváez, 2002) en la que la producción textual, en la que se incluye la traducción, es “el lenguaje que produce la institución [museo], oral o escrito, para el consumo de los visitantes, que contribuye a las prácticas interpretativas que se producen en su interior” (Ravelli, 2006 apud Liao, 2017, p. 47) y que, a su vez, es demandada y valorada por el propio público:

[It] is well attested by research showing that most visitors still rely on text as an essential interpretation medium, and that they use museum text in a variety of ways: for consultation, reading, listening to and guiding discussion. The latter is particularly important: museum text has been shown to enhance inter group communication as visitors (often families or groups of friends) talk and exchange ideas over it (Gazi, 2017, p. 2).

Por otro lado, este tipo de análisis factorial y descriptivo nos permitirá dilucidar cuál es la intención del artista y: del iniciador⁷ del encargo de traducción de la guía del visitante así como las propias expectativas del público meta, por lo que podremos determinar cuáles son los retos que plantea la traducción la técnicas más propicias para afrontarlos. Al fin y al cabo, de esta labor depende que la interacción entre emisores y receptores se produzca correctamente⁸ y se cumplan las cinco funciones que toda traducción museística

⁷ Gazi (2017, p. 2) subraya el poder que desarrollan los comisarios en el acto comunicativo museístico: “How can we ensure that we will come up with museum texts that will be inspiring and motivating to our audiences, the final recipient of all our activities? There is no single answer to these questions, as each institution goes about them in a different way, and the participatory mechanisms at play within each exhibition team vary considerably from case to case. As a matter of fact, in-house curators are better positioned to exercise power and control over the writing process”. Estas figuras también se recoge en traductología como “agentes” del proceso de innovación cultural e intercambio mediado por la traducción (Buzelin, 2011).

⁸ “The basis for a conversational relationship with the visitor rests on the interactive nature of written texts (McManus, 1989; Stubbs, 1983). For a general audience to become involved interactively with your labels, so that they form a close conversational relationship with you, the author, your labels need to aim at comprehension; that is, they need to convey a ‘what you need to know about the subject’ approach and explicitly link successive

tiene según Liao (2017, p. 48): la informativa, la interactiva, la política, la socio-inclusiva y la expositiva. Habida cuenta de los factores enunciados anteriormente, mostramos en forma de tabla los componentes de nuestra propuesta:

Modelo de Rodríguez-Muñoz (2017a yb) de factores extratextuales de la traducción museística basado en Nord (1991).

TO	TM
Contexto origen>cultura origen Exposición previa en 2014 en MAXXI (Roma)	Contexto meta>cultura meta <i>Boom</i> del arte contemporáneo en España. Exposición en Sevilla, ciudad más conocida por su patrimonio medieval y renacentista.
Artista: de nacionalidad belga, una de las figuras más innovadoras de la escena artística internacional. Artista visual, dramaturgo y escritor,	Artista: ha presentado una decena de espectáculos teatrales en Sevilla, algunos como <i>Monte Olimpo</i> (sexo y violencia extremos explícitos)
Obra: desdibuja los límites de las disciplinas artísticas, integrando en sus creaciones varias formas expresivas: textos, vídeos, artefactos, <i>performances</i> ...	Obra traducida al inglés y francés (Museo de Arte Contemporáneo de Amberes) pero no al español.
Receptor origen: misceláneo (especialista y no especialista)	Receptor meta: misceláneo (especialista y no especialista)
MEDIADORES Y MECENAS: museo público con política de difusión de arte contemporáneo entre el gran público.	

Como se puede comprobar, en nuestra propuesta no solo nos centramos en el original sino en los factores que condicionan la elaboración de la traducción en una situación cultural diferente. En cuanto al contexto, la exposición que se exhibe en Sevilla es itinerante, porque tuvo su puesta de largo en el Museo Nazionali delle Arti del XXI Secolo, en Roma en el 2014, por lo que mucho material en inglés de la misma se traslada a Sevilla, ciudad que, desde la apertura del CAAC en el 1990 y la organización de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS) está acostumbrada a acoger exposiciones de este tipo en una apuesta por la diversificación de su oferta turística, más allá del arte medieval o renacentista. El artista es belga, de lengua neerlandesa, muy

points in your “story” to one another. The closer the conversational relationship between the label writer and the visitor, the more likely it is that communication between the two will be successful” (McManus, 1990, p. 126).

conocido en Europa, creador en múltiples formatos y especialmente prolífico en performances y obras de teatro. Deducimos que la palabra es esencial en su propuesta artística, con la que los sevillanos que gustan de asistir a estos eventos están familiarizados, dado que es la décima vez que expone aquí. El fuerte impacto que tuvo la obra de teatro Monte Olimpo en la opinión pública española, por sus escenas de sexo y violencia explícitos, hacen que la retrospectiva esté precedida por un clima de expectación y morbo.

Los receptores potenciales de la exposición itinerante original y meta coinciden en el hecho de que ambas instituciones, la emisora y la receptora, tienen financiación pública y combinan las propuestas y actividades para especialistas con la oferta para el gran público. Por otro lado, el hecho de que la retrospectiva se haya expuesto previamente y se nutra de textos de las entidades que han acogido o catalogado las obras de Fabre (MAXXI, LIMA y MuHKA), sugieren que el traductor puede documentarse en los sitios webs de las mismas para acceder a la imagen, vídeos o recabar material traducido a otros idiomas romances como el francés (que también es lengua oficial en Bélgica) y el italiano.

En cuanto a los factores intratextuales, seguimos de nuevo la categorización de Nord (1991, pp. 87-154):

El tema que sirve de hilo conductor a todos los textos del programa de mano es la recreación de las obras de arte de Jan Fabre, en 40 años de trayectoria profesional. Cada epígrafe, como hemos indicado anteriormente, recoge un subtema que ha servido de fuente de inspiración al artista: el consumismo, el cuerpo y la sangre, la lucha callejera, la ciencia, los homenajes y las virtudes del arte a bolígrafo, de ahí que el campo semántico de cada apartado varíe. La división estructural en apartados temáticos refuerza esa separación, como si se tratase de las distintas páginas de un mismo libro. Mostramos, a continuación, algunos de los términos sobre los que se construyen los nodos temáticos de la muestra:

Temas	Léxico relacionado
Consumismo	Commercial commodity, admission/entry fee, multiple, receipt, “Buy at Jan Fabre’s”, dollar coins/bills, Kennedy’s image
Arte Bic	Blue ink, silver gelatin, drawings, The Hour Blue
Ciencia y experimento	Dissecting, entomologist, (to) explore, inventoried, empirical data, natural world, ornithologist, The Natural Museum, branches of research, domains, neurologist, mirror neurons, discovery

Temas	Léxico relacionado
Sangre y cuerpo	Stigmata, self-chastisement, corporality, blood sacrifice, perforate, cut, skeletons and skulls, sucking blood
Bandas callejeras	Street fighter, language of the street, code of honour, (to) break into, gang, raids, burglaries, jail Gangster, salvo of gunfire
Homenajes a amigos	References to, collaborations with and tributes, acquainted, (to) share, an organically grown friendship, joint, together with, connecting

En lo que respecta a la articulación del contenido, este se refleja de forma descriptiva con momentos de gran lirismo. Léxicamente, abundan los nombres propios (títulos, antropónimos, topónimos), el lenguaje de especialidad del arte (tecnicismos), los referentes culturales universales y locales y, por supuesto, los juegos de palabras, algunos multilingües, que suponen una dificultad añadida por su construcción formal en el idioma de partida y el reto que representa en su traslación.

A continuación, mostramos una selección de los ejemplos ilustrativos de las categorías enunciadas.

	Retos de traducción de contenido
Nombres propios	<u>Títulos</u> : <i>The Rea(dy)-make of the Money Performance</i> , <i>The Essential Multiple</i> , <i>Mar-cel Du-champ. Sea-Salt of the Fields</i> , <i>It is Kill or Cure</i> , <i>Tonight I want to be Fred Astaire</i> . <i>Tonight I want to be a killer</i> <u>Antropónimos</u> : Jerome Bosch, Pieter Brueghel the Elder, Ilad (Dali reversed) <u>Topónimos</u> : Greningenmuseum, Jordaenshuis, Bruges, Antwerp
Lenguaje de especialidad	Performances/performer, ready-made, Bic-Art, Fluxus, motifs, piece, opening, action, school traditions <u>Universales</u> : <i>The Killing of J.F.K.</i> , Great Masters, <i>Pietas</i> , Fred Astaire, Jim Morisson
Referentes culturales	<u>Locales</u> : National tricolour, Cartouche Gang, French gangster Jacques Mesrine, Bas Jan Ader, the Dutch poet Albert Hagenaars, <i>The Scheldt</i> [a homage to the river that runs through the artist's home port]

Identificamos hasta 33 títulos de obras de arte en el programa de mano. En la pequeña muestra que recogemos arriba, más allá de la responsabilidad que supone intitular una obra de arte contemporáneo en la que el texto interacciona con la pieza y no representa un simple rótulo, se aislan subretos de polisemia (multiple: tienda/múltiplo; killer: asesino/genio), frases hechas (It is Kill or Cure: *a way of solving a problem that will either fail completely or be very successful (Cambridge Dictionary)) y juegos de palabras multilingües (Mar-cel Du-champ, Sea-Salt of the Fields).

Siguiendo las indicaciones del propio encargo de traducción y las normas impuestas por el revisor/mecenas de la institución museística, entre las técnicas de traducción onomástica cultural de Franco Aixelá (2000) se optó por la sustitución parcial o total, pertenecientes al polo de la naturalidad (Toury, 1980).

Títulos de obras		
TO	TM	Texto editado por el museo
<i>The Rea(dy)-make of the Money Performance</i>	El rea(dy)-make de la performance del dinero	El remake de la performance del dinero
<i>The Essential Multiple</i>	<i>La cadena de tiendas esencial</i>	<i>Múltiplo esencial</i> [sic.]
Mar-cel Du-champ, <i>Sea-Salt of the Fields</i>	Mar-cel Du-champ, Mar-Sal Del-Campo, en francés	Mar-cel Du-champ, Mar-Sal Del-Campo, en francés
<i>It is Kill or Cure</i>	<i>O te cura o te mata</i>	
	*Opciones: Lo que no mata, engorda; matar moscas a cañonazos, a vida o muerte; medidas desesperadas, remedio heroico, purga de caballo	<i>O te cura o te mata</i>
<i>Tonight I want to be Fred Astaire. Tonight I want to be a killer</i>	<i>Esta noche quiero ser Fred Astaire. Esta noche quiero ser un as</i>	<i>Esta noche quiero ser Fred Astaire. Esta noche quiero ser un asesino</i>

En lo referente a las demás categorías, cabe destacar que en la reformulación de los términos propios del campo de conocimiento “historia del arte”, se cuelan muchos préstamos (ready-made, Fluxus, performance) y calcos (action>acción; Bic Art>Arte Bic), posiblemente por la posición privilegiada del mundo anglosajón en el arte contemporáneo. Estas mismas técnicas se aplican en el trasvase de topónimos y antropónimos, salvo en aquellos casos en los que el equivalente acuñado o traducción reconocida están fosilizados: Antwerp>Amberes;

Bruge>Brujas; Pieter Bruegel the elder>Pieter Bruegel el viejo; Jerome Bosch>El Bosco. Respecto de los culturemas, gran parte de ellos son antropónimos que, bien por pertenecer al acervo universal o bien porque el cotexto anterior o posterior al fragmento del folleto permite desambiguarlos, no es necesaria la paráfrasis explicativa: en el caso de la banda Cartouche [Cartouche Gang], la oración posterior posibilita desencriptar al “Robin Hood” galo: “Objects they [The Cartouche Gang] stole were sold for art materials or subsequently used in installations”.

Como hemos podido comprobar previamente, muchos de los términos adquieren sentido gracias al cotexto⁹ (referencias a la obra o elementos no verbales a la que acompañan), como cabe esperar en un paratexto que nace para ensalzar o facilitar la decodificación del texto, el de la exposición, como discurso, y de la obra, como unidad de contenido dentro del mismo. También se requiere de una labor de documentación histórica para la traslación de los intertextos, a fin de comprobar, en primer lugar, la existencia o no de un equivalente acuñado de los mismos. En la tabla de abajo, se muestran dos ejemplos intertextuales en los que se han aplicado técnicas diferentes en la reformulación: mientras que la hora azul es un traducción del original francés *l’hour bleu*, término creado por el científico homónimo del artista, Jean-Henri Fabre, para referirse al color del cielo en el crepúsculo (Díaz-Guardiola, 2017), “I’m going to measure the clouds” son las palabras pronunciadas por Robert Stroud al salir de Alcatraz para las que no existe una versión canonizada; por tanto, en este último caso se realiza una traducción inédita, lo más fiel posible al original: “Voy a medir las nubes”.

Por otro lado, hay términos que se desambiguan gracias a las imágenes catalogadas en el repositorio del Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (MuHKA) o al acceso a la performance a la que hacen referencia a través de la

⁹ A este respecto Neather (2008, p. 219) reconoce que los textos museísticos se interrelacionan de forma muy marcada, generando una red signica que, a su vez, conecta con los artefactos a los que referencia. No hay que perder de vista esta malla discursiva para lograr un texto meta funcional: “A given verbal text, for instance, must relate both to other texts within the museum system and to visual signifiers such as objects, pictures and diagrams. In such a system, meaning is thus always ‘combinatorial and relational’ (Hooper-Greenhill 2000, p. 3), such that no one element within the system can be considered in isolation. (...) A failure to negotiate such multiple polarities may lead to varying degrees of interpretive breakdown on the part of the end-user (the foreign museum visitor), for whom particular understandings or interpretations available to Source Culture visitors may become restricted or indeed wholly inaccessible”.

plataforma YouTube. Sirvan como botón de muestra los vocablos harness, to sand y bills. Mediante el elemento extralingüístico podemos comprender el original y concordar las palabras aisladas con el texto icónico-gráfico o audiovisual al que aluden: de ahí que se traduzcan como “armadura”, “limar” y “billetes”, respectivamente. A su vez, una vez desambiguado, el texto meta resultante permite poner orden en el caos polisémico que supone la propia exposición: “(...) verbal texts are viewed as a crucial braking force on the paradigmatics of the museum, serving to check the potential for interpretive chaos by reasserting a syntagmatics of reading” (Neather, 2008, p. 221).

Retos de paratraducción		
Intertextos	– <i>The Hour Blue</i>	– Equivalente: “la hora azul”
	– <i>I’m going to measure the clouds</i>	– No se ha hallado equivalente en español
Alusión a elementos visuales	Harness	
	He sands the flesh of his legs, like he sands the table’s wood.	
	Bills	

La sintaxis no es especialmente compleja y recuerda a la propia del estilo periodístico, con inserciones de citas textuales y complementos espacio-temporales que sitúan los distintos períodos de producción del artista en un marco contextual determinado en aras de la exactitud. En ocasiones, se hace uso de las estructuras gemeladas y de la metáfora con fines persuasivos, generando una cadencia particular. En esos fragmentos, el texto se torna literario

Retos de traducción por diversidad de tipología textual

	– ‘The Hour Blue’, that magical moment between the end of night and begin of day, the cleave of time, when all changes and all is possible – is a metaphor for the artist as a louse in the fur coat of society – He sands the flesh of his legs, like he sands the table’s wood. Object becomes body; body becomes object. – During several of his performances of the late 1970s and early 1980s, Jan Fabre introduces the ballpoint pen as an alternative for the art of the Great Masters. At first, the choice for the blue ballpoint was a matter of practicality: “It was cheap and handy, I could take them everywhere and steal them everywhere.” – At the opening of the exhibition <i>The Essential Multiple</i>, Jan Fabre and Erik Vermeulen ask members of the public for an entry fee. A signed receipt is given, stapled and then handed back as a multiple made by the artists.	– “la hora azul”, ese momento mágico en el que muere la noche y nace el día, la hendidura del tiempo, el instante en el que cambia todo y todo es posible. – La figura del gánster se concibe como una metáfora del artista como parásito que se agazapa en el abrigo de piel de la sociedad. – Se lija las piernas de la misma forma que lija la madera de la mesa. Así, el objeto se convierte en cuerpo y el cuerpo en objeto. - En algunas de las performances de finales de los 70 y principios de los 80, Jan Fabre introduce el bolígrafo como técnica alternativa al arte de los grandes maestros. Al principio, se trataba simplemente de una cuestión práctica: “Era barato y manejable, me podía llevar y robar los bolígrafos de cualquier parte”. – En esta misma línea, en la inauguración de <i>Múltiple esencial</i>, Fabre y Erik Vermeulen piden al público que paguen la entrada para, luego, entregarles el recibo de compra firmado y grapado como se hace en los comercios. – El artista belga Jan Fabre (1958) es una de las figuras más innovadoras e importantes de la escena artística contemporánea internacional. Como artista visual, dramaturgo y autor, ha creado un mundo extremadamente personal. – Esta exposición, celebrada en un entorno único, se compone de una selección de obras increíblemente rica que ofrece una perspectiva de los 40 últimos años de la producción de Fabre en el campo de las performances
Literaria		
Periodística		
Promoción turística/publicitaria	– The Belgian artist Jan Fabre (1958) is one of the most innovative and important figures on the international contemporary art scene. As a visual artist, theatre-artist and author he has created a highly personal world. – In a unique setting, the exhibition consists of an incredibly rich body of work that presents a picture of the last 40 years of Fabre’s performance oeuvre.	

y publicitario, invita a la lectura, a la interpretación de la propuesta del artista a través de los ojos de la obra del autor desconocido del programa de mano. Gramaticalmente, el uso de adjetivos y de complementos adverbiales de los mismos para enfatizar su sentido en clave superlativa engarzan con el discurso promocional. Tanto los rasgos sintácticos y gramaticales como los semánticos se mantuvieron en el texto meta a través de traducciones en las que se velaba por la equivalencia estilística, en pro de generar un discurso funcionalmente adecuado al encargo.

Conclusiones

Tras el análisis contextual y traductológico que hemos realizado en el presente trabajo, podemos extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, consideramos que la situación de boom museístico en nuestro país, sumada al uso del lenguaje en el arte posmoderno dentro y fuera de la obra, generan grandes necesidades de traducción en espacios expositivos de financiación pública en los que se pretende implicar a un espectro cada vez más amplio de la sociedad. La elaboración de material bilingüe complementario, cuya difusión se realizará por canales virtuales o cuyo uso permite y facilita la visita de la exposición, es necesaria para mejorar la accesibilidad y democratizar el consumo de arte. Esta importante misión debe ponerse en manos de traductores profesionales para evitar incoherencias en los espacios expositivos o errores que ensombrezcan la costosa empresa que supone la exposición de artistas internacionales en nuestro país.

En segundo lugar, tras realizar un análisis traductológico funcionalista del acto comunicativo “traducción del programa de mano”, advertimos que esta subcategoría de la traducción museística nace del cruce entre diversas tipologías traductológicas y textuales (periodísticas, literarias, publicitarias y artísticas) y de la interacción de diversas modalidades de traducción (escrita, icónico-gráfica y audiovisual). Asimismo, la complejidad de los retos que plantea, como la intertextualidad, los juegos de palabras, la intitulación o la multiculturalidad, hacen que nos cuestionemos los límites de la traducción instrumental, ya que consideramos que la complejidad del paratexto de nuestro estudio hace que el mismo se torne una obra en sí misma que, lejos de mostrarse como un mero texto deudor del expuesto en sala, resulta esencial para la recepción de la exposición, entendida esta como un todo textual. No en vano, Genette (1987, p. 7) ya reconocía que el texto principal no aparecía aislado y se nutría de los paratextos para adquirir “sentido”:

(...) ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, (...), dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation (...).

Por otro lado, habida cuenta de los retos de traducción y las técnicas empleadas para solventarlos, queda patente la importancia de las directrices del iniciador del encargo, que abogaba por la traducción de los textos de la exposición de forma íntegra, sin dobles ni préstamos, en una apuesta por la norma de aceptabilidad. Deducimos que la balanza se inclina hacia la cultura meta en la transferencia pero no en demasía, puesto que la autoría del artista es más marcada en esta forma de traducción frente a otras en las que también existen nexos multimodales, como la traducción audiovisual; de ahí que no se apliquen adaptaciones ni técnicas oblicuas sino que, más bien, se emplea el calco para la transferencia de los nombres propios.

Finalmente, insistimos en la necesidad de seguir explorando la traducción museística en sus múltiples manifestaciones (cartelas, subtítulos, paneles, catálogos, obras verbales en sí) para poder obtener resultados determinantes mediante el uso de corpus más amplios y describir con exhaustividad las prácticas traductorales habituales en este nuevo nicho de mercado, así como el equilibrio de fuerzas que se establece entre los distintos agentes que intervienen en la transferencia y exportación de arte.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-DOMÍNGUEZ, P. / BENJUMEA-COBANO, J. R. (2011). Aproximación al Museo Contemporáneo: Entre el templo y el supermercado cultural. *Arte y Políticas de Identidad* 5(2011), 27-42. URL: <http://revistas.um.es/api/article/view/146201>.
- BASSNETT, S. / LEFEVERE, A. (1998). *Constructing Cultures*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BLUNDEN, J. (2006). Dumbing down for museum audiences – necessity or myth? *The Fine Print*, 3, 27-33.
- BUZELIN, H. (2011). Agents of translation. En Y. GAMBIER / L. VAN DOORSLAER (eds.), *Handbook of Translation Studies on-line*. John Benjamins.

- CAMBRIDGE DICTIONARY (2018). URL: <https://dictionary.cambridge.org/es/>.
- CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (2018). Jan Fabre. ESTIGMAS—Acciones y performances 1976-2017. URL: <http://www.caac.es/programa/jfe2018/frame.htm>.
- COLLERA, V. (14 de mayo de 2011). La burbuja de los museos. *El País*. URL: https://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331975_850215.html.
- COLOMÉ, S. (7 de febrero de 2014). El arte contemporáneo es un fraude. *La Vanguardia*. URL: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20140206/54400875066/entrevista-avelina-lesper-arte-contemporaneo.html>.
- CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS – ICOM (2007). Definición de museo. URL: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>.
- Costa, J. M. (2 de noviembre de 2014). Mucho país para tan poco museo. *ElDiario.es*. URL: http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/museo-pais_0_319518510.html.
- DANTO, A. (1997). *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Coleman Princeton: Princeton University Press.
- DELGADO-VIGUERA, R. (2013). Estrategias y recursos de comunicación en la exposición permanente. *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 21-26.
- DÍAZ-GUARDIOLA, J. (26 de mayo de 2017). Jan Fabre: “Se tarda una vida convertirse en un artista joven”. *ABC Cultural*. URL: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-fabre-tarda-vida-convertirse-artista-joven-201705260052_noticia.html.
- FRAGOMENI, D. (2010). The Evolution of Exhibit Labels. *Faculty of Information Quarterly*, 2(1), 1-11.
- FRANCO-AIXELÁ, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- GAZI, A. (2018). Writing text for museums of technology the case of the Industrial Gas Museum in Athens, *Museum Management and Curatorship*, 33:1, 384-393.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDMAN, A. (2001). The Aesthetic. En B. Gaut / B. M. Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 255-266). Londres: Routledge.
- GOTTESDIENER, H. (1992). La lecture de textes dans les musées d’art. *Publics et Musées*, 1: Textes et public dans les musées, pp. 75-89.

- GOYES-NARVÁEZ, J. C. (2002). Horizontes de la comunicación visual contemporánea. *Especulo, Revista de estudios literarios*, 22. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/com_visu.html.
- ISENBERG, A. (1973). The Esthetic Function of Language. En: M. Lipman (ed.), *Contemporary Aesthetics* (pp. 70-86). Boston: Ally and Bacon.
- LEY 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, núm. 205, de 18 de octubre de 2007. URL: <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/205/1>.
- LEFEVERE, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- LIAO, M.-H. (2017). Museums and creative industries: The contribution of Translation Studies. *JonSTrans. The Journal of Specialised Translation* 29, 45-62.
- LIMA (2014). 'Jan Fabre. Stigmata.' First overview of his actions & performances. URL: <http://www.li-ma.nl/site/article/jan-fabre-stigmata-first-overview-his-actions-performances>.
- MCMANUS, P. M. (1999). Watch Your Language! People Do Read Labels, *ILVS Review* 1(2), 125-127.
- MARINETTI, C. (2011). Cultural Approaches. En Y. GAMBIER and L. VAN DOORSLAER (eds.), *Handbook of Translation Studies on-line*. John Benjamins.
- NEATHER, R. (2008). Translating Tea: On the Semiotics of Interlingual Practice in the Hong Kong Museum of Tea Ware. *META*, 53 (1), 218-240.
- NEVES, J. (2018). Cultures of Accessibility: Translation making cultural heritage in museums accessible to people of all abilities. En: S. A. HARDING / / O. CARBONELL (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture* (pp. 415-430). Londres y Nueva York: Routledge /Taylor and Francis.
- REAL DECRETO 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. *Boletín Oficial del Estado*, núm 114, de 13 de mayo de 1987, 13960-13964. URL: <https://www.boe.es/boe/dias/1987/05/13/pdfs/A13960-13964.pdf>.
- MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI (MAXXI) (2014). Jan Fabre. Estigmata. URL: <http://www.maxxi.art/events/jan-fabre-stigmata/>.
- MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF ANTWERP (MuHKA). Jan Fabre. 1954. URL: <https://www.muhka.be/collections/artists/f/artist/110-jan-fabre>.
- NORD, C. (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Ámsterdam: Rodopi.

- RENAHAN, A. (2013). Essay on Postmodern Culture: a Consideration of Values and Commitments. En: R. CANTÚ, (ed.), *An Insatiable Dialectic: Essays on Critique, Modernity, and Humanism* (pp. 58-69). New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- RITZER, G. / STILLMAN, T. (2003). El museo como catedral de consumo: desafíos y peligros. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 1, 32-34.
- RODRÍGUEZ-MUÑOZ, M. L. (2017a). Accesibilidad en museos: traducción de arte verbal. En: C. VALERO-GARCÉS / C. PENA-DÍAZ (eds.), *AIETI 8 Superando límites en traducción e interpretación* (pp. 256-264). Ginebra: Editions Tradulex.
- RODRÍGUEZ-MUÑOZ, M. L. (2017b). Textos y paratextos: contexto y medio en la traducción de arte en la exposición Aproximación inicial de Lorraine O'Grady. En M. A. García Peinado / I. Ahumada Lara, *Traducción literaria y discursos traductológicos especializados* (pp. 523-541). Berlín: Peter Lang.
- TATE GALLERY (2018). Conceptual Art. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>.
- TEMME, E. (1992). Amount and Kind of Information in Museums: its Effects on Visitors' Satisfaction and Appreciation of art, *Visual Arts Research* 18 (2): 28-36.
- TOURY, G, (1980). *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv University: The Porter for Poetics and Semiotics.

Anexo 1

JAN FABRE

STIGMATA – Actions & Performances 1976–2017

(ENGLISH)

The Belgian artist Jan Fabre (1958) is one of the most innovative and important figures on the international contemporary art scene. As a visual artist, theatre-artist and author he has created a highly personal world.

STIGMATA – Actions & Performances 1976–2017, curated by the influential Italian art historian and curator Germano Celant, ranges from Fabre's early performances, such as *Money Performance* (1979), *God of the Bic Art Room* (1981) and *Songus / Mantis* (2001) to *am o Mistake* (2017) and many others, some of which were created with fellow artists (Marina Abramović or Ilya Kabakov), philosophers (Dietmar Kamper, Peter Sloterdijk) and major scientists (Edward O. Wilson or Giacomo Rizzolatti).

In a unique setting, the exhibition consists of an incredibly rich body of work that presents a picture of the last 40 years of Fabre's performance oeuvre.

The architecture behind the exhibition can be seen as a radical expansion of Fabre's early installation *Objects to break in and to fight* (1978), in which he shows the tools used in this performance on his work-table (a sheet of glass on two wooden trestles).

In a labyrinth of tables, the exhibition comprises thinking models, drawings, costumes, photographs, films, video recordings and archival material as well as extracts from Fabre's *Night Diaries*.

The film *Doctor Fabre Will Cure You* (2013) by the artist and avant-garde filmmaker Pierre Coulibeuf is being screened in the Refectory.

BIC ART

During several of his performances in the late 1970s and early 1980s, Jan Fabre introduces the Bic ballpoint pen as an alternative for the art of the Great Masters. At first, choosing the blue Bic ballpoint was a matter of practicality: "it was cheap and handy, I could buy them everywhere and steal them everywhere". Moreover, Fabre is very much aware that no other artist uses Bic ballpoint pens. The chemical nature of the blue ink, containing a sort of silver gelatine, produces the effect that drawings are not static, that they become fluid. Further, the colour refers to the concept propounded by French entomologist and namesake Jean-Henri Fabre: *The Hour Blue*, that magical moment between the end of night and beginning of day, the splitting of time, when night animals go to sleep and day animals awake, when all changes and all is possible.

For the action *Bic Art Propaganda*, Jan Fabre sends handmade postcards around the world, by way of publicizing his Bic Art-movement. The music that you hear during *The Bic Art Music Performances* is the scratch of the Bic ballpoint pen on paper. The drawing becomes a musical score. With the action *Bic Art Print*, the artist investigates (influenced by Yves Klein) prints made using his own body.

Belgium is the only country where the national tricolour is traditionally imprinted on cleaning cloths. Using one such floor cloth, (*Cleaning the Museum*), Jan Fabre cleans the mural *Jordaenshuis* in Antwerp. On one of his floor cloths says: *Only acts of poetical terrorism!* During the performance *God of the Bic Art*, Fabre as Iliad (Dali reversed) directly confronts art history. He rips out reproductions, pins them to the wall, and then gives them the treatment with his blue Bic pen. For *God of the Bic Art*, the *Bic Art Room*, Jan Fabre locks himself up for three days and nights in a completely white room, wearing white clothes, eating white food. At the end of it all, the whole room (and he himself!) are fully clad with Bic blue texts and signs.

GANGSTERS & METAMORPHOSIS

As a young street fighter, Jan Fabre starts to recognize the beauty of the language of the street. The sense of loyalty that reigns there is very important to him. The poetry and the style of street fighting, the law of the street based on physical and mental strength, along with its code of honour, comprise an important stimulus for his performances. To gather material, the young artist broke into villas in the richer suburbs of Antwerp. He and his friends constituted the 'Cartouche gang'. Objects they stole were sold for art materials or subsequently used in installations. Bounty from these raids were presented by Fabre in *Burglaries & Street Fights*. In the 8 mm film *Het gevecht* (*The fight*) he depicts the law of the street in a short fragment.

In the Louvre Museum, Fabre offers a 5 hour-long performance, *Art kept me out of jail*, inspired by the French gangster and enemy of the state no 1 Jacques Mesrine, a figure who had long fascinated the artist. Between ancient sculptures and sarcophagi, Fabre appears in always different (dis)guises, to finally succumb to a long salvo of gunfire at the feet of Nike of Samothrace. In Fabre's eyes, Mesrine is an escape artist and a master of metamorphosis. The figure of Mesrine is a metaphor for the artist as a louse in the fur coat of society. At the same time, the performance is a commentary on the status and role of the museum: art must not only be preserved; it must also find its way into the wider world to acquire true meaning.

Metamorphosis and transfiguration have been important motifs in Jan Fabre's performances from the very start. At the end of the 1970s, the artist has his then girlfriend – a makeup artist – regularly transform him into a wide variety of characters: Fred Astaire, Jim Morrison, Jacques Mesrine, an Arabian prince, etc. The precision of Fred Astaire inspires him to look at choreography like drawing with the body. The performance *Tonight I want to be Fred Astaire*. *Tonight I want to be a killer* is a metamorphosis from animal to human and from human to animal. By way of reaction to his own lean aspect as a young lad, in *Ich bin ein Skelettmann* Fabre lets himself be fitted out for a suit of flesh. Subsequently, for the film by the French artist Pierre Coulibeuf, this 'Skelettmann' again appears, this time in dialogue with the 'meaty' works of Peter Paul Rubens.

MONEY & THE ART WORLD

During several of his early performances, Jan Fabre attempts to make his mark on art history, critically reflecting on the work of art as a commercial commodity. He also casts a critical glance on the art world's pre-war laws, and maps out the ambiguous position occupied by money within our contemporary society. In his very first performance – in reaction to art-school traditions – Fabre turns classical paintings upside down and clads them with the text: *You have to take everything seriously but not tragically!*

When Jan Fabre, during the course of *Money Performance*, rips up, eats and finally burns the bills he received as admission fee, with *The Ready-made of the Money Performance*, where the artist makes an exhibition with the money collected, and walks around in a suit made of money while stuffing the rest in his pockets, the public's reaction is less than enthusiastic.

At the opening of the exhibition *The Essential Multiple*, Jan Fabre and Erik Vermeulen ask members of the public for an entry fee. A signed receipt is given, stamped and then handed back

as a multiple made by the artists. During the opening of an exhibition in Turnhout, Fabre goes around with a bag on his head that reads *Buy of Jan Fabre's*.

The same themes are again taken up during Jan Fabre's stay in the United States. With *After Art*, he investigates what it means to be a young artist on a public platform. For *The Killing of J.F.K.*, he shoots at a dollar coin bearing Kennedy's image. The *Creative Hitler Act* sees Fabre exploring the role of artist as dictator, and who as an absolute ruler determines which language is to be used. The relationship between artist and art critic is further examined in *Art as o Gumble, Gumble as on Art*. When Fabre calls into question the critic's position within the world of art by symbolically torturing the philosopher Lars Aagaard Mogensen with art-related attributes, a member of the public calls the cops. On New York's Park Avenue, Fabre together with artist colleague Anson Seeno try to sell passers-by drawings on dollar bills and bags of salt as art works. When the organizers refuse Fabre's proposal to have art critics shoot at him in a manner reminiscent of Russian roulette, Fabre reacts by creating the piece *It is Kill or Cure*.

SCIENCE & EXPERIMENT

Jan Fabre's fascination for science goes back to childhood days. The young Fabre liked nothing better than studying the world of insects and other animals, dissecting their small bodies and transforming them into new beings. His discovery of the famous French entomologist and namesake Jean-Henri Fabre, opened up a new world to him and would come to leave its mark on his entire artistic universe. During the performance *Me, Dreaming*, the artist exploring his own body. He sands the flesh of his legs like he sands the table's wood. Object becomes body, body becomes object.

The new millennium sees Jan Fabre being invited to be the first artist-in-residence at The Natural History Museum in London, where he worked on the film *A Consilience* and for which he had the museum's scientists clothed as an animal from their respective branches of research. In the film *Is the brain the most sexy part of the body?*, the face-to-face interaction takes place between the scientist (Edward O. Wilson) and the artist (Jan Fabre). They use the cross fertilization between their domains to better understand the brain and its beauty.

For *Do we feel with our brain and think with our heart?*, the artist enters into dialogue with Italian neurologist Giacomo Rizzolatti, discoverer of mirror neurons which may be responsible for our empathic sense.

BLOOD & BODY

As an important source of inspiration and motivating force to create his performances, Jan Fabre cites his visit as a young student to an exhibition on stigmata and self-chastisement at the Groeningemuseum in Bruges. The overpowering corporality and the significance of the blood sacrifice later inspires the artist to perforate his own body. During *My body, my blood, my landscape*, Fabre cuts his body with a razor and uses his own blood to draw on paper. In later performances as well, Fabre draws inspiration from the Middle Ages and Flemish Masters like Jan van Eyck, Jeroen Bosch and Pieter Bruegel the Elder. Skeletons and skulls, stuffed animals and harnesses are recurring elements.

During the over 5 hour-long performance *Songus / Mantis*, Fabre puts forward his views regarding art, religion, trance and transformation, and writes a manifesto in his own blood: *There's no getting used to art!* In a ritualistic manner, he moves among 13 tables, driven by different pieces of equipment. The loss of blood plus the effects of rust toxicity from the harness compel the artist into a near mystical state of exhaustion, thus expanding his consciousness and stirring artistic creation. Destruction and creation are two edges of the same sword. The form of the helmet is based on the praying mantis, which acts as an oracle of future events while sucking blood.

Out of respect for art and a love for beauty, Jan Fabre and Marina Abramović explore the notion of virgin warriors who throughout history have fought for beauty. Enclosed within a giant-sized cage in Palais de Tokyo, Fabre wears the harness of the rhinoceros beetle; Abramović wears that of the wasp. The performance lasts some 4 hours, and consists of 28 parts or actions. These vary from references to iconic images (Saint George, the Pietà and others) and the expression of states of mind, to writing and drawing with each other's blood. These operations are a battle taken on by both artists in order to reach a new state of being: "We try to get back to a state of childhood, of transparency, of virginity in our transactions."

HOMAGES

References to, collaborations with and tributes to artists, philosophers and scientists who have inspired or influenced him – these run as a connecting thread throughout the performances of Jan Fabre. In Amsterdam, Fabre becomes acquainted with the work of Bas Jan Ader. As an homage to this artist (presumed lost at sea), he managed to persuade a friend to spare a stay of two days and three nights on a boat. At the University of Milwaukee, Fabre offers a Marcel Duchamp-related performance. Using salt, he attempts to materialize Duchamp's spirit. The performance *Little is a play-on-words on the name of the French artist: Mar-cel Du-champ, Sea-Salt of the Field*.

An organically grown friendship between Jan Fabre and Ilya Kabakov becomes sealed with a joint performance in Antwerp. To a score written by Fabre, Kabakov improvises by way of homage to Fluxus artist Walter Marchetti. In the film *A Meeting / Vitrecho*, the two artists share – like fly and scarab – the secret of Art. They discuss, each in his own language, on the rooftop and in the basement of a skyscraper in New York, various aspects of being an artist in their respective countries.

Jan Fabre creates *The Problem (Homage to Dietmar Kamper)* together with German philosophers Dietmar Kamper and Peter Sloterdijk. In a romantic landscape, the three gentlemen put forward their problem, rolling a ball of earth like dung beetles to extend their knowledge and crumple of the artist, who indeed spends much of his time working and living in the obscurity and obscurity of the night.

During the *Red Lines Performance* Fabre, together with the Dutch poet Albert Hagenars, visits some of his favourite haunts in Antwerp. The action consisted of connecting all these places with a red thread.

The film *The Scholtz (Hey, what a pleasant madness!)* is a homage to the river that runs through the artist's home town. The river as the bathtub of the city, allowing the artist to relax his body and give free flow to his creativity. During the performance Fabre offers the river two gifts: the counsel that everything and everyone needs a sort of fine madness, and a blue-owl. The owl is a self-portrait of the artist, who indeed spends much of his time working and living in the obscurity and obscurity of the night.

Anexo 2

JAN FABRE

ESTIGMAS – Acciones y performances 1976–2017

El artista belga Jan Fabre (1958) es una de las figuras más innovadoras e importantes de la escena artística contemporánea internacional. Como artista visual, dramaturgo y autor, ha creado un mundo extremadamente personal.

ESTIGMAS – Acciones y performances 1976–2017, comisariada por el influyente historiador del arte y comisario italiano Germano Celant, realiza un recorrido que va desde las primeras performances de Fabre, como *La performance del dinero*, 1979; *fiad de la soldo de arte Bic*, 1981; o *Songsu / Montis*, 2001, hasta *Soy un error*, 2017 y muchas otras, algunas de las cuales fueron creadas en colaboración con otros artistas (como Marina Abramović o Ilya Kabakov), filósofos (como Dietmar Kamper o Peter Sloterdijk) y destacados científicos (Edward O. Wilson y Giacomo Rizzolatti).

Esta exposición, celebrada en un entorno único, se compone de una selección de obras increíblemente rica que ofrece una perspectiva de los 40 últimos años de la producción de Fabre en el campo de las performances.

La arquitectura de la exposición se puede percibir como una ampliación radical de una de las primeras instalaciones de Fabre, *Objetos para dormir y para comulgar*, 1978, en la que muestra las herramientas empleadas en esta performance en su mesa de trabajo (una hoja de vidrio colocada sobre dos caballetes de madera).

En un laboratorio de mesas, la exposición incluye maquetas de estudio, dibujos, elementos de vestuario, fotografías, películas, grabaciones de vídeo y material de archivo, así como extractos de *Diarios nocturnos* de Fabre.

La película *El doctor Fabre es curandero*, 2013, del artista y realizador de vanguardia Pierre Coulbèuf, se proyecta en el Refectorio.

ARTE BIC

En algunas de las performances de finales de los 70 y principios de los 80, Jan Fabre introduce el bolígrafo como técnica alternativa al arte de los grandes maestros. Al principio, se trataba simplemente de una cuestión práctica: "Era barato y manejable, me podía llevar y robar los bolígrafos de cualquier parte". Fabre era muy consciente de que ningún artista utilizaba este instrumento. La naturaleza química de la tinta azul, que contiene un tipo de gelatina de plata, hace que los dibujos no parezcan estáticos sino fluidos. Además, el color evoca el concepto propuesto por el entomólogo francés Jean-Henri Fabre, homónimo del artista: "la hora azul", ese momento mágico en el que muere la noche y nace el día, la hendidura del tiempo, el instante en el que cambia todo y todo es posible.

Para la acción *Propagando en arte Bic*, Jan Fabre envía postales hechas a mano a todos los lugares del mundo, para publicar su movimiento de Arte Bic: El juego de palabras "ik stempel (H) Art (Yo sello arte; hart' es 'corazón' en neerlandés) que escribe en los sobres alude a la situación económica del artista, que tenía que ir a sellar la cartilla del paro cada día. La música que se escucha en *Las performances musicales del arte Bic* es el sonido del bolígrafo arañando el papel. En este caso, el dibujo se convierte en partitura. En *Lo huele del arte Bic*, el artista, siguiendo la estela de Yves Klein, experimenta con huellas que realiza con su propio cuerpo.

Bélgica, el país natal de Fabre, es el único en el mundo en el que es tradicional imprimir la bandera tricolor nacional en los trapos de limpieza. Jan Fabre usa uno para fregar la casa-museo amblerina del pintor Jordaens en Limpizando el museo. El trapo lleva inscrito: "Solo actos de terrorismo político". Durante la performance *fiad del arte Bic*, Fabre, como Iliad (que es el nombre de Dalí invertido), se enfrenta directamente a la historia del arte. Arranca una reproducción artística, la cuega en la pared y, luego, la pinta con su bolígrafo azul. En *En foro del arte Bic*, la soldo del arte Bic, Jan Fabre se encierra tres días y tres noches en una habitación totalmente blanca, vestido de blanco, comiendo alimentos blancos. Al final, la habitación (y él mismo) acaba cubierto de puntos y símbolos.

GÁNSTERES Y METAMORFOSIS

Jan Fabre fue un niño aficionado a las peleas que supo ver la belleza del lenguaje callejero. El sentido de la lealtad que reina en la mafia, como el sentido de la lealtad que reina en las batallas callejeras, la ley de la calle, que se basa en la fortaleza física y mental, así como el código de honor, constituyen un importante estímulo para sus performances. A fin de recabar material, el joven artista allana las mansiones de los barrios residenciales más ricos de Amberes. Él y sus amigos forman la "Cartouche Gang". Venden los objetos que roban para comprar materiales de arte, o los emplean en instalaciones. Fabre presenta el botín de estos saqueos en *Robos y pelesos callejeros* mientras que en la película de 8mm *La pelco* condensa la ley de la calle en un breve texto.

En el museo del Louvre, Fabre ofrece la performance de cinco horas *El arte me olgí de lo círculo*, inspirada en el gánster francés Jacques Mesrine, un personaje que ha fascinado al artista durante largo tiempo. Entre esculturas y sarcófagos antiguos, Fabre aparece cada vez con un aspecto-distintivo diferente, para terminar sucumbiendo por una larga salva de disparos. A los ojos del performer, Mesrine es un artista del escapismo y un maestro de la metamorfosis. La figura del gánster se concibe como una metáfora del artista como parásito que se agazapa en el abrigo de piel de la sociedad. Asimismo, la performance es una crónica del estatus y rol del museo: el arte no solo debe conservarse sino que ha de abrirse camino hacia el mundo exterior para adquirir su verdadero sentido.

Desde sus comienzos, la metamorfosis y la transfiguración se adivinan como motivos recurrentes en las performances de Jan Fabre. A finales de los 70, la que era su novia por aquel entonces, una artista maquiadora, transforma continuamente a Fabre en una gran variedad de personajes: Fred Astaire, Jim Morrison, Jacques Mesrine, un príncipe árabe, etc. La prelación de Fred Astaire lo inspira para concebir la coreografía como una forma de pintura con el cuerpo. La performance *Esta noche quiero ser Fred Astaire*, *Esta noche quiero ser un asesino* es una metamorfosis de animal a humano y de humano a animal. Como reacción a su aspecto escudatado de joven, en *Soy un hombre esqueleto* Fabre se pone un traje de carne. Más tarde, en la película de Pierre Coulbèuf, este "hombre esqueleto" vuelve a aparecer, pero, esta vez, dialogando con las obras de gran calidad de Peter Paul Rubens.

DINERO Y EL MUNDO DEL ARTE

En algunas de sus primeras performances, Jan Fabre pretende dejar huella en la historia del arte reflexionando, de consumo, de dinero. Asimismo, dirige su mirada crítica a las leyes imperantes del mundo del arte y traza, al detalle, la posición ambigua que ocupa el dinero en nuestra sociedad contemporánea. Por ello, como reacción frente a las tradiciones del academicismo, en su primera performance, Fabre da la vuelta a las pinturas clásicas y las recubre con el texto: "Tómense las cosas en serio pero tampoco hagan un drama".

En *Performances del dinero*, el artista rompe, se come y, finalmente, quema el dinero que recibe por las entradas, lo que lleva al público entrecorrido a invadir el escenario. Algo parecido ocurre en *The Reamake of lo Performance del dinero*, en la que el artista organiza una exposición con el dinero recabado y se pasea con un traje elaborado con billetes, mientras se llena los bolsillos con los restantes: la reacción de los asistentes no es precisamente entusiasta.

En esta misma línea, en la inauguración de *Múltiple esencial*, Fabre y Erik Vermeulen piden al público que paguen la compra para luego, entregársela el recibo de la compra. El dinero es grande como se hace en los comercios. Durante una inauguración en la ciudad belga de Turnhout, el artista llega, incluso, a pasearse con una bolsa en la cabeza que dice: "Compre en Jan Fabre".

Más adelante, el performer retoma estos mismos temas durante su estancia en Estados Unidos. Con *Después del arte*, se plantea el significado de ser un artista joven ante el público, mientras que en *Lo muerte de J.F.K.* dispara a una moneda de un dólar con la imagen de Kennedy. El acto creativo de Hitler le permite explorar el papel del artista como dictador ya que, en calidad de mandatario absoluto, es quien determina el lenguaje que debe emplearse. Por otro lado, la relación entre el artista y el crítico de arte se analiza en profundidad en *E corte como juego*, el juego como arte, una performance en la que Fabre cuestiona la posición del crítico en el mundo del arte torturando, simbólicamente, al filósofo Lars Aagaard Mogenssen, con atributos relativos al arte, hasta que un miembro del público acaba llamando a la policía. Fabre también interviene en la Park Avenue de Nueva York con su colega Anson Seeno intentando vender a los transeúntes dibujos en billetes de un dólar y bolas de algodón así como obras de arte. Finalmente, cuando los organizadores vetan la idea de Fabre de presentar una performance en la que ciertos críticos de arte le disparasen evocando una ruleta rusa, el artista reacciona creando *O te curo o te mato*.

CIENCIA Y EXPERIMENTO

La fascinación de Jan Fabre por el cuerpo y por la ciencia se remonta a su niñez. No había nada en el mundo que le gustase más al pequeño Fabre que estudiar el mundo de los insectos y de otros animales, diseccionar sus diminutos cuerpos y transformarlos en nuevos seres. Descubrir al famoso entomólogo francés Jean-Henri Fabre, su homónimo, le abrió un nuevo mundo y marcó su universo artístico por completo. Durante la performance *Yo*, soñando el artista explora su propio cuerpo. Se lija las piernas de la misma forma que lija la madera de la mesa. Así, el objeto se convierte en cuerpo y el cuerpo en objeto. *El hombre que mide las nubes* constituye, a la par, un homenaje a su hermano gemelo fallecido y un tributo a la muerte y al papel del artista. La performance expresa artísticamente la frase "planificar lo imposible", simboliza la obstinada determinación que se requiere para delinear aquello que no se puede inventar. De hecho, la romántica imagen del intento de aplicar datos empíricos a un mundo natural en constante cambio sintoniza a la perfección con la práctica artística de Fabre quien, para bautizar la obra, se inspira en las de habitarse realizadas por el ornitólogo Robert Stroud, preso en Alcatraz, cuando fue puesto en libertad: "Voy a medir las nubes".

El nuevo milenio es testigo de la presencia de Jan Fabre como primer artista residente del Museo de Historia Natural de Londres. Allí, trabajó durante años en el rodaje de la película *Consistencia*, en la que disfrazó a los científicos del museo de animales dependiendo de sus campos de investigación.

En la película *¿Es el cerebro la parte más sexy del cuerpo?*, se produce un ceno entre el científico (Edward C. Wilson) y Jan Fabre. A través del intercambio de ideas procedentes de sus disparas disciplinas, ambos pretenden entender mejor el cerebro y su belleza.

Durante *¿Sentimos con nuestro cerebro, pensamos con nuestro corazón?*, Fabre dialoga con el neurologo italiano Giacomo Rizzolatti, descubridor de las neuronas espejo, responsables de nuestro sentido de la empatía y que inspiraron al artista para escribir en mármol sus famosas Píetas.

SANGRE Y CUERPO

Como fuente de inspiración estética y fuerza motivadora para crear sus performances, Jan Fabre recuerda su visita, cuando era estudiante, a la exposición sobre estigmas y autografía que organizó el museo Groeninge de Brujas. Su fascinación por la imponente corporalidad y el significado del sacrificio de sangre es tal que el artista llega a perforar su propio cuerpo. Durante *MI cuerpo*, ni sangre, ni piñique, Fabre se produce cortes en el cuerpo con una cuchilla de afeitar y utiliza su propia sangre para dibujar palabras y símbolos sobre el papel. Además, en performances posteriores, Fabre se inspira en la Edad Media y en los muestros flamencos como Jan Van Eyck, El Bosco y Pieter Bruegel el Viejo. De ahí que su imaginario se pueble de esqueletos, calaveras, animales diseccionados y armaduras.

Durante la performance de cinco horas *Songsu / Montis*, Fabre presenta su visión del arte, la religión, el trance y la transformación y escribe un manifiesto con su propia sangre: "No hay forma de habitarse al arte". Como si se tratase de un ritual, el artista se mueve entre 13 mesas, impulsado por diferentes piezas de armadura. La pérdida de sangre junto con la toxicidad del óxido del armazón producen en él un estado casi místico de extenuación, expandiendo su conciencia y estimulando su capacidad creativa. La destrucción y la creación se muestran como las dos caras de la misma moneda. La forma del yelmo emula a la de una mantis religiosa, que ejerce de oráculo de futuros acontecimientos mientras succiona sangre.

En un alarde de irreverencia frente al arte y el amor a la belleza, en *Virgen / guerrero*, Jan Fabre y Marina Abramović profundizan en la realidad de los guerreros vírgenes que, a lo largo de la historia, han luchado por la belleza. Dentro de una jaula gigante, Fabre lleva la armadura de un rinoceronte y Abramović la de una avispa. La representación dura unas cuatro horas y se divide en 26 partes o tramas, que van desde la recreación de imágenes icónicas (como San Jorge y la Píet) hasta la expresión de los estados de ánimo a través de la escritura o el dibujo de los artistas, que emplean recíprocamente la sangre del otro para crear. Estas acciones proyectan una batalla entre ambos para alcanzar un nuevo estado vital: "Intentamos volver a un estado infantil, de transparencia y de virginidad en nuestras transacciones comerciales".

HOMENAJES

Las referencias, colaboraciones y tributos a artistas, filósofos y científicos que lo han inspirado o influido, constituyen el hilo conductor de las performances de Fabre. Por ejemplo, el artista descubrió el trabajo de Bas Jan Ader, del que se perdió el rostro en altamar y, en homenaje a él, convenció a un amigo para que compartiese dos días y tres noches en un bote.

En la Universidad de Milwaukee, Fabre realiza una performance inspirada en Marcel Duchamp en la que, con sal, intenta materializar su espíritu. El título de la obra es un juego de palabras con el nombre del artista: Mar-cel Du-champ, Mar-Sal Del-Campo, en francés.

La verdadera amistad, sin aditivos, que se forja entre Jan Fabre y Ilya Kabakov queda sellada con una performance conjunta que tuvo lugar en Amberes. Con una música creada por Fabre, Kabakov improvisa un monólogo a Walter Marchetti, artista perteneciente al movimiento Fluxus. En la película *Lo reunión* los dos artistas, convertidos en mosca y escarabajo, comparten los secretos del arte, hablando, cada uno en su idioma, sobre lo que implica ser artista en sus respectivas tierras. Más adelante, Jan Fabre realiza *El Escudo (Ay, qué agradable locura)*, un homenaje al río que pasa por el puerto de la ciudad natal del artista. En esta "bailera" de Amberes, el artista relaja su cuerpo y puede dar rienda suelta a su creatividad. Durante la performance, Fabre realiza dos ofrendas al Escudo: el consejo de que todo y todos necesitamos un poco de sana locura y un bño realizado con bolígrafo azul, como regalo del artista, que pasó la mayor parte de su tiempo trabajando y viviendo en la obscuridad y oscuridad de la noche.

TÍTULO: Interculturalidade e especialização da tradução museológica de arte contemporânea: desafios de translação para espanhol do programa de mão de Jan Fabre: Estigmas-Ações e performances 1976-2017

RESUMO: O crescimento exponencial do número de museus públicos de arte contemporânea em Espanha nas três últimas décadas acarreta um fluxo de arte e do respetivo material promocional. Neste está presente a tradução intercultural, de modo a permitir o acesso do público a exposições cujo material original é editado em outro idioma.

Esta situação representa uma oportunidade como novo nicho de mercado tradutor e como objeto de estudo, sendo a tipologia museológica uma categoria apenas abordada epistemologicamente dentro dos Estudos de Tradução. De modo a dar os primeiros passos neste sentido, numa linha de investigação ainda marginal, seleccionámos os textos que pertencem à tipologia textual «programa de mão» da exposição Jan Fabre: Estigmas-Ações e performances 1976-2017, organizada pelo Centro Andaluz de Arte Contemporânea de Sevilha em 2018. Identificámos os desafios de tradução, as estratégias que foram empregues e as técnicas aplicadas de acordo com o trabalho pedido, bem como as diretrizes do iniciador do mesmo. Atendendo aos resultados, reconhecemos as características híbridas (tipologia, modalidade, multiculturalidade) desta prática de tradução que consideramos que merece um maior interesse por parte da Academia.

TITLE: Interculturality and specialisation in contemporary art museum translation: translation challenges of the Spanish leaflet of Jan Fabre: Stigmata, Actions and performances 1976-2017

ABSTRACT: In the last three decades, Spain has experienced an exponential growth of the number of public museums of contemporary art. This situation entails a flow of art and promotional material in which intercultural translation is present to allow public access to exhibitions that are based on material edited in a foreign language.

This trend represents an opportunity as a new niche in the translation market and as an object of study, since museum typology has been hardly addressed from an epistemological approach within Translation Studies. Thus, in order to take the first steps in this direction in a still marginal line of research, we select the texts that belong to the textual typology “leaflet” of the exhibition Jan Fabre: Stigmata. Actions & Performances 1976-2017, organized by the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo of Seville in 2018. We identify translation challenges, strategies and techniques in the EN to ES transfer taking into account the translation brief as well as the guidelines given by the initiator thereof. In the light of the results obtained, we recognize the hybrid characteristics (typology, modality, multiculturalism) of this translation practice that deserves greater interest on the part of the Academy.

