

■ ANETA PAWŁOWSKA

Uniwersytet Łódzki

aneta.pawlowska@uni.lodz.pl

ANNA WENDORFF

Uniwersytet Łódzki

anna.wendorff@uni.lodz.pl

OBRAZ – OPIS – SYMULAKRUM

Abstract

Image – Description – Simulacrum

The article compares the experience, often raised in contemporary aesthetic theories, of translating image into words, a relationship of the visible and linguistic with a translation technique, as well as museum experience, in order to indicate some regularities in the creation of audio description (AD) of works of art, understood as a new way of making artifacts accessible to people who suffer from visual impairment, as well as one of the areas of practice applied in museology, which by trial and error tries to adapt artistic means of expression to perceptive abilities of a distinct group of visitors. The first part discusses theories combining a picture with a word, as well as description of an image from the perspective of AD. Then it analyses two descriptions of the Neoplastic Room in the Museum of Art in Łódź: one provided by the art historian Janina Ładnowska, which was created in the late 1980s as a curatorial description and was not made for the blind, and the other prepared by students of the Department of the History of Art at the University of Łódź, with the support of the Audiodescription Foundation and the Culture without Barriers Foundation, and through consultations with people with visual impairments, in the academic year 2013–2014. The article also describes the methods of supporting the reception of a work of art with multi-sensory experience. The main research questions are: While creating descriptions, should we look for beauty/moving elements/emotions (all being inalienable characteristics of all art which explores experience) or should we confine ourselves to simple descriptions? Should we create simulacra of works of art (such as typhlographics, 3D prints, referential objects that imitate the feel of the original, much praised by blind people)?

Keywords: audio description, translation studies, art history, image hermeneutics, simulacrum

Słowa kluczowe: audiodeskrypcja, przekładoznawstwo, historia sztuki, hermeneutyka obrazu, symulakrum

Mówicie o sztuce? Popatrzmy więc, w jaki sposób,
za pomocą jakiego języka pracujecie nad swoim materiałem,
nad swoim dziełem, popatrzmy na rezultaty.

Jean-François Lyotard (1997: 62)

Wstęp

Audiodeskrypcję (AD) możemy zdefiniować jako werbalny opis treści wizualnych przekazywany drogą słuchową osobom niewidomym i słabowidzącym. AD pozwala osobom z dysfunkcją wzroku na odbiór sztuki wizualnej (np. malarstwa i rzeźby) i audiowizualnej (np. instalacji, *environment*, *performance*'u, sztuki teatralnej, występu estradowego, dzieł dużego i małego ekranu). Wykorzystuje się ją między innymi w muzeach oraz podczas widowisk artystycznych (Szarkowska 2009: 22; Chmiel, Mazur 2014: 15; Jankowska, Szarkowska 2014: 9; Mazur 2014: 12).

Studia nad audiodeskrypcją są ze swej natury interdyscyplinarne, jednak w niniejszym artykule interesować nas będą badania z zakresu tylko dwóch dziedzin: translatoryki i historii sztuki. Audiodeskrypcja rozumiana jest jako przekład intersemiotyczny i multimodalny, wpisuje się w zakres tłumaczenia audiowizualnego. Jest przekładem intersemiotycznym, ponieważ przekształca część znaków z jednego systemu tekstu pod wpływem innych znaków, niedostępnych odbiorcy docelowemu, a przekładem multimodalnym, gdyż używa różnych elementów, werbalnych i niewerbalnych, takich jak elementy dźwiękowe czy muzyka (Tryuk 2009: 34–35, 37; Chmiel, Mazur 2011: 15). Audiodeskrypcja dzieł sztuki jest zaś nowym sposobem upowszechniania artefaktów wśród osób z dysfunkcją wzroku; jest dziedziną praktyki użytkowej muzealnictwa, która metodą prób i błędów stara się dostosować środki wyrazu do możliwości percepcyjnych docelowej grupy zwiedzających (Pawłowska, Sowińska-Heim 2016: 9).

Teorie łączące obraz ze słowem

Z punktu widzenia historii sztuki opis dyskursywny dzieła sztuki, będący początkiem dyskusji i dialogu w przeciwieństwie do opisu inwentaryzacyjnego, stanowi jedyne dostępne medium analizy „języka” wizualnego, dlatego problem przekładalności obrazu na słowa oraz relacji między „widzialnym i wysławialnym” jest stale obecny w metodologicznej refleksji nad uprawianiem nauki o sztuce. Fundamentalny charakter „językowej” refleksji nad sztuką sprawia, że jest to punkt wyjścia do debaty nad recepcją sztuki w ostatnich dziesięcioleciach. W myśl hermeneutyki obrazu zaproponowanej przez Gottfrieda Boehma we wstępie do jego programowego tekstu, hermeneutyka „posiada swe źródło tam, gdzie wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka” (2014: 16). Wśród innych dwudziestowiecznych filozofów i estetyków operujących metodą hermeneutyczną należy wymienić Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura. Stosują oni tak zwane koło hermeneutyczne – figurę opisującą sposób rozumienia i interpretacji tekstu/obrazu. Zgodnie z tą figurą nie można zrozumieć całości bez zrozumienia szczegółu, a szczegół nie może być rozumiany bez odwołania się do całości. Tak więc skuteczna interpretacja dzieła polega na ruchu kolistym – od całości do szczegółu i od szczegółu do całości (Sochoń 1995: 226). Należy w tym miejscu zaakcentować, że podobne zalecenia przekazywane są w istniejących materiałach dotyczących AD, do którego to wątku powrócimy. Z drugiej strony rysuje się stanowisko reprezentowane przez Maxa Imdahla, twórcę koncepcji „ikoniki”¹, opartej na przekonaniu o niesubstytuowalności obrazu przez słowo. Swoistość języka wizualnego – zdaniem Imdahla – polega na unaocznianiu prawd niemożliwych do wyrażenia w linearnym medium języka naturalnego. Obraz niewątpliwie różni się od tekstu i nigdy nie jest wiernym ekwiwalentem, ponieważ „Obraz jest wynikiem kondensacji znaczenia, które w stosunku do każdej informa-

¹ Ikonika – metoda badawcza, którą Imdahl wypracował w latach 70. Wpisując się w nurt hermeneutyki, ikonika oznacza jednak wyższe rozumienie dzieła sztuki. Zwraca uwagę na połączenie formy i treści, dzieło sztuki bowiem stanowi fenomen wizualny. Ikonika dostrzega relacje formalne, takie jak napięcie kierunkowe czy linie. Nadaje perspektywę należną wyłącznie medium obrazowemu – pokazuje to, co w obrazie jest nie do zastąpienia. Według ikoniki widzenie przedmiotowe (rozpoznające) i widzenie formalne (widzące) uzupełniają się nawzajem, prowadząc do oglądu wyższego porządku i znaczeń, które wychodzą poza praktyczne doświadczenie wzrokowe. Ikonika nie doszukuje się wartości symbolicznej.

cji językowej przedstawia jakoś nowego rodzaju” (2009: 121). Niemniej historia sztuki winna dążyć do jak największego zbliżenia słowa do obrazu, przy czym strukturze dzieła sztuki, w najwyższym stopniu skomplikowanej, powinna odpowiadać równie złożona refleksja dyskursywna.

Innym problemem, na który zwracają uwagę historycy sztuki zainteresowani kwestią opisu dzieła sztuki, jest wszechobecne we współczesnej kulturze werbalne pośrednictwo, „nieustające brzęczenie komentarza estetycznego”, „mandaryńskie szaleństwo wtórnego dyskursu” (Steiner 1997: 24), co można postrzegać nie jako problem teoretyczny czy metodologiczny, ale jako realne zagrożenie dla bezpośredniego odbioru dzieła sztuki i jego przeżywania, jako „zanieczyszczanie myśli i odczuwania”, „burą mierzwę” i „bękarci słowotok”, jak przekonuje George Steiner (1997: 24 i *passim*). Ponadto liczne konwencje językowe, w które wpisują się metafory, niosą z sobą również inne niebezpieczeństwa, polegające na przykład na nadmiernej skłonności do egzaltacji (poprzez zbyt barwny, metaforyczny język) w opisach dzieł sztuki. Język bowiem nie jest biernym narzędziem. Można tu przywołać często cytowane zdanie Wittgensteina: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata” (1997: 64). Od dawna w dociekaniaх lingwistycznych zakłada się, że „istnieje określony związek między systemem języka a strukturą naszych wyobrażeń o świecie, więcej: że język modeluje nasz światopogląd i nasz sposób myślenia” (Barańczak 1977: 161). Historyk sztuki Maria Poprzęcka, zastanawiając się nad pytaniem „Jak mówić o sztuce?”, stwierdza:

Język historii sztuki jest nie tylko metaforyczny, jest nieuchronnie katachretyczny. (...) język historii sztuki pozwala nam uchwycić dzieło sztuki właśnie tylko dzięki użyciu „nieczystych” form językowych. Dzieła i język nie istnieją bowiem niezależne od siebie, jako czyste i odmienne „wizualne” i „werbalne” jedności. Ich relacje oparte są na wzajemności, nie na opozycji. Podobnie nieostry jest charakter ich percepcji (2000: 38).

Podsumowując tę część rozważań, pragniemy podkreślić, że zagadnienie translacji obrazu na jego słowny ekwiwalent znajduje się od dawna w centrum zainteresowania historyków sztuki, gdyż jedynie poprzez werbalne pośrednictwo możliwa jest wymiana poglądów na temat dzieła sztuki.

Opis obrazu według zasad AD

Specjaliści nie są zgodni co do tego, jak można/należy mówić o sztuce i dziełach sztuki, opisując je. Tym trudniej więc stworzyć jasny, koherenty opis na potrzeby osób z problemami widzenia. Ważnym elementem metody interpretacji w historii sztuki, semiotyki obrazu – czyli znaczenia związków pomiędzy znakiem (wyobrażeniem w obrazie) a rzeczywistością – i strukturalistycznej wykładni obrazu oraz generalnie tradycji myślenia europejskiego, jest przypisanie obrazowi wtórnej roli, a co za tym idzie – przeświadczenie, że zasadniczą hermeneutyczną relację słowa i języka trzeba właściwie dopiero zrekonstruować. Jest to o tyle istotne, że niektórzy audiodeskrytorzy postulują powstrzymanie się od jakichkolwiek komentarzy i wyjaśnień. Na przykład zdaniem Barbary Szymańskiej i Tomasza Strzymińskiego, autorów standardów tworzenia AD do produkcji audiowizualnych, podstawowe zasady opisu to: „1. Opisz to, co widać na obrazie, co możesz na nim zaobserwować. 2. Nie interpretuj, nie przedstawiaj swoich wniosków, opinii ani motywów opisywanych postaci” (2010: 22). To zatem, co dla audiodeskryptora stanowi całość opisu, dla historyka sztuki oznacza zaledwie początek interakcji pomiędzy odbiorcą dzieła sztuki a samym dziełem, czyli chodzi tu o oddzielenie percepcji konstatacyjnej (takiej, której postrzeżenia można zawrzeć w języku i w pojęciach, tj. opisać) od realizującego się widzenia, które mniej trzyma się przedmiotowego stanu rzeczy, a wyzwała luźne, wizualne asocjacje odnoszące się do przedstawienia zawartego w obrazie. Przywoływany już Imdahl ujął tę różnicę w pojęciowej formule „widzenia rozpoznającego i widzącego” (Bryl 1993: 68). W tym ujęciu „widzenie widzące” jest odległe od języka, bo realizuje się tylko w samym akcie patrzenia. Jest to jednocześnie to widzenie, którego brak osobom z dysfunkcją wzroku. Ten typ widzenia nie konstataje ani nie interpretuje, ale wciąż widza w pewien proces polegający nie na postrzeganiu tego, co widzialne, ale przede wszystkim na „wyłanianiu widzialności, w ramach wyznaczonego przez artystę pola manewru. Obraz staje się światem oka rozpościerającym się poza znanymi przestrzeniami doświadczenia” (Boehm 2014: 125).

Analiza porównawcza audiodeskrypcji i opisu kuratorskiego Sali Neoplastycznej

Powyższe spostrzeżenia zostaną zilustrowane dwoma opisami Sali Neoplastycznej Muzeum Sztuki w Łodzi: opisem historyk sztuki Janiny Ładnowskiej, który powstał u schyłku lat 80. XX wieku jako opis kuratorski i nie był tworzony z myślą o osobach niewidomych, oraz audiodeskrypcją powstałą w wyniku badań prowadzonych w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w roku akademickim 2013–2014 i przeznaczoną dla osób niewidomych i niedowidzących². Na wstępie zaznaczymy, że Sala Neoplastyczna jest integralnym dziełem sztuki, plastyczną syntezą sztuki, według manifestu *De Stijlu* (Doesburg, Eesteren 1923: 91–92). Dlatego jej opis, operujący głównie stosunkami przestrzennymi i zależnościami geometrycznymi, jest dobrym przykładem na to, jak „wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka”. Poniżej przytaczamy w całości audiodeskrypcję Sali Neoplastycznej, by następnie porównać ją z fragmentami (ze względu na obszerność wypowiedzi: w porównaniu z AD jest to opis około trzy razy dłuższy) opisu Ładnowskiej, który po raz pierwszy został opublikowany w 1991 roku (Ładnowska 1991).

Sala Neoplastyczna

Nota historyczna: *Sala Neoplastyczna* to awangardowa przestrzeń wystawiennicza zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego dla dzieł zgromadzonych w latach 30. XX wieku, które współtworzyły Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. Salę otwarto w roku 1948, jej kolejna odsłona to rok 1960, kiedy została zrekonstruowana po socrealistycznym demontażu.

² W tym miejscu warto wskazać na inne, późniejsze projekty audiodeskrypcji dzieł sztuki, takie jak *Niewidzialna Galeria Sztuki dla Osób Niewidomych* (Stowarzyszenie „De Facto”, 2014), *OpenArt – sztuka współczesna dla wszystkich* (zespół projektowy specjalistów z różnych obszarów pod kierownictwem Adama Piaseckiego, 2014–2016) czy „Czytanie obrazów” (Fundacja Kultury bez Barrier, 2016–2018).

Opis szczegółowy:

Znajdujesz się przed Dużą Salą Neoplastyczną.

Zrób pięć kroków.

Znajdujesz się teraz we wnętrzu sali.

Sala ma plan wydłużonego w lewą stronę prostokąta.

Stoisz na czarnej wykładzinie, która przebiega wzdłuż środka sali.

Na ścianach i suficie namalowane różnej wielkości prostokąty w kolorach podstawowych (czerwony, żółty, niebieski) i „niekolorach” (biel i czerń).

Po prawej stronie znajduje się szerokie przejście do dalszej ekspozycji.

Obróć się w lewo.

Na ścianie po lewej stronie wiszą trzy prace malarskie.

Przed Tobą lewy róg Sali, przy samym jej końcu jest ściety.

Znajduje się tam duże, prostokątne okno z szesnastoma szybami i szerokim parapetem.

Po prawej od okna wypukły, zaokrąglony fragment ściany, a obok przejście do Mniejszej Sali Neoplastycznej.

Pośrodku sufitu świetlik podzielony na dwanaście kwadratów.

Na ścianie po Twojej prawej stronie znajduje się siedem obrazów powieszonych w odległości co pół metra.

Przed nimi, ustawione na szklanych prostopadłościach cztery rzeźby Katarzyny Kobro.

Postumenty mają wysokość ok. 1 m.

Po Twojej prawej stronie pierwszy obraz z rzędu – *Kontrkompozycja XV* Theo van Doesburga.

Obok obraz *Kompozycja* Sophie Tauber-Arp.

Przed nimi rzeźba *Kompozycja przestrzenna* (3).

Wykonaj dwa kroki – po prawej obraz *Kompozycja* Tauber-Arpa.

Przed nim rzeźba Kobro *Kompozycja przestrzenna* (2).

Zrób kolejne dwa kroki – po prawej stronie obraz Jeana Heliona *Kompozycja*.

Pomiędzy nim, a następnym obrazem – rzeźba Kobro *Kompozycja przestrzenna* (4).

Po lewej stronie na przeciwnej ścianie *Obraz Abstrakcyjny II* Stażewskiego.

Dwa kroki dalej: po prawej Georges Vantongerloo *Kompozycja trzech równoważników*.

Między tą pracą a kolejnym obrazem *Kompozycja przestrzenna* (6) Kobro.

Po lewej na przeciwnej ścianie *Kompozycja* Stażewskiego.

Następne dwa kroki: po prawej stronie obraz Vilmosa Huszára *Kompozycja – Figura Ludzka*.

Po lewej stronie, na przeciwnej ścianie *Kompozycja fakturowa* Stażewskiego.

Na wprost znajduje się obraz Vilmosa Huszára *Kompozycja*.

Wykonaj dwa kroki i obróć się w prawo.

Na wprost ostatni obraz z rzędu – Kobro, *Kompozycja Abstrakcyjna*.

Zrób dwa kroki i obróć się w lewo.

Przed Tobą wejście do Mniejszej Sali Neoplastycznej.

Po wykonaniu pięciu kroków znajdziesz się we wnętrzu Małej Sali Neoplastycznej.

Ma ona kształt prostokąta ze ściętym lewym dolnym narożnikiem.

Po lewej stronie okno.

Pośrodku sufitu kwadratowy świetlik.

Na godzinie 11 praca Strzeńskiego.

Po prawej stronie *Kompozycja unistyczna 11* Strzeńskiego.

Po lewej, na tle okna rzeźba Kobro.

Przed Tobą przejście do kolejnej ekspozycji (Pawłowska, Sowińska-Heim 2016: 62–63).

Powyższy opis Sali Neoplastycznej został stworzony przez studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w trakcie kursu akademickiego „typu E”, czyli związanego ze sztuką XX wieku, który prowadzony był w semestrze letnim roku akademickiego 2013–2014 przez prof. Anetę Pawłowską. Zajęcia odbywały się *in situ*, czyli w Muzeum Sztuki – ms¹, przy ulicy Więckowskiego 36. Grupa warsztatowa liczyła osiem osób. Studenci uczestniczyli w przygotowanych dla nich specjalistycznych warsztatach prowadzonych przez pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, a także warszawskiej Zachęty. Zorganizowane zostały również dodatkowe konsultacje z metodologami z Uniwersytetu Łódzkiego (m.in. z Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej). Celem projektu było stworzenie przez studentów – na podstawie przeprowadzonych uprzednio w Polskim Związku Niewidomych Okręg Łódzki ankiet dotyczących percepcji sztuk wizualnych wśród osób niewidomych – opisów szczególnie wartościowych eksponatów łódzkiego Muzeum Sztuki. Ponadto częste wizyty w muzeum w sposób praktyczny zwiększyły wśród studentów znajomość zadań rysujących się przed współczesnym muzeum sztuki. Studenci z własnej inicjatywy elektronicznie skonsultowali skończone opisy z Barbarą Szymańską. Podczas prezentacji opisów znalazły się w Muzeum jako eksperci również osoby niewidome, konsultanci projektu „Podszepty” z Muzeum Pałac Herbsta w Łodzi³, a także Robert Więckowski z Fundacji

³ System „Podszepty” to połączenie audiodeskrypcji z innowacyjnymi elementami technicznymi rozmieszczonymi w Pałacu, Galerii Sztuki Dawnej oraz w ogrodzie. Dzięki nim osoby słabowidzące i niewidome mogą poruszać się w tych miejscach swobodnie, bezpiecznie i bez wsparcia osób trzecich. To pierwszy w Polsce stały i tak rozbudowany system, który pozwala osobom niewidomym przemieszczać się i zwiedzać samodzielnie rozległy

Kultury bez Barrier⁴. Warto dodać, że pomimo toczącej się dyskusji pomiędzy środowiskami audiodeskryptorów z ośrodka białostockiego (Fundacja Audiodeskrypcja, podejście obiektywistyczne) i warszawskiego (Fundacja Kultury bez Barrier, podejście kreatywne i subiektywistyczne), zarówno osoby niewidome niebędące audiodeskryptorami, jak i Robert Więckowski czy Barbara Szymańska, były zadowolone z opisów stworzonych przez studentów. Opisy prezentowano, odczytując je w przestrzeni muzealnej. Oceniający projekt komentowali zwłaszcza pomysł wyrażenia stosunków przestrzennych krokami, jak się okazało – nie dość precyzyjnie, oraz barwę głosu i dykcję studentów, odczytujących opisy nazbyt pośpiesznie. Opis nie został nagrany, dlatego jest pozbawiony „etykiety słownej prezentowanego obiektu” (Szymańska 2015: 14), na której byłyby ujęte wymiary sali w metrach. Należy nadmienić, że żaden ze studentów nie miał nigdy wcześniej do czynienia z audiodeskrypcją; trzydziestogodzinny kurs akademicki uzupełniony konsultacjami z osobami z dysfunkcją wzroku był jedynym źródłem ich wiedzy.

Przyjrzyjmy się zatem podobieństwom i różnicom obydwu opisów, audiodeskrypcyjnego i muzealnego, by przeanalizować, jak sytuacja odbioru audiodeskrybowanego dzieła zmienia sposób jego opisu.

Jeśli chodzi o notę historyczną, w przypadku AD występuje ona na początku opisu, oddzielona od opisu szczegółowego, jest lapidarna i uproszczona, pojawia się w niej strona bierna lub zdania bezosobowe. Opis muzealny natomiast jest drobiazgowy (sięga do źródeł formowania się kolekcji muzealnej), posługuje się specjalistycznymi terminami z zakresu historii sztuki, odnoszącymi się na przykład do kierunków w malarstwie abstrakcyjnym (postsuprematyzm, unizm itp.), przeważają w nim formy osobowe i strona czynna. Nota historyczna ma tu budowę klamrową, ponieważ występuje na początku i na końcu opisu.

obszar wystawienniczy. Więcej na temat projektu wyróżnionego główną nagrodą w XXXIV edycji Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2013 w kategorii „Digitalizacja i nowe technologie” można znaleźć na stronie <http://palac-herbsta.org.pl/wydarzenie-14-podszepty.html> [dostęp: 08.12.2017].

⁴ Szczegółowy opis zajęć znajduje się w artykule *Sztuka audiodeskrypcji – audiodeskrypcja sztuki – koncepcja nowej metody z zakresu upowszechniania sztuk wizualnych* (Pawłowska 2015: 49–63).

Tabela 1. Audiodeskrypcja i fragmenty opisu kuratorskiego Sali Neoplastycznej

<p>AD Sali Neoplastycznej (Pawłowska, Sowńska-Heim 2016: 62–63)</p>	<p>Opis kuratorski Sali Neoplastycznej (Ładnowska 2015: 332–336)</p>
<p>Nota historyczna: Sala Neoplastyczna to awangardowa przestrzeń wystawieniowa zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego dla dzieł zgromadzonych w latach 30. XX wieku, które współtworzyły Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. Salę otwarto w roku 1948, jej kolejną odsłona to rok 1960, kiedy została zrekonstruowana po socrealistycznym demontażu (2016: 62).</p>	<p>W 1945 r[oku] Władysław Strzemiński przekazał w darze Muzeum Sztuki wszystkie swoje najważniejsze dzieła od wczesnych kompozycji postsuprematycznych poprzez kompozycje umiśczone, architektoniczne, pejzaże morskie i łódzkie, wojenne cykle rysunkowe (prace późniejsze przekazywane były w miarę powstawania). Również Katarzyna Kobro ofiarowała swoje metalowe kompozycje przestrzenne, bardzo zniszczone podczas wojny. Konserwowane były pod jej kierunkiem przez Bolesława Utkina. W 1946 r[oku] Muzeum przenosi swe zbiory do dawnego Pałacu M[ajurcego] Poznańskiego (arch[itekta] A[dolf] Seligson, 1896). Na drugim piętrze pałacu dyrektor Muzeum Marian Mniich projektuje ekspozycję międzynarodowej i polskiej sztuki nowoczesnej w układzie systematyczno-stylistycznym. (...) Punktem centralnym była Sala Neoplastyczna. Zaprojektował ją Władysław Strzemiński w 1948 r[oku] na zlecenie dyrektora Mariana Mniicha. Pomocnikiem Strzemińskiego był Bolesław Utkin, a realizatorem projektu Władysław Górski (rzemieślnik, przedwojenny uczeń Strzemińskiego w Doksztalającej Szkole Zawodowej nr 10) (2015: 332).</p> <p>Powstała na 4 lata przed śmiercią autora Sala Neoplastyczna rekapitulowała dotąd niezrealizowane w praktyce idee nowej architektury. (...) Strzemiński w latach 40. od dawna nie malował już ani kompozycji architektonicznych, ani umiśczonej, natomiast „integralizm malarstwa abstrakcyjnego” przerosł na działalność dydaktyczną w P[łaństwowej] W[yszej] S[zkole] S[ztuk] P[lastycznych] w Łodzi (2015: 336).</p>
<p>Sala ma plan wydłużonego w lewą stronę prostokąta (2016: 62).</p> <p>Na ścianach i sufitcie namalowane różnej wielkości prostokąty w kolorach podstawowych (czerwonny, żółty, niebieski) i „niekolorach” (biel i czern) (2016: 62).</p>	<p>Sala (...) położona jest na planie prostokąta o wymiarach 5,28 x 9,60 m. [o] wys[okości] 4,20 m. Ściany dłuższe sytuują się na zachód i wschód, krótsze na północ i południe (2015: 332).</p> <p>Ściany wraz z sufitem zostały podzielone płaszczyznami z zastosowaniem kolorów podstawowych – czerwień, niebieski, żółty, i „niekolorów” – biel i czern... (2015: 332).</p>

<p>Przed Tobą lewy róg sali, przy samym jej końcu jest ściana. Znajduje się tam duże, prostokątne okno z szesnastoma szybami i szerokim parapetem (2016: 62).</p>	<p>Okno umieszczone na ukośnej ścianie ujęte jest czerwień, czernią, bielą i kolorem żółtym, powyżej okna – płaszczyzna szara (2015: 333).</p>
<p>Po prawej od okna wypukły, zaokrąglony fragment ściany (...) (2016: 62).</p>	<p>Ściana południowa jest zaokrąglona (2015: 332).</p>
<p>Pośrodku sufitu świetlik podzielony na dwanaście kwadratów (2016: 62).</p>	<p>W centrum sufitu znajduje się świetlik (2015: 332).</p>
<p>Przed nimi [obrazami], ustawione na szklanych prostopadłościach cztery rzeźby Katarzyny Kobro (2016: 63).</p>	<p>Szklane postumenty pod rzeźby są na tej samej wysokości co czarne, poziome, dolny pas podkreślający kolory i przestrzenność kompozycji (2015: 333).</p>
<p>Na ścianie po Twojej prawej stronie znajduje się siedem obrazów powieszonych w odległości co pół metra. Po Twojej prawej stronie pierwszy obraz z rzędu – <i>Kontrkompozycja XV</i> Theo von Doesburga. Obok obraz <i>Kompozycja Sophie Taeuber-Arp</i>. Przed nimi rzeźba <i>Kompozycja przestrzenna (3)</i>. Wykonaj dwa kroki – po prawej obraz <i>Kompozycja Taeuber-Arp</i>. Przed nim rzeźba Kobro <i>Kompozycja przestrzenna (2)</i> (2016: 63).</p>	<p>Autorami obrazów eksponowanych w Sali Neoplastycznej są artyści związani bezpośrednio z grupą i magazynem „De Stijl”, a także należący do dość szerokiego kręgu zwolenników. Wspólnymi cechami obrazów są abstrakcyjno-geometryczne formy, użycie podstawowych kolorów i „niekolorów” (...), ortodoksja pionu i poziomu jest zamacana przez dynamizm diagonalnych linii u van Doesburga, kola, linie ukośne w kompozycjach Sophie Taeuber-Arp, romby w <i>Kompozycji – figura ludzka</i> Huszára, łuki u Henryka Stażewskiego. Pomimo tych cech obocznych obrazy tworzą jednolitą całość. Barwne płaszczyzny obrazów „przenoszą” się na barwne płaszczyzny ścian i rzeźb, a widz, znajdując się w środku tej przestrzeni, uczestniczy w kreacji swoistego „Gesamtkunstwerku” generującego napięcia energetyczne (2015: 334).</p>

W szczegółowej AD został przybliżony tylko kształt sali (prostokąt wydłużony w lewą stronę), pozostałe dane znalazły się bowiem na „etykiecie słownej”, podczas gdy w opisie Ładnowskiej podano oprócz kształtu dokładne wymiary: długość, wysokość i szerokość. Różnice te niewątpliwie spowodowane są nadrzędnymi zasadami audiodeskrypcji dotyczącymi ekonomii słowa.

Barwne płaszczyzny w obydwu opisach scharakteryzowano dość podobnie, gdyż operuje się w nich kolorami podstawowymi i „niekolorami”, reprezentatywnymi dla neoplastycyzmu. Różnice zauważamy w strukturze zdań, uproszczonych w przypadku audiodeskrypcji: „namalowane różnej wielkości prostokąty w kolorach...” w opozycji do „zostały podzielone płaszczyznami z zastosowaniem kolorów...”.

Usytuowanie okna w AD podano, nawiązując do ściętego rogu sali, u Ładnowskiej natomiast występuje ukośna ściana, koncept trudny do odbioru szczególnie dla osoby niewidomej od urodzenia, dla której „ścięty róg”, jak wynikało z konsultacji, jest czymś bardziej namacalnym i wyobraźalnym. Audiodeskrypcja skupia się na precyzyjniejszym umiejscowieniu okna oraz na jego kształcie i wyglądzie („prostokątne okno z szesnastoma szybami”), ponieważ audiodeskrypcy uznali, że to wyjaśnienie zwiększy komfort zwiedzania odbiorców z dysfunkcją wzroku, kierując uwagę osób z widzeniem szczątkowym⁵ na potencjalne źródło światła i ułatwiając im wyobrażenie sobie refleksów promieni słonecznych w pomieszczeniu. Opis Ładnowskiej zaś przede wszystkim odwołuje się do elementów plastycznych, kolorów („ujęte jest czerwienią, bielą i kolorem żółtym...”), kluczowych dla koncepcji Władysława Strzemińskiego.

W kolejnym opisie audiodeskrypcyjnym efekt okrągłej ściany zostaje wzmocniony przez jej wypukłość („wypukły, zaokrąglony fragment ściany” – „ściana południowa jest zaokrąglona”). Jak wiemy, osoby niewidome w dużej mierze poznają świat dotykiem, a artyści starają się haptycznie przybliżyć im swoją sztukę. Wymieńmy chociażby czarno-biały projekt *Dotykając fotografii* Rafała Kuszpyta, w którym autor podjął się konwersji obrazu fotograficznego na płaskorzeźby. Przełożył czerń na wypukłości,

⁵ Ze *Zbiornego raportu z diagnozy świadczonych usług z zakresu rehabilitacji społecznej dla osób niepełnosprawnych w Polsce* wynika, że całkowicie niewidomi to jedynie 5% osób z dysfunkcją wzroku, dla pozostałych odbiorców AD informacja o źródle światła jest istotna (2011: 5).

a biel na wklęsnięcia, zróżnicowane zależnie od tonu barwnego, tak by osoba z dysfunkcją wzroku mogła „poczuć” światłocien.

Obydwa opisy szklanej konstrukcji są zbliżone⁶, w AD jedynie doprecyzowano jej wygląd poprzez figury geometryczne („dwanaście kwadratów”); podobnie w kolejnym opisie, w którym postumenty określono jako „prostopadłością”. Tu także zauważamy, że Ładnowska przede wszystkim kładzie akcent na kolory kompozycji („czarny”, „podkreślający kolory”), podczas gdy audiodeskrypcja odwołuje się do kształtu. Nacisk na kolory i „niekolory” u zawodowego historyka sztuki wynika z kluczowego znaczenia takich barw dla teorii neoplastycyzmu. W przypadku odbiorcy o mniejszej wiedzy z historii sztuki audodeskrypcja uznali, że nie będzie miało to aż tak istotnego znaczenia.

Jeśli chodzi o obrazy, w AD zostały one tylko wymienione. Należy wspomnieć, że audiodeskrypcyjny projekt Katedry Historii Sztuki, oprócz ogólnego opisu Sali Neoplastycznej, obejmował również cztery obrazy tam się znajdujące, które zostały oddzielnie opisane szczegółowo – mowa tu o *Kontrkompozycji XV Doesburga*, *Kompozycji unistycznej II Strzebińskiego*, *Kompozycji trzech równoważników Vantergloo* oraz *Obrazie Abstrakcyjnym Stażewskiego*. Zauważmy także, że w audiodeskrypcji obrazy zostały „przeplecione” z rzeźbami, a wynikało to z opisu zgodnego z kolejnością występowania/zwiedzania („po Twojej prawej stronie”, „obok”, „przed nimi”). Jest to tak zwana audiodeskrypcja kierunkowa, związana z poruszaniem się po muzeum (np. „wykonaj dwa kroki”)⁷; zresztą to spostrzeżenie możemy zastosować również do kolejności opisu całej Sali Neoplastycznej: na przykład ukośna ściana została opisana przed ścianą zaokrągloną, odwrotnie niż u Ładnowskiej. Określono też stosunki przestrzenne obrazów („co pół metra”), by osoba z dysfunkcją wzroku mogła wyobrazić sobie ich położenie. Ciekawe od strony warsztatu historyka sztuki i tłumacza jest właśnie tworzenie prostych, jednoznacznych przekazów słownych, w których narracja jest liniowa, tak aby niewidzący uzyskał orientację co do wyglądu danej rzeczy/obrazu/pomieszczenia/formy architektonicznej.

⁶ Podczas wykonywania audiodeskrypcji studenci nie znali opisu Ładnowskiej.

⁷ Sala jest wąska, z wytyczoną filcowym dywanem trasą, dlatego audiodeskrypcja uznali, że nie ma potrzeby określania ruchu prawa/lewa. Problemem sygnalizowanym przez osoby niewidome była natomiast różna wielkość kroków. Aby zniwelować ten mankament, konieczne jest albo zastosowanie systemu precyzyjnych lokalizatorów (np. poprzez sieć beaconów i aplikację komórkową), albo ścieżek naprowadzających dla niewidomych, co w wykonywaniu w Sali Neoplastycznej jest niemożliwe.

Kustosz natomiast przeplata opis obrazów kontekstem kulturowym („artyści związani bezpośrednio z grupą i magazynem «De Stijl»”). Pamiętamy, że w audiodeskrypcji kontekst ten wspomniano jedynie w pierwszej, wydzielonej części: nocie historycznej. Ładnowska używa języka zarazem specjalistycznego („Gesamtkunstwerk”) i metaforycznego („zamacona przez dynamizm”, „płaszczyzny obrazów «przenoszą» się na barwne płaszczyzny ścian”), odnosi się jednocześnie do wszystkich obrazów, wskazuje na łączące je elementy („wspólnymi cechami obrazów są...”), interpretując je w ten sposób i objaśniając omawianą przestrzeń. W audiodeskrypcji zaś mamy suchy, precyzyjny, matematyczny język („siedem obrazów”, „co pół metra”), „przemierzony” wyliczonymi krokami, stroniący od jakiegokolwiek interpretacji. Filozofia powstania tej audiodeskrypcji najbliższa byłaby więc tak zwanej szkole białostockiej, choć – jak już wcześniej wspomnieliśmy – zarówno Fundacja Audiodeskrypcja, jak i Fundacja Kultury bez Barier zaangażowane były w proces jej tworzenia i przez obydwie Fundacje została ona zaakceptowana. Zastanówmy się również, czy istniałaby możliwość wykorzystania opisu Ładnowskiej, a w szerszym kontekście ogólnie opisu kuratorskiego, do tworzenia audiodeskrypcji. Niewątpliwie jako punktem wyjścia do dalszych prac moglibyśmy się posłużyć tylko jego fragmentami, które następnie powinno się dostosować do potrzeb osób niepełnosprawnych wzrokowo. Bliższy audiodeskrypcji wydaje się jednak opis z tak zwanej karty katalogowej czy inwentaryzacyjnej obiektu, który po adaptacji tekstu do percepcji osób z dysfunkcją wzroku, między innymi po dodaniu informacji na temat stosunków przestrzennych, mógłby pełnić funkcję obiektywnej AD.

Audiodeskrypcja – informacyjna czy emocjonalna?

Przejdźmy teraz do pytań badawczych. Jednym z najważniejszych dotyczących AD jest: Czy poszukiwać w opisach piękna/wzruszenia/emocji (niezbywalnych w kontakcie ze sztuką) czy poprzestać na prostym opisie?

Marta Golik-Gryglas, współpracująca z Fundacją Audiodeskrypcja, w artykule zatytułowanym *Audiodeskrypcja w sztukach plastycznych* podkreśla, że należy opisywać tylko to, co widzimy, by pozwolić odbiorcy na samodzielne interpretacje i opinie (Golik-Gryglas b.d.: b.s.). Fundacja Kultury bez Barier zaznacza natomiast, że w uzasadnionych przypadkach, szczególnie w AD dzieł plastycznych, audiodeskryptor może zrezygnować

„z prostego opisu obrazu na rzecz tłumaczenia/przybliżenia użytego w dziele i wyrażonego w treści wizualnej kodu kultury, symbolu, zabiegu formalnego” (Künstler, Butkiewicz, Więckowski 2012: 3). Jak podkreśla portugalska badaczka Josélia Neves, dzieła sztuki plastycznej są oparte zarówno na kreatywności, jak i na wieloznaczności, które bardzo trudno oddać samymi słowami (2012: 289). Dlatego jej zdaniem mimo nadrzędnej zasady obiektywizmu w AD dopuszczalna jest w opisach dzieł sztuki większa doza subiektywizmu i kreacji niż w audiodeskrypcji innych form. Neves zatem postuluje między innymi technikę *soundpainting*, nową formę artystyczną odnoszącą się do koncepcji *word painting / tone painting* lub *text painting*, czyli do techniki muzycznej, która przedstawia dosłowne znaczenie piosenki w taki sposób, że muzyka próbuje naśladować emocje, akcje i dźwięki użyte w tekście. Analogicznie w propozycji Neves chodziłoby o tłumaczenie obrazu dźwiękiem, o stworzenie werbalnej AD poetyckiej wzbogaconej efektami dźwiękowymi i muzyką, tak by uzyskać opis pełen przeżyć i emocji (Neves 2012: 289). Izabela Künstler, Urszula Butkiewicz i Robert Więckowski w tekście *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia* rekomendują natomiast użycie trafnych, bogatych w znaczenie słów, porównań, epitetów i metafor, jak również przywoływanie kolorów i stosunków przestrzennych w celu pobudzenia wyobraźni odbiorcy, co nie oznacza jednak według autorów, że audiodeskryptor nie powinien starać się zachować obiektywizmu w opisie (2012: 3–6). Jak bowiem podkreśla Więckowski w artykule *Audiodeskrypcja piękna*, w odróżnieniu od audiodeskrypcji innych form wizualnych, na przykład dialogów czy muzyki w teatrze i filmie, audiodeskrypcja dzieł plastycznych zazwyczaj nie posiada alternatywnej ścieżki dźwiękowej, dlatego też odbiorca postrzega sztukę tylko i wyłącznie poprzez audiodeskrypcję i z tego powodu wierność w tego typu przekładzie nabiera szczególnego znaczenia (2014: 114). Możemy zatem stwierdzić, że w ostatnich latach zmieniło się podejście do audiodeskrypcji i zasady „obiektywizmu totalnego” są już przebrzmiały, a kategorie obiektywizmu i subiektywizmu wchodzą z sobą w dialog. Obecną tendencją jest bowiem raczej dążenie do pobudzenia wyobraźni niewidomych odbiorców poprzez barwny język lub/i inne doznania, przy jednoczesnej dbałości o to, by jednak nie przekazywać percepcji „naszego” obrazu wizualnego (Maszerowska, Matamała, Orero 2014; Jankowska, Szarkowska 2016: 135–150). Warto zaznaczyć, że podczas poszerzonych konsultacji w trakcie tworzenia audiodeskrypcji nie zauważono wyraźnej różnicy pomiędzy wskazówkami doświadczonych deskryptorów związanych z tak zwaną szkołą białostocką (obiektywizm)

i warszawską (podejście bardziej kreatywne i subiektywne). Być może było to wynikiem specyfiki tego konkretnego dzieła sztuki, mieszczącego się w kategorii abstrakcyjnej kompozycji przestrzennej, a zatem przeznaczonego do mniej emocjonalnego odbioru.

Rozważając problem wyboru adekwatnej techniki tworzenia audiodeskrypcji z punktu widzenia współczesnych metod analizowania dzieł sztuki, należy raczej pozostać w kręgu hermeneutyki, niż rozpatrywać zadania stojące przed audiodeskryptorem w kontekście metody ikonicznej Maxa Imdahla. W tym wypadku bowiem jakakolwiek translacja obrazu na język werbalny byłaby z góry skazana na niepowodzenie. Twórca AD powinien pamiętać, że „Język (...) sztuki jest nie tylko metaforyczny, jest nieuchronnie katachretyczny” (Poprzęcka 2000: 38), jednocześnie powinien odrzucić „mandaryńskie szaleństwo wtórnego dyskursu” (Steiner 1997: 24).

Metody wsparcia odbioru dzieła sztuki doznaniem sensorycznymi

Nic więc dziwnego, że odbiór audiodeskrybowanego dzieła wchodzi w interakcję z dodatkowymi kanałami informacji dla osoby z dysfunkcją wzroku. Dlatego też drugim pytaniem badawczym jest: Czy tworzyć symulakra (Baudrillard 2005) dzieł sztuki, czyli artefakty będące czystą symulacją, pozorującą dzieło sztuki albo tworzącą własny wytwór sztuki (zdarzają się bowiem sytuacje, gdy edukatorzy muzealni są artystami z wykształceniem akademickim i kreują własne wypukłe aranżacje tylko duchowo czerpiące z oryginału⁸)?

Jak wynika z rozmów z osobami niepełnosprawnymi wzrokowo i pedagogami z uprawnieniami do pracy z publicznością z wyzwaniem komunikacyjnymi, między innymi z Pauliną Długosz z Muzeum Miasta Łodzi i Katarzyną Mądrzycką-Adamczyk z Muzeum Sztuki w Łodzi, ocena artefaktów uzależniona jest od wielu czynników. Przez niektórych negatywnie oceniane są pomoce wyłącznie z jednego materiału o jednorodnej fakturze. Część osób makiety z brązu postrzega jako zimne i nieprzyjemne w dotyku (szczególnie jesienią i zimą), inni zaś skarżą się na to, że makiety z żelaza,

⁸ Jako doskonały przykład aranżacji dostępnych dotykowo dla osób niewidomych może posłużyć wystawa pleksiglasowych prac Tamary Sass eksponowanych w Centrum Kultury „Browar B.” we Włocławku (listopad 2015), która w swobodny sposób analizuje zagadnienia równoważności napięć zaczerpniętych z teorii unizmu lub też sekwencyjności układów postaci ludzkiej.

gdy są zardzewiałe, brudzą. Tyflospecjaliści, na przykład Zdzisław Walicki z Fundacji Szansa dla Niewidomych, opowiadają się za makietami gipsowymi, nie są zaś zwolennikami stalowych. Większość muzealników wskazuje natomiast na to, że makiety papierowe są mało trwałe, niszczą się po około 20–30 wizytach, podobnie jak makiety gipsowe, które szybko się zużywają, ponieważ psują się odlewy. Osoby z niepełnosprawnością wzroku przede wszystkim cenią sobie plany muzeum w postaci makiet, niezależnie od materiału, z jakiego zostały wykonane. Są też zdania, że przydatne są makiety dotykowe informujące o rozmieszczeniu eksponatów w salach (Rogalska 2016: 25). Część osób niewidomych negatywnie wartościuje tyflografiki – reprodukcje o zmiennej, wypukłej fakturze pozwalające za pomocą dotyku zapoznać się z kompozycją dzieła – z pleksi, podkreślając, że pomimo zmiany faktury mają do czynienia z tym samym materiałem o tej samej temperaturze (Rogalska 2016: 25). Inni są przeciwni nadmiernemu uszczegółowieniu tyflografik, gdyż są one za małe. Uważają, że błędem jest zbyt ciasne rozmieszczenie obiektów na małej przestrzeni; często też, by prawidłowo odczytać tyflografikę, dodatkowo potrzebna jest audiodeskrypcja (Rogalska 2016: 25). Osoby słabowidzące natomiast czasem negatywnie oceniają takie pomoce ze względu na połysk, który przeszkadza im w odbiorze dzieła. Jednak są też zagorzali zwolennicy tyflografiki, na przykład Marek Jakubowski ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych w Owińskach, który przedstawił całą ich kolekcję, łącznie z tymi papierowymi sprzed prawie 200 lat, podczas konferencji „Poligon doświadczeń. Sztuka dostępna dla osób z dysfunkcją wzroku” (Pawlak 2016: 18). Na podstawie rozmów z osobami niewidomymi autorki ustaliły, że cenione są makiety, tyflografiki, wydruki 3D czy przedmioty wtórnie wytworzone o zbliżonych właściwościach dotykowych, na przykład suknie, jeśli zostały bardzo starannie przemyślane pod względem kompozycji.

Konstruowanie makiet z drewna, dykty, gipsu czy tektury jest odpowiednie w przypadku kompozycji przestrzennej, na przykład budynku czy pomnika. Specjalne plansze z wypukłościami, z różnymi fakturami powierzchni, czyli dotykowe wersje obrazów, fotografii i tym podobnych, niewątpliwie są użyteczne do opisu obiektów dwuwymiarowych w 3D. Wyobraźnię pobudzają również tak zwane *touch tours*, czyli zwiedzanie dotykowe wybranych eksponatów muzealnych w specjalnych rękawiczkach, a także ekspozycje multisensoryczne, w których obok elementów werbalnych pojawiają się elementy dźwiękowe, muzyka czy dotyk. Tym ekspozycjom towarzyszą warsztaty, których celem jest odzyskanie zmysłowych wrażeń z wystawy.

Podczas zajęć używa się przedmiotów charakteryzujących się różnorodnością faktur czy zapachów, które oddziałują na zmysły dotyku, słuchu czy węchu. Podkreślimy, że w AD słowo jest fundamentalne i nie można go pominąć, pozostałe zmysły jedynie je wzmacniają, wyostają i wzbogacają, ale te doświadczenia tak naprawdę są z sobą połączone. Wszystkie te elementy niezaprzeczalnie wspierają odbiór sztuki przez osoby z dysfunkcją wzroku, jak jednak wskazują rozmowy z osobami niewidomymi oraz informacja, że z możliwości zwiedzania wystawy *Podszepty* bez wsparcia kuratora korzysta około trzech/czterech osób niewidomych rocznie⁹, osoba niewidoma czy niewidząca bardziej niż artefakty ceni sobie kontakt z człowiekiem widzącym, na przykład podczas oprowadzania po wystawie, a także atmosferę otaczającą dane dzieło sztuki, tak zwaną Benjaminowską aurę, która w przypadku reprodukcji może zostać utracona (Pawłowska, Sowińska-Heim 2016: 131–132).

Podsumowanie

Studia nad audiodeskrypcją są ze swej natury interdyscyplinarne. Autorki artykułu, zestawiając doświadczenia związane z tłumaczeniem obrazu na słowa (tak często omawiane we współczesnych teoriach estetycznych) oraz relacją między widzialnym i językowym z warsztatem translatorskim, a także z doświadczeniem muzealnym, chciały wskazać na pewne prawidłowości w tworzeniu audiodeskrypcji dzieł sztuki.

Badanie ankietowe z roku 2013 „Sztuka nie do zobaczenia”, w którym wzięło udział 210 osób niewidomych i niedowidzących (Figiel, Więckowski 2014: 73–83), pokazało, że dla 31% respondentów zasadniczym celem wizyty w muzeum jest przeżycie estetyczne, pobudzenie wyobraźni oraz emocje towarzyszące kontaktowi z artefaktami, a dla 30% ankietowanych kluczowe jest dokładne poznanie dzieła sztuki. Ponadto większość osób z niepełnosprawnością wzroku (75,8%) deklaruje, że poznała dzieło sztuki, jeśli oprócz wyglądu eksponatu opisano również jego najważniejsze komponenty i kontekst powstania, co wskazuje wyraźnie na konieczność osadzenia opisów audiodeskrypcyjnych w dyskursie historii sztuki.

⁹ Na podstawie rozmów autorek z pracownikami Muzeum Pałac Herbsta w latach 2013–2017.

Z prowadzonych sukcesywnie od 2013 roku badań w Katedrze Historii Sztuki UŁ¹⁰ wynika, że studenci tego kierunku, opierając się na wiedzy nabytej w trakcie studiów oraz instrukcji tworzenia AD, są w stanie przygotować kompetentne opisy audiodeskrypcyjne, które w pełni satysfakcjonują osoby z dysfunkcją wzroku, a przy tym w sposób naturalny wykorzystują elementy teorii artystycznych/estetycznych. W opisach tych mniej lub bardziej świadomie posłużono się metodą hermeneutyczną analizy dzieła sztuki w rozumieniu Hansa-Georga Gadamera, przyjmującą, że podmiot (w naszym przypadku audiodeskryptor) nie może interpretować tekstu/obrazu, wychodząc od neutralnej pozycji zerowej, tzn. nie mając żadnych oczekiwań, oraz że przeżycie estetyczne (które jest istotą kontaktu z dziełem sztuki) wiąże się ze swobodną grą intelektu i wyobraźni (Gadamer 1979: 148), łącząc zdolność tworzenia obrazów ze zdolnością rozumienia. Ponadto interpretacja Gadamerowska podkreśla znaczenie wymiaru symbolicznego i aluzji w dziełach sztuki. Dlatego wydaje się niemożliwe i chyba niezasadne eliminowanie u audiodeskryptora wszelkich przejawów braku obiektywizmu czy nieco bardziej potoczystego języka, zdaniem auterek opis taki może bowiem ułatwić „estetyczną konkretyzację dzieła sztuki” (Ingarden 1966: 141).

Być może wspólne działania specjalistów z różnych dziedzin pomogą w przyszłości w tworzeniu kompleksowych metod wspomaganie osób niepełnosprawnych wzrokowo w kontakcie ze sztuką poprzez tworzenie audiodeskrypcyjnych opisów dzieł sztuki, form symulaków i systemu lokalizatorów kierujących osoby poruszające się po muzeum.

¹⁰ W roku 2015 powstały opisy wybranych obrazów z ekspozycji ms² Muzeum Sztuki w Łodzi, które następnie udźwiękowiono w Studiu Nagraniowym UŁ w formacie MP3. Na przełomie lat 2015/2016 w ramach projektu „Muzeum na wyciągnięcie ręki” (dofinansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, umowa nr 10788/15/FPK/NCK) stworzono opisy wewnątrz Muzeum Miasta Łodzi, udostępnione na stronie MML w różnych formatach jako wideooprowadzenie (format MP4), audiodeskrypcja (format MP3) czy tekst (format DOC). Od 2017 roku prowadzony jest również projekt stworzenia i udźwiękowania AD dla Muzeum Fabryki w Manufakturze w Łodzi.

Bibliografia

- Barańczak S. 1977. *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich i paraliterackich w świetle tez Semantyki Ogólnej*, „Studia Polonistyczne” 4, s. 155–165.
- Baudrillard J. 2005. *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Boehm G. 2014. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków: Universitas.
- Bryl M. 1993. *Plaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Atrium Quaestiones” VI, s. 55–85.
- Chmiel A., Mazur I. 2011. *Audiodeskrypcja jako intersemiotyczny przekład audiowizualny – percepcja produktu i ocena jakości*, w: I. Kasperska, A. Żuchelkowska (red.), *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, Poznań: Wydawnictwo „Rys”, s. 13–30.
- 2014. *Audiodeskrypcja*, Poznań: Wydział Anglistyki UAM.
- Doesburg T. van, Eesteren C. van 1923. *Tot een beeldende Architectuur*, „De Stijl” VI, 6/7, s. 91–92.
- Figiel W.P., Więckowski R. 2014. *Sztuka (nie) do zobaczenia: badanie preferencji odbiorców audiodeskrypcji do dzieł sztuki za pomocą metod ilościowych*, „Komunikacja Specjalistyczna. Communication for Special Purposes. Fachsprachenkommunikation. Professionalnaja kommunikacija” VIII, s. 73–83.
- Gadamer H.-G. 1979. *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac., wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa: PIW.
- Golik-Gryglas M. b.d. *Audiodeskrypcja w sztukach plastycznych*, <http://audiodeskrypcja.pl/sztukiplastyczne.html> [dostęp: 07.04.2017].
- Imdahl M. 2009. *Giotto: z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, w: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 111–138.
- Ingarden R. 1966. *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jankowska A., Szarkowska A. 2014. *Wstęp*, „Przekładaniec” 28, s. 9–10.
- 2016. *Strategie opisu kulturemów w audiodeskrypcji*, „Między Oryginałem a Przekładem” XXII, 1 (31), s. 135–150.
- Künstler I., Butkiewicz U., Więckowski R. 2012. *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*, Warszawa: Fundacja Kultury bez Barrier.
- Lyotard J.-F. 1997. *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M.P. Markowski, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Ładnowska J. 1991. *Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: Zespół kustoszy Muzeum Sztuki w Łodzi (red.), *Miejsce sztuki*, Łódź: Muzeum Sztuki.

- . 2015. *Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 326–342.
- Maszerowska A., Matamala A., Orero P. 2014. *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins.
- Mazur I. 2014. *Projekt ADLAB i funkcjonalizm w przekładzie – w stronę strategii audiodeskrypcyjnych*, „Przekładaniec” 28, s. 11–22.
- Muzeum Pałac Herbsta 2013. *Podszepty*, <http://palac-herbsta.org.pl/wydarzenie-14-podszepty.html> [dostęp: 08.12.2017].
- Neves J. 2012. *Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts*, „MonTi. Monografias de Traducción e Interpretación” 4, s. 277–293.
- Pawlak R. 2016. *Ogólnopolska konferencja naukowa Poligon doświadczeń. Sztuka dostępna dla osób z dysfunkcją wzroku*, „Help. Wiedzieć Więcej” 4 (23), s. 16–19.
- Pawłowska A. 2015. *Sztuka audiodeskrypcji – audiodeskrypcja sztuki – koncepcja nowej metody z zakresu upowszechniania sztuk wizualnych*, w: K. Klimczak, J. Płuciennik (red.), *Twórczość, uniwersytet, pasja... O zaangażowaniu w dydaktyce*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 49–63.
- Pawłowska A., Sowińska-Heim J. 2016. *Audiodeskrypcja dzieł sztuki. Metody, problemy, przykłady*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Poprzeczka M. 2000. *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Rogalska A. 2016. *Ze sztuką za pan brat, czyli o dostępności muzeów słów kilka*, „Help. Wiedzieć Więcej” 4 (23), s. 24–26.
- Sochoń J. 1995. *Hermeneutyka – wstępne rozpoznania*, „Warszawskie Studia Teologiczne” VIII, s. 219–232.
- Steiner G. 1997. *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk–Warszawa: Instytut Kultury – Słowo/Obraz Terytoria.
- Szarkowska A. 2009. *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*, „Przekładaniec” 20, s. 8–25.
- Szymańska B. 2015. *Rekomendacje dotyczące udostępniania instytucji muzealnych osobom z niepełnosprawnością wzroku i tworzenia audiodeskrypcji do dzieł plastycznych*, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.
- Szymańska B., Strzymiński T. 2010. *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*, Białystok: Fundacja Audiodeskrypcja.
- Tryuk M. 2009. *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?*, „Przekładaniec” 20, s. 26–39.
- Więckowski R. 2014. *Audiodeskrypcja piękna*, „Przekładaniec” 28, s. 109–123.
- Wittgenstein L. 1997. *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa: PWN.
- Zbiorczy raport z diagnozy świadczonych usług z zakresu rehabilitacji społecznej dla osób niepełnosprawnych w Polsce*. 2011. B. Kaczmarek (red.), Warszawa: Fundacja Batorego.