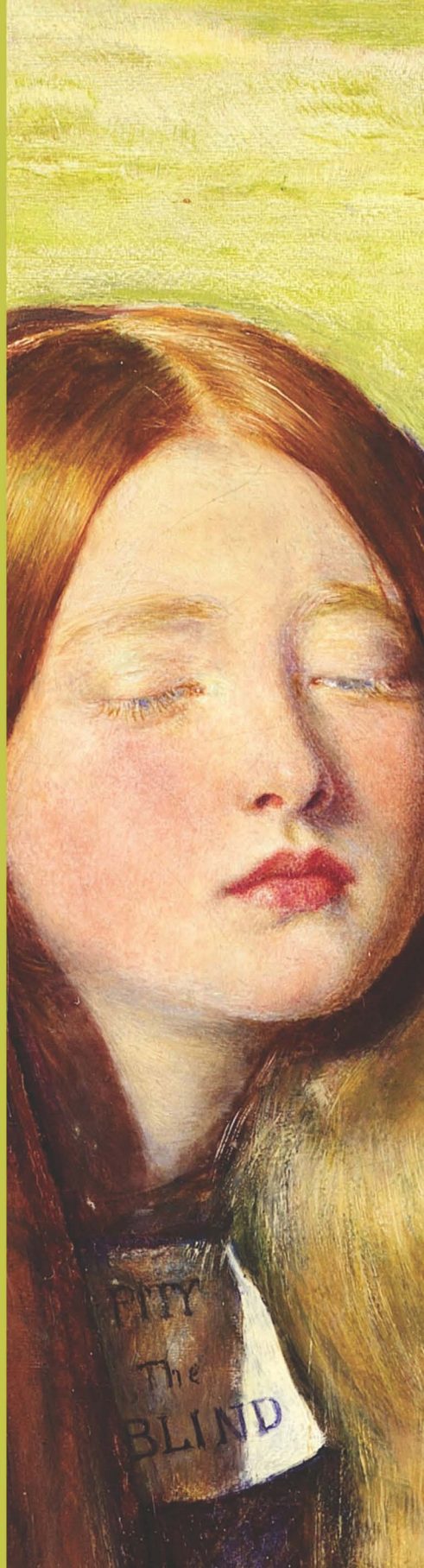


ANNA WENDORFF

**SZTUKA DOSTĘPNA
DLA NIEWIDOMYCH
I NIEDOWIDZĄCYCH
ODBIORCÓW
W LONDYŃSKICH
MUZEACH**

**/
ACCESSIBLE
ART FOR THE BLIND
AND VISUALLY IMPAIRED
IN LONDON MUSEUMS**



**SZTUKA DOSTĘPNA
DLA NIEWIDOMYCH
I NIEDOWIDZĄCYCH
ODBIORCÓW
W LONDYŃSKICH
MUZEACH**

/

**ACCESSIBLE
ART FOR THE BLIND
AND VISUALLY IMPAIRED
IN LONDON MUSEUMS**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ANNA WENDORFF

**SZTUKA DOSTĘPNA
DLA NIEWIDOMYCH
I NIEDOWIDZĄCYCH
ODBIORCÓW
W LONDYŃSKICH
MUZEACH**

/

**ACCESSIBLE
ART FOR THE BLIND
AND VISUALLY IMPAIRED
IN LONDON MUSEUMS**

Anna Wendorff (ORCID: 0000-0003-0829-6603) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Hiszpańskiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Łukasz Chmielewski, Waldemar Deluga

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbiał

KOREKTA

Dorota Stępień, John Jacobs

PROJEKT OKŁADKI

Kuba Ferenc

Na okładce wykorzystano obraz *The Blind Girl* Johna Everetta Millaisa

<https://commons.wikimedia.org>

© Copyright by Anna Wendorff, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej przyznanych
na podstawie decyzji numer PPN/BEK/2018/00150/DEC/UP/1

This publication was financed by funds from the National Agency for Academic Exchange, granted under
the decision number PPN/BEK/2018/00150/DEC/UP/1

Badania przeprowadzone wewnątrz projektu

„Accessible Art for the Blind and Visually Impaired in London Museums”

(„Sztuka dostępna dla niewidomych i niedowidzących odbiorców w londyńskich muzeach”)

w ramach Programu im. Bekkera Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej,

numer umowy PPN/BEK/2018/1/00150/U/00001

Research conducted within the project

“Accessible Art for the Blind and Visually Impaired in London Museums”

under the Bekker Programme of the Polish National Agency for Academic Exchange,

contract number PPN/BEK/2018/1/00150/U/00001

<https://doi.org/10.18778/8220-916-7>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10727.22.0.M

Ark. wyd. 6,6; ark. druk. 20

e-ISBN 978-83-8220-916-7

SPIS TREŚCI

Wstęp	11
Rozdział 1. Audiodeskrypcja	13
Rozdział 2. Translatoryka zmysłów	35
Rozdział 3. Muzeum dostępne	49
Wnioski	55
Aneks	57
Bibliografia	63

CONTENTS

Introduction	69
Chapter 1. Audio Description	71
Chapter 2. Translation of the Senses	91
Chapter 3. Accessible Museum	105
Conclusions	111
Appendix	113
References	119

**SZTUKA DOSTĘPNA
DLA NIEWIDOMYCH
I NIEDOWIDZĄCYCH ODBIORCÓW
W LONDYŃSKICH MUZEACH**

WSTĘP

Monografia porusza zagadnienie udostępniania sztuk wizualnych osobom z dysfunkcją wzroku, niewidomym i niedowidzącym. Składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Audiodeskrypcja*, została zaprezentowana technika werbalnego opisu, umożliwiająca osobom niepełnosprawnym wzrokowo odbiór dzieł (audio)wizualnych.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku mamy do czynienia ze zwrotem lingwistycznym opartym na filozofii lingwistycznej Ludwiga Wittgensteina, strukturalizmie Claude'a Lévi-Straussa i Michela Foucaulta, hermeneutyce Paula Ricoeura, Hansa-Georga Gadamera, Jacques'a Derridy czy Northropa Frye'a. To wtedy właśnie metoda lingwistyczna zostaje przeniesiona na inne dziedziny nauki, takie jak filozofia, socjologia czy antropologia, a kultura traktowana jest jako tekst czy język. Następstwem zwrotu lingwistycznego jest zwrot obrazowy, zwrot piktorialny (William J. T. Mitchell) czy zwrot ikoniczny (Gottfried Boehm, Jeffrey C. Alexander), definiowany przez Mitchella jako „po-lingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej gry między wizualnością, aparatem, instytucją, dyskursem, ciałami i figuratywnością”¹, w którym akcent zostaje przeniesiony z paradygmatu językowego na obrazowy albo wizualny.

Język i obraz stanowią odmienne kody. Z jednej strony, wydawać by się mogło, że są do siebie nieprzystawalne i nie powinniśmy tłumaczyć tego, co wizualne na to, co werbalne (jak ma to miejsce w przypadku audiodeskrypcji). Tę postawę podtrzymuje między innymi Max Imdahl, twórca tzw. ikoniki, metody analizy dzieła sztuki, która zakłada, że dzieło sztuki jest autonomiczne i nieprzetłumaczalne na język dyskursywny, zaś sens ikoniczny tworzony jest przez strukturę obrazu, a nie poza obrazem, w sferze kultury. Z drugiej strony, granica między językiem a obrazem jest płynna, natomiast refleksja nad sztuką dokonuje się tak naprawdę w warstwie językowej, ponieważ nie istnieje żadna pozajęzykowa hermeneutyka obrazu.

Drugi rozdział, pt. *Translatoryka zmysłów* (nawiązujący do koncepcji antropologii zmysłów, której celem stało się zastąpienie okulocentrycznej epistemologii modernistycznej epistemologią opartą na wielozmysłowym doświadczeniu),

¹ Tłumaczenie za: Anna Zeidler-Janiszewska, „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze”, *Teksty Drugie*, 4, 2006, s. 12.

został poświęcony tłumaczeniu obiektów sztuki wizualnej poprzez inne zmysły: smak, słuch, węch i dotyk. Wydaje się, że współczesna okulocentryczna kultura ograniczyła, a czasem nawet całkowicie wyeliminowała nasze pierwotne, bardzo silne sposoby odbierania sygnałów i komunikowania się ze światem poprzez smak, dotyk, słuch i węch, dlatego przekład obrazu za pomocą innych zmysłów może wzbudzać pewne zastrzeżenia. Należy jednak pamiętać, że dla osób z niepełnosprawnością wzroku wiodącym analizatorem jest dotyk, który w połączeniu ze zmysłem słuchu lub powonieniem doprowadza do tzw. zastępstwa zmysłów, więc w tym przypadku ten rodzaj translacji jest właśnie akceptowalny. Poza tym „semiotyka umożliwia powiązanie na przykład językoznawstwa z dziedzinami badającymi obraz, ciało, przestrzeń lub dźwięk”², a znaczenia coraz częściej tworzymy za pomocą innych środków wyrazu niż tylko i wyłącznie językowych.

Trzeci rozdział, zatytułowany *Muzeum dostępne*, wpisuje się w studia nad dostępnością (ang. *accessibility studies*, dostępność rozumiana jest jako „zapewnienie równego dostępu wszystkim osobom niezależnie od ich zdolności i życiowych doświadczeń (...), obejmuje szersze podejście do stosowania zasad i odnosi się do sposobu, w jaki organizacje tworzą przestrzeń dla wyjątkowych cech każdej osoby”³) i zostały w nim omówione różne rodzaje dostępności: cyfrowa, architektoniczna oraz informacyjno-komunikacyjna. W jego pierwszej części opisano, jakie powinno być muzeum (jakimi przedmiotami powinno dysponować, jakie usługi powinno świadczyć, jaki powinien być personel takiego muzeum), by było dostępne dla osób z dysfunkcją wzroku, natomiast w drugiej części pokazano dobre praktyki, odnosząc się do studium przypadku dostępnego muzeum: Wellcome Collection w Londynie.

Książka jest wynikiem badań naukowych przeprowadzonych w latach 2019–2021 wewnątrz projektu „Accessible Art for the Blind and Visually Impaired in London Museums” („Sztuka dostępna dla niewidomych i niedowidzących odbiorców w londyńskich muzeach”) w ramach Programu im. Bekkera Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej⁴.

² Jacek Szczepaniak, „Tekst (i) obraz w lingwistycznej analizie dyskursu”, *Socjolingwistyka*, XXXI, 2017, s. 8.

³ „Appendix A: Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Definitions” [w:] *Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion in Museums*, red. Johnnetta Betsch Cole, Laura L. Lott, 2019, Lanham, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield, s. 128.

⁴ Numer umowy PPN/BEK/2018/1/00150/U/00001.

ROZDZIAŁ 1

AUDIODESKRYPCJA

Podstawową formą udostępniania sztuki osobom z dysfunkcją wzroku jest audiodeskrypcja (AD). Definiujemy ją jako „pewien rodzaj wspomagającego tłumaczenia audiowizualnego lub usługa włączająca, mająca na celu udostępnienie dzieł (audio)wizualnych osobom niewidomym i niedowidzącym (...), unikalna forma komunikacji, która wychwytuje i tłumaczy wizualne elementy tekstu źródłowego na słowa mówione”¹. Może być ona wykorzystana w różnych kontekstach artystycznych, na przykład w kinie, teatrze czy muzeum. W tej pracy będzie interesowała nas audiodeskrypcja muzealna. „AD muzealna różni się od AD filmowej i AD wydarzeń na żywo/w formule semi-live (...) tym, że jest to zwykle tekst autonomiczny, który nie jest związany z bieżącymi dialogami i/lub muzyką/ścieżką dźwiękową”². Ze względu na to, że ten typ AD nie ma tych ograniczeń, pozostawia audiodeskryptorowi więcej swobody i kreatywności w jej tworzeniu. Również początkowe wyznaczniki tworzenia jak najbardziej obiektywnych AD są już przebrzmiały. Audiodeskryptor opisuje dane dzieło wizualne, pokazuje jak możemy na nie patrzeć i je obserwować w taki sposób, by odbiorca sam doszedł do wniosków. Może przedstawiać różne interpretacje, ale co ważne nie narzuca ich; stara się raczej przekazać wrażenia, emocje, jakie wywołuje dane dzieło, dąży do wywołania przeżycia estetycznego u odbiorcy. Dzięki tej usłudze dostępnościowej osoba z dysfunkcją wzroku może uczestniczyć w życiu kulturalnym, poczuć się zintegrowana w społeczeństwie, porozmawiać na temat sztuki ze swoją rodziną, przyjaciółmi itd.

Rozróżniamy audiodeskrypcje: instruktażową (jak korzystać z urządzenia, na przykład audioprzewodnika), funkcjonalną (informacje dotyczące muzeum i lokalizacji pomieszczeń w nim się znajdujących), kierunkową (jak poruszać się po muzeum), informacyjną (opis wystawy/eksponatów), dotykową (informacje na temat poznawania eksponatów poprzez zmysł dotyku) i hybrydową

¹ Elisa Perego, „Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices” [w:] *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, red. Luis Pérez-González, 2019, London, New York, Routledge, s. 114.

² Iwona Mazur, „Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches” [w:] *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, red. Łukasz Bogucki, Mikołaj Deckert, 2020, Cham, Palgrave Macmillan, s. 231.

(połączenie różnych wcześniej wymienionych AD)³. Kształt naszej AD będzie również zależał od rodzaju sztuki, czy będzie to obraz, rzeźba, instalacja itp.; czy dzieło będzie należało do sztuki figuratywnej czy abstrakcyjnej. Opisy obrazów abstrakcyjnych mogą okazać się wyzwaniem, ponieważ nie mają bezpośrednich odniesień do form lub przedmiotów obserwowanych w rzeczywistości, a formą i kolorem operują całkowicie swobodnie, dlatego w tym przypadku audiodeskryptor może na przykład zastosować narrację, która pomoże słuchaczowi uporządkować informacje. Z kolei konkretny utwór wizualny niejako narzuci nam sposób i kolejność opisu ze względu na swoją specyfikę. Nadrzędną ideą jest jednak uporządkowanie wypowiedzi w sposób logiczny, trzymanie się danej struktury (na przykład od lewej do prawej, od góry do dołu czy posługując się planami: na pierwszym planie, na drugim planie itd.), a także priorytetyzowanie informacji. Należy unikać przeskakiwania z jednej strony obrazu na drugą i z powrotem, bo osobie z dysfunkcją wzroku będzie trudno na tej podstawie ułożyć sobie w umyśle spójną wizualną całość. AD będzie zależała również od użytkownika. Pierwotna publiczność AD jest bardzo zróżnicowana – niektórzy mają dużą wiedzę o sztuce, inni prawie żadnej. Ponadto użytkownicy mają różne preferencje w sposobie konsumowania sztuki oraz różne rodzaje wad wzroku, które wpływają na ich postrzeganie świata. Osoby z dysfunkcją wzroku możemy podzielić na: niewidomych i niedowidzących od urodzenia i wczesnego dzieciństwa oraz ociemniałych, czyli osoby, które całkowicie lub w znacznym stopniu straciły wzrok w ciągu życia, tym samym zachowały w pewnym stopniu pamięć wizualną. Podczas wywiadów z osobami z uszkodzonym wzrokiem otrzymano różne odpowiedzi dotyczące rodzaju i formy najbardziej użytecznej, adekwatnej i satysfakcjonującej AD dla tej publiczności. Uogólniając możemy powiedzieć, że osoby niewidome od urodzenia mówiły, że nie chcą zbyt wielu szczegółów w opisie, a jedynie ogólne informacje. Natomiast ci, którzy stracili wzrok w pewnym momencie swojego życia, preferowali bardzo dokładny opis z wieloma szczegółami możliwymi do przekazania w dostępnym czasie. Tak naprawdę każdy z odwiedzających wymagałby spersonalizowanej wizyty, która byłaby możliwa tylko podczas zwiedzania wystawy na żywo, ponieważ jeśli AD jest udźwiękowiana, zazwyczaj tworzona jest tylko jedna wersja ze względów czasowych i ekonomicznych.

Audiodeskrypcja może bowiem wystąpić pod postacią plików dźwiękowych w audioprzewodnikach/na tabletach danego muzeum lub udostępnionych na stronie internetowej/w aplikacji danej instytucji lub poprzez

³ ADLAB, *Audio Description: Lifelong Access for the Blind, Report on User Needs Assessment*, 2012, <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF> (15.01.2022), s. 29.

beacony⁴, kody QR⁵ lub NaviLens⁶. Audioprzewodniki i aplikacje powinny być kompatybilne z systemami czytników ekranu zarówno dla Androida (Google TalkBack), jak i iOS (VoiceOver), tak by było możliwe użycie syntezy mowy, który czyta i wyjaśnia osobom z dysfunkcją wzroku, co jest wyświetlane na ekranie. Audiodeskrypcja może być także odczytywana lub tworzona na żywo (ze skryptem lub bez) podczas zwiedzania. W Londynie mamy do czynienia głównie z audiodeskrypcjami umieszczonymi na stronie internetowej danego muzeum (na przykład Tate) lub organizacji Vocal-Eyes (na przykład Wellcome Collection), a także z oprowadzaniem na żywo na podstawie wcześniej stworzonego skryptu (na przykład National Portrait Gallery). Każda z tych form AD ma swoje wady i zalety. AD na żywo jest bardziej skrojona na miarę. Audiodeskryptor może dopasować opis do konkretnej osoby/osób, do jej/ich wiedzy, zainteresowań itp., dostosować podczas zwiedzania wstępnie przygotowany skrypt do potrzeb i pytań publiczności; w tym przypadku komunikacja jest dwustronna i może wzbogacić obydwie strony odnośnie postrzegania sztuki. Wadą tej AD byłoby natomiast to, że takie oprowadzania są organizowane zazwyczaj w określonym terminie (trzeba wcześniej zaplanować dzień i godzinę), więc są mniej elastyczne. Czasami, aby zorganizować tego typu dostępne zwiedzanie, wymagana jest minimalna liczba uczestników, więc przy małym zainteresowaniu wizyta może zostać odwołana. Z kolei nagrana AD daje większą swobodę użytkownika, można z niej korzystać, kiedy i jak się chce, ale tutaj komunikacja przebiega tylko w jednym kierunku. Audiodeskryptor tworzy opis, biorąc pod uwagę odbiorcę z dysfunkcją wzroku, ale nie konkretną osobę. Zdarza się też, że raz nagrana AD nie jest już aktualizowana i z czasem staje się przestarzała. Na początku pandemii, kiedy londyńskie muzea były zamknięte, istniała możliwość wirtualnego zwiedzania oraz zdalnych spotkań na platformie Zoom, które częściowo nadal się zachowały mimo ponownego otwarcia tych instytucji. Zaletami tego rodzaju

⁴ Nadajnik beacon to miniaturowe urządzenie, które korzysta z technologii Bluetooth i wysyła w czasie rzeczywistym swój identyfikator na odległość nawet do kilkudziesięciu metrów.

⁵ Rodzaj kodu kreskowego, który może zawierać różne informacje, w przypadku muzeum na przykład audiodeskrypcje. Należy jednak zaznaczyć, że osoby niewidome i z dużym stopniem niedowidzenia mają problem z pobraniem informacji, ponieważ można ją odczytać tylko z bliskiej odległości przy użyciu smartfona precyzyjnie nakierowanego na kod.

⁶ System NaviLens oparty o kolorowe kody jest bardziej elastyczny dla osób z dysfunkcją wzroku, ponieważ w tym przypadku nie trzeba skanować kodu; informacja aktywuje się sama zazwyczaj do kilkunastu metrów (w zależności od wielkości kodu). W muzeum możemy się spotkać zarówno z aplikacją NaviLens GO (kierującą), jak i NaviLens (właściwy opis-AD).

zwiedzania są przede wszystkim bezpieczeństwo (szczególnie ważne w czasach pandemii) oraz możliwość połączenia na odległość z dowolnego miejsca. Także podczas takiej wizyty przedstawiany jest obraz w wysokiej rozdzielczości, więc użytkownik niedowidzący może dowolnie powiększyć każdy jego szczegół. W porównaniu z wizytą na żywo w muzeum, podczas takiego spotkania publiczność jest mniej onieśmielona, dlatego staje się bardziej aktywna i zadaje więcej pytań. Jednak podczas tego typu wizyty interakcja społeczna jest ograniczona, więc niewątpliwie zwiedzanie na żywo bardziej sprzyja integracji wewnątrz grupy. W przypadku zdalnej wizyty możemy również zgubić emocjonalny i estetyczny element kontaktu ze sztuką.

W wielu krajach wykształciły się normy dotyczące tworzenia audiodeskrypcji „z potrzeby ustalenia wiarygodnych kryteriów i ujednoczenia praktyk tworzenia AD – przynajmniej w każdym lokalnym kontekście”⁷ oraz „w celu udzielenia pomocy specjalistom nieposiadającym specjalistycznego przeszkolenia w zakresie AD (...)”⁸. W Anglii normy dotyczące tworzenia audiodeskrypcji wyznaczają dwie organizacje: Mind’s Eye⁹ i VocalEyes¹⁰. Mind’s Eye stworzyło *Checklist When Describing in the Visual Arts or Museum Environment* (Lista kontrolna w przypadku tworzenia opisów sztuk wizualnych lub w środowisku muzealnym), w którym rekomenduje, by w przypadku tworzenia opisów sztuk wizualnych lub w środowisku muzealnym podać nazwę eksponatu/artysty/obrazu/rzeźby/installacji itp. oraz informację z etykiety. Jeśli kraj lub kultura pochodzenia artysty bądź eksponatu są istotne, również należy o tym wspomnieć. Opis powinien zawierać wymiary obiektu, jego kształt i kolory, rodzaj nośnika i jego teksturę. Pomocne mogą okazać się następujące pytania:

- Gdybyś mógł/mogła go dotknąć, jaki by był?
- Gdzie się znajduje, co jest wokół niego? Co zwraca uwagę widza?
- Czy się rusza? Jeśli tak, jakie są cechy tego ruchu?
- Czy wydaje jakiś dźwięk?
- Czy uwalnia jakiś zapach?
- Co się dzieje między częściami składowymi, liniami energii, gdzie kieruje się nasze spojrzenie?

Anne Hornsby, założycielka Mind’s Eye, radzi audiodeskryptom, by zaczęli najpierw od ogólnego wrażenia/treści, a dopiero później omówili szczegóły. Doradza również, by w przypadku obrazu bądź rzeźby powiedzieć, co jest reprezentowane oraz czy obraz jest abstrakcyjny, czy figuratywny. Rodzaj obrazu, jak

⁷ Elisa Perego, „Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices”, s. 117.

⁸ *Ibid.*

⁹ www.mindseyedescription.co.uk (15.01.2022).

¹⁰ www.vocaleyes.co.uk (15.01.2022).

już wcześniej wspomnieliśmy, będzie bowiem determinował formę jego opisu. Audiodeskryptor nie może zapomnieć o perspektywie, kompozycji, tonie, stylu, wykorzystaniu światła, emocjach czy wielozmysłowym doświadczeniu. Bardzo istotny jest język przekazu, który powinien być przede wszystkim dostępny i odpowiedni, ale także żywy, zwięzły, logiczny, zrozumiały, opisowy oraz przyjazny dla uszu. Musi posiadać cechy języka mówionego.

Organizacja VocalEyes stworzyła natomiast *Audio Description and Access for Blind and Partially Sighted Visitors: Training Manual for Museum Staff* (Audiodeskrypcja i dostęp dla osób niewidomych i niedowidzących. Podręcznik dla pracowników muzeów)¹¹, w którym proponuje, by podczas opisywania obiektu muzealnego wyobrazić sobie, że dane dzieło zostało wyjęte z gablotki i pozostało po nim jedynie puste miejsce, które musimy wypełnić słowami, by ten obiekt powołać z powrotem do życia. Podobnie jak Mind's Eye, organizacja ta rekomenduje, by zacząć od ogólnego zarysu, a następnie przejść do detali, opisać, gdzie znajduje się dany obiekt i dlaczego właśnie w tym miejscu (w jakiej sali, w pobliżu jakich obiektów itp.), wskazać kontekst historyczny, ponieważ osoba z niepełnosprawnością wzroku musi stworzyć ramę, którą stopniowo będzie wypełniała. Bez tej ogólnej początkowej wiedzy cały opis może okazać się bowiem zupełnie nieczytelny. VocalEyes mówi też o podaniu rozmiaru i kształtu obiektu, ale podczas gdy Mind's Eye skłania się ku systemom miar, oni proponują porównanie do czegoś znanego, na przykład „wielkości piłki nożnej”, „w rozmiarze talerza”, „szerokości podwójnego łóżka”, „grubości palca”, „tak mały, że zmieści się w dłoni”, „tak duży, że może pomieścić dwie osoby siedzące obok siebie”¹². Obydwie organizacje podkreślają, że należy opisywać kolory w audiodeskrypcjach. Jest to uzasadnione, bowiem większość osób niewidomych lub niedowidzących urodziła się z pewnym/jakimś wzrokiem i zachowała pamięć o kolorze. Natomiast osoby niewidome od urodzenia rozumieją kulturowe znaczenie koloru. VocalEyes i Mind's Eye mówią też o tym, że możemy odnosić się do kolorów poprzez inne zmysły, na przykład dotyk, jak ma to miejsce w wyrażeniu „delikatny jasnobieski”. Powinniśmy również dodać rodzaj materiału (metal, drewno, plastik itp.) danego przedmiotu. VocalEyes zwraca uwagę, by opisać stan prezentowanego obiektu/dzieła, także jego uszkodzenia, pogorszenia lub utratę jakiegoś elementu, ponieważ stanowią one integralną część wrażenia wizualnego. Niektóre dzieła bowiem poprzez brak czy stratę paradoksalnie budują swoją wartość estetyczną, na przykład rzeźba Wenus z Milo – akt okaleczony poprzez pozbawienie go rąk¹³.

¹¹ VocalEyes, *Audio Description and Access for Blind and Partially Sighted Visitors: Training Manual for Museum Staff*, b.r., London, VocalEyes, s. 1–14.

¹² *Ibid.*, s. 4.

¹³ Stanisław Kowalik, *Siedem wykładów z psychologii sztuki*, 2020, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, s. 420–421.

Ta organizacja charytatywna dodaje, że w przypadku niektórych praktycznych przedmiotów czy elementów opis będzie łatwiejszy do zrozumienia, jeśli uwzględni się, do czego służy dana rzecz i jak działa. Jeśli zaś chodzi o opis obrazu, VocalEyes skłania się ku następującej kolejności: z czego jest zrobiony/wytworzony (na przykład pastele, akwarela), czy znajduje się w ramie (jeśli tak, ją również należy opisać), czy ma układ poziomy czy pionowy, tytuł artysty i dzieła (ewentualnie na koniec, jeśli tytuł zawiera dowcip, którego nie chcemy zepsuć), opis tego, co gdzie się znajduje z użyciem do orientacji lewej i prawej strony odbiorców. By osoba z dysfunkcją wzroku doznała doświadczenia estetycznego, należy opowiedzieć jej, dlaczego to dzieło jest wyjątkowe (tak zwany „wow factor”, cecha, która wywołuje wielkie podekscytowanie lub podziw), a także wspomnieć o atmosferze, którą tworzy, na przykład tajemnicy lub zagrożenia, podając szczegóły wizualne, które wywołują dane wrażenie, by przybliżyć się do wyzwolenia tej atmosfery; a także o technikach zastosowanych przez artystę. Jeżeli jednak zamierzamy użyć specjalistycznych terminów, powinniśmy je objaśnić i opowiedzieć, jak wpływają na wygląd obrazu. Rekomenduje się, by podać, skąd wiemy, to co wiemy, zamiast wprost podsuwać wnioski niepełnosprawnym gościom, którzy powinni sami do nich dojść. Przykładowo zamiast powiedzieć „portret zamożnej kobiety”, należy raczej opisać to, co pozwala na wyciągnięcie takiej konkluzji. „Może chodzić o materiały, z których wykonane są jej ubrania. W takim razie należy je opisać. Może chodzić o przedmioty, które ją otaczają – należy o nich opowiedzieć. Chodzi o przedstawienie dowodu wizualnego tak, aby słuchacz sam wyrobił sobie zdanie”¹⁴ – radzi VocalEyes.

W budowaniu doświadczenia estetycznego ważna będzie również uważność na słownictwo, które powinno być żywe, zróżnicowane i zapadające w pamięć. Jak zaznacza londyńska organizacja: „Kiedy osoba słucha czegoś bez żadnych innych bodźców, oznacza to, że język jest wyeksponowany. Niepewność, dywagacje i powtórzenia zostaną zauważone i będą rozpraszać zdolność słuchacza do koncentrowania się na opisie”¹⁵. Użyty w audiodeskrypcji język powinien ewokować wrażenia wielozmysłowe, jak ma to miejsce w zdaniu: „Widok z okna jest delikatnym niczym haft – kolorowy, staranny i pełen detali”¹⁶.

Włoska badaczka Elisa Perego przeanalizowała najbardziej pożądane i preferowane cechy audiodeskrypcji w literaturze przedmiotu i doszła do wniosku, że można je sprowadzić do czterech najważniejszych przymiotników: staranna, wizualnie intensywna, zwięzła i użyteczna¹⁷. Jak dowodzi Perego:

¹⁴ VocalEyes, s. 7.

¹⁵ *Ibid.*, s. 8.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Elisa Perego, „Da dove viene e dove va l’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti” [w:] *L’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, red. Elisa Perego, 2014, Trieste, EUT, s. 28–30.

Staranna AD jest źródłem szczegółowych, dokładnych i precyzyjnych opisów stworzonych z użyciem odpowiednio dobranego, jasnego (nie zaś niezrozumiałego, przepełnionego żargonem) słownictwa. Staranne opisy powstają dzięki umiejętnościom obserwacyjnym deskryptora, który powinien być w stanie przeanalizować i zrozumieć tekst źródłowy, wybrać jego najistotniejsze elementy wizualne i dokonać właściwego doboru słów w danym kontekście. Jednak słowa nie tylko muszą być odpowiednie do kontekstu, ale powinny także angażować słuchacza poprzez długie opisy.

Intensywność wizualna odnosi się do głębi i siły, z jaką AD przekazuje szczegóły wizualne za pomocą słów. Przymiotniki spotykane w literaturze – np. „fantazyjny”, „bogaty”, „opisowy”, „żywy”, „zróżnicowany” – ogólnie rzecz biorąc, odnoszą się do intensywności wizualnej będącej cechą AD, która zbliża ją do sztuki, a nie do rzemiosła.

Biorąc pod uwagę potrzeby odbiorców docelowych i cele komunikacyjne AD, a także ściśle ograniczenia czasowe, gęstość informacji przekazywanych za pomocą starannie dobranych słów nie idzie w parze z równie gęstą lub zawiłą składnią. Zwięzłość jest zatem niezbędna. Audiodeskrypcyści powinni nauczyć się używać tylko tylu słów, ile jest konieczne do skutecznego przekazania idei, uważając przy tym, by nie pominąć ważnych informacji.

Pierwszym krokiem do stworzenia audiodeskrypcji, które będą łatwo dostępne i zrozumiałe, jest zwięzłość. W AD użyteczność jest zazwyczaj osiągana poprzez stosowanie prostej składni, w której preferuje się krótkie zdania i niezagmatwane konstrukcje, a także logiczną organizację informacji (np. od znanych do nowych, od ogólnych do szczegółowych) ułatwiającą przetwarzanie i wizualizację tekstu¹⁸.

Aby zilustrować brytyjskie rekomendacje w praktyce, odniesiemy się teraz do audiodeskrypcji obrazu *Self-portrait* (Autoportret) z wystawy „DORA MAAR” prezentowanej w Tate Modern w Londynie na przełomie lat 2019/2020. Henriette Theodora Markovitch (1907–1997), znana jako Dora Maar, była francuską fotografką, malarką i poetką. Została uznana za kluczowego członka surrealizmu i utrzymywała profesjonalne relacje z wieloma jego wybitnymi postaciami, takimi jak: André Breton, Brassai, Henri Cartier-Bresson czy Man Ray. Niestety, lata czterdzieste przyniosły jej serię traum – ojciec Maar wyjechał z Paryża do Argentyny, jej matka i najlepsza przyjaciółka Nusch Éluard nagle zmarły, jej związek z Pablem Picassem dobiegł końca, a przyjaciele udali się na wygnanie. W 1945 roku artystka doznała załamania nerwowego i przeszła terapię elektrostrząsami. Trudność tego czasu znajduje swoje odzwierciedlenie w niektórych

¹⁸ Elisa Perego, „Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices”, s. 119–120.

jej pracach z tego okresu, między innymi w *Self-portrait*. Poniżej przytaczam jego audiodeskrypcję autorstwa Caroline Dawson, historyczki sztuki i konsultantki do spraw dostępności i integracji:

Obraz, który opiszę, nosi tytuł *Bez tytułu (Autoportret)*. Powstał w 1945 roku i jest to obraz olejny na papierze i desce. Obraz ma wymiary **30 cm wysokości i 22 cm szerokości**. Jest to **mniej więcej rozmiar kartki papieru A4**. Został bardzo misternie oprawiony. Na początku **wydawało mi się, że jest to niewielkie płótno, ale w rzeczywistości jest to cienki kawałek papieru przypominający płótno**, umieszczony w szczelnej szklanej ramce... prawie jak folder. Całość jest **oprawiona w złotą ramkę** otoczoną grubym płótnem montażowym **w grubej, zmatowiałej, czarnej mosiężnej ramie**. Rama ma wymiary 69 cm wysokości i 56 cm szerokości. Przy dolnej krawędzi ramy znajduje się etykieta w kolorze złota z wrytym nazwiskiem artystki i datami jej narodzin i śmierci. Jest to **autoportret w najbardziej intensywnej formie**. Maar namalowała tylko **swoją twarz**... wypełnia ona prostokątny obraz... pozostawiając niewiele miejsca na górze i na dole. Maar z portretu **patrzy prosto na nas, odbiorców, z głębokim smutkiem w oczach**. Nawet jej skóra wygląda na poszarzałą i zmęczoną... zniszczoną. Jej czoło wypełnia jedną trzecią **górnej** części obrazu, oczy i nos – **środek**, a usta i podbródek – **dół**. **Ciemnobrązowe** włosy Maar są ciasno związane z tyłu głowy... pociągnięcia pędzla wskazują, że włosy są odgarnięte z głowy.

Czoło i lewa strona twarzy **są namalowane tak, jakby były w cieniu**... pociągnięcia **ciemnobrązowej** farby tworzą kontury twarzy... z detalami wykonanymi przy pomocy **jasnozielonych** plam. Prawa strona twarzy jest **jaśniejsza**... z szarościami rozartymi wokół prawego oka i **różowymi cieniami** na policzkach i podbródku. **Na farbę pod okiem naniesiona została woda. Być może jestem przewrażliwiona, ale wydaje mi się, że symbolizuje ona lzy**. Proste, cienkie usta mają **czerwony kolor mięsa**, a między wargami znajduje się **czarna** linia. Nos wygląda jak dramatyczna pionowa linia biegnąca przez środek twarzy. **Jest to najcieńszy nos, jaki kiedykolwiek widziałam**. Skrzydełka nosa i łuk górnej wargi tworzą strzałkę wskazującą na usta znajdujące się poniżej. **Ciemnobrązowe** smugi podkreślają, jak bardzo prosty jest ten nos... Smugi te są podkreślone odrobiną **światlistej białej** farby. Brwi Maar wyglądają jak **cienkie, szybko wykonane czarne kreski nad oczami**. Oczy są **dla mnie** głównym punktem obrazu. Jej bursztynowe tęczówki są otoczone **ciemnymi** pierścieniami. **Ciemnobrązowe, ciemnoszare, ciemnozielone**. Jak już wspomniałam wcześniej... odzwierciedla to **głęboki smutek**¹⁹.

Opis zaczyna się od tytułu dzieła, następnie podane zostały: rok powstania i techniki malarskie. Kolejnym elementem audiodeskrypcji są wymiary obrazu, tutaj Dawson posiłkuje się wytycznymi zarówno Mind's Eye – wymiar w centymetrach

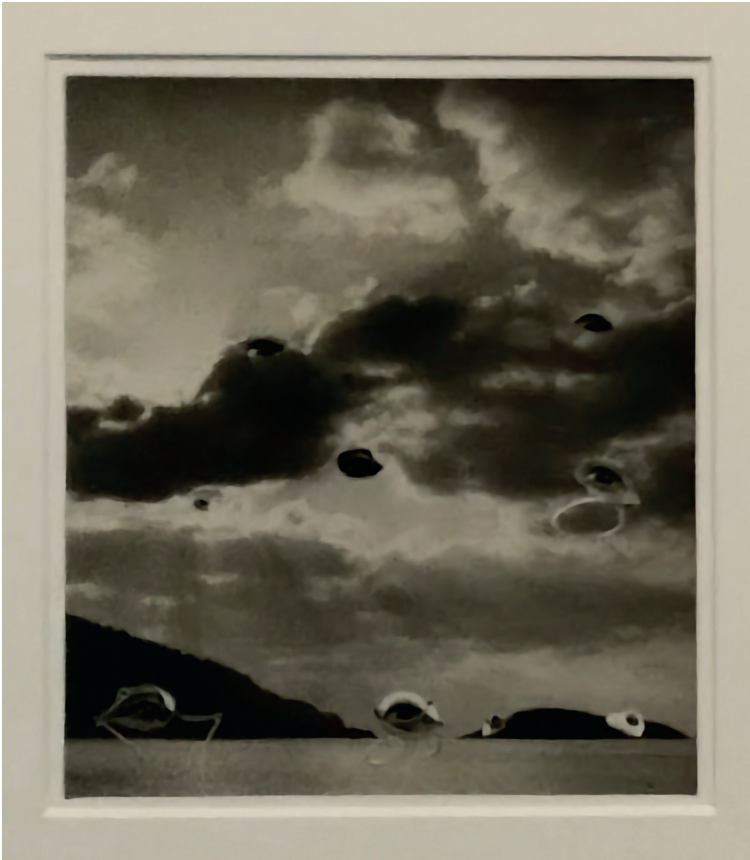
¹⁹ Caroline Dawson, *AD Self-portrait* Dory Maar, Tate Modern, 2020; pogrubienia – Anna Wendorff.

(„30 cm wysokości i 22 cm szerokości”), jak i VocalEyes, przywołując porównanie do znanego przedmiotu, w tym przypadku kartki A4 („mniej więcej rozmiar kartki papieru A4”). Wydaje się to słusznym rozwiązaniem, ponieważ zależnie od wady wzroku preferencje osób z niepełnosprawnością mogą się w tej kwestii różnić²⁰. Zwróćmy uwagę, że audiodeskrytorka opisała ramkę, w której znajduje się obraz („oprawiona w złotą ramkę”), a także ramę, która go otacza („w grubej, zmatowiałej, czarnej mosiężnej ramie”), co jest szczególnie ważne dla osób niewidomych, które potrzebują ogólnego zarysu, w który będą powoli, łącząc kolejne elementy, wpisywać własne wyobrażenia²¹. Później zaczyna się opis właściwy konstruowany od najbardziej ogólnej informacji – dowiadujemy się, że jest to autoportret zbudowany jedynie z twarzy artystki, co narzuca nam logikę opisu szczegółów obrazu według dwóch schematów: pierwszego – góra (czoło), środek (oczy i nos), dół (usta i broda); drugiego – lewa/prawa strona twarzy, co jest związane z rozłożeniem światłocienia i palety barw. Audiodeskrypcja nie stroni od kolorów, a jej ponura kolorystyka (czerni, brąz, ciemne odcienie kolorów) jest odzwierciedleniem życia pełnego niepokoju i traumy, buduje mroczną, ponurą atmosferę oraz podkreśla ostateczny wydzźwięk obrazu – głęboki smutek. Historyczka sztuki snuje ustną, osobistą opowieść na temat zbliżania się do obrazu („wydawało mi się, że jest to niewielkie płótno, ale w rzeczywistości jest to cienki kawałek papieru przypominający płótno”), odczuć („jej oczy są dla mnie głównym punktem obrazu”), wrażen, jakie ten portret na niej wywiera („autoportret w najbardziej intensywnej formie”), tak jakby rozmawiała z przyjacielem („najcieńszy nos, jaki kiedykolwiek widziałam”, co nie jest pozbawione jednocześnie lekkiego humoru). W swoim wywodzie posiłkuje się jednak trybem przypuszczającym, starając się nie narzucić własnej opinii czy interpretacji obrazu: „Być może jestem przewrażliwiona, ale wydaje mi się, że symbolizuje ona lzy”. Oralność jej przekazu jest również bardzo istotna, bo audiodeskrypcja to właśnie ustny opis²² i musi posiadać cechy języka mówionego, by jak najpełniej nawiązać kontakt z odbiorcą i na niego oddziaływać, stąd takie zwroty w AD, jak: „patrzy prosto na nas, odbiorców”. Funkcja estetyczna opisu wzmocniona jest również przez użycie powtórzeń – „ciemny” („Jej (...) tęczęwki są otoczone ciemnymi pierścieniami. Ciemnobrązowe, ciemnoszare, ciemnozielone”) i „głęboki smutek” („z głębokim smutkiem w oczach”, „odzwierciedla to głęboki smutek”) – które dodają literackości tej charakterystyce.

²⁰ W muzealnym audioprzewodniku praktycznym rozwiązaniem może okazać się stworzenie różnych opcji, które gość będzie mógł sobie wybrać, na przykład czy woli, by odległość była opisana za pomocą kroków czy metrów itp.

²¹ Osoby niedowidzące mogą obejrzeć obraz z bardzo bliskiej odległości, skorzystać z muzealnych lup albo użyć aplikacji powiększających na własnym smartfonie bądź tablecie.

²² Ta AD została przedstawiona przez Dawson na żywo podczas wizyty w muzeum.



Ryc. 1. Dora Maar, Jean Moral, *Untitled* (Bez tytułu) (1935), kolaż fotografii, odbitki żelatynowo-srebrowe, Tate Modern, Londyn, 2020, fot. A. Wendorff

Dora Maar zadedykowała *Autoportret* doktorowi Baronowi – specjalizującemu się w neurookulistyce, dziedzinie badającej interakcje między oczami, mózgiem i nerwami – którego około 1945 roku była pacjentką (w lewym dolnym rogu obrazu napis niebieskim długopisem: „Dla Doktora/Barona/z przyjaźnią Dora Maar”). Ponadto, jak wynika z moich rozmów z londyńskimi koordynatorami dostępności i historykami sztuki, również ze sposobu malowania, prowadzenia kreski, budowania postaci itp. możemy się domyślać, że Maar cierpiała na problemy ze wzrokiem. Fragment wystawy w Tate Modern stanowi także społeczna fotografia dokumentalna (tak zwana fotografia zainteresowana) artystki, poświęcona życiu osób znajdujących się w niekorzystnej sytuacji lub defaworyzowanych, między innymi niewidomych muzyków i handlarzy ulicznych w Barcelonie w Hiszpanii (na przykład *Mediant aveugle* czy *Orchestre de quatre musiciens de rue aveugles*, 1934). Portrety osób niewidomych miały dla Maar szczególne znaczenie. Zebrała je wszystkie w fotomontażu zatytułowanym

Aveugles à Versailles (1936). Częstotliwość, z jaką Maar fotografowała osoby niewidome, a także osoby z zamkniętymi lub wzniesionymi do nieba oczami, sugeruje również surrealistyczny motyw wewnętrznego spojrzenia; doskonale wpisuje się w surrealistyczną ikonografię i jej zainteresowania, takie jak: sen, oko czy podświadomość²³.

Język audiodeskrypcji nie jest równoznaczny z językiem łatwym do czytania i zrozumienia oraz z prostym językiem, ale posiada z nim cechy wspólne. Łączy je między innymi w miarę możliwości proste słownictwo (gdy występuje konieczność użycia specjalistycznego terminu, zostaje on objaśniony) i prosta składnia, a także sposób porządkowania informacji (podobne informacje grupowane są razem). Wynika to głównie z tego, że dla większości osób trudne jest zrozumienie i zapamiętanie zbyt wielu informacji dźwiękowych oraz ze sposobu percepcji osób z dysfunkcją wzroku, które budują mentalny obraz z fragmentów, stopniowo, kawałek po kawałku, układając je w całość wizualną i znaczeniową. Początkowo język łatwy do czytania i zrozumienia odnosił się tylko i wyłącznie do tekstów pisanych i był przeznaczony dla osób z niepełnosprawnością intelektualną, ale obecnie coraz częściej znajduje on zastosowanie również w formie ustnej i może być skierowany do różnych odbiorców. Międzynarodowa Liga Stowarzyszeń na Rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym (ILSMH) stwierdza, że „Łatwe do czytania informacje w formie drukowanej mogą nie być najlepszym rozwiązaniem dla wszystkich. Konieczne może być rozważenie wykorzystania innych formatów, takich jak taśmy audio, wideo lub media interaktywne”²⁴. Z kolei Międzynarodowa Organizacja Normalizacyjna (ISO) stworzyła standard ISO/IEC DIS 23859-1 *Information technology – user interfaces – Part 1: Guidance on making written text easy to read and easy to understand* (Technologia informatyczna – interfejsy użytkownika – Część 1: Wytyczne dotyczące ułatwiania czytania i rozumienia tekstu pisanego), według którego łatwy do zrozumienia język może być zastosowany w obrębie istniejących usług dostępnościowych, czego jednym z przykładów może być właśnie „łatwa do zrozumienia AD”. W latach 2018–2021 prowadzony był europejski projekt (w ramach programu Erasmus+) „EASIT – Easy Access for Social Inclusion Training” (Szkolenie dotyczące ułatwiania dostępu w celu umożliwienia integracji społecznej), wewnątrz którego powstały materiały szkoleniowe

²³ Fragment dotyczący *Autoportretu* Dory Maar jest zmodyfikowaną i zaktualizowaną wersją artykułu, który ukazał się w języku francuskim: „Audiodescription des arts plastiques. *Autoportrait de Dora Maar*”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 48(4), 2021, s. 79–90.

²⁴ Geert Freyhoff et al., *Make it Simple: European Guidelines for the Production of Easy-to-Read Information for People with Learning Disability for Authors, Editors, Information Providers, Translators and Other Interested Persons*, 1998, Cascais, ILSMH European Association, s. 7.

w zakresie tworzenia łatwych do zrozumienia informacji, przede wszystkim treści audiowizualnych. W najnowszych badaniach wyłaniają się takie zagadnienia, jak: łatwa audiodeskrypcja²⁵ czy łatwa do zrozumienia audiodeskrypcja²⁶. Naukowcy analizują między innymi możliwości wykorzystania zasad łatwego języka w celu uproszczenia audiodeskrypcji, a hipotezą ich badań jest to, że „audiodeskrypcja, która jest łatwiejsza do słuchania i zrozumienia, będzie lepiej rozumiana przez odbiorców, a także łatwa do słuchania i łatwa do zrozumienia audiodeskrypcja przyczyni się do upowszechnienia AD”²⁷. Dowodzą, że taka łatwa AD sprowadzałaby się do „zmniejszenia ilości i złożoności materiałów informacyjnych i językowych w celu stworzenia natychmiastowego, jasnego, empatycznego i zwięzłego komunikatu”²⁸. To z kolei oznaczałoby zastosowanie się do takich reguł, jak na przykład: jedno zdanie na linijkę tekstu, proste słowa czy wytłumaczenie ich znaczenia²⁹. Można dyskutować, czy rzeczywiście powinniśmy upraszczać AD. Potrzebna jest tak naprawdę dalsza walidacja lub weryfikacja zakładanych hipotez badawczych przez użytkowników końcowych, by to z całą pewnością stwierdzić. Problemem może okazać się również stygmatyzacja, co może prowadzić do tego, że zwiedzający muzeum nie będą chcieli z takiej „łatwej” AD skorzystać. Nie ulega jednak wątpliwości, że gdy osoba z dysfunkcją wzroku jest także osobą niepełnosprawną intelektualnie, to jest to właściwe rozwiązanie. Część audiodeskryptorów jest także zwolennikami bogatych, artystycznych AD pełnych tropów literackich. Bardzo ciekawym zagadnieniem wydaje się zachowanie walorów estetycznych oraz zaangażowania i przyjemności odbiorcy w przypadku zastosowania łatwego i prostego języka w sztuce, na przykład w kontekście muzealnym, gdzie to doświadczenie artystyczne jest bardzo istotne. W takiej uproszczonej AD może być trudniej przekazać przeżycie muzealne oraz doznanie estetyczne związane z odbiorem dzieła sztuki w taki sposób, by odbiorca w jak największym stopniu doświadczył i poczuł atmosferę muzeum. Interesującą kwestią jest też pewna manipulacja w zakresie obrazu, słowa i dźwięku. Na ile możliwe jest uproszczenie pewnych

²⁵ Rocío Bernabé Caro, Pilar Orero, „Easy to Read as Multimode Accessibility Service”, *Hermēneus*, 21, 2019, s. 53–74.

²⁶ Rocío Bernabé Caro, *Easy Audiovisual Content for All: Easy-to-Read as an Enabler of Easy, Multimodal Access Services* [rozprawa doktorska, Universitat Autònoma de Barcelona], 2020.

²⁷ Rocío Bernabé Caro, Pilar Orero, „Easier Audio Description: Exploring the Potential of Easy-to-Read Principles in Simplifying AD” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 56.

²⁸ Christopher Taylor, Elisa Perego, „New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 50.

²⁹ *Ibid.*

pojęć, idei, a zarazem niezmiennianie ich znaczeń? Do jakiego stopnia artysta/autor tekstu (audio)wizualnego zgodzi się na uproszczenie swojego tekstu? Czy będzie się obawiał, że w takiej wersji jego dzieło zostanie przeinaczone, źle zrozumiane i w rezultacie nie dopuści do takiego tłumaczenia/adaptacji tekstu? Kto wreszcie powinien dokonywać takiego uproszczenia? Czy artyści powinni tworzyć swoje dzieła, biorąc już od samego początku pod uwagę różnych odbiorców – w myśl zasady *accessible filmmaking*³⁰ Pabla Romero-Fresco?³¹ Czy te założenia powinniśmy przenieść również na grunt muzealny?

Powyzsze refleksje prowadzą nas do kolejnych pytań. Kto powinien tworzyć/pisać audiodeskrypcje? Czy historyk sztuki/kurator wystawy/pracownik danego muzeum? Byłoby to właściwe rozwiązanie pod warunkiem, że ta osoba miałaby odpowiednią wiedzę, odbyłaby szkolenie w zakresie dostępności. Mógłby to być również tłumacz biegły w tłumaczeniach intersemiotycznych i w zakresie historii sztuki. W tym przypadku wspólnie z pracownikiem muzeum lub/i kuratorem wystawy mógłby wybrać dzieła/obiekty artystyczne do opisu, a także skonsultować opracowane audiodeskrypcje.

Wiele współczesnych badań dotyczących opisywania świata osobom niewidomym i niedowidzącym czerpie z metody okulograficznej. Analizuje się w nich, w jaki sposób rozkłada się uwaga wzrokowa osób widzących, by później te przesłanki zastosować w opisach przeznaczonych dla osób z dysfunkcją wzroku. Mamy też jednak zwolenników teorii, że dysfunkcja wzroku wzbogaca nasze postrzeganie, również sztuk wizualnych, dlatego to osoby pełnosprawne powinny uczyć się od osób z dysfunkcją wzroku, jak odbierać świat i czerpać z pozostałych receptorów zmysłów.

Okulografia ma swój początek w latach osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy badano metodą bezpośrednich obserwacji ruch gałek ocznych podczas odbioru różnych komunikatów wizualnych. „(...) metoda okulograficzna wykorzystuje hipotezę *eye-mind*, która mówi, że to, na co patrzymy, jest tym, o czym myślimy”³². Analiza trajektorii wzroku osoby badanej pozwala dowiedzieć się, jak długo i na jakich elementach badany się skupił, co wzbudzało jego największe zainteresowanie, a także co omijał wzrokiem. Na podstawie takich badań można

³⁰ Pablo Romero-Fresco przedstawia dostępne tworzenie filmów jako alternatywne podejście, integrujące tłumaczenie i dostępność wewnątrz procesu filmowego poprzez współpracę między tłumaczami i twórcami filmowymi, a także wskazuje na konieczność zawodu reżysera dostępności i tłumaczeń.

³¹ Pablo Romero-Fresco, *Accessible Filmmaking: Integrating Translation and Accessibility Into the Filmmaking Process*, 2019, London, New York, Routledge.

³² Kathy Conklin, Ana Pellicer-Sánchez, Gareth Carrol, *Eye-tracking. A Guide for Applied Linguistics Research*, 2018, London, Cambridge, New York, Cambridge University Press, s. 170.

przeanalizować zaangażowanie widza i jego proces przetwarzania poznawczego, ustalić kolejność fiksacji na poszczególnych elementach czy detalach dzieł sztuki oraz czas jej trwania.

Już w 1935 roku Guy Thomas Buswell opublikował rezultaty badań okulo-graficznych dotyczących oglądania obrazów³³. Wynikało z nich między innymi, że im bardziej znana jest scena wizualna, tym dłuższe są czasy fiksacji i krótsze sakkady, a najwięcej punktów fiksacji znajduje się w miejscach istotnych dla zrozumienia sceny. Buswell dowiódł również, że podczas oglądania obrazu szczególną uwagę zwraca się na twarze i oczy, mniejszą natomiast na pozostałe obiekty i tło. Potwierdzają to też współczesne badania eyetrackingowe, według których człowiek ma tendencję do zwracania uwagi w pierwszej kolejności na elementy będące nośnikami komunikacji, takie jak: twarze, usta, oczy, spojrzenie czy tekst³⁴. Buswell wykazał ponadto, że im bardziej porównywalne jest doświadczenie personalne między osobami, tym trajektorie ich oczu podczas oglądania obrazu będą bardziej podobne, a także zaobserwował, że percepcja wzrokowa dzieci i dorosłych jest zupełnie odmienna. Dodatkowo stwierdził, że oglądanie obiektów zupełnie nieznanymi przez odbiorcę wpływa na większą liczbę ruchów oraz chaotyczność trajektorii, z kolei w przypadku konkretnych, wcześniej doświadczonych obiektów i czynności percepcyjnych ruch gałek ocznych ulega uproszczeniu. Współczesne badania eyetrackingowe potwierdzają założenia Buswella, że laicy i eksperci inaczej patrzą na dzieło sztuki:

Oglądając obraz, artyści – dzięki swojemu doświadczeniu i wiedzy – odbierają więcej informacji niż nowicjusze w dziedzinie sztuki. Tę różnicę uwidaczniają ścieżki skanowania podczas oglądania obrazów. Rozkład ścieżek skanowania u artystów jest inny niż u nowicjuszy nawet wtedy, gdy obrazy nie zawierają figuratywnych obiektów (np. obrazy abstrakcyjne). Istnieją dwa możliwe wyjaśnienia tej różnicy ścieżek skanowania. Po pierwsze artyści mają wysoką wrażliwość na cechy ogólne, takie jak tekstury i kompozycja kolorów, a zatem w ich przypadku te cechy prowadzą do fiksacji częściej niż u nowicjuszy. Z drugiej strony u artystów fiksacje są częściej powodowane przez cechy charakterystyczne niż u nowicjuszy i fiksacje są wywoływane przez cechy szczegółowe. (...) Ta zdolność artystów może być związana z ich głęboką oceną estetyczną obrazów³⁵.

³³ Guy Thomas Buswell, *How People Look at Pictures: A Study of the Psychology of Perception in Art*, 1935, Chicago, University of Chicago Press.

³⁴ Olli Philippe Lautenbacher, „From Still Pictures to Moving Pictures: Eye Tracking Text and Image” [w:] *Eye Tracking in Audiovisual Translation*, red. Elisa Perego, 2012, Roma, Aracne editrice, s. 152.

³⁵ Naoko Koide, Takatomi Kubo, Satoshi Nishida, Tomohiro Shibata, Kazushi Ikeda, „Art Expertise Reduces Influence of Visual Saliency on Fixation in Viewing Abstract-Paintings”, *PLOS ONE*, 10(2), 2015, s. 1.

Po 2000 roku okulografia została włączona do badań nad przekładem³⁶, również w kontekście sztuki³⁷. Badania nad AD skupiły się głównie na analizie ruchów gałek ocznych (widzącego) odbiorcy. Wymieńmy na przykład europejski projekt „Digital Television for All/DTV4ALL” (Telewizja cyfrowa dla wszystkich) czy MNiSW „Eye tracking in audio description: perception of sighted viewers and its reflection in film descriptions for the blind” (Odzwierciedlenie percepcji osób widzących w opisie dla osób niewidomych. Badania okulograficzne nad audiodeskrypcją) Agnieszki Chmiel i Iwony Mazur z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prowadzono między innymi badania dotyczące wpływu audiodeskrypcji na percepcję sztuki, które wykazały, że:

AD może precyzyjnie kierować uwagę na najistotniejsze części obrazu, umożliwiając lepsze zrozumienie dzieła sztuki i jego istotnych części oraz wspomagając pamięć wzrokową obrazu. AD może zatem pomóc widzom w przyswojeniu nowych informacji, takich jak specjalistyczna historia danego dzieła, sprzyjając bardziej rozwiniętemu przetwarzaniu informacji i stymulując pamięć wzrokową³⁸.

Należy również wspomnieć o badaniach (wymieniając tylko część z nich) Anny Vilaró Soler, Pilar Orero czy Jana-Louisa Krugera³⁹. Obecnie okulografia jest metodą bezpośredniego pomiaru przetwarzania poznawczego przy użyciu nowoczesnych eyetrackerów⁴⁰.

Zupełnie innym podejściem jest postrzeganie dysfunkcji wzroku nie jako problemu, ale innej formy doświadczania świata. W tej teorii to nie osoba widząca powinna osobom niewidomym i niedowidzącym wskazywać jak patrzeć, tylko osoba niepełnosprawna wzrokowo powinna uczyć postrzegania świata osoby

³⁶ Monika Płużyczka, „Eye-Tracking Supported Research Into Sight Translation: Lapsological Conclusions” [w:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, red. Sabor Gruzca, Monika Płużyczka, Justyna Zajac, 2013, Frankfurt am Main, Peter Lang, s. 106.

³⁷ Patrz na przykład: Krzysztof Krejtz, Andrew Duchowski, Izabela Krejtz, Agnieszka Szarkowska, Agata Kopacz, „Discerning Ambient/Focal Attention with Coefficient K”, *ACM Transactions on Applied Perception*, 13(3), 2016, s. 1–20.

³⁸ Agnieszka Szarkowska, Izabela Krejtz, Krzysztof Krejtz, Andrew Duchowski, „Harnessing the Potential of Eye-Tracking for Media Accessibility” [w:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, s. 174.

³⁹ Patrz na przykład: Anna Vilaró Soler, Pilar Orero, „The Audio Description of Leitmotifs”, *International Journal of Humanities and Social Science*, 3(5), 2013, s. 56–64 czy Jan-Louis Kruger, „Making Meaning in AVT: Eye-Tracking and Viewer Construction of Narrative”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 2012, s. 67–86.

⁴⁰ Huriye Armağan Doğan, „Improvement of the Cultural Heritage Perception Potential Model by the Usage of Eye-Tracking Technology”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 12(4), 2022, s. 321–344.

pełnosprawne. Jedną ze zwolenniczek tej teorii jest Georgina Kleege, pisarka, wykładowczyni na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, gdzie prowadzi zajęcia z kreatywnego pisania i studiów nad niepełnosprawnością. W 2018 roku opublikowała książkę *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*⁴¹ (Nie wszystko jest widoczne dla oczu, czyli co ślepotą wnosi do sztuki), w której łączy swoje osobiste doświadczenie (straciła wzrok w wieku 11 lat) z badaniami naukowymi. Kleege zwraca uwagę na zdolności osób niewidomych do czerpania analogii z doświadczeń niewizualnych w celu rozwijania koncepcji dotyczących zjawisk wizualnych oraz na wykorzystanie przez nich innych zmysłów w postrzeganiu świata. Uważa, że nawet osoby niewidome od urodzenia mogą konceptualizować cechy doświadczenia wizualnego, ponieważ dorastały w kulturze wizualnej, wśród osób widzących. Dodaje, że: „Tak naprawdę trzeba powiedzieć, że przeciętna całkowicie niewidoma osoba wie nieskończenie więcej o tym, co to znaczy być osobą widzącą, niż przeciętna widząca osoba o tym, co to znaczy być osobą niewidomą”⁴². Podkreśla również, że doświadczenie sztuki jest nierozzerwalnie związane z językiem, a zatem nie jest całkowicie zależne od wzroku, kwestionując tym samym, że idealny odbiorca sztuki musi mieć doskonały wzrok. Dowodzi, że należy odrzucić przekonanie, że ślepotą może jedynie zniszczyć czy umniejszyć tożsamość jednostki. Jej zdaniem trzeba raczej przyjąć, że doświadczenie ślepoty może kształtować inne aspekty osobowości, być elementem tożsamości, bowiem osoby niewidome mogą zaproponować nowe podejście do sztuki, które nie zostało dotąd wyartykułowane⁴³.

Podobne przekonania podziela Zoe Partington, niedowidząca brytyjska artystka wizualna, która tak pisze na ten temat:

Jako osoba ociemniała nie zgadzam się z koncepcją „wizualności” jako jedyne-
go sposobu obcowania ze sztuką. Przez wieki sztuka była interpretowana i pozna-
wana za pomocą innych środków: słów, języka, opowieści, zapachów i głębo-
kich doświadczeń. Dopiero w czasach nowożytnych to, co wizualne, wzięło górę
nad „doświadczeniem” i w ten sposób zmusiło osoby widzące do stawania w obli-
czu „straty” związanej z przeoczeniem tego, co znajduje się przed nimi. Twierdzę,
że osoby niewidome i niedowidzące „widzą” więcej niż osoby widzące, ponieważ
łączą się z otaczającym nas środowiskiem w sposób bardziej wrażliwy i świadomy.
Pojęcie „widzenia” jest złożone i źle rozumiane⁴⁴.

⁴¹ Georgina Kleege, *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*, 2018, New York, Oxford University Press.

⁴² *Ibid.*, s. 7.

⁴³ *Ibid.*, s. 13.

⁴⁴ Zoe Partington, „Introduction” [w:] *Ways of Seeing Art: Exploring the Links between Art and Audio Description*, 2017, London, Shape Arts, s. 2–3.

Artystka dowodzi, że gdy straciła wzrok, jej percepcja obrazów wzbogaciła się, ponieważ wcześniej postrzegała wzrok jako coś oczywistego/naturalnego i nigdy dogłębnie nie zastanawiała się nad procesem widzenia, dlatego jej patrzenie było w pewien sposób bardzo powierzchowne.

Wracając do naszego pytania o to, kto powinien opisywać sztukę osobom niewidomym i niedowidzącym, dochodzimy do jeszcze innej odpowiedzi: tą osobą powinna być osoba z dysfunkcją wzroku z wykształceniem artystycznym. W Londynie takie oprowadzania z audiodeskrypcją proponuje na przykład Lisa Squirrel w Tate Britain, Tate Modern i Barbican Art Gallery.

Lisa Squirrel jest historykiem sztuki i poetką. Straciła wzrok, ale ponieważ wcześniej widziała, odwołuje się do swojej pamięci wizualnej i na tym buduje obrazy. Często z kuratorem wystawy wspólnie wybiera prace, do których zostaną stworzone opisy dla osób z dysfunkcją wzroku. Do oprowadzania po wystawach przygotowuje się natomiast ze swoją matką, która studiowała architekturę wewnątrz, a także jest malarką. Razem rozkładają obrazy na drobniejsze części i omawiają fragment po fragmencie. Później na tej podstawie Squirrel przygotowuje swoje audiodeskrypcje. Ponieważ sama jest osobą niewidomą, wie jak osoba z dysfunkcją wzroku postrzega świat, buduje mentalne obrazy i właśnie w zgodzie z tymi założeniami stara się przedstawić swoje AD dzieł sztuki. Gdy tworzy opisy dla osób, które straciły wzrok na późniejszym etapie swojego życia, odwołuje się do ich pamięci; w przypadku osób niewidomych od urodzenia nawiązuje do wyobrażeń i porównań. Jest zwolenniczką przekazywania osobom z dysfunkcją wzroku doznań artystycznych za pomocą innych środków: faktur powierzchni, muzyki, dźwięków, smaków, zapachów, a jeśli nie jest to możliwe, uwypukla je w warstwie werbalnej opisu. Uważa, że niewidome dzieci powinny uczyć się brajla nie tylko po to, by móc czytać litery, lecz także właśnie ze względu na uwrażliwienie ich na dotyk⁴⁵.

Poniżej przedstawiamy AD (wraz z omówieniem) Lisy Squirrel⁴⁶ obrazu *The Blind Girl* (Niewidoma dziewczyna) Johna Everetta Millaisa. Zwróćmy uwagę, że jest to audiodeskrypcja w formie słuchowiska, co wpływa na jej dłuższą formę, powtórzenia, a także bardziej kolokwialny język. Audiodeskrypcja rozpoczyna się od przedstawienia osobie z dysfunkcją wzroku kolejności opisu, co w tym przypadku jest niezwykle istotne, ponieważ na obrazie możemy wyróżnić kilka planów: „Aby bardziej szczegółowo opisać obraz *Niewidoma dziewczyna*, zacznę od tylnej górnej i będę się przesuwać do dolnej przedniej części”. Następnie podano wymiary obrazu: „Obraz ma orientację portretową, co oznacza, że jest wyższy niż szerszy.

⁴⁵ Na podstawie wywiadu z Lisą Squirrel.

⁴⁶ Transkrypcja na podstawie podcastu Lisy Squirrel, *Art with Feeling*, Episode 3 – „The Blind Girl”, <https://soundcloud.com/user-763312813/art-with-feeling-episode-3-the-blind-girl> (15.01.2022).

Ma około 75 cm wysokości i około 45 cm szerokości”. Audiodeskrytorka w bardzo dokładny sposób odniosła się do kolorów na płótnie, a jak sama Squirrel podkreśla, kolor jest bardzo trudny do opisanie, za każdym razem jest inny, inny na obrazie, inny na ekranie komputera czy na pocztówce itp., nie oddaje rzeczywistej barwy. Dlatego autorka stara się przekazać w opisie emocjonalną reakcję na kolor. Jest to zgodne z założeniem, że ze względu na reakcję sztuka jest bardziej ekspresyjna niż reprezentatywna, więc jej język powinien być literacki/artystyczny⁴⁷.

W lewej górnej części obrazu na tło składa się bardzo płynna mieszanina bieli, błękitów i szarości, które tworzą iluzję cętkowanego nieba, na którym deszczowe chmury przeplatają się z plamami błękitu. Dzięki tym błękitnym plamom wiemy, że na obrazie przechodzi burza, która przemieszcza się od lewej do prawej strony. Z lewej strony horyzontu widzimy najbłedszy punkt obrazu w kolorze jasnego błękitu.

Squirrel w swoim opisie dodaje również ciekawostki, by wzbudzić zainteresowanie odbiorcy, na przykład tę o tęczy. Zaznaczmy, że niektórzy historycy sztuki interpretują podwójną tęczę z obrazu Millaisa jako chrześcijański symbol nadziei. Audiodeskrytorka objaśnia również strategie/techniki malarskie („Ta ciemność i mieszanie się kolorów pomaga stworzyć wrażenie przemieszczania się burzy z prawej strony obrazu”). Jak sama podkreśla, by dobrze wytłumaczyć obraz, najpierw trzeba zrozumieć jakich metod/technik użył artysta; odkryć narzędzia, które tworzą dane dzieło wizualne, przedłożyć „jak” nad „co”.

W centrum górnej ćwiartki obrazu znajduje się jaśniejsza z dwóch tęczy, które tworzą podwójną tęczę. Patrząc od lewej do prawej strony, widzimy na niej następujące kolory: niebieski, zielony, żółty, pomarańczowy i czerwony. Ponieważ tęcza jest bliedsza, odnosimy wrażenie, że znajduje się dalej, choć oczywiście tak nie jest. Druga, bardziej wyrazista tęcza znajduje się nieco na prawo od pierwszej. Jej kolory pojawiają się w odwrotnej kolejności niż w przypadku bliedszej tęczy – jest to zjawisko występujące w przypadku tęczy podwójnej, ponieważ promień światła ulega podwójnemu rozszczepieniu w każdej kropli deszczu. Co zabawne, Millais musiał przemalować tęczę, ponieważ nie wiedział o tym zjawisku. Zwrócił mu na nie uwagę inny artysta, który wieszal pracę w ramach przygotowań do wystawy w Akademii Królewskiej. W związku z tym Millais musiał w ostatniej chwili wprowadzić poprawki. Jaskrawsze kolory drugiej tęczy sprawiają, że wydaje się ona bliżej nas, choć oczywiście tak nie jest. Pod pierwszą tęczą niebo jest w kolorze ciemniejszego błękitu i głębszej szarości. Ta ciemność i mieszanie się kolorów pomaga stworzyć wrażenie przemieszczania się burzy z prawej strony obrazu.

⁴⁷ Stefano Bertocci, Silvia La Placa, Marco Ricciarini, „Architectural Language, between Narration and Architectural Representation” [w:] *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, red. Enrico Cicalò, 2020, Cham, Springer Nature, s. 727.

Następnie audiodeskryptorka w bardzo dokładny sposób odnosi się do pejzażu miasta Winchelsea⁴⁸, podając zarówno jego miary („w jednej trzeciej obrazu”, „1/6 odległości”), jak i położenie elementów („na lewo od”, „przed nimi”, „po prawej stronie” itd.)⁴⁹. Te informacje mogące się wydawać zbyt matematyczne, tak naprawdę są niezbędne, by osoba niewidoma w sposób precyzyjny wyobraziła sobie rozmieszczenie składowych na obrazie.

Na linii horyzontu, która znajduje się mniej więcej w jednej trzeciej obrazu, widać drzewa oraz szare i pomarańczowo-czerwone dachy białych domów w miasteczku. Domy te znajdują się na lewo od podwójnej tęczy. Przed nimi znajduje się biały mur, być może fragment murów miejskich. Dalej po prawej stronie na horyzoncie widać las złożony głównie z drzew liściastych z domieszką sosen. Za nim znajduje się duży biały budynek z pomarańczowo-brązowym dachem i cienką pionową białą linią z kropką na górze, która wygląda jak krzyż na dachu kościoła. Kościół znajduje się mniej więcej w 1/6 odległości od prawej strony płótna, a na prawo od niego i przed nim rosną sosny. Drzewa liściaste znajdują się nieco bliżej odbiorcy i zasłaniają część miasta. Wydaje się, że między dziewczętami a miastem znajdują się dwa duże pola. Po prawej stronie płótna znajdują się cztery wrony lub kosy. Oba pola lekko opadają w dół w kierunku prawej dolnej części obrazu. Przy lewej krawędzi obrazu znajdują się sosny i drzewa liściaste, które rzucają cień na pola.

Squirrel zrećźnie łączy w swoich opisach precyzję z poetyckością. Mimo tych suchych faktów, jej AD nie brakuje literackości, potrzebnej do estetycznego zaangażowania odbiorcy, są one bowiem kompensowane w innych fragmentach opisu, jak w tym poniżej. Podkreślmy również, że audiodeskryptorka po raz kolejny zwraca uwagę na paletę kolorów oraz ruchy pędzla („Zostały namalowane luźnymi ruchami”), wyjaśniając zamysł artysty („To zróżnicowanie kolorystyczne pomaga zobrazować nierówności terenu na polach”):

Te pastwiska wspaniale prezentują się w promieniach słońca, które wyszło po burzy. Zostały namalowane luźnymi ruchami: polacie jasnozielonej trawy, limonkowe zielenie, wiosenne zielenie z odcieniami rudości i jasnej żółci. To zróżnicowanie kolorystyczne pomaga zobrazować nierówności terenu na polach. Na górnym polu po lewej stronie widać subtelne rdzawe plamy wykonane pędzlem. Mogą one symbolizować kwiaty wśród traw. Ten rdzawy odcień jest widoczny na całym obrazie – widać go w pomarańczowo-czerwonym dachu, w rdzawych plamach na polu aż po spódnicę niewidomej dziewczyny, którą opiszę później.

⁴⁸ Autor obrazu, John Everett Millais, odwiedził Winchelsea w 1852 roku.

⁴⁹ Na podstawie wywiadów z osobami z dysfunkcją wzroku ustalono, że przy opisie obrazów preferują wskazywanie kierunków za pomocą prawej/lewej strony, a nie na przykład kierunków geograficznych.

AD jest bardzo precyzyjna. Jej autorka opisała tak dokładnie rośliny, że nawet na tej podstawie możemy oszacować czas, kiedy namalowano obraz:

Pośród pięciu szablanych liści i traw rozproszone są małe rozety drobnych łyżeczkowatych liści oraz kępki cienkich, wijących się łodyg z gronami dużych, ciemnych lub szaroniebieskich kwiatów dzwonka okrągłolistnego, które kwitną od lipca do października, co pozwala mi przypuszczać, że obraz został stworzony w środku lub pod koniec lata.

Po opisie przyrody przychodzi czas na przybliżenie postaci na obrazie: „Nieco na lewo od środka obrazu, bezpośrednio przed odbiorcą, na brzegu strumienia przy drodze siedzą dwie dziewczyny”. Najpierw zostaje opisana tytułowa niewidoma dziewczyna. Jak już wspomnieliśmy wcześniej, temat wzroku/ślepoty/widzenia jest często podnoszony w AD⁵⁰, bo jest on bliski odbiorcy. Jak tłumaczy historyk sztuki, gdy pierwszy raz zobaczyła obraz, kiedy jeszcze trochę widziała, najpierw zwróciła uwagę na tęcze, kolor i miedziane włosy niewidomej dziewczyny, następnie na spokojny wyraz jej twarzy, a dopiero znacznie później – napis na jej szyi *pity the blind* (pożałuj niewidomego). Wybór tego obrazu do stworzenia AD nie jest więc przypadkowy. Jak podkreśla Squirrel, jest to obraz, na którym ślepotą została przedstawiona w sposób, który ukazywał sprawstwo osoby niewidomej i skłaniał widza nie tylko do współczucia, lecz także do głębszej analizy. Na początku opisu zostaje podany wygląd dziewczyny i jej ubiór:

Twarz starszej dziewczyny jest zwrócona ku górze – chłonie ciepło słoneczne. Jej ślepotę sygnalizują zamknięte oczy i niewielki fragment zmętniałego lewego oka pod powieką, a także plakietka na szyi z napisem *pity the blind* (pożałuj niewidomego). Dziewczyna jest dość ładna – ma okrągłą twarz, skórę muśniętą słońcem i czerwone usta z łukiem kupidyna. Jej lśniące włosy mają piękny, kasztanowy, czerwono-brązowy kolor miedzi. Są przedzielone na środku i zaczesane do tyłu nad uszami. Twarz dziewczyny jest spokojna. Z tyłu głowy spływa jej na prawe ramię i bok chusta w kolorze palonej sjeny lub głębokiego bordo. Wzdłuż krawędzi chusty biegnie ozdobny wzór. Bluzka znajduje się w cieniu i wydaje się prawie czarna. Dziewczyna siedzi nieruchomo, a na chuście przy ramieniu przysiadł motyl-rusałka. Ma rozpostarte pomarańczowo-biało-niebiesko-brązowe skrzydła. Pod brodą, na szyi dziewczyny znajduje się wspomniana przeze mnie biała kartka papieru z napisem „pożałuj niewidomego”. Dziewczyna ma na sobie spódnice do kostek w kolorze bursztynu – nieco brudną i połataną – wykonaną z ciężkiego materiału. Lewa ręka wysuwa się spod chusty, a palce dotykają trawy. Na kolanach dziewczyny spoczywa mała drewniana harmonia. Miech jest czarno-biały, a na sznurku wisi cienka rurka z kości słoniowej z mosiężnymi końcówkami.

⁵⁰ Tak jak to miało miejsce również w opisach Caroline Dawson.

Do obrazu pozowała Matylda Proudfoot. Nie była osobą niewidomą, ale pochodziła z ubogiej społeczności, którą Millais starał się uchwycić w warstwie wizualnej obrazu, na przykład za pomocą rumianej skóry czy lekko zgrubiałych dłoni. Squirrel opisuje główną bohaterkę, odwołując się również do innych zmysłów: dotyku („czuje bujność trawy”), słuchu („szum wody”, „rzą i ryczą”, „śpiewają”) czy węchu („zapach ziemi i wilgotne powietrze”).

Wyraźnie widać, że jest ona bardzo szczęśliwa, cieszy się światem wokół, czuje bujność trawy, prawdopodobnie słyszy szum wody płynącej w strumyku, który jest namalowany po prawej stronie płótna. Na polach za nią pasą się krowy i konie, które rzą i ryczą. Są też wrony lub kosi, które prawdopodobnie śpiewają. Zapewne dziewczyna czuje też bogaty zapach ziemi i wilgotne powietrze – przejrzyste i świeże po deszczu. Millais sprawił, że wszystkie kolory i elementy na tym obrazie są tak żywe, że musimy użyć nie tylko narządu wzroku, ale także innych zmysłów, a niewidoma dziewczyna pomaga nam w tym.

Zostaje opisana również druga postać – jej wygląd i strój, który również wskazuje na trudną sytuację materialną. Jako młodsza siostra pozowała Isabella Nicole, także pochodząca z bardzo biednego środowiska. Dzięki przedstawieniu tych postaci Millais chciał bowiem unaocznić jeden z ówczesnych problemów społecznych: włóczęgostwo wśród dzieci i osób niepełnosprawnych. Jednak podobnie jak niewidoma dziewczyna, mimo sytuacji, w której się znajduje, dziewczynka jest szczęśliwa, podziwia tęczę. Odgrywa rolę widza obrazu, podziwia to, czego jej siostra nie jest w stanie zobaczyć.

Młodsza siostra niewidomej dziewczyny przytula się do jej lewego boku. Ta mała dziewczynka patrzy w górę ponad ramieniem siostry w kierunku tęczy. Unosi dłoń, a palce przyciska do chusty, przyciągając ją do policzka. Widzimy jedynie policzek i nos dziewczynki, ponieważ nie tylko jej głowa jest oparta o ramię siostry, ale też – jak już wspomniałam – jej wzrok jest odwrócony w kierunku nieba i magicznej podwójnej tęczy. Dziewczynka ma lśniące blond włosy o złotym odcieniu, które sięgają jej ramion i opadają na plecy. Ubrana jest w ciemnobrązową kurtkę z długimi rękawami, zapinaną na piersi. Pod nią dziewczynka ma miękką niebieską sukienkę delikatnie marszczoną w talii. Sukienka jest wyblakła i ma żółtą plamę w miejscu zacerowania. Rękawy sukienki wystają z rękawów kurtki, co sugeruje, że dziewczynka być może już wyrosła ze swojego ubrania, a dół sukienki jest miejscami prawie biały, bardzo wytarty i postrzępiony. Sukienka sięga dziewczynce poniżej kolan, widać białe rajstopy ze ściągaczem i krótki, ciężki brązowy skórzany but z czterema napami. Lewy but jest niewidoczny. Dziewczynka opiera się na ramieniu siostry i chwytą ją za rękę. Spódnica starszej siostry w kolorze bursztynu odciąga nasz wzrok od obrazu.

To właśnie niewidoma dziewczyna jest w centrum obrazu, w centrum naszej uwagi. Na obrazie dochodzi do odwrócenia stereotypowych ról – to nie osoba pełnosprawna opiekuje się niewidomą tylko na odwrót. Niewidoma dziewczyna

została ukazana jako osoba silna, niezależna, która zapewnia bezpieczeństwo swojej młodszej siostrze. Jeśli chodzi o położenie postaci, możemy doszukiwać się wręcz analogii do Madonny z Dzieciątkiem.



Ryc. 2. Lisa Squirrel podczas oprowadzania z audiodeskrypcją, Barbican Art Gallery, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff

ROZDZIAŁ 2

TRANSLATORYKA ZMYŚLÓW

Współczesna okulocentryczna kultura, oparta na dominacji wzroku, nieślusnie zepchnęła na margines smak, dotyk, słuch, węch; nasze pierwotne, bardzo silne sposoby odbierania sygnałów i komunikowania się ze światem. U osób widzących wiodącym analizatorem jest wzrok, a u osób niewidomych staje się nim dotyk, który w połączeniu ze zmysłem słuchu lub powonieniem doprowadza do tzw. zastępstwa zmysłów. Wzrok daje możliwość czerpania wrażeń wizualnych i emocjonalnych z obcowania ze sztuką, zwłaszcza z obrazami, fotografią i grafiką. Problem jest bardziej złożony w przypadku osób niewidomych i niedowidzących, ponieważ:

większość muzeów nadal stara się angażować zwiedzających poprzez środowisko, które jest przede wszystkim okulocentryczne. Duża część interpretacji w obszarze muzealnym ma formę pisemną jak opisy w galerii lub etykiety dzieła sztuki i towarzyszy czynności oglądania dzieła sztuki lub obiektu¹.

Najbardziej znaną formą dostępności dla osób z niepełnosprawnością wzroku jest wspomniana wcześniej audiodeskrypcja (AD), rozumiana jako usługa, która udostępnia treści (audio)wizualne osobom niewidomym i niedowidzącym; komentarz dźwiękowy, który opisuje istotne elementy (audio)wizualne dzieła sztuki, tak aby dzieło to stanowiło dla odbiorcy spójną całość. Często jednak sama AD nie jest wystarczająca, by wywołać u odbiorcy z dysfunkcją wzroku wrażenia estetyczne czy artystyczne. Osoby z niepełnosprawnością wzroku mają poważne problemy w odbiorze dzieł sztuki (audio)wizualnej, w efekcie czego nie doświadczają dużej ilości wrażeń estetycznych, przez co kontakt z dziełem wywołuje u nich poczucie znużenia i zniechęcenia. Fryer i Walczak uważają, że jakość AD sztuki można zmierzyć poprzez zanurzenie, obecność i zaangażowanie odbiorcy². Podczas gdy Hutchinson i Eardley wykorzystywały zapamiętywalność jako miarę

¹ Rachel Hutchinson, Alison F. Eardley, „Inclusive Museum Audio Guides: ‘Guided Looking’ through Audio Description Enhances Memorability of Artworks for Sighted Audiences”, *Museum Management and Curatorship*, 36(4), 2021, s. 428.

² Louise Fryer, Agnieszka Walczak, „Immersion, Presence and Engagement in Audio Described Material” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 13–32.

zaangażowania w muzeach³. W AD nie chodzi przecież tylko i wyłącznie o opis, o fakty, ale by osoba z dysfunkcją wzroku doznała przeżycia estetycznego, czerpała przyjemność z obcowania ze sztuką. AD może nam to zapewnić poprzez dobór odpowiedniego języka, a także poprzez wykorzystanie innych zmysłów w samym języku opisu, w warstwie werbalnej lub/i poza nią. W literaturze istnieją ekfrazy, utwory poetyckie będące żywym opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli, których celem jest wywołanie obrazu w umyśle słuchacza lub czytelnika. Podobnie jak w przypadku języka łatwego do czytania i zrozumienia, nie należy ich zrównywać z audiodeskrypcją⁴, natomiast możemy je w naszej AD zastosować lub czerpać z tradycji ekfrastycznej przy przygotowaniu takich opisów. Pujol i Orero zwracają uwagę na ewokacyjne możliwości języka, unaoczniającą moc słowa, która pozwala na przedstawienie w dyskursie tego, co pozajęzykowe i doświadczane bezpośrednio; a także na narracyjny potencjał obrazu. Podkreślają również doznaniowość i afekt (ekfraz), tak istotne w odbiorze dzieł sztuki⁵. Odwołanie się do innych zmysłów ma też związek z tzw. soczystą etnografią⁶, która jest deskryptywna, nieteoretyczna i łatwo wpada w ucho, łącząc różnorodne składniki: dialogi, opisy, metafory, metonimie, synekdochy, ironię, zapachy, widoki i dźwięki, tworząc narrację, w której można poczuć świat Innego. Wielu audiodeskryptorów i badaczy postuluje zastosowanie w AD dzieł sztuki także plastyczności języka poprzez użycie tropów stylistycznych, w szczególności metafor, dzięki którym można budować wrażenie i napięcie estetyczne u odbiorcy, pobudzając jego wyobraźnię⁷. Neves podkreśla, że w opisach dzieł sztuki dopuszcza się większą dozę subiektywizmu i kreacji niż w audiodeskrypcji innych sztuk⁸. O czym wcześniej wspominaliśmy, nie trzeba wplatać audiodeskrypcji między dialogi, tak jak ma to miejsce przy zastosowaniu AD w filmie czy teatrze. W tym

³ Rachel Hutchinson, Alison F. Eardley, „Inclusive Museum Audio Guides: ‘Guided Looking’ through Audio Description Enhances Memorability of Artworks for Sighted Audiences”, s. 427–446.

⁴ Patrz dyskusję na ten temat w artykule Marty Przasnek, „Audiodeskrypcja nie jest ekfrazą” [w:] *Osoby z niepełnosprawnością i sztuka. Udostępnianie – percepcja – integracja*, red. Aneta Pawłowska, Anna Wendorff, Julia Sowińska-Heim, 2019, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 75–84.

⁵ Joaquim Pujol, Pilar Orero, „Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators”, *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 2007, s. 51–53.

⁶ Paul Stoller, „Embodying Colonial Memories”, *American Anthropologist*, 96(3), 1994, s. 634–648.

⁷ Patrz na przykład: Robert Więckowski, „Audiodeskrypcja piękna”, *Przekładaniec*, 28, 2014, s. 120–121 czy Beata Jerzakowska, *Posłuchać obrazów*, 2016, Poznań, Wydawnictwo Rys.

⁸ Josélia Neves, „Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts”, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 2012, s. 289.

przypadku ogranicza nas czas skupienia słuchacza, nie zaś utwór sam w sobie, więc możemy być bardziej elastyczni i kreatywni.

Obok AD mogą pojawić się także dodatkowe doświadczenia zmysłowe związane z zapachem, dotykiem czy smakiem. Wszystko, co poprawia doznania estetyczne, relację, jaką użytkownik ma/nawiązuje z dziełem czy z daną wystawą, należy zbadać i powinno się próbować wdrożyć podczas dostępnego oprowadzania po muzeum. Należy jednak podkreślić dwie istotne kwestie. Po pierwsze AD jest fundamentalna i nigdy nie należy jej pomijać, można ją jedynie wzmocnić poprzez dodatkowe elementy, takie jak ruch czy inne zmysły. Po drugie użycie tych innych referencji musi być spójne i ściśle związane z daną wystawą, na przykład dotykanie strojów z danej epoki, degustacja owoców przedstawionych na marowej naturze. Jeśli te odniesienia będą bardzo abstrakcyjne lub eksperymentalne, mogą za bardzo oddalić odbiorców od oryginalnego dzieła, od pierwotnych zamierzeń artysty.

W muzeach pojawiają się nieśmiało próby poszerzenia/wzmocnienia AD poprzez inne zmysły, między innymi w zakresie: pejzaży dźwiękowych (ang. *soundscape*), tyflografik, makiet, modeli 3D czy specjalnie dobranych kompozycji zapachowych lub/i smakowych. Niniejszy rozdział będzie dotyczył przekładu intersemiotycznego w środowisku muzealnym, a dokładniej kompensacji polisensorycznej (zastąpienia wrażeń wzrokowych przez pozostałe analizatory zmysłowe), poprzez różne formy estetycznego, haptycznego i sensorycznego oddziaływania na potrzeby osób z dysfunkcją wzroku. Amerykański antropolog Edward T. Hall⁹ dokonał podziału receptorów na dwie kategorie: przestrzenne, badające przedmioty odległe – oczy, uszy i nos – oraz bezpośrednio, badające świat przyległy, świat dotyku, odczuć, których doznajemy skórą, błonami i mięśniami. Poznawanie polisensoryczne jest niezbędnym dopełnieniem utraconego lub ograniczonego poznania wzrokowego. Tekst ma na celu przyjrzenie się zastosowaniu metod etnograficznych w przekładzie intersemiotycznym na potrzeby osób z dysfunkcją wzroku. Założenia teoretyczne wywodzić się będą z antropologicznych badań nad zmysłami¹⁰ – próby przewyciężenia okulocentryzmu i rewaloryzacji tzw. „zmysłów niższych” (słuchu, smaku, węchu i dotyku), w tym

⁹ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, 1988, New York, Bantam Doubleday Dell Publishing.

¹⁰ Roy Porter, „Foreword” [w:] Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, 1986, New York, Berg; Paul Stoller, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, 1989, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; David Howes (red.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, 1991, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press; Nadia C. Seremetakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, 1994, Chicago, London, University of Chicago Press.

z sensorycznej antropologii¹¹. Antropologiczne badania nad zmysłami rozpatrują związki i wzajemne oddziaływania zmysłów, a także ich kombinacje z umownymi znaczeniami. Nazwa „antropologia zmysłów” (*anthropology of the senses*) po raz pierwszy pojawiła się w przedmowie Roya Portera (1986) do pracy Alaina Corbina *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Jej dalszy kierunek rozwoju wyznaczyły przede wszystkim trzy publikacje: *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology* Paula Stollera (1989), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* pod redakcją Davida Howesa (1991) i *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* Nadii Seremetakis (1994). Stanowią one fundament, zakreślają horyzont teoretyczny oraz metodologię tych badań. Tym, co łączy wymienionych autorów, jest przekonanie, że percepcja zmysłowa – oprócz tego, że posiada wymiar fizyczny – jest także aktem kulturowym. Antropolodzy z tego kręgu zgodnie wystąpili przeciwko okulocentryzmowi i tekstualizmowi, jaki zdominował antropologię lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Ich celem stało się zastąpienie jednostronnej, okulocentrycznej epistemologii modernistycznej epistemologią opartą na wielozmysłowym doświadczeniu. Według tych badaczy wzrok, słuch, dotyk, smak i węch nie są wyłącznie środkiem ujmowania zjawisk fizycznych, lecz również kanałem transmisji wartości kulturowych. Z kolei w ramach antropologii sensorycznej¹² zmysły nie są rozpatrywane w odosobnieniu (antropologia smaku, zapachu, dotyku), lecz w relacjach, jakie zachodzą pomiędzy ich poszczególnymi modalnościami, ciałem, umysłem a środowiskiem. Zmysły to najbardziej fundamentalna dziedzina kulturowej ekspresji; stanowią one medium, za pomocą którego wszystkie kulturowe wartości i społeczne praktyki są odtwarzane i przetwarzane. Każda dziedzina zmysłowego doświadczenia, począwszy od wzroku artysty, jest przedłużeniem i rozwinięciem kultury. W ostatnich latach wielu badaczy i artystów entuzjastycznie odkrywa, jak ruch, kolory czy zapachy są wehikułami kulturowych znaczeń, a także pobudzają zmysły. Zastosowanie metod z zakresu etnografii w badaniach nad przeżyciem dopełni wymiany myśli i hipotez badawczych dotyczących związku poznania i kontaktu z dziełem sztuki z uwzględnieniem towarzyszących mu emocji oraz ewaluacji siły i prawdziwości „doświadczenia estetycznego”.

Jak już wspomnieliśmy wcześniej, wiodącym analizatorem u osób z dysfunkcją wzroku jest dotyk. Z wywiadów z osobami niewidomymi i niedowidzącymi wynika, że obok AD podczas wizyty w muzeum najbardziej cenią sobie możliwość dotykania oryginalnych dzieł wizualnych, na przykład obrazów czy rzeźb, a jeśli jest to niemożliwe, to przynajmniej ich reprodukcji lub rekwizytów z nimi związanych.

¹¹ Sarah Pink, „The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses”, *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 18(3), 2010, s. 331–333.

¹² *Ibid.*

Zwróćmy uwagę, że dotyk jest sekwencyjny, podczas gdy wzrok jest kompleksowy/całościowy i natychmiastowy. Takiemu dotykowemu poznawaniu dzieła sztuki musi towarzyszyć komentarz, gdyż bez niego sam obiekt może być niezrozumiały. Od biorcy niepełnosprawni wzrokowo mają też różne doświadczenia z poznawaniem dzieł sztuki dotykiem – jedni są w stanie w sposób płynny odczytać dzieło sztuki, a inni dopiero muszą się nauczyć takiej percepcji. Podobnie jak mówimy o umiejętności czytania tekstu, tak tutaj możemy mówić o umiejętności czytania dotykowego, dlatego właściwe jest zamieszczenie w AD instrukcji dotykowego eksplorowania obrazu/rzeźby itp. Taylor i Perego zwracają uwagę na dwa podejścia dotykowe:

Może to być zwyczajny opis, po którym osoba niewidoma ma możliwość dotknięcia obiektu w celu lepszego zrozumienia, lub bardziej holistyczny model, w którym przewodnik (osoba opisująca lub wyszkolony w tej praktyce lektor) fizycznie towarzyszy osobie niewidomej, układając jej dłonie i opuszki palców w taki sposób, by możliwe było osiągnięcie bardziej satysfakcjonującego doświadczenia¹³.

W tym drugim przypadku zawsze powinniśmy zapytać osobę z dysfunkcją wzroku, czy możemy jej dotknąć, by ukierunkować jej dłoń/palce na dane elementy dzieła wizualnego.

Dotykowemu poznawaniu służą również makiety, czyli modele kompozycji przestrzennej, na przykład budynku (całej budowli lub na przykład danego piętra w muzeum) czy pomnika, wykonane w zmniejszonej skali z drewna, dykty, gipsu, tektury; zależnie od tego, co reprezentują i gdzie się znajdują (na przykład wewnątrz czy na zewnątrz). Jeśli chodzi o przedstawienie obrazów czy fotografii w trzech wymiarach, możemy je przekształcić w płaskorzeźby lub przedstawić za pomocą tyflografik, czyli reprodukcji dzieł o zmiennej fakturze, które pozwalają za pomocą dotyku zapoznać się z ich kompozycją, specjalnych planszy z wypukłościami, z różnymi fakturami powierzchni. Takie pomoce dotykowe są bardzo dobrze przemyślane, uproszczone i uogólnione, by dotykowo były możliwe do interpretacji. Gdy używa się ich podczas oprowadzania z przewodnikiem, są sporządzone z lekkich materiałów. Plansze skonstruowane są w następujący sposób: to, co jest bliżej, ma więcej punktów i jest gęstsze, natomiast im coś jest dalej, tym faktura staje się delikatniejsza. Jeżeli plansze przeznaczone są do samodzielnego zwiedzania, wykonane są z solidnego materiału, na przykład aluminium, oraz umieszczone są na stałe obok danej pracy. Częstym rozwiązaniem w tym przypadku jest AD lub tekst (napisany alfabetem Braille'a dla osób niewidomych lub/i dużymi literami dla osób słabowidzących) objaśniający model dotykowy. Te diagramy

¹³ Christopher Taylor, Elisa Perego, „New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 44–45.

może wykonać osoba lub maszyna, firmy zewnętrzne lub sami pracownicy muzeum, którzy często tworzą własne materiały dostępnościowe. Według niektórych muzealników, ze względu na to, że sztuka jest czymś ręcznym, tego typu repliki również powinien tworzyć człowiek, a nie maszyna, i powinno się w nich starać zachować rodzaj papieru czy rozmiar. Istnieją również książki, w których obok wypukłych obrazów odnajdziemy tekst opisujący obraz lub/i objaśniający, jak dotknąć danego obrazu. Książka może być również odczytywana za pomocą inteligentnego długopisu. Działa to w ten sposób, że niektóre strefy/obszary kartki są zdefiniowane, długopis zaś ma załadowane informacje; gdy odbiorca dotyka danej części książki, uaktywnia się informacja odpowiednia dla tej strefy.

Jeśli cała wizyta w muzeum ukierunkowana jest na zwiedzanie dotykowe wybranych eksponatów, mówimy o tzw. *touch tours*. Ze względu na konserwację, z takiego zwiedzania mogą skorzystać tylko osoby z dysfunkcją wzroku i często jedynie w specjalnych, przeznaczonych do tego rękawiczkach. W Londynie w Wallace Collection realizowane są wielozmysłowe wydarzenia artystyczne – „Sensations!” – program wykładów, zajęć twórczych i praktycznych warsztatów artystycznych dla osób niewidomych lub niedowidzących. Podczas tego programu zwiedzający mogą na przykład dotknąć zegarów z kolekcji albo przymierzyć stroje imitujące te przedstawione na obrazach.



Ryc. 3. Sesja organizowana podczas „Sensations!” (zwiedzanie z audiodeskrypcją),
użycie rekwizytów z obrazów podczas oprowadzania, The Wallace Collection,
Londyn, 2019, fot. A. Wendorff

Z kolei w Muzeum Wiktorii i Alberta można dotknąć na przykład balasków czy płytek między innymi z Pałacu Westminsterskiego. Obok nich, zamiast często znajdującego się w muzeum napisu: „Proszę nie dotykać eksponatów”, wisi tabliczka: „Proszę dotknąć”.



Ryc. 4. Balaska, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn, 2020, fot. A. Wendorff

Natomiast w National Gallery podczas spotkania poprzedzającego zwiedzanie wystawy uczestnicy mogą dotknąć na przykład rysunków linią wypukłą, które odzwierciedlają obrazy z ekspozycji muzealnej.



Ryc. 5. Paul Gauguin, *Autoportret z żółtym Chrystusem* i jego rysunek linią wypukłą, National Gallery, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff

Niestety, podczas pandemii COVID-19 muzea zostały zamknięte, a kiedy można już było je zwiedzać, eksploracja dotykowa nie była możliwa lub można było dotykać jedynie tych rekwizytów, które łatwo wyczyścić; przy czym obowiązkowe było zapewnienie odwiedzającym żelu do dezynfekcji rąk przed i po wizycie dotykowej. Ponadto, jak wynikało z rozmów z osobami z dysfunkcją wzroku, nawet gdy muzea zostały ponownie otwarte, bali się oni z nich korzystać; w szczególności osoby niewidome, które w dużej mierze bazują na dotyku także podczas przemieszczania się. Jak się okazało, również noszenie maseczki utrudniało im orientację w terenie i wpływało negatywnie na zmysł słuchu (dźwiękowe punkty odniesienia i słuchanie skrzyżowań zostały zakłócone). Szczególnie dotknęło to osób korzystających z białej laski lub posiadających psa przewodnika, ponieważ muszą one mieć stabilną pozycję i świetny słuch.

Jeśli chodzi o wykorzystanie zmysłu węchu w celu wyostrenia AD, możemy wspomnieć specjalne kompozycje zapachowe bezpośrednio łączące się z danymi dziełami sztuki, takie jak na przykład woń kwiatów, zapach lasu (na przykład balsamiczna woń sosen lub pełny wilgoci i garbników aromat puszczy), palonego ogniska czy przypraw z danego regionu/kraju. Czasem konkretne dzieło sztuki kojarzy nam się z danym zapachem, sugeruje nam jakiś zapach, przenosi nas do wspomnień; a należy podkreślić, że węch aktywizuje obszar podświadomości związany z naszymi emocjami w znacznie silniejszy sposób niż inne zmysły, takie jak wzrok czy słuch.

Takie zapachy mogą zostać specjalnie stworzone na potrzeby zwiedzania przez pracowników muzeum lub zlecone firmie zewnętrznej (na przykład ekskluzywne perfumy inspirowane dziełami wizualnymi) albo mogą to być już istniejące zapachy, na przykład perfum komercyjnych. Podczas zwiedzania możemy je wąchać bezpośrednio lub za pomocą blotterów, specjalnych pasków

do testowania. Możemy też posłużyć się świeczkami czy olejkami eterycznymi. Węch może być również połączony ze smakiem, na przykład zapach arabskiej herbaty czy tamtejszych deserów, czy świeżo mielonej armenijskiej kawy i suszonych owoców, których następnie skosztujemy; tak jak miało to miejsce podczas zwiedzania z audiodeskrypcją i sesji dotykowej wystawy „Inspired by the East: How the Islamic World Influenced Western Art” (Inspirowane Wschodem: jak świat islamu wpłynął na sztukę zachodnią) w British Museum. Podczas oprowadzania między innymi poprzez ceramikę, szkło, biżuterię czy odzież (czyli również został włączony zmysł dotyku) zostało zaprezentowane, w jaki sposób ta wymiana artystyczna wpłynęła na różnorodne sztuki wizualne i dekoracyjne.



Ryc. 6. Tygielek do kawy wykonany prawdopodobnie w południowych krajach byłego ZSRR: Armenii, Gruzji lub na Ukrainie w latach 1960–1980, The British Museum, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff

Te zapachy mogą być używane jedynie podczas oprowadzania osób z dysfunkcją wzroku po wystawie (na przykład ekskluzywne perfumy), mogą zostać użyte podczas warsztatów, przed lub po zwiedzeniu wystawy. Mogą stanowić również integralną część wizyty dla wszystkich odbiorców (wystawy multisensoryczne/wielozmysłowe) jako stworzone właśnie w ten sposób przez samego artystę lub kuratora wystawy, z uwzględnieniem dostępności już na samym początku całego procesu twórczego czy wystawienniczego.

Jednym z takich przykładów jest wystawa „Moving to Mars” (Przeprowadzka na Marsa) w Design Museum w Londynie. Projektowanie związane z Marssem kładzie nacisk na ludzkie potrzeby i psychologię, na zdrowie psychiczne podróżujących, które NASA ocenia jako jedną z głównych niewiadomych i główny

czynnik ryzyka¹⁴. Jest to związane z tzw. deprywacją sensoryczną, usunięciem bodźców działających na jeden lub kilka zmysłów; jako że krajobraz na Marsie jest monotony, pozbawiony zróżnicowanych kolorów, faktur, dźwięków czy zapachów; nie ma tam ani roślin ani zwierząt.



Ryc. 7. Rękawiczki o zapachu Ziemi dla podróżujących na Marsa, the Design Museum, Londyn, 2020, fot. A. Wendorff

Jeśli chodzi o zastosowanie zmysłu węchu na wystawie na uwagę zasługują rękawice-maski pachnące Ziemią Anny Talvi i perfumy inspirowane różnymi zapachami z Ziemi Very Mulyani. Jak tłumaczy projektantka Talvi:

Aby sprostać wyzwaniom psychicznym – takim jak tęsknota za normalnym snem, lęk przed przestrzenią kosmiczną i świadomość, że nie da się zawrócić do domu – stworzyłam rękawice-maski zapachowe X.Earth. X.Earth poprzez zapach potrafią wyczarować wspomnienia domu. Są one wykonywane na zamówienie dla każdej osoby i zawierają spersonalizowaną „kapsułę zapachową z pamięcią Ziemi”. Kiedy użytkownik przykładą rękawice do twarzy i wdycha ich woń, przypomina mu się wszystko – od zapachu ukochanej osoby po zapach deszczu. Te znajome zapachy

¹⁴ Andrew Nahum, „Introduction” [w:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, red. Justin McGuirk, Andrew Nahum, Eleanor Watson, 2019, London, the Design Museum, s. 11.

pobudzają układ limbiczny – część mózgu najbardziej podatną na promieniowanie – przynosząc spokój i dobre samopoczucie psychiczne podczas długiej podróży¹⁵.

Są to rękawiczki do noszenia podczas podróży na Marsa. Kiedy zatęsknimy za Ziemią i będziemy ją chcieli sobie przypomnieć, powinniśmy je przyłożyć do twarzy, by móc wdychać wspomnienia z Ziemi. Te konkretne rękawiczki z wystawy pachniały świeżo skoszoną trawą i miały zapach ulubionego konia projektantki.

Na wystawie o Marsie mogliśmy również poczuć perfumy inspirowane zapachami z Ziemi, na przykład zapach deszczu na gorącej jawańskiej ziemi, inspirowany wspomnieniami z dzieciństwa artystki Very Mulyani.



Ryc. 8. *Deszcz pustyni. Projekt miasta na Marsie*, the Design Museum, Londyn, 2020, fot. A. Wendorff

Zmysł smaku, podobnie jak węchu, zostaje przede wszystkim zastosowany do obrazów bezpośrednio do tego zmysłu nawiązujących, na przykład na ekspozycji zostaje dodatkowo umieszczony stół ze świeżymi warzywami i owocami, które pojawiają się na martwych naturach z ekspozycji. Mogą to być też smaki nawiązujące do danego regionu czy kraju, jak miało to miejsce we wspomnianej wcześniej wystawie w British Museum. Smaki dopełniają wrażenia słownej deskrypcji. Mimo wszystko wydaje się, że jest to zmysł najrzadziej wykorzystywany w muzeum.

¹⁵ Anna Talvi, „Sartorial Thoughts on Tailoring Spacesuits” [w:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, s. 95.

Audiodeskrypcja natomiast jest dźwiękowym opisem, więc w sposób bezpośredni odnosi się do zmysłu słuchu. Taka AD może być jedynie ustną, słowną narracją, ale może też zostać do niej dodany podkład muzyczny; zazwyczaj ma to miejsce w AD w formie słuchowiska lub gdy AD została wcześniej nagrana. Nie spotkałam się z tym, by audiodeskrytor, który tworzy/czyta AD na żywo w muzeum korzystał z tego typu podkładu. Neves odnosi się do koncepcji *sound-painting*, dźwięku słów, nowej formy artystycznej, powołując się na *word painting/tone painting* lub *text painting*, czyli techniki muzycznej, która przedstawia dosłowne znaczenie piosenki w taki sposób, że muzyka próbuje naśladować emocje, akcje i dźwięki użyte w tekście. Badaczka proponuje tłumaczenie obrazu dźwiękiem, stworzenie artystycznej transkrecji¹⁶. Jak objaśnia Neves:

Starannie dobrane słowa i staranne kierowanie talentem wokalnym w celu zagwarantowania odpowiedniego tonu głosu, rytmu i modulacji mowy mogą współgrać z określonymi efektami dźwiękowymi i muzyką w celu przedstawienia „historii” i emocji, które może zaoferować dane dzieło sztuki. Pod wieloma względami *sound-painting* jest sprzeczny z konwencjonalną muzealną audiodeskrypcją, szczególnie dlatego, że ma charakter subiektywny i interpretacyjny¹⁷.

Natomiast artyści i pracownicy muzeum odwołują się czasem do pejzaży dźwiękowych. National Gallery w 2015 roku stworzyło nawet specjalną wystawę zatytułowaną „Soundscapes”, która jest częścią programu „National Gallery Inspires”. Muzeum zaprosiło do współpracy muzyków i artystów dźwiękowych. Każdy z nich wybrał jeden obraz z kolekcji, a następnie skomponował do niego utwór muzyczny lub stworzył *sound art*, czyli pracę, w której dźwięk był dominującym środkiem artystycznym. Ta wystawa zainspirowała pracowników muzealnych tej galerii, którzy czasami podczas comiesięcznych warsztatów z osobami z dysfunkcją wzroku puszczały muzykę związaną z epoką, w której zostały stworzone dane obrazy lub która w jakiś sposób się z nimi kojarzy czy do nich nawiązuje.

Zauważmy, że zdarzają się wystawy w całości poświęcone dźwiękowi, inspirowane dźwiękiem, tak jak „Sound in Mind” Yuriego Suzuki, wystawiana w Design Museum w Londynie w latach 2019–2020. Yuri Suzuki to japoński artysta dźwięku, projektant i muzyk elektroniczny. Wśród prac przedstawionych podczas wystawy na szczególną uwagę zasługują jego dźwiękowe instalacje: *Acoustic Pavilion* i *Garden of Russolo*. Pierwsza z nich – składająca się z białych powiązanych ze sobą rurek i stożkowych, różnokolorowych nakrętek – zaprasza zwiedzających, by wchodząc w interakcję z instalacją (jedna osoba mówi do rurki, druga słucha przetworzonego dźwięku) zastanowili się, w jaki sposób dźwięk

¹⁶ Josélia Neves, „Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts”, s. 290.

¹⁷ *Ibid.*

zmienia się w przestrzeni, jakie są wzajemne relacje między formalnymi i dźwiękowymi cechami przestrzeni oraz architektury. *Garden of Russolo* (inspirowana dziełami eksperymentalnego kompozytora Luigiego Russolo) natomiast pozwala zwiedzającym na stworzenie swojego własnego doświadczenia dźwiękowego poprzez mówienie wewnątrz głośnika, drewnianego pudełka przypominającego fonograf, który zmienia i wzmacnia oryginalną ścieżkę dźwiękową. Zwiedzanie wystawy „Sound in Mind” zostało zakończone dyskusją na temat znaczenia dźwięku i wrażeń z wystawy, a także warsztatem badającym różne dźwięki za pomocą zróżnicowanych materiałów, którego końcowym rezultatem było stworzenie przez uczestników wspólnej mapy dźwiękowej. Zaznaczymy, że bardzo często ekspozycjom multisensorycznym lub tym odnoszącym się poprzez swoją tematykę bezpośrednio do zmysłów towarzyszą właśnie warsztaty. Wykorzystują one doświadczenia zmysłowe zdobyte na wystawie, a ich celem jest odzyskanie zmysłowych wrażeń, nawiązanie do wcześniej zwiedzonych dzieł sztuki. Podczas takich zajęć używa się przedmiotów charakteryzujących się różnorodnością faktur czy zapachów, które oddziałują na pozostałe zmysły: dotyk, słuch, smak czy węch.



Ryc. 9. *Acoustic Pavilion*, the Design Museum, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff



Ryc. 10. *Garden of Russolo*, the Design Museum, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff



Ryc. 11. *Mapa dźwiękowa*, the Design Museum, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff

ROZDZIAŁ 3

MUZEUM DOSTĘPNE

International Council of Museums (ICOM) w następujący sposób definiuje muzeum:

Muzea są to demokratyczne, integrujące i polifoniczne przestrzenie krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości. Identyfikując i rozumiejąc konflikty i wyzwania współczesności, przechowują artefakty i okazy w duchu zaufania społecznego, chronią różnorodne wspomnienia dla przyszłych pokoleń oraz gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie są nastawione na zyski. Są partycypacyjne i transparentne oraz współpracują z różnymi społecznościami, aby gromadzić, chronić, badać, interpretować, prezentować i zwiększać zrozumienie świata, w poszanowaniu godności człowieka oraz w dążeniu do sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety¹.

Słowa klucze w tej definicji, takie jak „integrujące”, „równy dostęp”, „różne społeczności”, wskazują na to, że każde muzeum powinno być dostępne dla wszystkich odbiorców.

By muzeum było dostępne dla osób niewidomych i niedowidzących, musi spełniać wiele przesłanek, o części z nich pisaliśmy już we wcześniejszych częściach pracy, czyli powinno posiadać audiodeskrypcje w aplikacji lub zapewnić je podczas oprowadzania na żywo. Gdy AD jest nagrywana, jeśli budżet nam na to pozwoli, dobrze by było zaplanować różne wersje AD, by jak najpełniej odpowiadały różnym użytkownikom, może to być na przykład wersją podstawowa i rozszerzona czy oddzielna dla dorosłych i oddzielna dla dzieci itp. Jeśli ta AD jest przedstawiana przez audiodeskryptora podczas zwiedzania, dobrze by było zapewnić elastyczne terminy dla odwiedzających. Powinna również istnieć możliwość zgłoszenia potrzeby zorganizowania takiego oprowadzania nie tylko przez dane stowarzyszenie osób z dysfunkcją wzroku, lecz także przez indywidualne osoby.

Jeśli chodzi o wsparcie osób niedowidzących, muzeum powinno dysponować przewodnikami w dużym druku, a także wydrukami fotografii czy obrazów z wystawy w dużym formacie, jak ma to miejsce na przykład w National Gallery.

¹ ICOM, 2019, „ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote”, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (1.02.2022).



Ryc. 12. Duży druk obrazu Paula Gauguina, *Kobieta z mango*, National Gallery, Londyn, 2019, fot. A. Wendorff

Muzeum powinno również posiadać powiększające lupy, aczkolwiek młode pokolenia zamiast nich korzystają zazwyczaj z kamery w telefonie lub szczególnie do tego dedykowanych aplikacji.

W miarę możliwości muzeum powinno czerpać z rozwiązań wielozmysłowych (opisanych we wcześniejszym rozdziale książki), na przykład w ramach warsztatów towarzyszących zwiedzaniu danej wystawy. W trakcie oprowadzania można też korzystać z ruchu, z tańca. Uczestnicy podczas takiego zwiedzania naśladują ruchy postaci z obrazu lub rzeźby lub sami stają się żywym obrazem (fr. *tableau vivant*), rekonstruując dzieło malarskie lub rzeźbę. *Tableau vivant* to:

Forma parateatralna z pogranicza teatru i malarstwa; kompozycja figuralna przedstawiająca postać lub postacie zastygłe w ekspresyjnej pozie (często z towarzyszeniem

muzyki). Stanowi samodzielną część widowiska lub uroczystości w plenerze, salonach, świetlicach itp.; w teatrze bywa eksponowany jako fragment dramatu albo scena finałna².

W muzeum jest on stosowany w celach animacyjnych i edukacyjnych, ważną jego cechą jest wspólnotowość. Czasami muzeum zaprasza do współpracy również choreografa, który tworzy do danej wystawy określony układ tańca lub ruchów tanecznych powiązany z danym obrazem, rzeźbą czy instalacją. Następnie choreograf prowadzi takie warsztaty z uczestnikami, zazwyczaj przy akompaniamencie muzyki, nierzadko eksperymentalnej, w różnych stylach i rejestrach; czasem dla wszystkich odbiorców, a czasem jedynie dla osób z dysfunkcjami. Analogicznie do pejzaży muzycznych, w tym przypadku moglibyśmy mówić o pejzażach ruchowych czy tanecznych, o przełożeniu warstwy wizualnej na taniec, o wyrażeniu emocji poprzez ruch wypełniony ekspresją.

Dostępne muzeum to takie, które ma dostępną stronę internetową, pozwalającą na to, by osoba z dysfunkcją wzroku z takiej strony WWW skorzystała i w łatwy, intuicyjny sposób znalazła interesujące ją informacje. To także muzeum, które rozpowszechnia informacje o dostępnych wizytach różnymi kanałami, oprócz strony internetowej również poprzez listę mailingową czy kontakt ze stowarzyszeniami, organizacjami reprezentującymi osoby niepełnosprawne wzrokowo. Wystawy dostępne nie będą miały racji bytu, gdy użytkownicy nie zostaną o nich poinformowani.

To także takie muzeum, które szkoli swój personel w zakresie dostępności, jest wrażliwe na różnych odbiorców, zna ich potrzeby, potrafi z nimi rozmawiać i oprowadzać ich po swoich zbiorach w sposób dostosowany do potrzeb tych społeczności. Dotyczy to wszystkich pracowników muzeum. Nie przyda się aplikacja z AD czy tyflografiki, jeśli pracownicy z recepcji muzeum nie będą wiedzieli o tych udogodnieniach lub nie poinformują o nich osoby odwiedzającej. Niestety, z moich rozmów z osobami z dysfunkcją wzroku wynika, że często osoby pracujące w kasie lub w informacji nie znają udogodnień, które posiada muzeum, a ich wiedza ogranicza się jedynie do tradycyjnego oprowadzania.

Muzeum dostępne to też muzeum dostępne architektonicznie, „[p]otrzeba «dostępu fizycznego» to gwarancja, że wszyscy odwiedzający (osoby sprawne i niepełnosprawne fizycznie) będą mogli wejść do budynków lub miejsc i korzystać z nich na równych warunkach i z równą łatwością”³. Osoby z dysfunkcją wzroku mają trudności w poruszaniu i przemieszczaniu się, więc muzeum musi

² Magdalena Piotrowska, „żywy obraz”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/206/zywy-obraz> (2.02.2022).

³ Rhiannon Mason, Alistair Robinson, Emma Coffield, *Museum and Gallery Studies: The Basics*, 2018, London, New York, Routledge, s. 104.

również zadbać o to, by wytłumaczyć, jak dotrzeć do budynku (niektóre muzea oferują również odbiór z danego przystanku środka transportu publicznego). Wejście do budynku i sale w nim się znajdujące również powinny być przyjazne odbiorcom z dysfunkcją wzroku. Możemy to osiągnąć na przykład poprzez poręcze na klatce schodowej, prowadnice, windy, tyflościeżkę⁴, makiety czy mapy tyflograficzne budynku lub/i danych pięter. Jednym z rozwiązań może być również zwiedzanie ekspozycji z aplikacją kierującą lub na przykład przy użyciu palmtopów z opisami dźwiękowymi do wystawy dla osób niewidomych czy palmtopów z tekstem i zdjęciami dostosowanymi do odbioru przez osoby słabowidzące. Innym rozwiązaniem będzie asystent dla osób z niepełnosprawnością wzroku, który będzie towarzyszył osobie z dysfunkcją wzroku podczas wizyty w muzeum i informował na bieżąco o tym, jak wygląda przestrzeń, w której dana osoba się znajduje. Ważne będą również dobre doświetlenie i widoczność przedmiotów w gablotach (dla osób niedowidzących), tabliczki w brajlu czy z powiększonym, kontrastowym drukiem lub/i informacje dostępne cyfrowo na tzw. tagach (czipach) NFC, które umożliwiają dźwiękowy odczyt treści. Osoba z dysfunkcją wzroku powinna mieć również możliwość wejścia do budynku z psem przewodnikiem. Jeżeli budynek muzealny lub/i sale wystawowe nie będą pozbawione barier architektonicznych, już od samego początku ten „łańcuch dostępności” zostanie przerwany, bo użytkownik nie przyjdzie do muzeum lub nie będzie miał jak go zwiedzić. Dostępność architektoniczna jest więc bardzo istotna.

Najlepiej by było, żeby dostępność (dla osób z różnymi dysfunkcjami) została zaplanowana już na samym początku budowy muzeum, przygotowania danej wystawy. Niestety, w praktyce czasami się zdarza, że dostępności w ogóle nie bierze się pod uwagę⁵ lub często jest ona rozpatrywana dopiero pod koniec procesu wystawienniczego, gdy zostają dodatkowe środki; jest to antytezą tego, jak taka dostępność powinna wyglądać.

Jednym z przykładów dostępnego muzeum jest Wellcome Collection w Londynie, które w dalszej części chcielibyśmy opisać. Zarówno budynek muzealny, jak i sale w nim się znajdujące oraz ekspozycje są bardzo dokładnie opisane na stronie internetowej placówki, więc zwiedzający może się wcześniej przygotować do wizyty w muzeum. Budynek jest dostępny architektonicznie, położony w centrum Londynu i można do niego dotrzeć transportem publicznym. Muzeum zapewnia również odbiór z przystanku po wcześniejszym zgłoszeniu takiej

⁴ W niektórych zabytkowych budynkach jest to niestety niemożliwe. W ogóle dostępność architektoniczna całego budynku może być niemożliwa lub utrudniona w przypadku budynku muzealnego, który jest zabytkiem.

⁵ Na szczęście jest to coraz rzadsze, ponieważ regulacje prawne obligują muzea do spełnienia wymogów dostępności, pracownicy muzealni mają jej coraz większą świadomość, a użytkownicy domagają się przysługujących im praw.

potrzeby. Wspomnijmy też o tym, że Transport of London również we własnym zakresie zapewnia dostępność osobom z różnymi dysfunkcjami, na przykład osobie z dysfunkcją wzroku może towarzyszyć asystent podczas przemieszczania się do muzeum. Wellcome Collection można także zwiedzać z psem przewodnikiem. Odwiedzający korzystają z bezschodowego dostępu do wszystkich pięter, czyli z wind. Przy wejściu znajduje się winda platformowa. Osoba niewidoma lub niedowidząca może wybrać się na oprowadzanie po wystawie z AD na żywo lub, jeśli woli, wysłuchać nagranych audiodeskrypcji poprzez stronę VocalEyes, na której – oprócz opisu eksponatów – możliwe jest wysłuchanie AD kierujących (wskazujących jak przemieszczać się między salami i eksponatami). Może również skorzystać z etykiet i przewodników w dużym druku, wypożyczyć lupę lub arkusz powiększający. Na stałej wystawie tego muzeum, zatytułowanej „Being Human”, znajdują się tabliczki w brajlu z nazwami wszystkich eksponatów oraz dotykowe reprodukcje niektórych przedmiotów, a także przewodniki w druku powiększonym, dotykowy plan galerii i dotykowa książka. Obok opisów niektórych obiektów znajdują się także płytki dotykowe imitujące dany obiekt, które pozwalają poczuć jego fakturę lub kształt. Na wystawie odwołano się również do innych rozwiązań wielozmysłowych, na przykład poprzez muzykę z interaktywnej szafy grającej, dźwięk niektórych eksponatów czy zapach mleka matki, który wyzwała się, gdy przechodzimy bardzo blisko jednego z eksponatów. Gdybyśmy chcieli po obejrzeniu wystawy zgłębić naszą wiedzę, możemy skorzystać z dodatkowego pokoju do nauki, w którym znajduje się komputer z czytnikiem ekranu, czyli oprogramowaniem, które czyta tekst wyświetlany na ekranie lub prezentuje go na monitorze brajlowskim. Muzeum posiada dostęp do pracy z mową, JAWS, który konwertuje różne komponenty systemu operacyjnego Windows na mowę. Osoba niedowidząca może również skorzystać z klawiatury z powiększonymi napisami o wysokim kontraście oraz lupy z szeroką gamą kontroli koloru i kontrastu; a także z programu ZoomText Magnifier, by powiększyć i uwydatnić wyświetlany na ekranie komputera obraz. Osoby niewidome i niedowidzące mogą również posłużyć się oprogramowaniem Kurzweil, które odczyta na głos skanowany tekst. Podkreślmy, że zarówno budynek Wellcome Collection, jak i wystawy w nim się znajdujące zostały od samego początku zaplanowane zgodnie z zasadami dostępności.

WNIOSKI

Gottfried Boehm uważał, że hermeneutyka obrazu „posiada swe źródło tam, gdzie wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka”¹. Mimo wszystko daleki był od twierdzenia, że możemy mówić o całkowitej przekładalności obrazu na język. Jego zdaniem możemy się jedynie do niej zbliżyć, ponieważ tak naprawdę zmysłowy sens obrazu (jego charakterystyczna forma doświadczenia zmysłowego) pozostaje nieprzekładalny². W myśl jego teorii, refleksja nad obrazem (autoreferencyjność) doprowadza do konfliktu estetycznego/różnicy ikonicznej (tym, co sprawia, że obraz jest obrazem, a nie wypowiedzią), w którym/w której zmysłowość ściera się z pojęciowością³. Relacja i kontrast między symultanicznością i sukcesywnością obrazu nadają mu jego zmysłowy sens, ponieważ jedynie oko potrafi wyszukać drogę pomiędzy szczegółem a całością i twórczo nią podążać, chodzi bowiem o aktywność, nie zaś ogólność, sumaryczny zbiór czy poznanie pojęciami.

Niezależnie jednak od tego, czy uważamy, że obraz jest całkowicie przekładalny na język i na inne zmysły czy nie, winniśmy starać się udostępnić wizualny dorobek osobom z dysfunkcją wzroku. Jak wspomnieliśmy we wcześniejszych rozdziałach, sposób i forma udostępniania sztuk wizualnych osobom z niepełnosprawnością wzroku będą zależały od wielu czynników: od użytkownika (od jego wady wzroku: osoba niewidoma, osoba niewidząca itd.; laik lub ekspert sztuki; różnych preferencji w sposobie odbioru sztuki: z przewodnikiem, samodzielnie, poprzez aplikację, zdalnie lub stacjonarnie; doświadczenia w poznawaniu dzieł sztuki dotykiem itp.), od rodzaju sztuki (obraz, rzeźba, instalacja itp.; sztuka figuratywna lub abstrakcyjna itd.), a także od kraju występowania (na przykład normy tworzenia audiodeskrypcji w Wielkiej Brytanii przyjęte w organizacjach Mind’s Eye i VocalEyes).

Bardzo ważny jest również język opisu, stosowane słownictwo. One też muszą być dostępne, zwięzłe i logiczne (kolejność opisu ma bardzo duże znaczenie, ponieważ na tej podstawie osoby niewidome i niedowidzące budują mentalnie dany obraz). We współczesnych badaniach łączy się audiodeskrypcję z językiem łatwym do czytania i zrozumienia oraz prostym językiem (łatwa audiodeskrypcja

¹ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, 2014, Kraków, TAiWPN Universitas, s. 144.

² *Ibid.*, s. 234–238.

³ *Ibid.*, s. 40–41.

czy łatwa do zrozumienia audiodeskrypcja), by w opisie zastosowane były proste słownictwo (w przypadku konieczności użycia specjalistycznego terminu zostaje on objaśniony) i prosta składnia, a także jak najbardziej przejrzysty sposób porządkowania informacji (co możliwe jest między innymi poprzez grupowanie razem podobnych wiadomości).

Kolejny ważny aspekt to odnoszenie się do innych zmysłów zarówno bezpośrednio w opisie/języku (na przykład zastosowanie tropów stylistycznych, ekfraz), jak i poza nim (warsztaty wielozmysłowe, *touch tours*, pejzaże dźwiękowe, płaskorzeźby, rysunki linią wypukłą, tyflografiki, makiety, modele 3D, dotykanie eksponatów lub ich reprodukcji albo rekwizytów z nimi związanych, kompozycje zapachowe lub/i smakowe itp.). Podczas oprowadzania można również wykorzystać ruch bądź taniec (układ tańca, ruchy taneczne, żywe obrazy itd.). Należy jednak zwrócić uwagę, że audiodeskrypcja jest fundamentalna i nigdy nie należy jej pomijać. Można ją jedynie wzmocnić poprzez inne zmysły czy ruch. Poza tym użycie tych innych referencji musi być spójne i ściśle związane z daną wystawą, by w swojej zbyt abstrakcyjnej czy eksperymentalnej formie nie oddaliły się za bardzo od oryginału, od pierwotnych założeń artysty.

Podsumowując, należy podkreślić, że muzea mają obowiązek zapewnić dostępność cyfrową, architektoniczną oraz informacyjno-komunikacyjną. Powinny przede wszystkim posiadać spójną politykę dostępności; cały zespół muzeum musi zostać przeszkolony w zakresie dostępności, także w jej zarządzaniu. Im więcej różnych zasobów i form udostępniania posiada muzeum, tym lepiej, ponieważ odbiorcy są różni, mają różne niepełnosprawności, potrzeby i preferencje. By muzeum było dostępne, musi być również w ciągłym dialogu z osobami z niepełnosprawnością, zgodnie z zasadą „nic o nas bez nas”. Osoby z dysfunkcją wzroku powinny zostać zaangażowane bezpośrednio w proces dostępności jako współtwórcy, a nie tylko i wyłącznie ewaluatorzy (ciekawym wydaje się dostępne tworzenie jako alternatywne podejście, integrujące tłumaczenie i dostępność już wewnątrz procesu twórczego w myśl zasady *accessible filmmaking* Pabla Romero-Fresco). Ponadto o dostępności powinniśmy myśleć i ją wdrażać już w momencie tworzenia muzeum i jego wystaw (tak jak to miało miejsce w przypadku muzeum Wellcome Collection w Londynie, które zostało przedstawione w rozdziale trzecim jako dobre praktyki). Pandemia zmusiła nas również do ponownego zdefiniowania muzeum i dostępności muzealnej. Kazała nam się pochylić nad tematem dostępności w czasach postcovidowych, zastanowić się, jak tę dostępność fizyczną przenieść do świata wirtualnego. Dostępność, łącząc się z nowymi technologiami, pokazała nam swoją nową odsłonę, stała się dostępnością cyfrową, zdigitalizowaną i immersyjną.

ANEKS

Audiodeskrypcja autorstwa Lisy Squirrel dotycząca obrazu *The Blind Girl*
(Niewidoma dziewczyna) Johna Everetta Millaisa¹

Aby bardziej szczegółowo opisać obraz *Niewidoma dziewczyna*, zacznę od tylnej górnej i będę się przesuwając do dolnej przedniej części. Obraz ma orientację portretową, co oznacza, że jest wyższy niż szerszy. Ma około 75 cm wysokości i około 45 cm szerokości. W lewej górnej części obrazu tło zbudowane jest z bardzo płynnej mieszaniny bieli, błękitów i szarości, które tworzą iluzję cętkowanego nieba, na którym deszczowe chmury przeplatają się z błękitnymi plamami. Te błękitne plamy sugerują, że na obrazie przechodzi burza, która przemieszcza się od strony lewej do prawej. Na horyzoncie z lewej strony widzimy najbledszy punkt obrazu w kolorze jasnego błękitu. W centrum górnej ćwiartki obrazu znajduje się jaśniejsza z dwóch tęczy tworzących podwójną tęczę. Patrząc od lewej do prawej, widzimy na niej następujące kolory: niebieski, zielony, żółty, pomarańczowy i czerwony. Ponieważ tęcza jest bledsza, odnosimy wrażenie, że znajduje się dalej, choć oczywiście tak nie jest. Druga, bardziej wyrazista tęcza znajduje się nieco na prawo od pierwszej. Jej kolory pojawiają się w odwrotnej kolejności niż w przypadku bledszej tęczy – jest to zjawisko występujące w przypadku tęczy podwójnej, ponieważ promień światła ulega podwójnemu rozszczepieniu w każdej kropki deszczu. Co zabawne, Millais musiał przemaalować tęczę, ponieważ nie wiedział o tym zjawisku. Zwrócił mu na nie uwagę inny artysta, który wieszal pracę w ramach przygotowań do wystawy w Akademii Królewskiej. W związku z tym Millais musiał w ostatniej chwili wprowadzić poprawki. Jaskrawsze kolory drugiej tęczy sprawiają, że wydaje się ona bliżej nas, choć oczywiście tak nie jest. Pod pierwszą tęczę niebo ma kolor ciemniejszego błękitu i głębszej szarości. Ta ciemność i mieszanie się kolorów pomaga stworzyć wrażenie przemieszczania się burzy z prawej strony obrazu. Na linii horyzontu, która znajduje się mniej więcej w jednej trzeciej obrazu, widać drzewa oraz szare i pomarańczowo-czerwone dachy białych domów w miasteczku. Domy te znajdują się na lewo od podwójnej tęczy. Przed nimi znajduje się biały mur, być może fragment murów miejskich. Dalej po prawej stronie na horyzoncie widać las złożony głównie z drzew liściastych z domieszką sosen. Za nim znajduje się duży biały budynek z pomarańczowo-brązowym dachem i cienką pionową białą linią z kropką na górze, która wygląda

¹ Lisa Squirrel, *Art with Feeling*, Episode 3 – „The Blind Girl”, <https://soundcloud.com/user-763312813/art-with-feeling-episode-3-the-blind-girl> (15.01.2022).

jak krzyż na dachu kościoła. Kościół znajduje się mniej więcej w 1/6 odległości od prawej strony płótna, a na prawo od niego i przed nim rosną sosny. Drzewa liściaste znajdują się nieco bliżej odbiorcy i zasłaniają część miasta. Wydaje się, że między dziewczętami a miastem znajdują się dwa duże pola. Po prawej stronie płótna znajdują się cztery wrony lub kosy. Oba pola lekko opadają w dół w kierunku prawej dolnej części obrazu. Przy lewej krawędzi obrazu znajdują się sosny i drzewa liściaste, które rzucają cień na pola. Te pastwiska wspaniale prezentują się w promieniach słońca, które wyszło po burzy. Zostały namalowane luźnymi ruchami: połacie jasnozielonej trawy, limonkowe zielenie, wiosenne zielenie z odcieniami rudości i jasnej żółci. To zróżnicowanie kolorystyczne pomaga zobrazować nierówności terenu na polach. Na górnym polu po lewej stronie widać subtelne rdzawe plamy wykonane pędzlem. Mogą one symbolizować kwiaty wśród traw. Ten rdzawy odcień jest widoczny na całym obrazie – widać go w pomarańczowo-czerwonym dachu, w rdzawych plamach na polu aż po spódnicę niewidomej dziewczyny, którą opiszę później. W pionowym środku obrazu znajduje się kolejny młodniak, a przy nim bela siana. W pobliżu poziomej linii środkowej obrazu znajduje się kamienny mur oddzielający górne i dolne pole. Jest on oznaczony szarobiałym pasmem. Za tym murem znajdują się drzewa, a wzdłuż przedniej części muru ciągną się niskie krzewy. Ten szarobiały mur nie sięga do prawej krawędzi płótna. W pobliżu beli siana stoją brązowo-czerwone krowy – jedna je, trzy leżą. Nieco dalej od krów stoi biały koń, a jeszcze dalej – przy prawej krawędzi obrazu – cztery czarne ptaki. Ptak znajdujący się najbliżej środka obrazu wygląda, jakby miał zaraz wznieść się do lotu. Na górnym polu znajduje się kolejna czerwono-brązowa krowa i możemy dostrzec jeszcze kilka białych koni i białych krów w różnych miejscach na polach. Najbliżej stojąca biała krowa jest odwrócona tyłem do odbiorcy. Po lewej stronie płótna można dostrzec dwa czarne ptaki, prawdopodobnie wrony. Jedna jest częściowo schowana za krawędzią płótna, a druga wznosi się do lotu. Nieco na lewo od środka obrazu, bezpośrednio przed odbiorcą, na brzegu strumienia przy drodze siedzą dwie dziewczyny. Trawa za nimi i na prawo od nich jest wyższa i lekko faluje. Z prawej strony obrazu możemy dostrzec mały strumień lub ruczaj powstały w wyniku niedawnej ulewy. W wodzie odbija się światło słoneczne. Po lewej stronie obrazu, obok starszej dziewczyny widzimy pięć wysokich szablanych liści sprawiających wrażenie, jakby wyrastały z nich jakieś pączki, a tuż nad nimi rdzawobrązowe plamy i świeża, jasnozielona trawa. Pośród pięciu szablanych liści i traw rozproszone są małe rozety drobnych liźczkowatych liści oraz kępki cienkich, wijących się łodyg z gronami dużych, ciemnych lub szaroniebieskich kwiatów dzwonnka okrągłolistnego, które kwitną od lipca do października, co pozwala mi przypuszczać, że obraz został stworzony w środku lub pod koniec lata. Twarz starszej dziewczyny jest zwrócona ku górze – chłonie ciepło słoneczne. Jej ślepotę sygnalizują zamknięte oczy i niewielki fragment zmętniałego lewego oka pod powieką, a także plakietka na szyi z napisem *pity the blind* (pożałuj niewidomego). Dziewczyna

jest dość ładna – ma okrągłą twarz, skórę muśniętą słońcem i czerwone usta z lukiem kupidyna. Jej lśniące włosy mają piękny, kasztanowy, czerwonobrazowy kolor miedzi. Są przedzielone na środku i zaczesane do tyłu nad uszami. Twarz dziewczyny jest spokojna. Z tyłu głowy spływa jej na prawe ramię i bok chusta w kolorze palonej sjeny lub głębokiego bordo. Wzdłuż krawędzi chusty biegnie ozdobny wzór. Bluzka znajduje się w cieniu i wydaje się prawie czarna. Dziewczyna siedzi nieruchomo, a na chuście przy ramieniu przysiadł motyl-rusalka. Ma rozpostarte pomarańczowo-biało-niebiesko-brązowe skrzydła. Pod brodą, na szyi dziewczyny znajduje się wspomniana przeze mnie biała kartka papieru z napisem *pity the blind*. Dziewczyna ma na sobie spódnicę do kostek w kolorze bursztynu – nieco brudną i połataną – wykonaną z ciężkiego materiału. Lewa ręka wysuwa się spod chusty, a palce dotykają trawy. Na kolanach dziewczyny spoczywa mała drewniana harmonia. Miech jest czarno-biały, a na sznurku wisi cienka rurka z kości słoniowej z mosiężnymi końcówkami. Młodsza siostra niewidomej dziewczyny przytula się do jej lewego boku. Ta mała dziewczynka patrzy w górę ponad ramieniem siostry w kierunku tęczy. Unosi dłoń, a palce przyciska do chusty, przyciągając ją do policzka. Widzimy jedynie policzek i nos dziewczynki, ponieważ nie tylko jej głowa jest oparta o ramię siostry, ale też – jak już wspomniałam – jej wzrok jest odwrócony w kierunku nieba i magicznej podwójnej tęczy. Dziewczynka ma lśniące blond włosy o złotym odcieniu, które sięgają jej ramion i opadają na plecy. Ubrana jest w ciemnobrazową kurtkę z długimi rękawami, zapinaną na piersi. Pod nią dziewczynka ma miękką niebieską sukienkę delikatnie marszczoną w talii. Sukienka jest wyblakła i ma żółtą plamę w miejscu zacerowania. Rękawy sukienki wystają z rękawów kurtki, co sugeruje, że dziewczynka być może już wyrosła ze swojego ubrania, a dół sukienki jest miejscami prawie biały, bardzo wytarty i postrzępiony. Sukienka sięga dziewczynce poniżej kolan, widać białe rajstopy ze ściągaczem i krótki, ciężki brązowy skórzany but z czterema napami. Lewy but jest niewidoczny. Dziewczynka opiera się na ramieniu siostry i chwyta ją za rękę. Spódnica starszej siostry w kolorze bursztynu odciąga nasz wzrok od obrazu. Jako temat obrazu Millais wybrał jeden z ówczesnych problemów społecznych: włączęstwo wśród dzieci i osób niepełnosprawnych. Millais miał nadzieję, że jego obraz wywoła u widzów współczucie dla trudnej sytuacji niewidomej dziewczyny i osób jej podobnych. Młodsza dziewczynka – która częściowo siedzi na kolanach swojej siostry – nie patrzy na nas, jak już wspomniałam, lecz odwraca się w stronę tęczy, a więc odgrywa rolę widza obrazu, patrząc na wspaniałe kolory i olśniewające światło, którego jej siostra nie widzi. Niektórzy historycy sztuki interpretują przedstawioną przez Millaisa podwójną tęczę jako chrześcijański symbol nadziei. Należy pamiętać, że Millais, malując ten obraz, pozostawał jeszcze pod wpływem swojego dawnego patrona, Johna Ruskina. A Ruskin wierzył, że istnieje związek między pięknem natury a dziełami bożymi. Warto zauważyć, że wioska z tyłu obrazu to Winchelsea, miasto, które Millais i jego przyjaciele artyści, Holman Hunt i Edward Lear,

odwiedzili w 1852 roku. Millais wiedział o związku Johna Wesleya – założyciela metodystów – z Winchelsea. Wesley wygłosił swoje ostatnie kazanie na wolnym powietrzu w Winchelsea w 1790 roku, kiedy miał 80 lat, a sam tracił wzrok i podczas kazania musiał siedzieć. Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki Millais przedstawił dwie dziewczynki. Młodsza dziewczynka wtula się w chustę niewidomej. Być może ich położenie przypomina nieco Madonnę z Dzieciątkiem, ale najciekawsze jest to, że widząca dziewczynka, która – jak można by sądzić – opiekuje się niewidomą... Na tym obrazie dochodzi do odwrócenia ról. Myślę, że to, co najbardziej podoba mi się w tym obrazie, to właśnie odwrócenie ról i poczucie sprawstwa w niewidomej dziewczynie. Rzadko można to zobaczyć w sztuce. Cudowny spokój, który odnalazła. Mimo że jej życie może być trudne i dziewczyna może zmagać się z problemami, jest w stanie zarobić pieniądze dla swojej rodziny, grając na harmonii, a także opiekuje się i dba o bezpieczeństwo swojej młodszej siostry. Świadczy o tym ufność małej dziewczynki, która wtula się w starszą, szukając poczucia bezpieczeństwa, które tamta może jej zapewnić. Wspaniałe jest nie tylko to sprawstwo, ale także to, że jako widzowie możemy postawić się w sytuacji nie małej dziewczynki, ale jej niewidomej siostry. Powinniśmy jej współczuć, ale nagle zdajemy sobie sprawę, że nie ma powodu, dla którego mielibyśmy to robić. Wyraźnie widać, że jest ona bardzo szczęśliwa, cieszy się światem wokół, czuje bujność trawy, prawdopodobnie słyszy szum wody płynącej w strumyku namalowanym po prawej stronie płótna. Na polach za nią pasą się krowy i konie, które rżą i ryczą. Są też wrony lub kosy, które prawdopodobnie śpiewają. Zapewne dziewczyna czuje też bogaty zapach ziemi i wilgotne powietrze – przejrzyste i świeże po deszczu. Millais sprawił, że wszystkie kolory i elementy na tym obrazie są tak żywe, że musimy użyć nie tylko narządu wzroku, ale także innych zmysłów, a niewidoma dziewczyna nam w tym pomaga. Po obejrzeniu obrazu zastanawiamy się, czy powinniśmy współczuć niewidomym, czy też powinniśmy współczuć sobie, że nie jesteśmy w stanie w pełni zaangażować wszystkich innych zmysłów i że sami jesteśmy ślepi na to, jaką wartość mają wszyscy ludzie, nawet osoby niepełnosprawne, i z jak wieloma uprzedzeniami muszą żyć i walczyć, a mimo to potrafią odnaleźć piękno w świecie. Obrazy Millaisa są często krytykowane za ten melodramatyzm, sentymentalizm i banalność, ale myślę, że pomimo ciężkiej symboliki – a może właśnie dzięki niej – możemy dostrzec głębszą, emocjonalną treść obrazu, a następnie zastanowić się nad nią w nas samych. Artysta pokazuje nam bardzo wyraźnie nasze własne myśli, a nie tylko obrazy. (...) Interesujące jest to, że do obrazu pozowały Matilda Proudfoot i Isabella Nicole: Matilda jako starsza siostra i Isabella jako młodsza. Obie pochodziły z bardzo biednych środowisk i zostały odnalezione przez Euphemię Grey (Effie Grey), która najpierw była żoną Johna Ruskina, a na krótko przed ukończeniem tego obrazu unieważniła swoje małżeństwo z Ruskinem i w 1855 roku poślubiła Millaisa. Odnalazła obie dziewczynki w szkole przemysłowej dla kobiet w Perth kształcącej młode kobiety i dziewczyny, które straciły jednego lub oboje rodziców, lub

pochodziły z zaniedbanych domów, gdzie panowało skrajne ubóstwo. Effie napisała w swoim dzienniku, że Matilda i Isabella były bardzo dobrze wychowane i niezwykle nieśmiałe. Kiedy nie były potrzebne Millaisowi, siedziały w kuchni i pomagały obierać ziemniaki, pilnowały drzwi lub godzinami patrzyły w ogień. Effie mówi, że Matilda pochodziła z bardzo nieszczęśliwego domu i bardzo trudno było ją skłonić do rozmowy z kimkolwiek z rodziny, ale jej nauczyciele twierdzili, że była bardzo inteligentna i szybko się uczyła. Wydaje się, że ma inteligentną, spokojną twarz z wyraźnym charakterem. Interesujące jest to, że choć sama nie była niewidoma, to pochodziła z ubogiej społeczności, którą Millais starał się uchwyć na tym obrazie. Możemy to dostrzec w jej bardziej rumianej skórze i lekko zgrubiałych dłoniach. Początkowo to Effie pozowała jako niewidoma dziewczyna, ale była w zaawansowanej ciąży i trudno jej było siedzieć w słońcu w studiu męża przy oknie z wilgotnym materiałem na głowie, więc w końcu zrezygnowała i wtedy Millais wymazał jej twarz i wstawił w to miejsce twarz Matildy Proudfoot. To miłe, że Effie pomagała mężowi i myślę, że to właśnie ceniła sobie w relacji z Millaisem w porównaniu do Ruskina. Ruskin odsuwał ją od swojej pracy. Millais był zafascynowany tym, jak umiała znajdować osoby pozujące do obrazów w najróżniejszych miejscach. Chodziła po domach, wyciągała z nich dzieci i dorosłych, przyprowadzała ich do studia, a potem odsyłała z pensum lub szylingiem. Jak mówił Millais, on sam często zastanawiał się, czy powinien dawać im suwerena czy 30 szylingów, więc oszczędność Effie i jej zdolność znajdowania rzeczy potrzebnych w jego twórczości była dla niego bardzo przydatna i pomogła mu ukończyć cztery obrazy do czasu wystawy w Akademii Królewskiej w 1856 roku. Jednym z elementów, które pomogła znaleźć dla niewidomej dziewczyny, jest spódnica w kolorze bursztynu, którą pewnego dnia, gdy szła na targ, zobaczyła u starszej kobiety i zapytała, czy może ją pożyczyć na kilka dni. Kobieta – zaskoczona – przysięgła, że jeśli pani Millais chce spódnicy, to może ją mieć. Pani Millais wzięła spódnicę i po kilku dniach odesłała wraz z kilkoma monetami. Myślę więc, że ten obraz pokazuje również niesamowitą pomysłowość Effie Grey, a także wspaniałą relację, jaka łączyła Millaisa i Effie, oraz to, jak potrafili się nawzajem wspierać, choć wydaje mi się, że Effie czasami czuła się trochę samotna, kiedy nie mogła w pełni towarzyszyć Everettowi, gdy ten jechał do Londynu, żeby prezentować obrazy. (...) Jest to obraz, który naprawdę uwielbiam, a uwielbiam go dlatego, że jest to jeden z pierwszych obrazów, jakie widziałam, na których ślepotą została przedstawiona w sposób, który ukazywał sprawstwo osoby niewidomej i skłaniał widza nie tylko do współczucia, ale do głębszej analizy. Więc mimo tego, co widzimy na powierzchni, obraz ma głębsze znaczenie, którego nie dostrzegamy na pierwszy rzut oka. Kiedy zobaczyłam ten obraz po raz pierwszy, trochę jeszcze widziałam, więc pamiętam, że podeszłam do niego i pierwszą rzeczą, na którą naprawdę zwróciłam uwagę, były tęcze, kolor i miedziane włosy niewidomej dziewczyny. To jest wspaniałe. Potem zauważyłam bardzo spokojny wyraz jej twarzy, a dopiero znacznie później, gdy dostrzegam się na jej szyi napis *pity*

the blind, można się zorientować, o co chodzi. I myślę, że to było dla mnie wspa-
niałym doświadczeniem, jak to się mówi, zobaczyć obraz, na którym niewidoma
osoba jest pokazana w taki sposób. Powodem, dla którego jest to problematycz-
ne, jest to, że jest pełen sentymentalności. Jest tak przesadzony w swojej symboli-
ce, że widz może czuć się trochę przytłoczony, ale pod pewnymi względami my-
ślę, że to jest właśnie wspaniale w Prerafaelitach (...).

BIBLIOGRAFIA

- ADLAB, *Audio Description: Lifelong Access for the Blind, Report on User Needs Assessment*, 2012, <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF> (15.01.2022).
- „Appendix A: Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Definitions” [w:] *Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion in Museums*, red. Johnnetta Betsch Cole, Laura L. Lott, 2019, Lanham, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield, s. 127–128.
- Bernabé Caro Rocío, *Easy Audiovisual Content for All: Easy-to-Read as an Enabler of Easy, Multimodal Access Services* [rozprawa doktorska, Universitat Autònoma de Barcelona], 2020.
- Bernabé Caro Rocío, Orero Pilar, „Easier Audio Description: Exploring the Potential of Easy-to-Read Principles in Simplifying AD” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 55–75.
- Bernabé Caro Rocío, Orero Pilar, „Easy to Read as Multimodal Accessibility Service”, *Hermēneus*, 21, 2019, s. 53–74.
- Bertocci Stefano, La Placa Silvia, Ricciarini Marco, „Architectural Language, between Narration and Architectural Representation” [w:] *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, red. Enrico Cicalò, 2020, Cham, Springer Nature, s. 726–738.
- Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, 2014, Kraków, TAIWPN Universitas.
- Buswell Guy Thomas, *How People Look at Pictures: A Study of the Psychology of Perception in Art*, 1935, Chicago, University of Chicago Press.
- Conklin Kathy, Pellicer-Sánchez Ana, Carrol Gareth, *Eye-tracking: A Guide for Applied Linguistics Research*, 2018, London, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- Doğan Huriye Armağan, „Improvement of the Cultural Heritage Perception Potential Model by the Usage of Eye-Tracking Technology”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 12(4), 2022, s. 321–344.
- Fryer Louise, Walczak Agnieszka, „Immersion, Presence and Engagement in Audio Described Material” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 13–32.
- Geert Freyhoff et al., *Make it Simple: European Guidelines for the Production of Easy-to-Read Information for People with Learning Disability for Authors, Editors, Information Providers, Translators and Other Interested Persons*, 1998, Cascais, ILSMH European Association.
- Hall Edward T., *The Hidden Dimension*, 1988, New York, Bantam Doubleday Dell Publishing.

- Howes David (red.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, 1991, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- Hutchinson Rachel, Eardley Alison F., „Inclusive Museum Audio Guides: ‘Guided Looking’ through Audio Description Enhances Memorability of Artworks for Sighted Audiences”, *Museum Management and Curatorship*, 36(4), 2021, s. 427–446.
- ICOM, „ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote”, 2019, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (1.02.2022).
- Jerzakowska Beata, *Posłuchać obrazów*, 2016, Poznań, Wydawnictwo Rys.
- Kleege Georgina, *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*, 2018, New York, Oxford University Press.
- Koide Naoko, Kubo Takatomi, Nishida Satoshi, Shibata Tomohiro, Ikeda Kazushi, „Art Expertise Reduces Influence of Visual Salience on Fixation in Viewing Abstract Paintings”, *PLOS ONE*, 10(2), 2015, s. 1–14.
- Kowalik Stanisław, *Siedem wykładów z psychologii sztuki*, 2020, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Krejtz Krzysztof, Duchowski Andrew, Krejtz Izabela, Szarkowska Agnieszka, Kopacz Agata, „Discerning Ambient/Focal Attention with Coefficient K”, *ACM Transactions on Applied Perception*, 13(3), 2016, s. 1–20.
- Kruger Jan-Louis, „Making Meaning in AVT: Eye-Tracking and Viewer Construction of Narrative”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 2012, s. 67–86.
- Lautenbacher Olli Philippe, „From Still Pictures to Moving Pictures: Eye Tracking Text and Image” [w:] *Eye Tracking in Audiovisual Translation*, red. Elisa Perego, 2012, Roma, Aracne editrice, s. 135–154.
- Mason Rhiannon, Robinson Alistair, Coffield Emma, *Museum and Gallery Studies: The Basics*, 2018, London, New York, Routledge.
- Mazur Iwona, „Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches” [w:] *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, red. Łukasz Bogucki, Mikołaj Deckert, 2020, Cham, Palgrave Macmillan, s. 227–247.
- Nahum Andrew, „Introduction” [w:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, red. Justin McGuirk, Andrew Nahum, Eleanor Watson, 2019, London, the Design Museum, s. 7–12.
- Neves Josélia, „Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts”, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 2012, s. 277–293.
- Partington Zoe, „Introduction” [w:] *Ways of Seeing Art: Exploring the Links between Art and Audio Description*, 2017, London, Shape Arts, s. 2–3.
- Perego Elisa, „Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices” [w:] *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, red. Luis Pérez-González, 2019, London, New York, Routledge, s. 114–129.
- Perego Elisa, „Da dove viene e dove va l’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti” [w:] *L’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, red. Elisa Perego, 2014, Trieste, EUT, s. 15–46.
- Pink Sarah, „The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses”, *Social Anthropology/Antropologie Sociale*, 18(3), 2010, s. 331–333.
- Piotrowska Magdalena, „żywy obraz”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/206/zywy-obraz> (2.02.2022).

- Plużyczka Monika, „Eye-Tracking Supported Research Into Sight Translation: Lapsological Conclusions” [w:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, red. Sambor Grucza, Monika Plużyczka, Justyna Zajac, 2013, Frankfurt am Main, Peter Lang, s. 105–138.
- Porter Roy, „Foreword” [w:] Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, 1986, New York, Berg.
- Przasnek Marta, „Audiodeskrypcja nie jest ekfrazą” [w:] *Osoby z niepełnosprawnością i sztuka. Udostępnianie – percepcja – integracja*, red. Aneta Pawłowska, Anna Wendorff, Julia Sowińska-Heim, 2019, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 75–84.
- Pujol Joaquim, Orero Pilar, „Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators”, *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 2007, s. 49–60.
- Romero-Fresco Pablo, *Accessible Filmmaking: Integrating Translation and Accessibility Into the Filmmaking Process*, 2019, London, New York, Routledge.
- Seremetakis Nadia C., *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, 1994, Chicago, London, University of Chicago Press.
- Squirrel Lisa, *Art with Feeling*, Episode 3 – „The Blind Girl”, <https://soundcloud.com/user-763312813/art-with-feeling-episode-3-the-blind-girl> (15.01.2022).
- Stoller Paul, „Embodying Colonial Memories”, *American Anthropologist*, 96(3), 1994, s. 634–648.
- Stoller Paul, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, 1989, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Szarkowska Agnieszka, Krejtz Izabela, Krejtz Krzysztof, Duchowski Andrew, „Harnessing the Potential of Eye-Tracking for Media Accessibility” [w:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, red. Sambor Grucza, Monika Plużyczka, Justyna Zajac, 2013, Frankfurt am Main, Peter Lang, s. 151–181.
- Szczepaniak Jacek, „Tekst (i) obraz w lingwistycznej analizie dyskursu”, *Socjolingwistyka*, XXXI, 2017, s. 7–20.
- Talvi Anna, „Sartorial Thoughts on Tailoring Spacesuits” [w:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, red. Justin McGuirk, Andrew Nahum, Eleanor Watson, 2019, London, the Design Museum, s. 93–124.
- Taylor Christopher, Peregó Elisa, „New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments” [w:] *Innovation in Audio Description Research*, red. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, s. 33–54.
- Vilaró Soler Anna, Orero Pilar, „The Audio Description of Leitmotifs”, *International Journal of Humanities and Social Science*, 3(5), 2013, s. 56–64.
- VocalEyes, *Audio Description and Access for Blind and Partially Sighted Visitors: Training Manual for Museum Staff*, b.r., London, VocalEyes.
- Wendorff Anna, „Audiodescription des arts plastiques. Autoportrait de Dora Maar”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 48(4), 2021, s. 79–90.
- Więckowski Robert, „Audiodeskrypcja piękna”, *Przekładaniec*, 28, 2014, s. 109–123.
- Zeidler-Janiszewska Anna, „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonycznego w naukach o kulturze”, *Teksty Drugie*, 4, 2006, s. 9–30.

**ACCESSIBLE ART FOR THE BLIND
AND VISUALLY IMPAIRED
IN LONDON MUSEUMS**

INTRODUCTION

This monograph addresses the issue of making visual arts accessible to visually impaired, blind and partially sighted people. It consists of three chapters, the first of which, titled *Audio Description*, describes a technique of verbal description that enables visually impaired people to enjoy (audio)visual works.

The 1960s and 1970s saw a linguistic turn, based on Ludwig Wittgenstein's philosophy of language, the structuralism of Claude Lévi-Strauss and Michel Foucault, and the hermeneutics of Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer, Jacques Derrida and Northrop Frye. It was a time when the linguistic method was being transferred to other fields of study, such as philosophy, sociology and anthropology, and culture was coming to be treated as a text or language. This linguistic turn was followed by a pictorial turn (William J. T. Mitchell) or an iconic turn (Gottfried Boehm, Jeffrey C. Alexander), defined by Mitchell as the "postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, discourse, bodies, and figurality",¹ in which the emphasis is shifted from the linguistic to the pictorial or visual paradigm.

Language and image are different codes. On the one hand, it could therefore seem that they are incompatible and that we should not translate the visual into the verbal (as is the case with audio description). This approach is upheld by, among others, Max Imdahl, who has developed his own method of analysing a work of art, the so-called iconic. This approach assumes that a piece of art is autonomous and untranslatable into discursive language, and that the iconic meaning is created by the structure of the image, and not outside the image in the cultural sphere. On the other hand, the boundary between language and image is fluid and reflection on art is actually done in the linguistic layer, as there is no extra-linguistic hermeneutics of the image.

The second chapter, entitled *Translation of the Senses* (referring to the concept of the anthropology of the senses, which aimed to replace the oculo-centric modernist epistemology with an epistemology based on multisensory experience), is devoted to translating visual art objects through other senses: taste, hearing, smell and touch. Contemporary oculo-centric culture seems to have reduced and sometimes even completely eliminated our original, very powerful, ways

¹ As translated by: Anna Zeidler-Janiszewska, "Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonizacji w naukach o kulturze", *Teksty Drugie*, 4, 2006, p. 12.

of receiving signals and communicating with the world through taste, touch, hearing and smell. That is why translating images through other senses may raise some objections. However, we need to remember that visually impaired individuals analyse the world mainly through touch, which, in combination with the sense of hearing or smell, leads to so-called sense substitution. Therefore, in such a case, this type of translation is perfectly acceptable. Besides, “semiotics makes it possible to link, for example, linguistics with disciplines that study image, body, space or sound”² and meanings are increasingly created by other means of expression than solely and exclusively linguistic ones.

The third chapter, entitled *Accessible Museum*, sits within accessibility studies (accessibility being understood as “giving equitable access to everyone along the continuum of human ability and experience (...), [encompassing] the broader meanings of compliance and [referring] to how organizations make space for the characteristics that each person brings”³) and addresses different types of accessibility: digital and architectural as well as information and communication. Its first part tells us what a museum should be like (what it should be equipped with: what objects it should have, what services it should provide, what the staff of such a museum should be like) in order to be accessible to visually impaired people, while the second part demonstrates good practice by referring to a case study of an accessible museum: The Wellcome Collection in London.

The book is the result of research conducted under the project “Accessible Art for the Blind and Visually Impaired in London Museums” within the framework of the Bekker Programme of the National Agency for Academic Exchange.⁴

² Jacek Szczepaniak, “Tekst (i) obraz w lingwistycznej analizie dyskursu”, *Socjolingwistyka*, XXXI, 2017, p. 8.

³ “Appendix A: Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Definitions” [in:] *Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion in Museums*, eds. Johnnetta Betsch Cole, Laura L. Lott, 2019, Lanham, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield, p. 128.

⁴ Contract number PPN/BEK/2018/1/00150/U/00001.

CHAPTER 1

AUDIO DESCRIPTION

Audio description (AD) is the primary means of making art accessible to individuals with visual impairments. We define it as a “form of assistive audio-visual translation, or inclusion service, designed to make (audio)visual products available to blind and visually impaired persons (...), a unique form of communication that captures and translates the visual elements of a source text into spoken words”.¹ It can be used in various artistic contexts, such as cinema, theatre or museum. In our work, we are going to focus on museum audio description. “Museum AD differs from both film and (semi-)live AD (...) in that it is usually an autonomous text which is not bound by the existing dialogues and/or music/soundtrack”.² Since this type of AD does not have such limitations, it offers an audio describer more freedom and creativity when portraying a piece of art. The initial determinants of creating the most objective AD are now outdated. An audio describer describes a visual work and shows how we can look at it and observe it in such a way that a recipient may come to their own conclusions. An audio describer may present various interpretations, but, importantly, they do not impose anything; they rather try to convey impressions and emotions aroused by a work, striving to evoke an aesthetic experience. Thanks to this accessibility resource, a visually impaired person can participate in cultural life, feel integrated into the society and discuss art with their family, friends, etc.

We distinguish between: instructional audio description (how to use a device, e.g. an audio guide), functional audio description (information about the museum and location of rooms inside), directional audio description (how to move around the museum), informative audio description (description of the exhibition/exhibits), tactile audio description (information about experiencing the exhibits through the sense of touch) and hybrid audio description (combination of various ADs mentioned above).³ The shape of our AD will also depend

¹ Elisa Perego, “Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices” [in:] *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, ed. Luis Pérez-González, 2019, London, New York, Routledge, p. 114.

² Iwona Mazur, “Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches” [in:] *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, eds. Łukasz Bogucki, Mikołaj Deckert, 2020, Cham, Palgrave Macmillan, p. 231.

³ ADLAB, *Audio Description: Lifelong Access for the Blind, Report on User Needs Assessment*, 2012, <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF> (15.01.2022), p. 29.

on the type of art, for example whether it is a painting, sculpture, installation, etc., and whether the work belongs to figurative or abstract art. Descriptions of abstract paintings can be challenging, because they do not have direct references to forms or objects observed in reality, and they can completely freely deal with form and colour, in which case an audio describer can, for example, use narration to help a listener organise the information. On the other hand, a particular visual work, due to its specificity, somehow imposes a manner and order of description. The overriding idea, however, is to arrange the utterance in a logical way, to stick to a particular structure (e.g. from the left to the right, from the top to the bottom, or by ground: in the foreground, in the background, etc.) and to prioritise information. It is important to avoid jumping from one side of the painting to the other and back, as it will be difficult for a visually impaired person to form a coherent visual whole in their mind. The AD is also user-specific. The AD audience members are a very diverse group: some individuals know a lot about art, others – hardly anything. Moreover, users have different preferences as to how they consume art and different types of visual impairments that affect their perception of the world. People with visual impairment may be blind and visually impaired from birth or early childhood or may have completely or to a great extent lost their eyesight during their lifetime, thus retaining a degree of visual memory. During the interviews, visually impaired people gave different answers about the type and form of the most useful, adequate and satisfying AD. Generally speaking, those who have been blind from birth said that they did not want much detail in the description, but only general information. On the other hand, those who have lost their eyesight at some point in their lives prefer an exhaustive description with lots of the details that could be conveyed in the available time. In fact, each visitor would require a personalised approach, which could only be possible in case of a live exhibition, because if AD is sounded, only one version is usually created for reasons of time and money.

Audio description may take the form of audio files in the museum's audio guides/tablets or be shared on the institution's website/app or through beacons,⁴ QR codes⁵ or NaviLens.⁶ Audio guides and apps should be compatible with

⁴ A beacon is a miniature device that uses Bluetooth technology and sends its ID in real time over a distance of up to tens of metres.

⁵ A type of barcode that can contain various types of information, in the case of a museum for example audio description. However, it should be noted that blind and severely visually impaired people have trouble retrieving the information, because it can only be read at close range with a smartphone precisely aimed at the code.

⁶ The NaviLens system based on colour codes is more flexible for visually impaired people, because in this case there is no need to scan the code; the information activates itself, usually at up to several metres (depending on the size of the code). In the museum, we can encounter both the NaviLens GO app (directional) and NaviLens (proper description-AD).

screen reader systems for both Android (Google TalkBack) and iOS (VoiceOver), so that a speech synthesizer can be used to read and explain what is displayed on the screen. Audio description can also be read or created live (with or without a script) during a tour. In London, we mainly encounter audio description posted on the website of a museum (e.g. Tate) or the VocalEyes organisation (e.g. Wellcome Collection), as well as live guided tours based on a pre-created script (e.g. National Portrait Gallery). Each of these AD forms has its advantages and disadvantages. Live AD is more tailored to the audience members' needs. An audio describer can adjust a description to the specific person(s), to their knowledge, interests, etc., adapting the pre-created script during the tour to the needs and questions of the audience members; in this case, the communication is two-way and can enrich both parties in respect of art perception. On the other hand, this kind of accessible tour has to be organised on a specific date and time, so it is less flexible. Sometimes this type of accessible visits requires a specific number of participants, so in case of little interest, the event may be cancelled. In contrast, recorded AD gives more freedom, being usable at any time and on any occasion, but in this case communication is only one-way. An audio describer creates a description, taking into account a visually impaired recipient, but not a specific person. It also happens that if the recorded AD is not updated, it becomes obsolete over time. At the beginning of the pandemic, when London museums were closed, they organised virtual tours and remote meetings on the Zoom platform, some of which still persist although museums are open. Such visits have some advantages: mainly safety (especially important in times of pandemics) and the possibility to connect remotely from many places. During such a visit, the image is presented in high resolution, so a visually impaired user can zoom in on any detail. In comparison to a live museum visit, participants of this kind of meeting are less intimidated and, as a result, they are more active and ask more questions. However, social interaction during such visits is limited: a live tour undoubtedly facilitates integration within a group. During a remote visit, we may also lose the emotional and aesthetic element of contact with art.

Many countries have developed standards for audio description “from the need to establish reliable criteria and to homogenize AD scriptwriting practices – at least within each local context”⁷ and “to assist professionals lacking specific training in AD”.⁸ In England, standards for audio description scriptwriting have been established by two organisations: Mind’s Eye⁹ and VocalEyes.¹⁰ Mind’s

⁷ Elisa Perego, “Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices”, p. 117.

⁸ *Ibid.*

⁹ www.mindseyedescription.co.uk (15.01.2022).

¹⁰ www.vocaleyes.co.uk (15.01.2022).

Eye has produced a *Checklist When Describing in the Visual Arts or Museum Environment*, which recommends providing the name of the exhibit/artist/painting/sculpture/installation, etc. and the label information when describing visual arts or in the museum environment. If the artist's or exhibit's country or culture of origin is relevant, it should be mentioned as well. A description should include dimensions of the object, its shape and colours, a type of medium and its texture. The following questions may be helpful:

- If you could touch it, what would it feel like?
- Where is it located, what is around it? What draws the recipient's attention?
- Is it moving? If so, what are the characteristics of that movement?
- Does it make any sound?
- Does it release any scent?
- What is going on between the components, the lines of energy, where our gaze is directed?

Anne Hornsby, a founder of Mind's Eye, also advises audio describers to start with the overall impression/content and then discuss the details. In case of a painting or sculpture, Hornsby also suggests saying what is represented, and whether the painting is abstract or figurative, since the type of painting, as we have mentioned before, will determine the form of its description. An audio describer must also not forget about perspective, composition, tone, style, use of light, emotion, or multisensory experience. Another important element is the language of communication, which should be, above all, accessible and appropriate, but also lively, concise, logical, comprehensible, descriptive, and ear-friendly. It must also have the characteristics of spoken language.

On the other hand, VocalEyes has created *Audio Description and Access for Blind and Partially Sighted Visitors: Training Manual for Museum Staff*,¹¹ in which it advises an audio describer detailing a museum object to imagine that the work has been removed from the display case and that all that is left is an empty space which needs to be filled with words to bring the object back to life. Like Mind's Eye, this organisation recommends starting with a general outline and then moving on to details, as well as describing where the object is located and why it is there (in what room, near what objects, etc.), and also indicating the historical context, because the person with a visual impairment must create a frame that they will gradually fill in. Without this initial general knowledge, the whole description may be completely illegible. VocalEyes also mentions providing the size and shape of the object, but while Mind's Eye opts for a measurement system, VocalEyes suggests a comparison to something familiar, such as "the size of a football", "as big as a dinner plate", "as wide as a double bed", "the thickness

¹¹ VocalEyes, *Audio Description and Access for Blind and Partially Sighted Visitors: Training Manual for Museum Staff*, n.d., London, VocalEyes, pp. 1–14.

of a finger”, “small enough to hold in your hand”, or “large enough to hold two people seated side by side”.¹² Both organisations stress that audio descriptions should include colour description. This is reasonable, because most blind or visually impaired people were born with some degree of eyesight and retain a memory of colours, while people who have been blind from birth understand the cultural significance of colour. VocalEyes and Mind’s Eye also say that we can relate to colours through other senses, such as touch, as in the expression “soft light blue”. We should also add the type of material (metal, wood, plastic, etc.) of the item. VocalEyes also makes a point to describe the condition of the presented object/work, including damage, deterioration or loss of some element, as they form an integral part of the visual experience. Indeed, some pieces of art paradoxically build up their aesthetic value through a lack or loss, such as the sculpture Venus de Milo, a nude figure mutilated by being deprived of its arms.¹³ This charity adds that in the case of some practical objects or elements, a description will be more easily understandable if one takes into account what the thing is used for and how it works. When it comes to describing a painting, VocalEyes tends to go in the following order: how it is made (e.g. pastel, watercolour, etc.), whether it is framed (if so, the frame should also be described), whether it is horizontal or vertical, the title of the artist and work (possibly at the end if the title contains a joke you don’t want to spoil), a description of what is where, using the recipient’s left and right side for orientation. In order for a visually impaired person to have an aesthetic experience, they need to be told: why the piece of art is special (a so-called “wow factor”, a quality that causes great excitement or awe); about the atmosphere it creates – e.g. mystery or menace – giving the visual details that evoke such an impression to get closer to triggering that atmosphere; and about the techniques used by the artist. However, if we are going to use specialised terms, we should explain them and also say how they affect the appearance of the painting. We should describe how we know what we know instead of directly suggesting conclusions to disabled visitors, who should arrive at these conclusions on their own. For example, instead of saying “a portrait of a wealthy woman”, we should describe how this conclusion can be reached. “Maybe it’s the materials her clothes are made from; in which case describe them. Perhaps it’s the objects that surround her; so tell us what they are. Give us the visual evidence and then the listener can make up their own mind”,¹⁴ suggests VocalEyes.

¹² *Ibid.*, p. 4.

¹³ Stanisław Kowalik, *Siedem wykładów z psychologii sztuki*, 2020, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, pp. 420–421.

¹⁴ VocalEyes, p. 7.

Attention to vocabulary, which should be lively, varied and memorable, will also be important in building the aesthetic experience. As the London-based organisation points out, “When a person is listening to something without any other stimulus it means that your language is exposed. Hesitation, deviation and repetition will be noticed and will distract from the listener’s ability to concentrate on the description”.¹⁵ The language used in audio description should also evoke multisensory experiences, as in the sentence: “The view through the window has a delicate, almost embroidered quality – colourful, neat and richly detailed”.¹⁶

Italian researcher Elisa Perego has analysed the most desired and preferred features of audio description in the scientific materials concerning AD and has concluded that they can be reduced to four key adjectives: meticulous, visually intense, concise and usable.¹⁷ As Perego demonstrates:

A meticulous AD provides detailed, accurate and precise descriptions through well-chosen, clear (vs. obscure, jargon-rich) vocabulary. A meticulous AD generates from the observational skills of the describer that should be able to analyse and understand the source text, select its most salient visual elements, and make the right word choice in a given context. However, not only do words have to be appropriate to the context: they should also engage the listener through long-lasting descriptions.

Visual intensity refers to the depth and the force with which AD conveys visual details in words. The adjectives found in literature – e.g. ‘imaginative’, ‘rich’, ‘descriptive’, ‘vivid’, ‘varied’ – generally refer to visual intensity, a quality of AD that brings it closer to an art than a craft.

Given the needs of the target audience and the communicative purposes of AD, as well as its strict time limitations, the density of information conveyed through carefully selected words is not compatible with an equally dense, or intricate, syntax. Concision is therefore vital. Audio describers should learn to use no more words than necessary to convey ideas effectively, taking care not to omit important information.

Concision is also a first step towards usable ADs that are easy to access and understand. In AD, usability is typically achieved through the use of plain syntax favouring short sentences and uncluttered constructions, as well as a logical organization of information (e.g. from known to new, from general to specific) facilitating text processing and visualization.¹⁸

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Elisa Perego, “Da dove viene e dove va l’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti” [in:] *L’audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, ed. Elisa Perego, 2014, Trieste, EUT, pp. 28–30.

¹⁸ Elisa Perego, “Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices”, pp. 119–120.

To illustrate the British recommendations in practice, we will now refer to the audio description of the painting *Self-Portrait* from the “DORA MAAR” exhibition presented at the Tate Modern in London in 2019/2020. Henriette Theodora Markovitch (1907–1997), known as Dora Maar, was a French photographer, painter and poet. She was recognised as a key member of Surrealism and maintained professional relationships with many of its prominent figures, such as André Breton, Brassai, Henri Cartier-Bresson and Man Ray. Unfortunately, the 1940s brought her a series of traumas: Maar’s father left Paris for Argentina, her mother and best friend, Nusch Éluard, died suddenly, her relationship with Pablo Picasso came to an end and her friends went into exile. In 1945, the artist suffered a nervous breakdown and underwent electroshock therapy. The difficulty of this time is reflected in some of her works from this period, including *Self-Portrait*. Below is its audio description by Caroline Dawson, art historian and consultant on accessibility and inclusion:

The painting I am going to describe is called *Untitled (Self-Portrait)*. It was made in 1945 and is an oil painting on paper and board. The painting measures **30 cm in height, by 22 cm in width**, which is **around the size of an A4 piece of paper**. It has been very intricately framed. At first the painting **looked to me like a small canvas, but it is actually a thin piece of canvas-like paper**, inserted into a tight-fitting glass surround... almost like a folder. This is **mounted within a gold framed insert**, which is surrounded by thick mounting canvas, within a **thick tarnished black and brass frame**. The frame measures 69 cm in height and 56 cm in width. Along the bottom line of the frame is a gold (in colour) label, with the artists name and life dates carved into it. This is a self-portrait **in its most intense form**. Maar has painted only **her face**... It fills the rectangular painting... leaving little room at the top and bottom. Maar’s portrait **looks straight at us, the viewer, with deep sadness expressed in the eyes**. Even her skin looks drab and tired... worn out. Her forehead fills the **top** third of the painting, her eyes and nose – the **middle**, and her lips and chin at the **bottom**. Maar’s **dark brown** hair is tied tightly behind her head... the brushstrokes showing that her hair is scraped back off her head.

Her forehead, and the left side of her face **are painted as if they are in shadow**... **Murky brown** strokes of paint portray the contours of her face... detailed with **light green** patches. The right side of her face is **lighter** in colour... with **greys** smeared around her right eye and **pink tones** across her cheeks and chin. **Water has been applied to the paint below this eye. I’m not sure if I’m oversensitive, but I feel as if this represents tears**. Her straight thin lips are a **meaty red**, with a **black** line drawn between the join of her lips. Her nose cuts a dramatic vertical line down the centre of her face. It is **the thinnest nose I have ever seen**. Her nostrils and the bow of her upper lip create an arrow pointing to her lips below them. Streaks of **dark puddle brown** highlight how completely straight her nose is... The streaks are accentuated with touches of **brilliant white** paint. Maar’s eyebrows are thin, **quick black marks darting above her eyes**. Her eyes themselves **are to**

me the main focus of the painting. Her amber coloured irises are shadowed in rings of **dark** colouring; **dark brown**, **dark grey**, **dark green**. As I mentioned earlier... they carry **deep sadness**.¹⁹

The description begins with the title of the work, followed by the year of its creation and painting techniques. The next element of the audio description is dimensions of the painting. Here Dawson uses techniques as in the guidelines of both *Mind's Eye* – dimensions in centimetres (“30 cm in height, by 22 cm in width”), and *VocalEyes*, invoking a comparison to a known object, in this case an A4 piece of paper (“around the size of an A4 piece of paper”). It seems to be an appropriate solution as, depending on the visual impairment, the preferences of people with disabilities in this regard may vary.²⁰ It is important to note that the audio describer has described the frame in which the painting is placed (“mounted within a gold framed insert”) and the frame that surrounds it (“a thick tarnished black and brass frame”), which is particularly important for blind people, who need a general outline into which they will slowly write in their own ideas by combining successive elements.²¹ Then comes the beginning of a proper description with the most general information: we learn that it is a self-portrait depicting only the artist's face, which imposes the logic of describing details of the painting according to two schemes: 1. top (forehead), centre (eyes and nose), bottom (mouth and chin); 2. left/right side of the face, which is connected with the distribution of chiaroscuro and the colour palette. The AD does not shy away from colour, and its gloomy colour scheme (black, brown, dark shades of colour) reflects a life full of anxiety and trauma, builds a dark and gloomy atmosphere and emphasises the final tone of the painting: “deep sadness”. The art historian narrates an oral, personal tale of approaching the painting (“it looked to me like a small canvas, but it is actually a thin piece of canvas-like paper”), of feeling (“Her eyes themselves are to me the main focus of the painting”) and of the impression it makes on her (“a self-portrait in its most intense form”), as if she were talking to a friend (“the thinnest nose I have ever seen”, which is also not devoid of light-hearted humour). In her argument, however, she uses a suppositional mode, trying not to impose her own opinion or interpretation of the painting: “I'm not sure if I'm oversensitive, but I feel as if it represents tears”. The orality of her account is also very important, as audio description

¹⁹ Caroline Dawson, AD of *Self-Portrait* by Dora Maar, Tate Modern, 2020; our bold emphases.

²⁰ A practical solution in a museum audio guide may be to create different options which a visitor can choose (e.g. whether they prefer distance to be described in steps or metres, etc.).

²¹ Visually impaired visitors can view paintings from a very close distance or use the museum's magnifying glasses or magnifying apps on their own smartphone or tablet.

is an oral description²² and must have features of a spoken language in order to most fully connect with and influence a viewer, hence such phrases in the AD as: “looks straight at us, the viewer”. The aesthetic function of description is also enhanced by the use of repetition: “dark” (“dark colouring; dark brown, dark grey, dark green”) and “deep sadness” (“with deep sadness expressed in the eyes”, “they carry deep sadness”), which makes the description more literary.

Dora Maar dedicated *Self-Portrait* to doctor Baron, a specialist in neuro-ophthalmology – a field that investigates the interactions between eyes, brain and nerves – of whom she was a patient around 1945 (in the lower left corner of the painting is an inscription in blue pen: “For Doctor/Baron/with friendship, Dora Maar”). Furthermore, according to my conversations with London accessibility coordinators and art historians, the way she painted, drew a line, painted figures, etc., revealed Maar’s sight problems. The Tate Modern exhibition also features the artist’s social documentary photography (so-called Curious Photography) of the lives of disadvantaged people, including blind musicians and street vendors in Barcelona, Spain (e.g. *Mediant Aveugle* or *Orchestre de Quatre Musiciens de Rue Aveugles*, 1934). Portraits of blind people were of particular importance to Maar: she collected them all in a photomontage entitled *Aveugles à Versailles* (1936). The frequency with which Maar photographed blind people, as well as people with their eyes closed or raised to the sky, also suggests a surrealist motif of the inner gaze; it fits perfectly with surrealist iconography and interests of hers such as a dream, an eye or subconsciousness.²³

The language of audio description is not synonymous with easy-to-read, easy-to-understand and plain language, but has similar features, for example a vocabulary that is as simple as possible (all specialised terms, if used, must be explained) and a plain syntax, as well as a way of organising information (similar information is grouped together). It results mainly from the fact that most people find it difficult to understand and remember too much auditory information and from the way in which the world is perceived by visually impaired individuals, who build up a mental picture from fragments, gradually, piece by piece, arranging them into a visual and meaningful whole. Initially, easy-to-read and easy-to-understand language referred only to written texts and was intended for those with intellectual disabilities, but nowadays it is used more and more often in an oral form and can be targeted at different audiences. The ILSMH European Association states that “Easy-to-read information in printed form may not be the best solution for everyone. It may be necessary to consider the use of other formats,

²² This AD was presented by Dawson live during a visit to the museum.

²³ The section on Dora Maar’s *Self-Portrait* is a modified and updated version of an article that appeared in French under the title “Audiodescription des arts plastiques. *Autoportrait* de Dora Maar”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 48(4), 2021, pp. 79–90.

like audio-tapes, video or interactive media”.²⁴ In turn, the ISO (the International Organization for Standardization) created ISO/IEC DIS 23859-1 *Information Technology – User Interfaces – Part 1: Guidance on Making Written Text Easy to Read and Easy to Understand*, according to which easy-to-understand language can be applied within existing accessibility services, as exemplified by “easy-to-understand AD”. Between 2018 and 2021, the European project “EASIT – Easy Access for Social Inclusion Training” was run within the Erasmus+ programme; it involved the creation of training materials on the production of information easy to understand, above all in the field of audiovisual content. Recent studies have revealed such issues as easy audio description²⁵ and easy-to-understand audio description.²⁶ Among other things, researchers have been analysing the possibility of using the principles of easy language to simplify audio description and they have formulated a hypothesis that “an audio description that is easier to listen to and understand will elicit a better audience comprehension performance and AD which is easy to listen to and easy to understand would contribute to mainstreaming AD”.²⁷ They demonstrate that such easy AD would come down to “reduction in the volume and complexity of information and language materials, in order to produce an immediate, clear, empathetic and concise communication”.²⁸ This, in turn, would mean applying such rules as, for example, one sentence per line of text, simple words and explaining their meaning.²⁹ Whether we should really simplify audio description is a matter of debate; to declare it with certainty, further validation or verification of the assumed research hypotheses by end users would be required. Another problem may be stigmatisation, leading to an unwillingness of museum visitors to use such “easy” AD. Undoubtedly, however, it is the right solution when a visually impaired person is at the same

²⁴ Geert Freyhoff et al., *Make it Simple: European Guidelines for the Production of Easy-to-Read Information for People with Learning Disability for Authors, Editors, Information Providers, Translators and Other Interested Persons*, 1998, Cascais, ILSMH European Association, p. 7.

²⁵ Rocío Bernabé Caro, Pilar Orero, “Easy to Read as Multimodal Accessibility Service”, *Hermēneus*, 21, 2019, pp. 53–74.

²⁶ Rocío Bernabé Caro, *Easy Audiovisual Content for All: Easy-to-Read as an Enabler of Easy, Multimodal Access Services* [PhD thesis, Universitat Autònoma de Barcelona], 2020.

²⁷ Rocío Bernabé Caro, Pilar Orero, “Easier Audio Description: Exploring the Potential of Easy-to-Read Principles in Simplifying AD” [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, p. 56.

²⁸ Christopher Taylor, Elisa Perego, “New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments” [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, p. 50.

²⁹ *Ibid.*

time a person with an intellectual disability. Some audio describers are also proponents of rich, artistic AD full of literary tropes. What seems very interesting is the preservation of aesthetic values as well as the engagement and enjoyment of a recipient when easy and plain language is used in art, e.g. in a museum context, where such artistic experience is very important. In such easy AD, it may be more difficult to convey the museum experience and the aesthetic sensation associated with reception of a piece of art in such a way that a recipient experiences and feels the atmosphere of the museum to the greatest extent possible. Another interesting issue is a kind of manipulation of image, word and sound: to what extent is it possible to simplify certain concepts without changing their meanings at the same time? To what extent will the artist/author of an (audio)visual text agree to simplification of their text? What if they are afraid that their work in such a version will be distorted and misunderstood and, as a result, do not allow such a translation/adaptation of the text? And finally, who should make such a simplification? Should artists create their works from the very beginning taking into account different audiences according to Pablo Romero-Fresco's³⁰ principle of "accessible filmmaking"?³¹ Should we also transfer these assumptions to the museum ground?

It also brings up another question: who should create/write audio description? Should it be an art historian/curator of an exhibition/museum employee? It would be the right solution provided that this person had expertise, having received training in accessibility. It could also be a translator who is proficient in intersemiotic translation and in art history. In this case, together with a museum employee and/or exhibition curator, they could select the works/art objects to be described and consult already developed audio descriptions.

A lot of contemporary studies on describing the world to the blind and visually impaired is based on the eye-tracking method. It analyses how the visual attention of sighted people is distributed and then applies these presumptions in descriptions for the visually impaired. On the other hand, there are proponents of the theory that visual impairment enriches our perception, including of the visual arts, and that people without disabilities should learn from visually impaired individuals how to perceive the world and use other sensory receptors. Eye-tracking dates back to the 1880s, when eye movements were analysed through direct observation during the reception of various visual messages.

³⁰ Pablo Romero-Fresco, *Accessible Filmmaking: Integrating Translation and Accessibility Into the Filmmaking Process*, 2019, London, New York, Routledge.

³¹ Pablo Romero-Fresco presents accessible filmmaking as an alternative approach, integrating translation and accessibility into the filmmaking process through collaboration between translators and filmmakers. He also points to the necessity of the profession of director of accessibility and translation.

“Eye-tracking makes use of the eye-mind assumption, which holds that what we are looking at is what we are thinking about”.³² Thanks to the analysis of a person’s eye trajectory, we can find out how long and on which elements they have focused, what has aroused their greatest interest and what they have missed. On that basis, we can analyse the involvement of a viewer and their cognitive processing and determine the order of eye fixation on particular elements or details of pieces of art and its duration.

As early as in 1935, Guy Thomas Buswell published the results of an eye-tracking study on viewing paintings.³³ The results showed, among other points, that the more familiar a visual scene, the longer the fixation times and the shorter the saccades, and that the greatest number of fixation points are located in places important for understanding the scene. Buswell also proved that when viewing a picture, an individual pays more attention to faces and eyes and less attention to other objects and the background. This is also confirmed by contemporary eye-tracking studies, according to which people tend to pay attention first to elements that are means of communication, such as faces, lips, eyes, gaze or text.³⁴ Buswell also proved that the more comparable personal experience between individuals, the more similar their eye trajectories when viewing a painting, and that the visual perception of children and adults is quite different. He found that viewing objects that are completely unfamiliar to a viewer influences them to make more movements and with chaotic trajectories, whereas in case of specific, previously experienced objects and perceptual activities, eye movements are simplified. Contemporary eye-tracking studies confirm Buswell’s assumption that laypeople and experts view a piece of art differently:

When viewing a painting, artists perceive more information from the painting on the basis of their experience and knowledge than art novices do. This difference can be reflected in eye scan paths during viewing of paintings. Distributions of scan paths of artists are different from those of novices even when the paintings contain no figurative object (i.e. abstract paintings). There are two possible explanations for this difference of scan paths. One is that artists have high sensitivity to high-level features such as textures and composition of colors and therefore their fixations are more driven by such features compared with novices. The other is that

³² Kathy Conklin, Ana Pellicer-Sánchez, Gareth Carrol, *Eye-tracking: A Guide for Applied Linguistics Research*, 2018, London, Cambridge, New York, Cambridge University Press, p. 170.

³³ Guy Thomas Buswell, *How People Look at Pictures: A Study of the Psychology of Perception in Art*, 1935, Chicago, University of Chicago Press.

³⁴ Olli Philippe Lautenbacher, “From Still Pictures to Moving Pictures: Eye Tracking Text and Image” [in:] *Eye Tracking in Audiovisual Translation*, ed. Elisa Perego, 2012, Roma, Aracne editrice, p. 152.

fixations of artists are more attracted by salient features than those of novices and the fixations are driven by low-level features. (...) This ability of artists may be associated with artists' deep aesthetic appreciation of paintings.³⁵

After 2000, eye-tracking was incorporated into translation studies³⁶ and also in the context of art.³⁷ Studies on AD focus mainly on the analysis of eye movements of a (sighted) viewer. Let us mention, for example, the European project "Digital Television for All" (DTV4ALL) or the Polish Ministry of Science and Higher Education's "Eye tracking in audio description: Perception of sighted viewers and its reflection in film descriptions for the blind" by Agnieszka Chmiel and Iwona Mazur of Adam Mickiewicz University in Poznań. Among other things, research on the impact of audio description on art perception has shown that:

AD can precisely guide our attention to the most relevant parts of the painting enabling better understanding of an artwork and fostering visual memory of the painting. AD can thus help viewers acquire new information such as specialized history about particular piece of art, promoting more elaborated information processing and stimulating their visual memory.³⁸

We should also mention studies (to name but a few) by Anna Vilaró Soler, Pilar Orero and Jan-Louis Kruger.³⁹ Nowadays, the eye-tracking method directly measures cognitive processing, using modern eyetrackers.⁴⁰

³⁵ Naoko Koide, Takatomi Kubo, Satoshi Nishida, Tomohiro Shibata, Kazushi Ikeda, "Art Expertise Reduces Influence of Visual Saliency on Fixation in Viewing Abstract-Paintings", *PLOS ONE*, 10(2), 2015, p. 1.

³⁶ Monika Płużyczka, "Eye-Tracking Supported Research Into Sight Translation: Lapsological Conclusions" [in:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, eds. Sabor Gruzca, Monika Płużyczka, Justyna Zajac, 2013, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 106.

³⁷ See for example: Krzysztof Krejtz, Andrew Duchowski, Izabela Krejtz, Agnieszka Szarkowska, Agata Kopacz, "Discerning Ambient/Focal Attention with Coefficient K", *ACM Transactions on Applied Perception*, 13(3), 2016, pp. 1–20.

³⁸ Agnieszka Szarkowska, Izabela Krejtz, Krzysztof Krejtz, Andrew Duchowski, "Harnessing the Potential of Eye-Tracking for Media Accessibility" [in:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, p. 174.

³⁹ See for example: Anna Vilaró Soler, Pilar Orero, "The Audio Description of Leitmotifs", *International Journal of Humanities and Social Science*, 3(5), 2013, pp. 56–64; or Jan-Louis Kruger, "Making Meaning in AVT: Eye-Tracking and Viewer Construction of Narrative", *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 2012, pp. 67–86.

⁴⁰ Huriye Armağan Doğan, "Improvement of the Cultural Heritage Perception Potential Model by the Usage of Eye-Tracking Technology", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 12(4), 2022, pp. 321–344.

With a completely different approach, visual dysfunction may be perceived not as a problem but as another form of experiencing the world. According to this theory it is not the sighted person who should show the blind and partially sighted how to look, but a visually impaired person should teach people without disabilities how to perceive the world. One proponent of this theory is Georgina Kleege, a writer and lecturer at the University of California, Berkeley, where she teaches creative writing and disability studies. In 2018, she published a book titled *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*,⁴¹ in which she combines her personal experience (she lost her sight at the age of 11) with scientific research. Kleege draws attention to the ability of blind people to make analogies from non-visual experiences in order to develop concepts about visual phenomena, and their use of other senses in perceiving the world. She believes that even those who are blind from birth can conceptualise features of visual experience because they have grown up in a visual culture, among sighted people. She also adds that: “In fact, I would agree that the average totally, congenitally blind person knows infinitely more about what it means to be sighted than the average sighted person knows about what it means to be blind.”⁴² She also stresses that experiencing art is intrinsically linked to a language and therefore not entirely dependent on sight, thus challenging the concept that a perfect art recipient must have perfect sight. She also argues that we should reject the notion that blindness can only destroy or diminish individual’s identity; rather, we should accept that experiencing blindness can shape other aspects of personality, be an element of identity; that blind people can offer a new approach to art that has not yet been articulated.⁴³

Similar beliefs are expressed by Zoe Partington, a visually impaired British visual artist, who writes about this subject:

As a person with “sight loss”, I challenge the notion of the “visual” as the only means to connect with art. For centuries, art has been interpreted and explored through other means: words, language, stories, scents and immersive experiences. It is only in more modern times that the visual has overpowered “the experience” and has in doing so forced sighted people to be the ones who face a “loss” of missing what’s in front of you. I would argue blind and partially sighted people “see” more than sighted people as they connect with the immediate environment around us in a more sensitive and informed way. The notion of “seeing” is complex and misunderstood.⁴⁴

⁴¹ Georgina Kleege, *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*, 2018, New York, Oxford University Press.

⁴² *Ibid.*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴ Zoe Partington, “Introduction” [in:] *Ways of Seeing Art: Exploring the Links between Art and Audio Description*, 2017, London, Shape Arts, pp. 2–3.

The artist argues that when she lost her sight, her perception of paintings became richer because she had previously taken sight for granted and never thought about the process of seeing, so her seeing was in some ways very superficial.

Returning to our question about who should describe art to blind and visually impaired people, we arrive at yet another answer: this person should be visually impaired and have an artistic background. In London, such audio-guided tours are organised, for example, by Lisa Squirrel at Tate Britain, Tate Modern and Barbican Art Gallery. Lisa Squirrel is an art historian and poet. She has lost her sight, but since she had been able to see before, she can refer to her visual memory and build images on it. She often collaborates with exhibition curators on selecting works to be described for the visually impaired, while guided tours of exhibitions are prepared with her mother, who studied interior design and is also a painter. Together they break apart paintings into smaller elements and discuss them piece by piece. On this basis, Squirrel then prepares her audio descriptions. As a blind person herself, she knows how a visually impaired person perceives the world, she builds mental images and in accordance with these assumptions she tries to present her ADs of pieces of art. When she creates descriptions for people who have lost sight during their life, she refers to their memory; in case of people who have been blind from birth, she refers to notions and comparisons. She is an advocate for conveying artistic sensations to visually impaired people through other means – surface textures, music, sounds, tastes, scents – and, if that is not possible, she emphasises them in the verbal layer of a description. She also believes that blind children should learn Braille, not only in order to be able to read letters, but also precisely in order to make them sensitive to touch.⁴⁵

Below is Lisa Squirrel's⁴⁶ AD (along with a discussion) of the painting *The Blind Girl* by John Everett Millais. It should be noted that this audio description takes the form of a podcast, which is why it is longer, contains repetition and is provided in more colloquial language. The audio description begins by presenting the order of description to a visually impaired person, which in this case is extremely important, because we can distinguish several planes in the picture: "As I describe *The Blind Girl* in more detail, I will move from the back and top of the picture to the bottom in front of the picture". Then she gives dimensions of the painting: "The painting has a portrait orientation so it is taller than wide. It is about 2 1/2 feet tall and about 1 1/4 feet wide". The audio describer refers to the colours on the canvas in great detail, and as Squirrel herself points out colour is very difficult to describe and is different every time, different

⁴⁵ Based on an interview with Lisa Squirrel.

⁴⁶ Transcription based on Lisa Squirrel's podcast, *Art with Feeling*, Episode 3 – "The Blind Girl", <https://soundcloud.com/user-763312813/art-with-feeling-episode-3-the-blind-girl> (15.01.2022).

on the painting, different on the computer screen or postcard etc., not reflecting the actual colour. Therefore, what the author tries to convey in her description is an emotional reaction to the colour. This is in line with the assumption that because of the reaction, art is more expressive than representative, so its language should be literary/artistic.⁴⁷

In the upper left of the picture the background is made up of a very smooth mix of white, blues and greys, which suddenly create the illusion of a modelled sky filled with rain clouds interspersed with patches of blue. These blue patches help us to know the storm is passing and moving from the viewers' left to right. On the left horizon of the picture is the palest point of the picture, where there is a soft baby blue.

In order to raise audience members' interest, Squirrel also enriches her description with interesting facts, such as the one about the rainbow. We should point out that some art historians interpret the double rainbow in Millais' painting as a Christian symbol of hope. The audio describer also explains painting strategies/techniques ("This darkening and blending of colour helps to create the movement of the storm off the right side of the painting"). As she stresses, to explain a painting well, one must first understand what methods/techniques the artist used, discover the tools that create the visual work, prioritising "how" over "what":

In the centre of the upper quarter of the picture is the paler of the two rainbows that make up the double rainbow. From left to right the colours are blue, green, yellow, orange and red. The paleness of this rainbow gives the viewer the feeling it is farther back in the distance, though of course it isn't. The second brighter rainbow is a short distance to the right of the first. Its colours appear in the opposite order of the paler rainbow – a phenomena [sic] that occurs with a double rainbow, because the ray of light is fractured twice in each raindrop. Entertainingly, Millais had to repaint the paler rainbow because he did not know of this phenomena and it was only pointed out to him by another artist, as he was hanging his... this work in preparation for the Royal Academy show. So he had to do some last minute repainting. The brighter colours of this second rainbow make it appear closer to us though again of course it isn't. Under the first rainbow the sky is a darker blue and deeper grey. This darkening and blending of colour helps to create the movement of the storm off the right side of the painting.

⁴⁷ Stefano Bertocci, Silvia La Placa, Marco Ricciarini, "Architectural Language, between Narration and Architectural Representation" [in:] *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, ed. Enrico Cicalò, 2020, Cham, Springer Nature, p. 727.

The audio describer then refers in a very precise way to the Winchelsea townscape,⁴⁸ providing both its measurements (“a third of the way down the picture”, “1/6 of the way”) and the position of components (“to the left of”, “in front of”, “to the right”, etc.).⁴⁹ This information, which may seem too mathematical, is actually necessary for a blind person to accurately imagine the arrangement of the components in the picture.

On the horizon line, which is about a third of the way down the picture, we see trees and the grey and orange red-roofs of the white houses of a town. These houses are to the left of the double rainbow. There is a white wall in front of them, maybe the town wall. Farther to the right on the horizon is the forest of mostly deciduous trees with a few pines mixed in. Behind this is a large white building with an orange tan roof and a thin vertical white line with a dot atop of it, creating the impression of a cross on top of a church. This church is about 1/6 of the way in from the very right side of the canvas and there are pine trees to the right of the church and in front. The deciduous trees are a little closer to the viewer and they obscure a part of the town. There appear to be about two large fields between the girls and the town. To the right side of the canvas there are four crows or blackbirds. The two fields slightly slope down towards the bottom right of the picture. At the left edge of the canvas are pines and deciduous trees that cast a shadow into the fields.

In her descriptions, Squirrel skilfully combines precision with poeticism. Despite these plain facts, her AD is filled with a literariness necessary to aesthetically engage the audience member. The facts are compensated for in other passages of description, as in the one below. It should also be emphasised that the audio describer once again draws attention to the colour palette and brushstrokes (“They are made up of loose strokes”), at the same time explaining the artist’s intention (“These variations of colour help to depict the unevenness of the ground in the fields”):

These farm pastures are brilliant in the post-storm sunshine. They are made up of loose strokes, of bright grass greens, lime greens, spring greens, a small amount of russet and of light yellow. These variations of colour help to depict the unevenness of the ground in the fields. In the upper field to the left are subtle dabs of russet. This may indicate flowers among the grasses. This russet colour draws the viewer’s gaze around the painting – from the orange red roof then to the speckles of russet in the field and then down to the blind girl’s skirt, which I will describe later.

⁴⁸ The author of the painting, John Everett Millais, visited Winchelsea in 1852.

⁴⁹ Based on interviews with visually impaired people, it has been found that when being described paintings they prefer receiving directions using right/left hand rather than, for example, geographical directions.

The AD is very precise, the author describing the plants so accurately that even on that basis we can estimate the time when the picture was painted:

Scattered among the five sword-shaped leaves and the grasses are small rosettes of tiny spoon-shaped leaves and tufts of thin wiry stems that carry the clusters of a large dark to slate blue flowers of harebells, which bloom between July and October, which leads me to believe that this picture is meant to be at high summer or late summer.

After a description of nature, it is time to zoom in on the figures in the painting: “Slightly to the left of the centre of the picture, directly before the viewer, two girls are sitting on a bank alongside the road”. The titular blind girl is described first. As we have mentioned before, a theme of sight/blindness/seeing is often raised in AD,⁵⁰ because it is close to audience members. As the art historian explains, when she first saw the painting, being still able to see a little, she paid attention to the rainbows, the colour and the coppery red hair of the blind girl, then to the calm expression on her face, and only much later, the inscription on her neck “pity the blind”. The choice of this image to create AD is therefore not accidental: as Squirrel points out, it is an image in which blindness is portrayed in a way that shows the blind person’s agency and prompts the viewer not only to sympathise, but also to analyse it more deeply. At first, the description focuses on the girl’s appearance and clothing:

The older girl’s face is tilted upward to take in the warmth of the sun. Her blindness is indicated by her closed eyes and the slight bit of her clouded left eye that we might be able to see beneath the lid and by the sign around her neck that reads “pity the blind”. She is quite pretty with her oval face, sun-kissed skin and cupid’s bow red mouth. Her hair is beautifully shiny and is a lovely auburn reddish brown copper colour. It is parted in the middle and is pulled back over her ears. She has a peaceful expression on her face. Draped over the back of her head and falling over the front of her right shoulder and side is a shawl the colour of burnt sienna or deep claret. The shawl has an ornate pattern running around its border. Her blouse is in shadow and appears almost black in colour. She is sitting so still a tortoiseshell butterfly has come to rest on the shawl at her shoulder. With its orange-white-blue-brown wings spread. Below her chin and at her neck is the white sheet of paper I mentioned with the words “pity the blind”. She is wearing an ankle length amber coloured skirt that is somewhat dirty and patched and is woven of a heavy fabric. Her left hand extends from under the shawl and is fingering the grass she is sitting on. On her knees rests a small concertina made of wood. The stretchy bit is black and white and there is a thin ivory tube with brass ends on string.

⁵⁰ As was also the case in Caroline Dawson’s descriptions.

The girl who sat for the painting was Matilda Proudfoot, who was not blind, but came from a poor community, which Millais tried to capture in the visual layer, for example by means of her reddened skin or slightly thickened hands. Squirrel also describes the main character by referring to other senses: touch (“she’s feeling the lushness of the grass”), hearing (“the trickle of water”, “whinny and low”, “singing”) or scent (“the rich humus scent of damp earth”, “the moisture in the air”).

She is obviously very happy: she’s enjoying her environment, she’s feeling the lushness of the grass, she can probably hear the trickle of water running in the rivulet or stream that is depicted on the right side of the canvas. In the fields behind her there are cows and horses, which probably whinny and low. And there are crows or blackbirds, which are probably singing. She can also probably smell the rich humus scent of damp earth and feel the moisture in the air and the clearness that comes and freshness after the rain. Millais has made all the colours and images so vivid in this picture that it causes us to actually use not only our sense of sight but our other senses as well, and the blind girl helps us to appreciate all these other senses.

The audio describer also gives account of the second figure, her appearance and dress, which also indicates a difficult financial situation. Isabella Nicole, who also came from a very poor background, sat as the younger sister. With these figures, Millais wanted to highlight one of the social evils of the time: vagrancy among children and the disabled. However, just like the blind girl, despite the situation in which she is, the other girl is happy and admires the rainbow. She is playing a role of a viewer of the painting, admiring what her sister is not able to see.

The blind girl’s younger sister snuggles against her blind sister’s left side. This little girl looks up and over her sister’s shoulder towards the rainbows. Hand is raised, her fingers pressed against her shawl, drawing it to her cheek. We can only see this little girl’s cheek and nose, because not only is her head pressed against sister shoulder but, as I said, her gaze is turned away from us, towards the sky and the magical double rainbow. This little girl has shiny golden blonde hair that rests on top of her shoulders and falls down her back to just a bit below her shoulders. She is wearing a very dark brown da... [corrects herself] jacket that buttons beneath her breast and it has long sleeves, and beneath her coat she wears a soft blue dress that is gently pleated at the waist. The dress is faded and there’s a yellow patch where the dress has been mended. The sleeves of her dress poke out from those of her coat, suggesting she may be getting a bit big for her clothing and the hem of her dress is almost white in places and it is very worn and frayed. Her dress comes down to below her knee and we can see her ribbed white stockings and her short brown leather boot, boot-like shoe that has four buttons up the side. We cannot see the shoe on her left foot. Behind the concertina the little girl rests her arm and cra... [corrects herself] clasps her sister’s hand. The older sister’s amber-coloured skirt takes our gaze out of the painting.

It is the blind girl who is at the centre of the painting, the centre of our attention. In the painting, the stereotypical roles are reversed: it is not a non-disabled person who takes care of a blind girl, but the other way round. The blind girl is shown as a strong, independent person who gives security to her younger sister. In the girl's body position, we can even find analogies to the Madonna and Child.

CHAPTER 2

TRANSLATION OF THE SENSES

Contemporary oculo-centric culture, based on the domination of sight, has unjustly marginalised taste, touch, hearing and smell – primal, and very powerful ways of receiving signals and communicating with the world. Sighted people analyse the world mainly through their eyes, blind people through touch, which, when combined with the sense of hearing or smell, leads to so-called sense replacement. Sight gives the opportunity to derive visual and emotional impressions from communing with art, especially with paintings, photography and graphics. The problem is more complex for blind and visually impaired people, as:

The majority of museums still attempt to engage their visitors through an environment that is primarily visuo-centric. Much museum interpretation is provided in the form of written information in the form of gallery text or artwork labels and accompanies the act of looking at a work of art or an object.¹

The best-known form of accessibility for people with visual disabilities is the already mentioned audio description (AD), understood as a service that makes (audio)visual content accessible to blind and visually impaired individuals: audio commentary that describes the relevant (audio)visual elements of the work, so that it constitutes a coherent whole for the recipient. However, AD alone is often not enough to evoke aesthetic or artistic impressions in a visually impaired recipient. People with visual disabilities have serious problems with the perception of (audio)visual pieces of art. As a result, they do not experience deep aesthetic impressions, which makes them feel weary and discouraged by their contact with the piece of art. Fryer and Walczak believe that the quality of art AD can be measured by the immersion, presence and engagement of the viewer.² At the same time Hutchinson and Eardley used memorability as a measure for engagement

¹ Rachel Hutchinson, Alison F. Eardley, “Inclusive Museum Audio Guides: ‘Guided Looking’ through Audio Description Enhances Memorability of Artworks for Sighted Audiences”, *Museum Management and Curatorship*, 36(4), 2021, p. 428.

² Louise Fryer, Agnieszka Walczak, “Immersion, Presence and Engagement in Audio Described Material” [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, pp. 13–32.

in museums.³ After all, AD is not just about description, about facts, but also about enabling a visually impaired person to have an aesthetic experience and enjoy interacting with art. It can be achieved in AD through the selection of appropriate language, as well as through the use of other senses in the descriptive language itself, on the verbal/linguistic layer. In literature, there are ekphrases, poems that are vivid descriptions of a painting, sculpture or building, intended to evoke its image in the mind of a listener or reader. As in the case of easy-to-read and easy-to-understand language, we cannot equate them with audio description,⁴ but we can use them in our AD or draw on the ekphrastic tradition when preparing such descriptions. Pujol and Orero point out both the evocative potential of language, revealing the power of the word, which allows for presenting what is extralinguistic and directly experienced in a discourse, and the narrative potential of image. They also emphasise the experientiality and affect (of ekphrases), so important in the reception of pieces of art.⁵ Reference to other senses is also connected with so-called juicy ethnography,⁶ which is descriptive, non-theoretical and catchy, combining various components – dialogue, descriptions, metaphors, metonyms, synecdoches, irony, smells, sights and sounds – creating a narrative in which you can feel the world of the Other. Numerous audio describers and researchers also call for the use of plasticity of language in AD of art work through the use of stylistic tropes, especially metaphors, which allow for the building of an impression and aesthetic tension in a recipient, stimulating their imagination.⁷ As Neves stresses, in descriptions of pieces of art we can use a greater degree of subjectivity and creativity than in the audio description of other arts.⁸ Also, as has been mentioned before, audio description does not have to be interwoven with dialogue, as is the case when using AD in film or theatre.

³ Rachel Hutchinson, Alison F. Eardley, “Inclusive Museum Audio Guides: ‘Guided Looking’ through Audio Description Enhances Memorability of Artworks for Sighted Audiences”, pp. 427–446.

⁴ See a discussion about this issue in Marta Przasnek’s article, “Audiodeskrypcja nie jest ekfrazą” [in:] *Osoby z niepełnosprawnością i sztuka. Udostępnianie – percepcja – integracja*, eds. Aneta Pawłowska, Anna Wendorff, Julia Sowińska-Heim, 2019, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 75–84.

⁵ Joaquim Pujol, Pilar Orero, “Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators”, *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 2007, pp. 51–53.

⁶ Paul Stoller, “Embodying Colonial Memories”, *American Anthropologist*, 96(3), 1994, pp. 634–648.

⁷ See for example: Robert Więckowski, “Audiodeskrypcja piękna”, *Przekładaniec*, 28, 2014, pp. 120–121 or Beata Jerzakowska, *Posłuchać obrazów*, 2016, Poznań, Wydawnictwo Rys.

⁸ Josélia Neves, “Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts”, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 2012, p. 289.

Here, we are limited by the listener's attention span, not the piece of art itself; therefore, we can be more flexible and creative.

In addition to AD, there may also be additional sensations related to smell, touch or taste. Anything that enhances aesthetic experience, a relationship the user has or establishes with the piece of art or the exhibition, should be explored and implemented as far as possible during an accessible museum tour. However, two important points must be stressed: firstly, AD is fundamental and should never be disregarded; it can only be enhanced by other elements, such as movement or other senses. Secondly, the use of such other references must be consistent and closely related to the exhibition in question, e.g. touching costumes from a particular era or tasting fruit depicted in a still life. If these references are very abstract or experimental, they may stray far from the original work and the artist's original intentions.

Some museums make timid attempts to expand/strengthen AD through other senses, including within: soundscapes, typhlographics, mock-ups, 3D models or specially selected fragrances, and/or flavours. This chapter analyses intersemiotic translation in the museum environment, more specifically polysensory compensation (replacement of visual impressions by other sensory analysers), through various forms of aesthetic, haptic and sensory interaction, for the needs of visually impaired individuals. The American anthropologist Edward T. Hall⁹ divided the receptors into two categories: distance receptors, concerned with the examination of distant objects – the eyes, the ears, and the nose – and direct receptors, used to examine the world close up – the world of touch, the sensations we receive from the skin, membranes and muscles. Polysensory cognition necessarily complements lost or limited visual cognition. The paper analyses the use of ethnographic methods in intersemiotic translation for the needs of visually impaired people. Theoretical assumptions will be derived from anthropological research on the senses¹⁰ – attempts to overcome oculo-centrism and revalorise the so-called lower senses (hearing, taste, smell and touch), including sensory anthropology.¹¹ Anthropological research on the senses examines the relationships

⁹ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, 1988, New York, Bantam Doubleday Dell Publishing.

¹⁰ Roy Porter, "Foreword" [in:] Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, 1986, New York, Berg; Paul Stoller, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, 1989, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; David Howes (ed.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, 1991, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press; Nadia C. Seremetakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, 1994, Chicago, London, University of Chicago Press.

¹¹ Sarah Pink, "The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses", *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 18(3), 2010, pp. 331–333.

and interactions between the senses, as well as their combinations with conventional meanings. The term “anthropology of the senses” first appeared in Roy Porter’s (1986) foreword to Alain Corbin’s *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Its further development was determined primarily by three publications: *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology* by Paul Stoller (1989), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* edited by David Howes (1991) and *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* by Nadia Seremetakis (1994). They constitute the foundation, and define the theoretical horizon and methodology of this research. What these authors have in common is their belief that, apart from having a physical dimension, sensory perception is also a cultural act. Anthropologists from this circle unanimously opposed the oculo-centrism and textualism that dominated the anthropology of the 1980s and 1990s. Their goal was to replace the one-sided, oculo-centric modernist epistemology with epistemology based on multi-sensory experience. According to these researchers, sight, hearing, touch, taste and smell are not only means of perceiving physical phenomena, but also channels for the transmission of cultural values. On the other hand, within sensory anthropology¹² the senses are not considered in isolation (anthropology of taste, smell, touch), but in the relationships between their individual modalities, body, mind and the environment. The senses are the most fundamental field of cultural expression; they constitute the medium through which all cultural values and social practices are recreated and processed. Every field of sensual experience, beginning with the artist’s sight, is an extension and development of culture. In recent years, many researchers and artists have been enthusiastic about discovering how movement, colours and scents are vehicles for cultural meanings and also stimulate the senses. The use of ethnographic methods in translation research will complete the exchange of thoughts and research hypotheses on the relationship between cognition and contact with a piece of art, taking into account the accompanying emotions and the evaluation of the strength and truthfulness of “aesthetic experience”.

As we mentioned previously, visually impaired people analyse the world mainly through touch. Interviews with blind and visually impaired individuals show that when visiting a museum they most value, in addition to AD, the opportunity to touch original visual works, e.g. paintings or sculptures, or, if that is not possible, their reproductions or props related to them. It should be noted that touch is sequential, whereas sight is comprehensive/integral and immediate. Such tactile exploration of a piece of art must also be accompanied by a commentary without which the object itself may be incomprehensible. Partially sighted audience members also have different experiences with tactile

¹² *Ibid.*

cognition of artworks; some are able to read a piece of art fluently, others have yet to learn such perception. Just like with reading text, here we can talk about tactile literacy, so it is a good idea to include instruction for the tactile exploration of a painting, sculpture, etc. in an AD. Taylor and Perego pay attention to two tactile approaches:

This can be a standard description, leaving the PSL to augment understanding by touching the object, or it can take the form of a more holistic model where the speaker (the describer or a voice talent trained in this practice) accompanies the PSL physically by positioning the hands, the palms and the fingertips in such a way as to achieve a more fulfilling experience.¹³

In the latter case we should always ask a visually impaired person if we can touch them to direct their hand/fingers to particular elements of the visual work.

Tactile cognition is also aided with mock-ups, i.e. models of spatial compositions, e.g. of a building (a whole building or, for example, a floor in the museum) or a scale monument model made of wood, cardboard, plaster or cardboard, depending on what they represent and where they are located (e.g. inside or outside). As far as the three-dimensional representation of paintings or photographs is concerned, we can transform them into reliefs or present them with the help of typhlographics or reproductions of pieces of art with variable texture, special boards with reliefs, with different surface textures, allowing a user to learn their composition by touch. Such tactile aids are very well thought-out, simplified and generalised, so that they are tactilely interpretable. When used during guided tours, they are made of light materials. If elements are placed closer, they feel denser, having more dots on the boards, while the elements located further away have softer textures. The boards used during independent visits are made of a solid material, such as aluminium, and are permanently fixed next to the piece of art. A common solution in this case is AD or text (written in Braille for the blind and/or in large print for the visually impaired) explaining the tactile model. These diagrams can be made by a person or machine, outside companies or museum staff themselves, who often create their own accessibility materials. According to some museum professionals, since art is a manual thing, these types of replicas should also be created by a person rather than a machine, and they should try to preserve a paper type or size. There are also books where beside convex images there is a text that describes the image and/or explains how to touch it. The book can also be read with a smart pen: certain zones/areas of the page are defined

¹³ Christopher Taylor, Elisa Perego, “New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments” [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, pp. 44–45.

and the pen is loaded with data; when the recipient touches a certain part of the book, the corresponding information for that zone is activated.

Visits to the museum oriented towards touching selected exhibits are called touch tours. Due to conservation reasons, these tours are only available to visually impaired visitors, who often wear special gloves. In London, the Wallace Collection runs Multi-Sensory Art Events “Sensations!”, a programme of lectures, creative activities and practical art workshops for visitors who are blind or partially sighted. During this programme, visitors can, for example, touch clocks from the collection or try on costumes that imitate those in the paintings.



Fig. 1. “Sensations!” session (audio described tour), use of props from paintings during a guided tour, The Wallace Collection, London, 2019, photog. A. Wendorff

In the Victoria and Albert Museum, a visitor can touch, for example, Restoration balusters or tiles from the Palace of Westminster. Next to them, instead of the sign: “Please do not touch the exhibits” often found in the museum, there is a prompt: “Please touch”.

At the National Gallery, during a meeting before the exhibition visit participants can touch, for example, tactile line diagrams which represent museum paintings.



Fig. 2. Tiles, Victoria and Albert Museum, London, 2020, photog. A. Wendorff



Fig. 3. Paul Gauguin, *Woman with a Mango* and its tactile line diagram, National Gallery, London, 2019, photog. A. Wendorff

Unfortunately, during the COVID-19 pandemic, museums were closed and when they could be visited again, tactile exploration was not allowed or only possible by touching props that could be easily cleaned; and visitors had to be provided with hand disinfection gel before and after a tactile visit. Besides, as visually impaired people indicated during the interviews, even when museums were reopened, they were reluctantly visited, especially by the blind, who rely heavily on touch also when moving around. As it turned out, face masks also hindered the sense of direction and had a negative impact on the sense of hearing (sound reference points and listening to junctions were disrupted). It especially affected those using a white stick or having a guide dog, as these people need to have a stable position and great hearing.

As far as the use of the sense of smell for sharpening AD is concerned, we can mention special fragrances directly linked to a certain piece of art, such as a smell of flowers, woods (e.g. a balsamic smell of pine trees or a smell of wilderness full of humidity and tannins), a campfire or the spices of a particular region or country. Sometimes a particular piece of art is associated with a particular smell, the work evoking that smell and thence a memory; and it should be noted that smell activates the area of the subconscious linked to our emotions in a much stronger way than other senses such as sight or hearing. These scents can be specially created for the tour by museum staff or commissioned from an outside company (e.g. exclusive perfumes inspired by visual works) or these may be scents already in use, such as commercial perfumes. We can smell those fragrances during a visit directly or with the use of blotters, special test strips. We can also use candles or essential oils. Smell can also be combined with taste, e.g. the scent of Arabic tea or local desserts or freshly ground Armenian coffee and dried fruit, which we then taste – as was the case during the audio described tour and handling session of the exhibition “Inspired by the East: How the Islamic World Influenced Western Art” in the British Museum. During the tour, ceramics, glass, jewellery, and clothing (which also involved the sense of touch) were used to demonstrate how this artistic exchange influenced a variety of visual and decorative arts.

These scents (e.g. exclusive perfumes) can be used not only when guiding visually impaired people through an exhibition; they can be used during workshops before or after the visit. They may also be an integral part of the event for all audience members (multisensory exhibitions), created directly in this way by an artist or exhibition curator, taking accessibility into account from the very beginning of the whole creative or exhibition process.

One such example is the “Moving to Mars” exhibition at the Design Museum in London. Mars-related design emphasises human needs and psychology, the mental health of travellers, which NASA assesses as one of the major

unknowns and a major risk factor.¹⁴ This is related to the so-called sensory deprivation, the removal of stimuli acting on one or more of the senses, since the landscape on Mars is monotonous, without varied colours, textures, sounds or smells; there are no plants or animals.



Fig. 4. Coffee pot probably made in the southern USSR states of Armenia, Georgia or the Ukraine in the years 1960–1980, The British Museum, London, 2019, photog. A. Wendorff

As far as the use of the sense of smell is concerned, at that exhibition attention should be paid to Anna Talvi's *X.Earth Olfactory Gloves-Mask* and Vera Mulyani's *Earth-scented Perfume*. As a designer, Anna Talvi, explains:

To combat mental challenges – such as a longing for a normal sleep, space-anxiety and the knowledge that it is impossible to turn back home – I have created the X.Earth olfactory gloves-mask. The X.Earth can conjure memories of one's home through smell. They are custom-made for each individual and contain a personal "Earth memory smell-scape capsule". When the wearer puts the gloves to their face and inhales, they can be reminded of anything from the scent of someone they love to the smell of rain. These familiar smells trigger the limbic system – part of the brain most susceptible to radiation – bringing calm and mental well-being to the long journey.¹⁵

¹⁴ Andrew Nahum, "Introduction" [in:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, eds. Justin McGuirk, Andrew Nahum, Eleanor Watson, 2019, London, the Design Museum, p. 11.

¹⁵ Anna Talvi, "Sartorial Thoughts on Tailoring Spacesuits" [in:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, p. 95.



Fig. 5. *Earth Perfumed Gloves for Mars Travellers*, the Design Museum, London, 2020, photog. A. Wendorff

These are gloves to wear while traveling to Mars. When we miss Earth and want to remember it, we should put the gloves close to our face to inhale the memories of Earth. These particular gloves from the exhibition smelled of freshly cut grass and the scent of the designer's favourite horse.

At the Mars exhibition, we could also smell perfumes inspired by Earth, such as the scent of rain on the hot Javanese earth, inspired by the childhood memories of the artist Vera Mulyani.



Fig. 6. *Desert Rain: Mars City Design*, the Design Museum, London, 2020, photog. A. Wendorff

Just like the sense of smell, the sense of taste is mainly applied to images which directly refer to this sense, e.g. a table with fresh vegetables and fruit is placed at an exhibition featuring still life paintings of this type of subject. Flavours may refer to a particular region or country, as in the aforementioned exhibition at the British Museum. The flavours complement the impression of verbal descriptiveness. Nevertheless, it seems that this sense is least frequently used in museums.

In contrast, audio description directly relates to the sense of hearing. Such AD may be simply an oral, verbal narration, but it may also be accompanied by background music; it usually takes the form of a radio play or occurs when the AD has been pre-recorded. I have not encountered an audio describer who creates/reads AD live in a museum using this type of background music. Neves refers to the concept of *soundpainting*, the sound of words, a new art form, referring to *word painting/ tone painting* or *text painting*, a musical technique that depicts the literal meaning of a song in such a way that the music attempts to mimic the emotions, actions and sounds used in the text. The researcher proposes translating the image with the use of sound, creating an artistic transcreation.¹⁶ As Neves explains:

Carefully chosen words and a careful direction of the voice talent to guarantee adequate tone of voice, rhythm and speech modulation can all work together with specific sound effects and music to provide the “story(ies)” and emotions that a particular piece of art may offer. In many ways, soundpainting goes against the grain of conventional museum audiodescription, particularly for being openly subjective and interpretative in nature.¹⁷

While artists and museum staff sometimes refer to soundscapes, The National Gallery even created a special exhibition in 2015 called “Soundscapes” within the framework of its “National Gallery Inspires” programme. The museum invited musicians and sound artists to participate. Each of them chose one painting from the collection and then composed a piece of music to go with it or created sound art, a work in which sound was a dominant artistic medium. This exhibition inspired the museum staff at the gallery, who sometimes, during their monthly workshops with visually impaired people, play music related to the era in which the paintings were created or which in some way is associated with or alludes to them.

¹⁶ Josélia Neves, “Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts”, p. 290.

¹⁷ *Ibid.*



Fig. 7. *Acoustic Pavilion*, the Design Museum, London, 2019, photog. A. Wendorff

It should be noted that there are also exhibitions entirely dedicated to sound, inspired by sound, such as “Sound in Mind” by Yuri Suzuki, exhibited at the Design Museum in London in 2019–2020. Yuri Suzuki is a Japanese sound artist, designer and electronic musician. Among the works presented in the exhibition, his particularly noteworthy sound installations include: *Acoustic Pavilion* and *Garden of Russolo*. The first one, consisting of white interconnected tubes and conical caps of various colours, invites the visitors to interact with the installation (one person speaks into the tube, the other listens to the processed sound) and reflect on how sound changes in space, and thereby what the mutual relations are between the formal and sound features of space and architecture. *Garden of Russolo* (inspired by the works of experimental composer Luigi Russolo), on the other hand, allows visitors to create their own sound experience by speaking inside a phonograph-like wooden box speaker that alters and amplifies the original soundtrack. Visiting the “Sound in Mind” exhibition was concluded with a discussion on the meaning of sound and the experience of the exhibition, as well as with a workshop exploring different sounds with different materials, the final result of which was the creation of a sound map by all the participants. It should be noted that multisensory exhibitions or those relating directly to the senses are very often accompanied by workshops. They make use of the sensory experience gained at the exhibition, aiming to recover sensory impressions, to relate to

previously visited pieces of art. During such events, participants use objects characterised by a variety of textures or scents, which affect the other senses: touch, hearing, taste or smell.



Fig. 8. *Garden of Russolo*, the Design Museum, London, 2019, photog. A. Wendorff



Fig. 9. *Moving to Mars: A Multisensory Tour*, the Design Museum, London, 2020, photog. A. Wendorff

CHAPTER 3

ACCESSIBLE MUSEUM

The International Council of Museums (ICOM) defines a museum in the following way:

Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.¹

Key words in this definition, such as “inclusive”, “equal access”, and “diverse communities”, indicate that each museum should be accessible to all audience members.

In order for a museum to be accessible to the blind and visually impaired, it must meet many prerequisites, some of which have already been described in previous chapters; namely, it should have audio description in an app or provide it during live tours. AD should have different versions, if the budget allows, to suit different users far much as possible, e.g. a basic and an extended version, or separate ones for adults and for children, etc. If this AD is presented by an audio describer during a tour, it would be a good idea to provide flexible dates for visitors. Guided tours should be organised not only at the request of associations for the blind but also of individuals.

As far as support for visually impaired people is concerned, a museum should have guidebooks in large print as well as large prints of photographs or images from the exhibition, as is the case, for example, in the National Gallery.

¹ ICOM, 2019, “ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote”, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (1.02.2022).

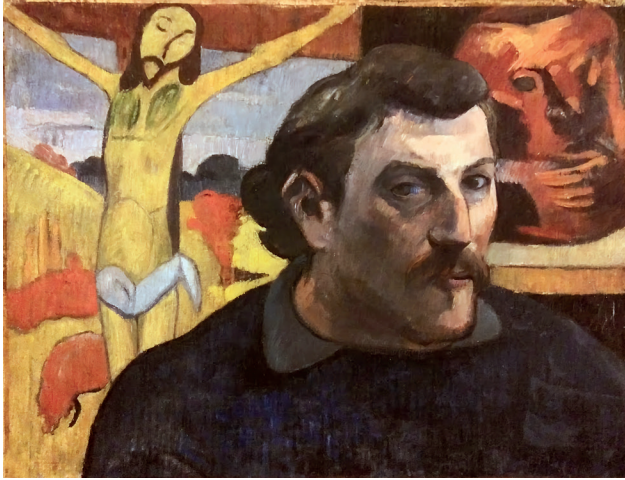


Fig. 10. Large print of the painting by Paul Gauguin *Self-Portrait with the Yellow Christ*, National Gallery, London, 2019, photog. A. Wendorff

A museum should also provide magnifying glasses, although younger generations usually use the camera on their phones or particularly dedicated apps for this purpose.

As far as possible, the museum should also make use of multisensory approaches (described in previous chapters), for example during workshops accompanying the visit to the exhibition. A guided tour may also involve the use of movement, including of dance. During such a tour, participants imitate the movements of figures from a painting or sculpture or become a living picture themselves (French: *tableau vivant*), reconstructing a painting or sculpture. *Tableau vivant* is:

A paratheatrical form on the border of theatre and painting; a figural composition depicting a figure or figures frozen in an expressive pose (often accompanied by music). It is an independent part of a show or celebration in the open air, salons, common rooms, etc.; in the theatre it is sometimes exhibited as a fragment of the drama or the final scene.²

In a museum, it is used for animation and educational purposes, and its important feature is communality. Additionally, a museum sometimes invites a choreographer, who creates a specific set of dances or dance movements for the exhibition, which are linked to a particular painting, sculpture or installation.

² Magdalena Piotrowska, "żywy obraz", *Encyklopedia Teatru Polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/206/zywy-obraz> (2.02.2022).

The choreographer then runs workshops with the participants, usually to the accompaniment of music, often experimental, in various styles and registers, sometimes for all audience members and sometimes only for those with impairments. By analogy to music landscapes, in this case we could talk about movement or dance landscapes, about translating a visual layer into dance and about expressing emotions through movement filled with expression.

An accessible museum must also have an accessible website, which can be used by a visually impaired person who wants to find interesting information in an easy and intuitive way. This museum should disseminate information about accessible visits through various channels, not only on the website, but also through a mailing list or contact with associations and organisations representing visually impaired people. Accessible exhibitions would make no sense if users were not informed about them.

An accessible museum must train its staff on accessibility, be sensitive to different audience members, know their needs and be able to talk to them and guide them through museum collections in a way adapted to the needs of these groups. This applies to all museum employees. An AD app or typhlographics will be useless if the staff at the museum front desk have no idea about these facilities or do not inform the visitor about them. Unfortunately, I know from my conversations with visually impaired people that frequently the employees at the ticket office or at the information desk do not know about the museum's facilities and all they know is the possibility of the traditional guided tour.

An accessible museum is also architecturally accessible. "The need for 'physical access' is a guarantee that all visitors (able-bodied and those with physical disabilities) can actually enter and negotiate buildings or sites on equal terms and with equal ease".³ Visually impaired people have difficulty getting around and moving, so the museum must also explain to them how to get to the building (some museums also offer pickup from a particular public transportation stop). The entrance to the building and the rooms inside should also be friendly to visually impaired visitors, which can be achieved, for example, by handrails on the staircase, guides, elevators, a tactile walkway,⁴ mock-ups or typhlographic maps of the building, and/or the floors. Another solution can be visiting an exhibition with a directional application or using palmtops with sound descriptions of the exhibition for the blind or palmtops with text and photos adapted for the visually impaired. A further solution would be an assistant for the visually

³ Rhiannon Mason, Alistair Robinson, Emma Coffield, *Museum and Gallery Studies: The Basics*, 2018, London, New York, Routledge, p. 104.

⁴ This is unfortunately not possible in some historic buildings. In general, architectural accessibility of an entire building may be impossible or difficult in the case of a museum building that is a historic landmark.

impaired, who would accompany such a person during a visit to the museum and keep them informed about the space they are in. The next important issue is good lighting and visibility of objects in display cases (for the visually impaired), and labels written in Braille or with enlarged, contrasting print and/or digitally accessible information on the so-called NFC tags (chips) which enable audible reading of content. A visually impaired person should also be able to enter the building with a guide dog. If the museum building and/or exhibition halls are not free of architectural barriers from the very beginning this “access chain” will be broken, because the user will not come to the museum or will not know how to visit it. That is why architectural accessibility is so important.

Accessibility (for people with different dysfunctions) should be planned at the initial stage of museum construction or the preparation of a given exhibition. Unfortunately, in practice sometimes accessibility in general is not taken into account⁵ or is considered only at the end of the exhibition process, when additional funds are left; and unfortunately this is the antithesis of what such accessibility should look like.

One example of an accessible museum is the Wellcome Collection in London, which we would like to describe. The museum building, its halls and exhibitions are described in detail on the website, so visitors can prepare for the visit in advance. The building is architecturally accessible, located in central London, and may be reached by public transport. The museum also provides pickup from the bus stop upon prior request. Noteworthy, Transport for London provides access to people with various disabilities; for example, a visually impaired person can be accompanied by an assistant while travelling to the museum. The Wellcome Collection can also be visited with a guide dog. The museum has step-free access to all floors via lifts, as well as a platform lift at the entrance. A blind or visually impaired person can take a live AD guided tour of the exhibit or, if they prefer, listen to recorded audiotapes through the VocalEyes website, where in addition to description of the exhibits, the person can also listen to AD directional guides (directing them between rooms and exhibits). They can also use labels and guides in large print, and borrow a magnifying glass or sheet. In the Museum’s permanent exhibition titled “Being Human”, there are labels in Braille with the names of all the exhibits and tactile reproductions of some objects, as well as large print guides, a tactile gallery plan and a tactile book. Alongside the descriptions of some objects, there are also tactile tiles imitating the object in question, which allow the visitor to feel its texture or shape. The exhibition also involves other multi-sensory solutions: for example, music from an

⁵ Fortunately, this is becoming increasingly rare: legal regulations oblige museums to meet accessibility requirements, museum employees are increasingly aware of it, and users are demanding their rights.

interactive jukebox, the sound of some of the exhibits or the smell of breast milk, which is released when one passes very close to one of the exhibits. If we want to deepen our knowledge after visiting the exhibition, we can use the assistive study room equipped with a computer with a screen reader, that is, software that reads the text displayed on the screen or presents it on a Braille monitor. The museum has Job Access With Speech, JAWS, which converts various components of the Windows operating system to speech. A visually impaired person can also use a keyboard with magnified high-contrast captions and a magnifying glass with a wide range of colour and contrast controls, as well as ZoomText Magnifier to magnify and enhance the image displayed on the computer screen. Blind and visually impaired people can also use the Kurzweil software, which reads aloud the scanned text. It should be noted that both the Wellcome Collection building and the exhibitions within it have been planned from the outset in accordance with the principles of accessibility.

CONCLUSIONS

Gottfried Boehm believed that image hermeneutics “has its origin where the visual experience of the image passes into the medium of language”¹ However, he was far from claiming that we can precisely translate the image into language. In his view, we can only come close to it, because in fact the sensory sense of the image (its characteristic form of sensory experience) remains untranslatable.² According to his theory, reflection on the image (self-referentiality) leads to an aesthetic conflict or iconic difference (which makes an image an image and not an utterance), whereby sensuality clashes with conceptuality.³ The relationship and contrast between the simultaneity and successiveness of an image gives it its sensual sense, because only the eye can find the path between a detail and the whole and follow it creatively, as it is about activity and not generality, summary collection or cognition with concepts.

As we have mentioned in previous chapters, a method and form of making visual art accessible to partially sighted people depends on many factors: on the user (on their visual impairment – blind person, partially sighted person, etc.; layperson or art expert; different preferences in art reception – with a guide, on their own, through an app, remotely or stationary; experience of exploring works of art by touch, etc.), on the type of art (painting, sculpture, installation, etc.; figurative or abstract art, etc.) and on the country of residence (e.g. the British standards for creating audio description developed by the Mind’s Eye and Vocal-Eyes organisations).

The language of description is also very important: the vocabulary must be accessible, concise and logical; the order of description is very important, because on this basis blind and visually impaired people mentally construct a particular image. Contemporary research combines audio description with easy-to-read, easy-to-understand and plain language (easy audio description or easy-to-understand audio description) in order to create descriptions with plain vocabulary (if a specialised term has to be used, it is explained) and plain syntax as well as the clearest possible arrangement of information (which is possible, among other things, by grouping similar messages together).

¹ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, 2014, Kraków, TAIWPN Universitas, p. 144.

² *Ibid.*, pp. 234–238.

³ *Ibid.*, pp. 40–41.

Another important aspect is reference to other senses, both in a direct way in the description and language (e.g. the use of stylistic tropes, ekphrases, etc.) and beyond (multi-sensory workshops, touch tours, soundscapes, reliefs, convex drawings, typhlographics, mock-ups, 3D models, touching the exhibits or their reproductions or related props, olfactory and/or taste compositions, etc.). Movement or dance can also be used during a guided tour (dance arrangements, dance movements, “living pictures”, etc.). However, it should be noted that audio description is fundamental and should never be omitted; it can only be enhanced by other senses or movement. Moreover, the use of these other references must be coherent and closely linked to the exhibition, so that their overly abstract or experimental form do not stray too far from the original and from the artist’s intentions.

In conclusion, it should be stressed that museums are obliged to ensure digital and architectural as well as information and communication accessibility. Above all, they should have a coherent accessibility policy; the whole museum team must also be trained in accessibility, including in managing it. The more different resources a museum can make available, the better, as audience members are different and have different disabilities, needs and preferences. For a museum to be accessible, it must also be in constant dialogue with people with disabilities, in line with the principle “nothing about us without us”. Visually impaired individuals should be directly involved in the accessibility process as co-creators and not just evaluators (greatly interesting is accessible creation as an alternative approach, integrating translation, and accessibility inside the creative process according to Pablo Romero-Fresco’s principle of “accessible filmmaking”). In addition, we should think about accessibility and implement it as early as creation of the museum and its exhibitions (as in the case of the Wellcome Collection museum in London, presented as good practice in chapter three). The pandemic has also forced us to redefine the concepts of museum and museum accessibility. It has made us reflect on the subject of accessibility in the post-Covid era and consider how to transfer this physical accessibility to the virtual world. Accessibility combined with new technologies has shown us its new face, becoming digital, digitalised and immersive.

APPENDIX

Lisa Squirrel's AD of the painting *The Blind Girl* by John Everett Millais¹

As I describe *The Blind Girl* in more detail, I will move from the back and top of the picture to the bottom and front of the picture. The painting has a portrait orientation so it is taller than wide. It is about 2 1/2 feet tall and about 1 1/4 feet wide. In the upper left of the picture the background is made up of a very smooth mix of white, blues and greys, which suddenly create the illusion of a mottled sky filled with rain clouds interspersed with patches of blue. These blue patches help us to know the storm is passing and moving from the viewers' left to right. On the left horizon of the picture is the palest point of the picture, where there is a soft baby blue. In the centre of the upper quarter of the picture is the paler of the two rainbows that make up the double rainbow. From left to right the colours are blue, green, yellow, orange and red. The paleness of this rainbow gives the viewer the feeling it is farther back in the distance, though of course it isn't. The second brighter rainbow is a short distance to the right of the first. Its colours appear in the opposite order of the paler rainbow – a phenomena [sic] that occurs with a double rainbow, because the ray of light is fractured twice in each raindrop. Entertainingly, Millais had to repaint the paler rainbow because he did not know of this phenomena and it was only pointed out to him by another artist as he was hanging his ... this work in preparation for the Royal Academy show. So he had to do some last minute repainting. The brighter colours of this second rainbow make it appear closer to us, though again of course it isn't. Under the first rainbow the sky is a darker blue and deeper grey. This darkening and blending of colour helps to create the movement of the storm off the right side of the painting. On the horizon line, which is about a third of the way down the picture, we see trees and the grey and orange-red roofs of the white houses of a town. These houses are to the left of the double rainbow. There is a white wall in front of them, maybe the town wall. Farther to the right on the horizon is a forest of mostly deciduous trees with a few pines mixed in. Behind this is a large white building with an orange tan roof and a thin vertical white line with a dot atop of it, creating the impression of a cross on top of a church. This church is about a sixth of the way in from the very right side of the canvas and there are pine trees to the right

¹ Lisa Squirrel, *Art with Feeling*, Episode 3 – “The Blind Girl”, <https://soundcloud.com/user-763312813/art-with-feeling-episode-3-the-blind-girl> (15.01.2022).

of the church and in front. The deciduous trees are a little closer to the viewer and they obscure a part of the town. There appear to be about two large fields between the girls and the town. To the right side of the canvas there are four crows or blackbirds. The two fields slightly slope down towards the bottom right of the picture. At the left edge of the canvas are pines and deciduous trees that cast a shadow into the fields. These farm pastures are brilliant in the post-storm sunshine. They are made up of loose strokes, of bright grass greens, lime greens, spring greens, a small amount of russet and of light yellow. These variations of colour help to depict the unevenness of the ground in the fields. In the upper field to the left are settled dabs of russet. This may indicate flowers among the grasses. This russet colour draws the viewer's gaze around the painting – from the orange red roof then to the speckles of russet in the field and then down to the blind girl's skirt, which I will describe later. At the vertical centre of the picture is another copse of trees with a bale of hay near them. Near the horizontal centre line of the picture is a stone wall between the upper and lower fields. It is indicated by a greyish-white markings. There are trees behind this wall and along the front are low bushes. This grey-white wall does not quite continue to the right edge of the canvas. Near the bale of hay are brown red cows – one eating, three laying down. A bit further on from the cows is a white horse and farther on at the right edge are four black birds. The bird closest to the centre of the picture looks like it is about to take off. In the upper field is another reddish-brown cow and there are a couple more white horses and white cows scattered in the fields. The closest white cow has its back to the viewer. At the far left of the canvas are two more black birds, again possibly crows. One bird is cut off by the edge of the canvas and the other is taking off. Slightly to the left of the centre of the picture, directly before the viewer, two girls are sitting on a bank alongside the road. The grass behind them and to the right of them is taller and slightly wispy. There may be a small stream or rivulet of water created by the recent down-pour of rain at the far right of the picture. This water reflects the sunlight. To the far left of the painting and by the older girl's side are five tall sword shaped leaves giving the impression of some sort of bulb coming out and just above these leaves are rusty-brown splashes of colour and then more fresh bright green grass. Scattered among the five sword-shaped leaves and the grasses are small rosettes of tiny spoon-shaped leaves and tufts of thin wiry stems that carry the clusters of a large dark – to slate-blue flowers of harebells, which bloom between July and October, which leads me to believe that this picture is meant to be at high summer or late summer. The older girl's face is tilted upward to take in the warmth of the sun. Her blindness is indicated by her closed eyes and the slight bit of her clouded left eye that we might be able to see beneath the lid and by the sign around her neck that reads "pity the blind". She is quite pretty with her oval face, sun-kissed skin and cupid's bow red mouth. Her hair is beautifully shiny and is a lovely auburn reddish-brown copper colour. It is parted in the middle and

is pulled back over her ears. She has a peaceful expression on her face. Draped over the back of her head and falling over the front of her right shoulder and side is a shawl the colour of burnt sienna or deep claret. The shawl has an ornate pattern running around its border. Her blouse is in shadow and appears almost black in colour. She is sitting so still a tortoiseshell butterfly has come to rest on the shawl at her shoulder. With its orange-white-blue-brown wings spread. Below her chin and at her neck is the white sheet of paper I mentioned with the words "pity the blind". She is wearing an ankle length amber-coloured skirt that is somewhat dirty and patched and is woven of a heavy fabric. Her left hand extends from under the shawl and is fingering the grass she is sitting on. On her knees rests a small concertina made of wood. The stretchy bit is black and white and there is a thin ivory tube with brass ends on string. The blind girl's younger sister snuggles against her blind sister's left side. This little girl looks up and over her sister's shoulder towards the rainbows. Her hand is raised, her fingers pressed against her shawl, drawing it to her cheek. We can only see this little girl's cheek and nose, because not only is her head pressed against her sister's shoulder but, as I said, her gaze is turned away from us, towards the sky and the magical double rainbow. This little girl has shiny golden blonde hair that rests on top of her shoulders and falls down her back just to a bit below her shoulders. She is wearing a very dark brown da... [corrects herself] jacket that buttons beneath her breast and it has long sleeves, and beneath her coat she wears a soft blue dress that is gently pleated at the waist. The dress is faded and there's a yellow patch where the dress has been mended. The sleeves of her dress poke out from those of her coat, suggesting she may be getting a bit big for her clothing and the hem of her dress is almost white in places and it is very worn and frayed. Her dress comes down to below her knee and we can see her ribbed white stockings and her short brown leather boot, boot-like shoe that has four buttons up the side. We cannot see the shoe on her left foot. Behind the concertina the little girl rests her arm and cra... [corrects herself] clasps her sister's hand. The older sister's amber-coloured skirt takes our gaze out of the painting. Millais has chosen as his subject for this painting one of the social evils of the day: vagrancy among children and the disabled. Millais hoped that his painting would elicit sympathy from its viewers for the plight of this blind girl and those like her. The younger girl, who is partly perched on her sister's lap, does not look out at us, as I said, and looks back at the rainbow, so she is in the role of the viewer of the picture, looking at the glorious colours and brilliant light, which her sister cannot see. Some art historians have interpreted Millais' depiction of the double rainbow as a Christian symbol of hope. And one must remember that at that time Millais was still influenced by his former patron, John Ruskin, when he painted this picture. And it was Ruskin's belief that there was a connexion between the beauty of nature and the divine handiwork of God. It is interesting to note that the village at the back of the picture is identified as Winchelsea, a town which Millais and his artist

friends, Holman Hunt and Edward Lear, visited in 1852. And Millais would have been aware of the association of John Wesley, the founder of Methodism, with the town of Winchelsea, because Wesley gave his last outdoor sermon in Winchelsea in 1790, when he was 80 years old and he himself had lost much of his sight and had to sit to give the sermon. It is interesting to note how the two girls are depicted by Millais. The younger girl snuggles within the shawl of the blind girl. Perhaps their positioning is a bit like the Madonna and child, but what's most interesting is that the sighted girl, who you would think would be looking after the blind girl, there is a role reversal in this painting. I think that what I love most about this painting is the role reversal and the agency which the blind girl is given, something which is seen so infrequently in art. The wonderful peacefulness she has found. Though her life may be difficult and she may struggle, she is able to earn by playing her concertina money for her family and to look after and keep safe her little sister shown by the confidence the little sister has as she snuggles into her older sister in protection, which her older sister can offer. Not only is the agency wonderful, but also as a viewer, when we think of ourselves no longer in the little girl's position, but try to think of ourselves in the position of the blind girl, who we are supposed to pity we suddenly realise: why should we pity her? She is obviously very happy, she's enjoying her environment, she's feeling the lushness of the grass, she can probably hear the trickle of water running in the rivulet or stream that is depicted on the right side of the canvas. In the fields behind her there are cows and horses, which probably whinny and low. And there are crows or blackbirds, which are probably singing. She can also probably smell the rich humus scent of damp earth and feel the moisture in the air and the clearness that comes and freshness after the rain. Millais has made all the colours and images so vivid in this picture that it causes us to actually use not only our sense of sight but our other senses as well, and the blind girl helps us to appreciate all these other senses. So when we are done looking at the picture we are wondering should we pity the blind or should we pity ourselves for not being able to fully engage with all our other senses and to be so blind ourselves to what the value is of all people, even people with disabilities, and how much prejudice they have to live with and struggle against but yet they can still find beauty in the world. Millais' pictures are often criticised for being somewhat melodramatic and a bit sentimental or trite, but I think that despite their heavy symbolism or perhaps just because of their heavy symbolism that is what allows us to look at the deeper emotional content of the picture and then to reflect on that in ourselves. He shows us very clearly our own thoughts not just images. (...) It is interesting to note that Matilda Proudfoot and Isabella Nicole, who sat for the painting – Matilda as the older sister and Isabella as the younger – both came from very impoverished backgrounds and were found by Euphemia Grey or Effie Grey, who was first the wife of John Ruskin and shortly before this painting was finished had her marriage with Ruskin annulled and had married Millais in 1855. And she found

these two girls at the Perth Women's School for Industry, which took in young women and girls who had lost one or both of their parents or who came from homes where there was neglect or extreme poverty. Effie wrote in her diary that Matilda and Isabella were both wonderfully behaved and very shy. That when they were not needed by Millais, they would sit in the kitchen and help to peel potatoes or watch the door or would watch the fire idle for hours quite happy. Effie says that Matilda came from a very miserable home and it was very hard to get her to converse with any of the family but that her teachers said that she was very intelligent and learned very quickly. She does seem to have an intelligent calm face with a lot of character. It is interesting to note that though she herself was not blind she represented the poverty which Millais was trying to capture in this picture and we can see that a bit by her more ruddy skin and slightly roughened hands. Effie sat for the blind girl at first, but she was heavily pregnant and she found it very difficult to stay sitting in the sun in her husband's study in the window with a damp cloth on her head and so finally she gave up and that is when he scratched out her face and put in that of Matilda Proudfoot. It is nice that Effie was really able to help her husband and I think that was something that she appreciated about her relationship with Millais over Ruskin. Ruskin had very much shut her out of his work, but Millais found her ability to find models from all kinds of places and to simply go into homes and extract children or adults and bring them home and send them off with a sixpence or shilling was very surprising to him. As he said, he often wondered whether he should be giving them a sovereign or 30 shillings so Effie's ability to economise and to find the things that he needed for his paintings he found very useful and she managed to help him to finish four paintings by the time of the Royal Academy show in 1856. One of the elements she also helped define for the blind girl is the amber-coloured skirt, which she found... saw one day when she went to market on an elderly woman and she asked if she could borrow it for a couple of days and the elderly woman though quite surprised and giving an oath said that if Mrs Millais wanted it she could have it. And Mrs Millais took it and then sent it back with some coins a couple days later. So I think also this painting shows the lovely ingenuity of Effie Grey and also the great working relationship that Millais and Effie had and how they could support one another, though I think Effie did sometimes feel a bit lonely and like she could not fully participate, when Everett went down to London to show the pictures. (...) It's a picture that I really love and I love it because it's one of the first pictures I ever saw where blindness was represented in a way that gave agency to the blind and caused the viewer not just to pity but to look more deeply. And so even though that's what's written on the surface of the picture it had a deeper meaning and it's not the first thing that you notice about the picture either. When I saw this, when I first saw this picture I still had quite a bit of vision laughed so I remember walking up to it and the first thing you really notice is the rainbows and the colour and the copper hair of the blind girl.

It's so brilliant. And then you notice the very peaceful expression on her face and it's not until much later that you connect when you see "pity the blind" around her neck what's going on. And I just think it was wonderful for me to have that experience as they say to see a picture where a blind person was given agency. The reason that it's problematic is because of course it does have this kind of mawkishness to it. It's so over the top that ... in its symbolism that you do feel a bit like you're being browbeaten but in some ways I think that's what's wonderful about the Pre-Raphaelites (...).

REFERENCES

- ADLAB, *Audio Description: Lifelong Access for the Blind, Report on User Needs Assessment*, 2012, <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF> (15.01.2022).
“Appendix A: Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion Definitions” [in:] *Diversity, Equity, Accessibility, and Inclusion in Museums*, eds. Johnnetta Betsch Cole, Laura L. Lott, 2019, Lanham, Boulder, New York, London, Rowman & Littlefield, pp. 127–128.
- Bernabé Caro Rocío, *Easy Audiovisual Content for All: Easy-to-Read as an Enabler of Easy, Multimodal Access Services* [PhD thesis, Universitat Autònoma de Barcelona], 2020.
- Bernabé Caro Rocío, Orero Pilar, “Easier Audio Description: Exploring the Potential of Easy-to-Read Principles in Simplifying AD” [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, pp. 55–75.
- Bernabé Caro Rocío, Orero Pilar, “Easy to Read as Multimode Accessibility Service”, *Hermēneus*, 21, 2019, pp. 53–74.
- Bertocci Stefano, La Placa Silvia, Ricciarini Marco, “Architectural Language, between Narration and Architectural Representation” [in:] *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, ed. Enrico Cicalò, 2020, Cham, Springer Nature, pp. 726–738.
- Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, 2014, Kraków, TAIWPN Universitas.
- Buswell Guy Thomas, *How People Look at Pictures: A Study of the Psychology of Perception in Art*, 1935, Chicago, University of Chicago Press.
- Conklin Kathy, Pellicer-Sánchez Ana, Carrol Gareth, *Eye-tracking: A Guide for Applied Linguistics Research*, 2018, London, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- Doğan Huriye Armağan, “Improvement of the Cultural Heritage Perception Potential Model by the Usage of Eye-Tracking Technology”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 12(4), 2022, pp. 321–344.
- Fryer Louise, Walczak Agnieszka, “Immersion, Presence and Engagement in Audio Described Material” [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, pp. 13–32.
- Geert Freyhoff et al., *Make it Simple: European Guidelines for the Production of Easy-to-Read Information for People with Learning Disability for Authors, Editors, Information Providers, Translators and Other Interested Persons*, 1998, Cascais, ILSMH European Association.
- Hall Edward T., *The Hidden Dimension*, 1988, New York, Bantam Doubleday Dell Publishing.

- Howes David (ed.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, 1991, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- Hutchinson Rachel, Eardley Alison F., "Inclusive Museum Audio Guides: 'Guided Looking' through Audio Description Enhances Memorability of Artworks for Sighted Audiences", *Museum Management and Curatorship*, 36(4), 2021, pp. 427–446.
- ICOM, 2019, "ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote", <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (1.02.2022).
- Jerzakowska Beata, *Posłuchać obrazów*, 2016, Poznań, Wydawnictwo Rys.
- Kleege Georgina, *More than Meets the Eye: What Blindness Brings to Art*, 2018, New York, Oxford University Press.
- Koide Naoko, Kubo Takatomi, Nishida Satoshi, Shibata Tomohiro, Ikeda Kazushi, "Art Expertise Reduces Influence of Visual Salience on Fixation in Viewing Abstract Paintings", *PLOS ONE*, 10(2), 2015, pp. 1–14.
- Kowalik Stanisław, *Siedem wykładów z psychologii sztuki*, 2020, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Krejtz Krzysztof, Duchowski Andrew, Krejtz Izabela, Szarkowska Agnieszka, Kopacz Agata, "Discerning Ambient/Focal Attention with Coefficient K", *ACM Transactions on Applied Perception*, 13(3), 2016, pp. 1–20.
- Kruger Jan-Louis, "Making Meaning in AVT: Eye-Tracking and Viewer Construction of Narrative", *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 2012, pp. 67–86.
- Lautenbacher Olli Philippe, "From Still Pictures to Moving Pictures: Eye Tracking Text and Image" [in:] *Eye Tracking in Audiovisual Translation*, ed. Elisa Perego, 2012, Roma, Aracne editrice, pp. 135–154.
- Mason Rhiannon, Robinson Alistair, Coffield Emma, *Museum and Gallery Studies: The Basics*, 2018, London, New York, Routledge.
- Mazur Iwona, "Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches" [in:] *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, eds. Łukasz Bogucki, Mikołaj Deckert, 2020, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 227–247.
- Nahum Andrew, "Introduction" [in:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, eds. Justin McGuirk, Andrew Nahum, Eleanor Watson, 2019, London, the Design Museum, pp. 7–12.
- Neves Josélia, "Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts", *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 2012, pp. 277–293.
- Partington Zoe, "Introduction" [in:] *Ways of Seeing Art: Exploring the Links between Art and Audio Description*, 2017, London, Shape Arts, pp. 2–3.
- Perego Elisa, "Audio Description: Evolving Recommendations for Usable, Effective and Enjoyable Practices" [in:] *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, ed. Luis Pérez-González, 2019, London, New York, Routledge, pp. 114–129.
- Perego Elisa, "Da dove viene e dove va l'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti" [in:] *L'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, ed. Elisa Perego, 2014, Trieste, EUT, pp. 15–46.
- Pink Sarah, "The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses", *Social Anthropology/Antropologie Sociale*, 18(3), 2010, pp. 331–333.
- Piotrowska Magdalena, "żywy obraz", *Encyklopedia Teatru Polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/206/zywy-obraz> (2.02.2022).

- Plużyczka Monika, "Eye-Tracking Supported Research Into Sight Translation: Lapsological Conclusions" [in:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, eds. Sambor Grucza, Monika Plużyczka, Justyna Zajac, 2013, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 105–138.
- Porter Roy, "Foreword" [in:] Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, 1986, New York, Berg.
- Przasnek Marta, "Audiodeskrypcja nie jest ekfrazą" [in:] *Osoby z niepełnosprawnością i sztuka. Udostępnianie – percepcja – integracja*, eds. Aneta Pawłowska, Anna Wendorff, Julia Sowińska-Heim, 2019, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 75–84.
- Pujol Joaquim, Orero Pilar, "Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators", *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 2007, pp. 49–60.
- Romero-Fresco Pablo, *Accessible Filmmaking: Integrating Translation and Accessibility Into the Filmmaking Process*, 2019, London, New York, Routledge.
- Seremetakis Nadia C., *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, 1994, Chicago, London, University of Chicago Press.
- Squirrel Lisa, *Art with Feeling*, Episode 3 – "The Blind Girl", <https://soundcloud.com/user-763312813/art-with-feeling-episode-3-the-blind-girl> (15.01.2022).
- Stoller Paul, "Embodying Colonial Memories", *American Anthropologist*, 96(3), 1994, pp. 634–648.
- Stoller Paul, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, 1989, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Szarkowska Agnieszka, Krejtz Izabela, Krejtz Krzysztof, Duchowski Andrew, "Harnessing the Potential of Eye-Tracking for Media Accessibility" [in:] *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*, eds. Sambor Grucza, Monika Plużyczka, Justyna Zajac, 2013, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 151–181.
- Szczepaniak Jacek, "Tekst (i) obraz w lingwistycznej analizie dyskursu", *Socjolingwistyka*, XXXI, 2017, pp. 7–20.
- Talvi Anna, "Sartorial Thoughts on Tailoring Spacesuits" [in:] *Moving to Mars: Design for the Red Planet*, eds. Justin McGuirk, Andrew Nahum, Eleanor Watson, 2019, London, the Design Museum, pp. 93–124.
- Taylor Christopher, Perego Elisa, "New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments" [in:] *Innovation in Audio Description Research*, eds. Sabine Braun, Kim Starr, 2021, London, New York, Routledge, pp. 33–54.
- Vilaró Soler Anna, Orero Pilar, "The Audio Description of Leitmotifs", *International Journal of Humanities and Social Science*, 3(5), 2013, pp. 56–64.
- VocalEyes, *Audio Description and Access for Blind and Partially Sighted Visitors: Training Manual for Museum Staff*, n.d., London, VocalEyes.
- Wendorff Anna, "Audiodescription des arts plastiques. *Autoportrait de Dora Maar*", *Studia Romanica Posnaniensia*, 48(4), 2021, pp. 79–90.
- Więckowski Robert, "Audiodeskrypcja piękna", *Przekładaniec*, 28, 2014, pp. 109–123.
- Zeidler-Janiszewska Anna, "Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonycznego w naukach o kulturze", *Teksty Drugie*, 4, 2006, pp. 9–30.

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Gralka

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77



Po raz pierwszy w Polsce zaprezentowano doświadczenia w dziedzinie nauczania niepełnosprawnych w muzeach brytyjskich. Książka jest przykładem profesjonalizmu badacza i znajomości zagadnienia w skali światowej.

Z recenzji prof. dr. hab. Waldemara Delugi

Ciekawe jest zestawienie w publikacji tematów, które zazwyczaj podejmowane są oddzielnie, dotyczących audiodeskrypcji, antropologii zmysłów czy dostępności w muzeum. Interesujące jest omówienie tych trzech komponentów i niejako skonfrontowanie ich ze sobą w jednej książce. Na uwagę zasługuje również studium przypadku londyńskich muzeów, które może być szczególnie absorbujące dla polskich czytelników: historyków sztuki, muzealników, osób zajmujących się dostępnością w placówkach muzealnych. Monografia ma charakter interdyscyplinarny, czerpie z badań z zakresu historii sztuki, translatoryki czy antropologii, co uważam za jej największą zaletę. Wysoko oceniam również przedstawione studium przypadku londyńskich muzeów, które może stać się przykładem dobrych praktyk dla polskich artystów, kuratorów i muzealników.

Z recenzji dr. hab. Łukasza Chmielewskiego

This is the first time that a Polish academic has discussed the experience of teaching the disabled in British museums. The book exemplifies the researcher's professionalism and expertise in the discussed area on a global scale.

From a review by Professor Waldemar Deluga, PhD

In her publication, the author interestingly juxtaposes topics that are usually dealt with separately, namely audio description, anthropology of the senses and accessibility in museums. It is especially engaging to follow the analysis of these three components and their intersection in one book. The case study of London museums is also noteworthy, as it may be of particular interest to Polish readers: art historians, museologists and those concerned with accessibility in museum institutions. The monograph has an interdisciplinary character, drawing on research in art history, translation studies and anthropology, which I consider to be its greatest strength. I also highly appreciate the presented case study of London museums, which can become an example of good practice for Polish artists, curators and museum professionals.

From a review by Associate Professor Łukasz Chmielewski, PhD



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna
jako e-book

e-ISBN 978-83-8220-916-7



9 788382 209167