

Zasady przygotowywania treści przewodnika multimedialnego

Wersja 2

„Początkowo przygotowywałem opisy przeznaczone wyłącznie dla osób niewidomych i słabowidzących. Dziś, w miarę możliwości, tworzę opisy odpowiednie zarówno dla widzących, jak i niewidomych. Takie rozwiązanie pozwala muzeum zaoszczędzić środki finansowe, a jego dodatkową zaletą jest integracja: osoby niewidome i widzące mogą zwiedzać wystawy wspólnie”.

Lou Gisante

http://www.lougiansante.org/p/blog-page_13.html

O PROJEKCIE

Projekt „OpenArt – Sztuka współczesna dla wszystkich”) jest finansowany ze środków Narodowego Centrum Badań i Rozwoju w ramach programu *Innowacje Społeczne* (nr umowy: IS-1/021/NCBiR/2013).

O AUTORKACH



dr Agnieszka Szarkowska, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Założycielka grupy badawczej Laboratorium Przekładu Audiowizualnego (AVT Lab). Zajmuje się dostępnością mediów dla osób niewidomych i niesłyszących. a.szarkowska@uw.edu.pl



dr Anna Jankowska, asystent w Katedrze do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się przekładem audiowizualnym, a w szczególności napisami dla niesłyszących oraz audiodeskrypcją. Prezeska Fundacji 7 Zmysł. anna.m.jankowska@uj.edu.pl

DATA OPRACOWANIA

Luty 2015 r.

CYTOWANIE

Szarkowska, A., Jankowska, A. (2015). *Zasady przygotowywania treści przewodnika multimedialnego*. Wersja 2. www.avt.ils.uw.edu.pl

SPIS TREŚCI

O PROJEKCIE	2
O AUTORKACH	2
DATA OPRACOWANIA.....	2
CYTOWANIE	2
SPIS TREŚCI	3
WPROWADZENIE	4
PROJEKTOWANIE UNIWERSALNE	5
ZASADY PROJEKTOWANIA UNIWERSALNEGO I ICH WYKORZYSTANIE PRZY TWORZENIU PRZEWODNIKA MULTIMEDIALNEGO:	6
ZASADY PRZYGOTOWYWANIA TREŚCI PRZEWODNIKA MULTIMEDIALNEGO.....	7
JAK OPISYWAĆ I JAK NIE OPISYWAĆ?	10
PRZYKŁADOWE OPISY	11
Józek Szajna „Epitafium I”	11
Jerzy Bereś „Wózek romantyczny”	12
Stanisław Dróżdż „Między”	13
Andrzej Wróblewski „Rozstrzelanie VIII (surrealistyczne)”	14
TŁUMACZENIE NA ANGIELSKI	16
NAPISY I TŁUMACZENIE NA JĘZYK MIGOWY.....	17
ŹRÓDŁA	18
PARTNERZY KONSORCJUM REALIZUJĄCY PROJEKT	19

WPROWADZENIE

W niniejszym dokumencie przedstawiamy zasady przygotowywania treści przewodnika multimedialnego w formie aplikacji na urządzenia przenośne w oparciu o projektowanie uniwersalne.

Zasady przygotowywania treści przewodnika multimedialnego powstały w wyniku realizacji projektu „OpenArt - Sztuka współczesna dla wszystkich”, finansowanego przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju w ramach programu *Innowacje Społeczne* (NCBR/IS-1/2012). Celem projektu jest stworzenie prototypu przewodnika po dziełach sztuki współczesnej w oparciu o projektowanie uniwersalne.

Przewodnik multimedialny dostępny jest w formie aplikacji na urządzenia przenośne, np. telefony komórkowe i tablety (na platformach IOS i Android). Aplikacja w sposób przystępny i atrakcyjny przedstawia wszystkim zainteresowanym wybrane dzieła sztuki współczesnej na przykładzie zbiorów znajdujących się w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK.

Projekt bazuje na zasadzie *Bring your own device* (BYOD, 'weź ze sobą własne urządzenie') – odbiorcy opisywanych w przewodniku dzieł sztuki korzystają z własnych smartfonów lub tabletów. **Przewodnik może być wykorzystywany zarówno przez zwiedzających muzeum, jak i przez osoby nie znajdujące się fizycznie w muzeum, lecz po prostu zainteresowane jego zbiorami.**

Dzięki zastosowaniu zasad projektowania uniwersalnego przewodnik dostępny jest dla wszystkich zwiedzających muzeum bez względu na niepełnosprawność czy (nie)znajomość języka. Przewodnik może służyć jednocześnie bardzo zróżnicowanej grupie odbiorców, tym samym niwelując konieczność wprowadzania indywidualnych ułatwień dla poszczególnych grup na późniejszych etapach jego użytkowania. Oznacza to, że **muzeum nie musi podejmować dodatkowych działań ani ponosić dodatkowych kosztów, by udostępnić swoje zbiory osobom z niepełnosprawnościami sensorycznymi czy cudzoziemcom.**

W niniejszym dokumencie przedstawiamy szczegółowe zasady przygotowywania treści przewodnika multimedialnego. Zasad zostały opracowane w oparciu o:

- kwestionariuszowe badanie analizy potrzeb potencjalnych użytkowników, przeprowadzone przez dr Krzysztofa Krejtzę z Ośrodka Przetwarzania Informacji przy współdziałaniu Muzeum Narodowego w Krakowie i MOC AK-u,
- kwestionariuszowe badania preferencji dotyczących treści i długości opisów przeprowadzone przez dr Agnieszkę Szarkowską oraz Natalię Kuc z Uniwersytetu Warszawskiego oraz dr Annę Jankowską z Uniwersytetu Jagiellońskiego,
- badanie jakościowe zrealizowane za pomocą pogłębionych wywiadów indywidualnych, przeprowadzone przez dr Jarosława Kowalskiego z Ośrodka Przetwarzania Informacji PiB.

PROJEKTOWANIE UNIWERSALNE

Projektowanie uniwersalne polega na tworzeniu produktów i obiektów użyteczności publicznej tak, by mogło z nich korzystać **jak największe grono użytkowników** już od momentu ich powstania.

Metody projektowania uniwersalnego wspierają **równouprawienie, integrację** i politykę włączania. Wdrażanie elementów integracyjnych już na etapie projektowania przewodnika multimedialnego jest mniej czasochłonne i kosztowne niż późniejsze ich dodawanie po zakończeniu fazy projektowej.

W niniejszym dokumencie przedstawiamy, jak stworzyć multimedialny przewodnik po sztuce współczesnej – od samego początku biorąc pod uwagę to, by mógł on być wykorzystywany przez **jak najwięcej osób** – zarówno tych z dysfunkcjami kognitywnymi, jak i osób pełnosprawnych.

Warto zaznaczyć, że z przeprowadzonych przez nas badań wynika, że konsumowanie sztuki współczesnej jest praktyką społeczną, a odwiedzanie galerii sztuki lub muzeów zawierających takie zbiory odbywa się najczęściej wspólnie ze znajomymi. Jednym z powodów, które przesądzają o takim sposobie konsumowania jest możliwość dzielenia się swoimi interpretacjami czy skojarzeniami. **Przygotowanie opisu uniwersalnego pozwala na wspólne zwiedzanie różnym grupom bez względu na niepełnosprawność czy (nie)znajomość języka.** W odróżnieniu od np. „klasycznej” audiodeskrypcji, która zwykle trwa znacznie dłużej niż opisy dzieł dostępne dla osób widzących, uniwersalny opis dzieła pozwala na wspólne zwiedzanie, w tym samym tempie.

ZASADY PROJEKTOWANIA UNIWERSALNEGO I ICH WYKORZYSTANIE PRZY TWORZENIU PRZEWODNIKA MULTIMEDIALNEGO¹:

1. Identyczne zastosowanie – w myśl tej zasady należy zapewnić te same zasoby wszystkim użytkownikom i sprawić, by projekt był atrakcyjny dla wszystkich i mógł być wykorzystywany przez osoby o zróżnicowanych możliwościach, w tym osoby niesłyszące i niewidome. **Proponowany przewodnik multimedialny zawiera identyczną treść skierowaną do wszystkich użytkowników**, w miarę możliwości uwzględniając ich zróżnicowane potrzeby. Zapewnienie tych samych zasobów wszystkim użytkownikom pomaga uniknąć wykluczenia bądź stygmatyzowania jakiejś grupy użytkowników – **wspiera on integrację** i sprawia, że przewodnik staje się atrakcyjny dla wszystkich użytkowników.
2. Elastyczność użycia – projekt uwzględnia szeroki zakres indywidualnych preferencji użytkownika i zapewnia swobodę wyboru – zarówno wyboru konkretnych treści, a także formy, w jakiej są one dostępne. Prototyp przewodnika multimedialnego oferuje możliwość wyboru **języka narracji (polski lub angielski), tłumaczenia w języku migowym** lub uzyskania dostępu do treści prezentowanych w formie audio za pomocą **napisów w języku polskim lub angielskim**. Wybór metody dostępu do treści należy do użytkownika.
3. Prosta i intuicyjna obsługa – w myśl tej zasady projektowany produkt powinien być łatwy w użyciu. Przewodnik multimedialny ma proste w obsłudze menu i nawigację, uwzględniające oczekiwania użytkowników i spójne z intuicją. Sposób korzystania z przewodnika jest łatwy do zrozumienia.
4. Czytelny przekaz informacji – treści przedstawiane w przewodniku są prezentowane w różnej formie (tekst pisany, nagranie audio, język migowy), w sposób klarowny i zrozumiały, a najistotniejsze informacje są odpowiednio wyeksponowane. Maksymalna czytelność informacji została zapewniona dzięki odpowiedniemu wyeksponowaniu treści wizualnych (grafika, tekst i dźwięk). Treści zawarte w przewodniku mogą dotrzeć do użytkownika bez względu na jego możliwości percepcyjne.
5. Uwzględnienie błędu – zgodnie z tą zasadą projekt powinien minimalizować niebezpieczeństwo przypadkowych i niepożądanych działań.
6. Niski poziom wysiłku fizycznego – z przewodnika można skutecznie korzystać przy minimalnym wysiłku. Opis dzieł w przewodniku multimedialnym nie przekracza 3 min., a tym samym nie jest nużący.
7. Rozmiar i przestrzeń wymagane do podejścia i obsługi – przewodnik jest dostępny na urządzenia mobilne należące do użytkownika i jako takie odpowiednio dobrane do jego wzrostu/wymiaru dłoni, a także wyposażone w urządzenia/programy stosowane przez osoby z ograniczeniami percepcji (np. *screen readers*).

¹ Opracowane na podstawie publikacji pt. „Uniwersytet dla Wszystkich. Uniwersalne projektowanie zajęć dydaktycznych” opracowane przez Biuro ds. Osób Niepełnosprawnych Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa (2010).

ZASADY PRZYGOTOWYWANIA TREŚCI PRZEWODNIKA MULTIMEDIALNEGO²

- I. Projektując przewodnik multimedialny, już na etapie jego tworzenia należy pamiętać, by był on dostępny dla jak najszerszej grupy potencjalnych odbiorców, m.in. osób z dysfunkcjami wzroku i słuchu, a także zwiedzających nieznających języka polskiego.
 1. Zwiększenie dostępności przewodnika dla osób z dysfunkcjami wzroku można zapewnić dzięki:
 - udźwiękowieniu treści przewodnika,
 - włączeniu w treść opisów informacji nt. warstwy wizualnej omawianych dzieł,
 - umożliwieniu niewidomym zwiedzającym samodzielnej nawigacji wewnątrz galerii dzięki funkcji geolokalizacji w przestrzeni zamkniętej.
 2. Dostępność przewodnika dla osób z dysfunkcjami słuchu można zapewnić dzięki napisom dla niesłyszących i tłumaczeniu na język migowy.
 3. Dostępność przewodnika dla osób nieznających języka polskiego umożliwia tłumaczenie zawartych w nim treści na inne języki, przede wszystkim na język angielski.
- II. Opis dzieła składa się z materiału wizualnego, np. zdjęć obiektu, materiałów archiwalnych, animacji poklatkowej, itp. oraz odczytanego przez lektora (i dostępnego również w formie napisów i tłumaczenia na język migowy) werbalnego omówienia dzieła. **Tekst odczytywany przez lektora powinien być precyzyjnie zsynchronizowany z tym, co jest aktualnie przedstawiane na ekranie.**
- III. Optymalny opis dzieła sztuki przedstawiony w przewodniku multimedialnym:
 1. zawiera ogólne informacje wprowadzające do problematyki dzieła
 - tytuł dzieła
 - autor dzieła
 - data powstania
 - technika, w jakiej wykonano dzieło (informacje, czy jest to obraz, instalacja, wideo, itp.)
 - krótki opis tego, co dzieło przedstawia lub czego dotyczy

² Przedstawione niżej zasady nie mają charakteru normatywnego, stanowią jedynie propozycję wykorzystania projektowania uniwersalnego przy tworzeniu przewodnika multimedialnego na przykładzie dzieł sztuki współczesnej.

3. zawiera szczegółowe informacje, np.
 - szczegółowy opis elementów dzieła
 - interpretacja dzieła
 - komentarz artysty, przyjaciół artysty, krytyków, badaczy, kuratorów
 - geneza, wyjaśnienie tytułu
 - materiały archiwalne
 - ciekawostki na temat dzieła
 4. nie powinien zawierać informacji typowo encyklopedycznych, szczegółowej biografii artysty, itp. Dla osób zainteresowanych można umieścić odnośniki do źródeł zewnętrznych.
 5. **Opis powinien trwać nie dłużej niż 2-3 minuty.**
 6. Po przygotowaniu **opisu uniwersalnego** do przewodnika można przygotować dodatkowe materiały dla zainteresowanych, np. „tradycyjną” audiodeskrypcję, biografię autora, dodatkowe ciekawostki czy interpretacje. Jednak elementy te traktowane są jako „dodatki” do opisu uniwersalnego, który stanowi odrębną całość.
- IV. Język opisu każdego z dzieł przedstawionych w przewodniku ma być **zrozumiały** – nie tylko dla ekspertów w danej dziedzinie, ale dla wszystkich tych, którzy zechcą zapoznać się z dziełem. Można to osiągnąć dzięki:
1. zrozumiałemu słownictwu i unikaniu terminów specjalistycznych. Jeśli konieczne jest użycie specjalistycznego terminu, należy go wyjaśnić.
 2. użyciu zdań prostych lub krótkich zdań złożonych.
- V. Oprócz opisów dzieł warto, by przewodnik zawierał również:
1. Ogólne informacje o wystawie
 - terminy rozpoczęcia i zakończenia wystawy (okres trwania)
 - godziny otwarcia galerii
 - ceny biletów i informacje o zniżkach
 2. Mapę wystawy z oznaczeniem eksponatów opisanych w przewodniku oraz w miarę możliwości informacje o aktualnym położeniu.
 3. Informacje o dostępności dla osób niepełnosprawnych:
 - informacje, jak dojechać do muzeum
 - oznaczenie na mapie kas, szatni, toalet, schodów, wind, itp.
 4. Odnośniki do źródeł internetowych dla osób zainteresowanych
 5. Minisłownik zawierający podstawowe pojęcia związane ze sztuką współczesną

7. Funkcjonalności społecznościowe
 - możliwość łączenia się z serwisami społecznościowymi
 - możliwość komentowania wystawy i dzieł
8. Funkcjonalności rozrywkowe
 - quizy i zagadki
 - gry i zabawy interaktywne
9. Wykorzystanie elementów rzeczywistości rozszerzonej (*Augmented reality, AR*)

JAK OPISYWAĆ I JAK NIE OPISYWAĆ?

- Lepiej sugerować, zadawać pytania niż udzielać jednoznacznych odpowiedzi, i przesądzać o jedynej słusznej interpretacji, np. „artysta zadaje pytanie” → „artysta zdaje się zadawać pytanie”, „obraz opowiada jakby historię umierania”. W miarę możliwości dobrze jest podać kilka możliwych ścieżek interpretacyjnych, lub wprost napisać, że dany element jest kontrowersyjny i niejednoznaczny.
- Opis do przewodnika to NIE audiodeskrypcja – elementy opisu fizycznego obrazu nie mogą przeważać nad historią dzieła i ścieżkami interpretacyjnymi, to te ostatnie najczęściej interesują widzów, którzy sięgają po przewodnik, aby czegoś się nauczyć, czy by coś zrozumieć. Opis elementów wizualnych w swoim założeniu ma być wystarczający dla osób z dysfunkcją wzroku, ale nie przytłaczający dla osób bez takiej dysfunkcji. Klasyczna audiodeskrypcja może być elementem dodatkowym, które zainteresowane osoby mogą wybrać po odsłuchaniu opisu uniwersalnego, podobnie jak biografia artysty czy dodatkowe ciekawostki, poszerzoną interpretację dzieła itp.
- Opis powinien zaczynać się od tzw. *leadu* (co, kto, kiedy) i ogólnego wrażenia, które wywiera dzieło, np. na początku opisu Beresia pojawia się: „Wózek Romantyczny, co charakterystyczne dla twórczości rzeźbiarskiej Beresia, jest surowy i ascetyczny w swojej strukturze” – dzięki temu dalsze opisane elementy (koła, deski) można sobie wyobrazić już jako nieobrobione, proste.
- Opisywać jak najprościej: językiem swobodnym, mówionym, zrozumiałym dla osób niekoniecznie obeznanych ze sztuką – jednakże bez upraszczających przekłamań. Zamiast „litery obrócone o 90 stopni względem osi pionowej lub poziomej” → „litery obrócono o 90 stopni w lewo lub w prawo”.
- Długość: Im krócej, tym lepiej, chociaż tolerancja na długość opisu zwiększa się wraz z „poziomem trudności” dzieła, np. bardziej złożony obraz jak „Rozstrzelanie” Wróblewskiego może być dłuższy niż stosunkowo prosty (w warstwie wizualnej i w przekazie) „Epitafium” Szajny.
- Życiorys artysty włączamy do opisu tylko jeśli ma bezpośredni związek z opisywanym dziełem (Szajna – daty życia, więzień obozów). Zwykle dobrze przyjmowane są ciekawostki i anegdoty dotyczące dzieła, np. opowieść Wajdy o błękanie Wróblewskiego.
- Opisując należy pamiętać o tym, że opis będzie ODCZYTANY na głos przez lektora:
 - Krótkie, proste zdania
 - Unikać zbitek spółgłoskowych i nagromadzenia trudnych wyrazów obok siebie
 - Spójność i klarowność podmiotu i zaimków osobowych, nawet za cenę powtórzeń – należy zwrócić uwagę na to, aby zawsze dało się jasno powiedzieć, o kim/czym mowa, np. „Mężczyzna jest cały popielaty z wyjątkiem dłoni i stóp. Rzucany przez niego cień jest niekompletny, sięga jedynie do wysokości kolan. Jego lewa pięść zaciska się kurczowo na dłoni kolejnej postaci stojącej obok niego”.

PRZYKŁADOWE OPISY³

Józek Szajna „Epitafium I”

„Epitafium I” Józefa Szajny pochodzi z 1967 roku. Artysta żył w latach 1922-2008. „Epitafium I” należy do cyklu obrazów „Epitafia i Apoteozy”.

Jest to oprawiony w ramy relief wykonany z utwardzanego brudnobiałym gipsem płótna, osadzony na podkładzie jak obraz. Całą szerokość dzieła wypełnia tors nagiej, leżącej kobiety. Kobieta nie ma rąk, a jej nogi zostały ucięte w kolanach. Od momentu powstania ciało kobiety ulega powolnemu rozkładowi. Zatracają się rysy jej twarzy, zapada brzuch, pogłębiają się szczeliny pomiędzy częściami ciała. W wielu miejscach zewnętrzna, gładka warstwa gipsu jest popękana, odsłania szorstkie, sztywne płótno.

„Epitafium I” artysty, który był więźniem hitlerowskich obozów w Auschwitz i Buchenwaldzie, nie jest jedynie pomnikiem pomordowanych. Zdaje się zadawać pytanie o samą istotę człowieczeństwa, mówi o kruchości ludzkiej egzystencji.

Szajna znany był przede wszystkim jako wybitny scenograf. Poproszony kiedyś przez reżysera o podkreślenie piękna aktorek, Szajna odparł, że powinny być tyse. Dobrze ilustruje to poczucie piękna w rozumieniu artysty widoczne w „Epitafium I” – piękno bolesne, piękno „mimo wszystko”.

Niestabilna technika, w której wykonano dzieło paradoksalnie pozwala na jego dalsze trwanie i rozwój w interakcji z otoczeniem. Piotr Lisowski z Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie Muzeum Narodowego w Warszawie w taki sposób opowiada o historii obrazu: „Epitafium Józefa Szajny jest obiektem niestandardowym – tzn. wykonanym w technice nietrwałej. Traktowaliśmy go jak obiekty, które są wykonane niestarannie. Natomiast nie spodziewaliśmy się, że był to zamierzony efekt autora, który dopasował technologię do tego, żeby obiekt się starzał razem z nim. Przygotowując się do wystawy retrospektywnej, Szajna wystąpił do MNW o wypożyczenie Epitafium. Odmówiono mu z powodu złego stanu dzieła. Poinformowany o postępującej destrukcji dzieła, artysta nie zmartwił się, a wręcz przeciwnie – ucieszył. Artysta nawet stwierdził, że jego wolą było to, żeby ten obiekt zestarzał się razem z nim i razem z nim umarł. Na początku lat 90. zapadł się brzuch, a gips z części przestrzennej popękał i zagrażał osypaniem. Ten obiekt nadal żyje, nadal jest zagrożony destrukcją, i jedynym, co możemy zrobić, żeby tę destrukcję spowolnić jest szczególnie jego traktowanie. Czyli od tej strony jesteśmy w porządku. Dobrze go traktujemy, a on stopniowo pomaleńku będzie się jednak starzał i niszczył, z tym, że będzie to bardziej rozciągnięte w czasie, niż życzyłby sobie jego autor”.

Informacje ogólne:
tytuł, autor, data powstania, cykl

Opis elementów wizualnych dzieła

Interpretacja, kontekst historyczny

Informacje o artyście + ciekawostki

Komentarz konserwatora dzieła
+ ciekawostki + dalsza interpretacja

³ Wszystkie opisy autorstwa Natalii Kuc. Konsultacja Robert Więckowski i Wojciech Figiel.

Jerzy Beres „Wózek romantyczny”

"Wózek Romantyczny" Jerzego Beresia to drewniana rzeźba o wymiarach 216x123x63 cm oraz towarzyszący jej zestaw fotografii. Razem tworzą one całość dokumentującą akcję artystyczną zatytułowaną "Manifestacja Romantyczna", która odbyła się w Krakowie w 1981 roku.

Wózek Romantyczny, co charakterystyczne dla twórczości rzeźbiarskiej Beresia, jest surowy i ascetyczny w swojej strukturze. Do osi łączącej dwa drewniane koła przytwierdzono ustawioną na sztorc deskę. Z przodu deski widnieje wykonany zieloną farbą napis "wózek romantyczny". Z tyłu deski u jej szczytu umieszczono napisy informujące o czasie i miejscu akcji artystycznej. Pod napisami wbito wzdłuż deski krótkie paliki. Pasami płótna przywiązano do nich pięć wiązek deseczek na opał, które podczas przebiegu akcji zostały wykorzystane do zbudowania pięciu ognisk. Do konstrukcji rzeźby użyto naturalnych materiałów i narzędzi. Wykorzystane drewno jest chropowate i wyblakłe, a koła Wózka – popękane i nieco krzywe. Może to budzić skojarzenia z formami organicznymi, z pierwotną przyrodą.

Do Wózka dołączono zestaw dziewięciu czarno-białych fotografii dokumentujących "Manifestację Romantyczną" Beresia. Są one próbą zapisu akcji artystycznej, w ramach której w listopadzie 1981 r., na chwilę przed ogłoszeniem stanu wojennego, Beres przeprowadził Wózek po ulicach Krakowa, zapalając pięć ognisk: wolności, nadziei, miłości, prawdy i godności. Artysta białą farbą malował na ziemi nazwę danego ogniska w taki sposób, aby litery tworzyły okrąg wokół ognia. Fotografie uchwyciły tłum ludzi otaczający artystę przy pracy na wszystkich etapach akcji. Co typowe dla Beresia, akcja przypominała rytuał, w którym artysta pełni funkcję szamana, nawiązując tym samym do tradycji romantycznej, skupionej na tym, co nienamacalne i magiczne.

Rzeźba i zestaw fotografii to jedynie próba przechowania w sali muzealnej wyjątkowo ulotnego dzieła, zachowania podniosłego, obrzędowego charakteru jednego jesiennego popołudnia. Czy możliwe jest jednak wytworzenie między gościem muzeum a rekwizytem pozostałym po performansie więzi podobnej do tej, która narodziła się między artystą a naocznymi świadkami i uczestnikami jego akcji?

Informacje ogólne:
tytuł, autor, wymiary, data powstania

Opis elementów wizualnych dzieła
+ interpretacja/skojarzenia

Opis pozostałych elementów dzieła
+ ich kontekst historyczny

Interpretacja

Stanisław Dróżdz „Między”

„Między” to instalacja Stanisława Dróżdza, którą tworzy wolnostojące, zamknięte pomieszczenie o wymiarach 3 na 5 na 4 i pół metra z wejściem w jednej ze ścian.

Wszystkie ściany, podłoga i sufit są białe i pokryte czarnymi literami. Litery umieszczono w rzędach poziomych i pionowych tak, że tworzą regularną siatkę. Znaczna część liter została obrócona pod kątem dziewięćdziesięciu stopni w lewo lub w prawo. Dobór liter może na początku wydawać się przypadkowy, jednak wybrano jedynie te, które wchodzą w skład słowa „między”, stanowiącego jednocześnie tytuł dzieła.

Mimo że słowo „miedzy” nie pojawia się nigdy w normalnym zapisie, cały czas je dostrzegamy. Artysta zdaje się pytać, jak daleko można naruszyć tożsamość danej rzeczy, aby w dalszym ciągu można było ją rozpoznać. Przestrzeń pawilonu może być uznana za próbę wykreowania fizycznego doświadczenia, które mogłoby być odpowiednikiem słowa z tytułu pracy. To, co istotne, nie znajduje się bowiem „w”, ale często „między”.

„Między” jest jednym z wielu przykładów fascynacji Dróżdza poezją konkretną. Jej twórcy postrzegają język jako złożoną całość, gdzie znaczenie słów jest równie ważne, jak ich układ typograficzny. Stanisław Dróżdz często wykorzystywał efekt wizualny, aby wzmocnić oddziaływanie słowa. Jego prace, określane przez autora terminem „pojęciokształty”, są jednocześnie obrazem i tekstem.

Pierwotna realizacja „Między” miała miejsce w Galerii Foksal w Warszawie w tysiąc dziewięćset siedemdziesiątym siódmym roku. Litery pokrywały wtedy ściany, sufit i podłogę jednego z pomieszczeń.

Obecnie dzieło funkcjonuje jako seria trzynastu autoryzowanych przez Dróżdza projektów, które różnią się układem liter i wymiarami. Właściwe dzieło sztuki stanowi ręcznie wykonany projekt artysty. Na pracę prezentowaną w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie składa się wykonany przez artystę rysunek projektowy w skali jeden do dwudziestu pięciu oraz płyta CD zawierająca wzory czcionek użytych w dziele. To na ich podstawie, według precyzyjnie określonych przez artystę wytycznych, odtworzono eksponowaną obecnie instalację.

Informacje ogólne:
tytuł, autor, wymiary, czym jest dzieło

Opis elementów wizualnych dzieła

Interpretacja + wyjaśnienie tytułu

Szerszy kontekst
+ informacje o innych dziełach autora

Data powstania i historia innych realizacji

Wyjaśnienie obecnej realizacji w MOCAK-u

Andrzej Wróblewski „Rozstrzelanie VIII (surrealistyczne)”

Opis podstawowy

„Rozstrzelanie VIII (surrealistyczne)” jest częścią cyklu „Rozstrzelania” składającego się z ośmiu obrazów o tej samej tematyce namalowanych przez Andrzeja Wróblewskiego w roku 1949. Stosowana dziś numeracja zawarta w tytułach nie pochodzi od malarza, ale od jego matki, która błędnie określiła kolejność ich powstania w czasie przygotowań do pośmiertnej wystawy artysty.

„Rozstrzelania” podejmują temat egzekucji, z którym malarz zetknął się w trakcie okupacji. Wróblewski wzorował się prawdopodobnie na zdjęciach dokumentujących publiczne rozstrzelania ludności cywilnej w Bydgoszczy.

Obraz o wymiarach 130 x 199 cm przedstawia szereg pięciu postaci ustawionych pod brudnobiałą ścianą. Po chwili można zorientować się, że jest to w istocie ten sam mężczyzna – ma te same rysy twarzy o silnie zaznaczonych kościach policzkowych, jest ubrany w tę samą marynarkę i spodnie, ma białe stopy. Za każdym razem człowiek ten jest jednak przedstawiony inaczej. Postać zmienia się na oczach widza. Na początku, przy lewej krawędzi obrazu, przedstawiono ją jako zwykłego mężczyznę w zielonej marynarce i niebieskich spodniach. W jego zaciętej twarzy i zaciśniętych pięściach można wyczuć napięcie. Mężczyzna rzuca cień na mur, do którego go przyparto. Postać stojąca obok wyglądałaby prawie identycznie, gdyby nie gwałtowna zmiana koloru. Mężczyzna jest cały popielaty z wyjątkiem dłoni i stóp. Rzucany przez niego cień jest niekompletny, sięga jedynie do wysokości kolan. Jego lewa pięść zaciska się kurczowo na dłoni kolejnej postaci stojącej obok niego. Postać ta pogrąża się w jeszcze ciemniejszych barwach, a jej ciało zaczyna ulegać deformacji – jej korpus został obrócony do góry nogami. Również jej cień wyłamuje się logice obrazu – pada on bowiem w stronę widza. Na samym końcu, przy prawej krawędzi obrazu, całkowicie już zdeformowany mężczyzna namalowany został wyłącznie błękitem. Każda część jego ciała zdaje się wyginać w innym kierunku – nogi ustawione są przodem do widza, ale reszta ciała obrócona jest tyłem. Ręce mężczyzny są konwulsyjnie wykręcone. Ta ostatnia postać pozbawiona jest cienia.

Obraz opowiada jakby historię umierania. Żywy mężczyzna w kolorowym ubraniu stopniowo traci barwy i spójność ciała, aby na końcu stać się zdeformowanymi, błękitnymi zwłokami. W twórczości Wróblewskiego niebieski jest kolorem śmierci. Nawiązuje on tym samym do zachowania ludzkiego ciała, które po śmierci stygnie, tracąc z biegiem czasu ciepłe barwy. Postaciom mężczyzny towarzyszą rzucone przez nie cienie, jednak i one stają się niekompletne, aby na końcu zupełnie zaniknąć.

Na obrazie widnieje jeszcze jedna całkowicie błękitna postać, o połowę mniejsza od reszty. Namalowano ją na tle pionowej ciemnej smugi między pierwszą a drugą sylwetką mężczyzny. Niejako wisi na ścianie, tyłem do widza. Ma ręce wyrzucone do góry. To z pewnością jeden z najbardziej tajemniczych fragmentów obrazu – postać przyrównywana była do dziecka, do ukrzyżowanego Chrystusa, traktowana jako wizualny wykrzyknik przełamujący kompozycję dzieła, czy nawet jako kontynuacja ostatniej, błękitnej postaci. Smuga, w którą skacze mogłaby być wtedy odczytywana jako

Informacje ogólne:
tytuł, autor, cykl, data powstania,
geneza tytułu

Kontekst historyczny

Opis elementów wizualnych dzieła

Interpretacja dzieła

Opis + tropy interpretacyjne

moment przejścia między postacią kolorową, żywą, a ciemnoszarą, umierającą.

Obraz Wróblewskiego wyróżnia się na tle innych słynnych przedstawień egzekucji tym, gdzie umiejscawia widza. Tam, gdzie zazwyczaj w malarstwie przedstawia się zarówno ofiary, jak i katów, artysta namalował jedynie rozstrzelanych, automatycznie stawiając widza w pozycji oprawcy.

Wróblewski nie lubił rozmów na temat emocjonalnego wymiaru swoich obrazów. Andrzej Wajda, przyjaciel artysty, wspomina, że kiedy spytał go, dlaczego wszystkie postacie zabitych maluje na niebiesko, Wróblewski odparł, w typowy dla siebie kpiący sposób, że po prostu wpadła mu w ręce duża tuba błękitu pruskiego, a to bardzo wydajna farba.

Materiał dodatkowy

Dr Marcin Lachowski z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego zwraca uwagę na sposób, w jaki dzieło wciąga widza w swój świat: „Rozstrzelanie VIII jest może najbardziej intensywne ze względu na to oczyszczenie wizualnego kontekstu w którym scena się rozgrywa. Ma najbardziej koherentny wizualnie charakter. Szczegółowa lektura, kiedy przyglądamy się poszczególnym partiom, kiedy zwracamy uwagę na gesty, na rozplanowanie postaci w stosunku do tła, to składniki te w swojej prostocie, w swoim zredukowanym wymiarze mają największy potencjał związany z ekspresją, z wnikaniem widza w proces rozgrywającej się akcji”.

Kontekst + interpretacja względem dzieł o podobnej tematyce

Ciekawostki

Komentarz krytyka

TŁUMACZENIE NA ANGIELSKI

Wszystkie opisy są dostępne w języku polskim i angielskim, do wyboru w formie audio i/lub napisów dla niesłyszących.

Wojciech Weiss „Manifest”

Wersja polska

„Manifest” to obraz Wojciecha Weissa pochodzący z 1950 roku. Uznawany jest za jedno z pierwszych płócien socrealistycznych w polskiej sztuce.

Dramatyczne efekty światłocieniowe wydobywają z mroku grupę sześciu mężczyzn. Wypełniają oni całą przestrzeń płótna, które mierzy sobie 190 na 136 cm. Jeden z nich, zwrócony półprofilem do widza, zdaje się odczytywać coś z kartki pozostałym mężczyznom. Wszyscy mężczyźni ubrani są w bure, robocze kombinezony. Ich ogorzałe twarze o mocnych rysach wydają się zastygłe w wyrazie skupienia czy zasluchania. Uwagę przyciąga szczególnie stojący na pierwszym planie mężczyzna, który zaciska pięści na krwistoczerwonej fladze. Promień światła oświetla jego twarz, wysoko uniesiony podbródek, śmiałe spojrzenie. Flaga, którą trzyma mężczyzna sięga od ziemi aż ponad głowy tłumu, poza górną krawędź płótna.

„Manifest” silnie wyróżnia się na tle twórczości Wojciecha Weissa. Ten niezwykle różnorodny malarz znany jest przede wszystkim jako prekursor dwudziestowiecznej sztuki nowoczesnej. Jego obrazy powstające na przełomie stuleci odzwierciedlają burzliwe koleje polskiej sztuki tego okresu – od akademickiego realizmu, przez ekspresjonizm i symbolizm, aż po koloryzm.

Jednak II wojna światowa przynosi ze sobą inną rzeczywistość, zarówno polityczną, jak i artystyczną. W latach trzydziestych Weiss zaczyna podejmować coraz trudniejsze tematy, często o wydźwięku społecznym. Powstały w ostatnim roku życia artysty „Manifest” epatujący płomienistą flagą i tłumem zdeterminowanych robotników odnosi się do rodzącego się socrealizmu. Weiss zdaje się gloryfikować powstający system, korzystając z charakterystycznych dla siebie środków, takich jak monumentalizm i realizm kompozycji, a także silne kontrasty barwne i światłocieniowe. „Manifest” przynosi mu pierwszą nagrodę w dziale malarstwa na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie.

Wersja angielska⁴

“Manifesto” is a painting by Wojciech Weiss, dating from 1950. It is considered one of the first paintings of socialist realism in Polish art.

A dramatic interplay of light and dark draws a group of six men out of a dim background. These figures fill the whole space of the canvass, which measures 190 by 136 cm. One of them, turned away from the viewer in semi-profile, seems to be reading something to the other men from a page. All of the men are dressed in drab workers’ uniforms. Their tanned, strongly featured faces seem frozen in expressions of attentive concentration. The viewer’s attention is particularly drawn by the man standing in the foreground, clenching his fist around a blood-red flag. A ray of light illuminates his face, his chin held high, his bold gaze. The flag he holds stretches from the ground to above the heads of the crowd, extending beyond the upper edge of the canvass.

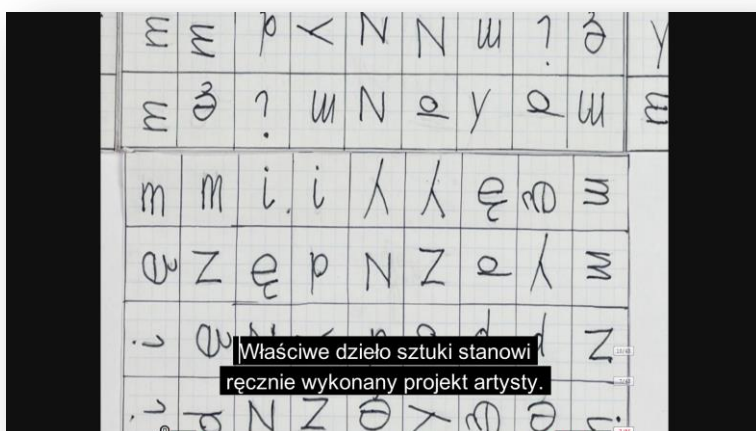
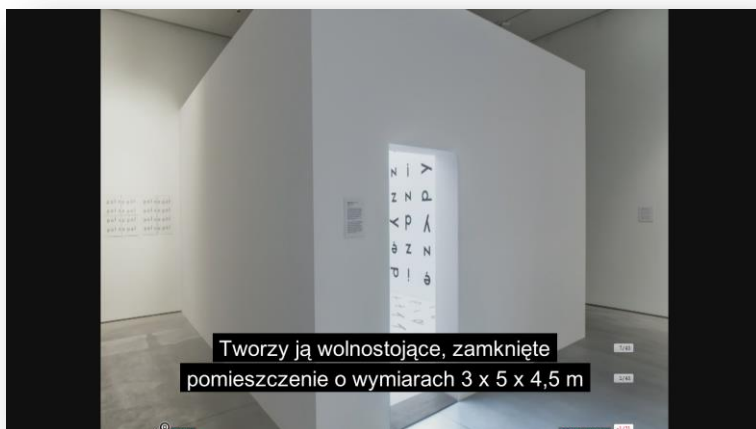
“Manifesto” is distinct among Wojciech Weiss’s body of work. The extremely diverse painter is above all known as a precursor of modern 20th-century art. His paintings from the turn of the century excellently reflect the stormy vicissitudes of the Polish art of the period – from academic realism, to expressionism and symbolism, all the way to colorism.

But WWII brought with it different realities, both politically and artistically. In the 1930s Weiss had begun to address more and more difficult topics, frequently with social overtones. “Manifesto,” painted in the last year of the artist’s life, with its blazing flag and its crowd of resolute workers, is part of the then-nascent socialist realism movement. Weiss seems to glorify the system then being created, utilizing such techniques characteristic for his work as monumentalism and realism of composition, and also strong contrasts of color and chiaroscuro effects. “Manifesto” earned him first prize in the painting category at the First All-Polish Visual Arts Exhibition in Warsaw.

⁴ Tłum. na angielski Daniel Sax

NAPISY I TŁUMACZENIE NA JĘZYK MIGOWY

Wszystkie opisy powinny zawierać tłumaczenie na język migowy i być dostępne w formie napisów dla niesłyszących.



ŹRÓDŁA

- Biuro ds. Osób Niepełnosprawnych Uniwersytetu Warszawskiego (2010) „Uniwersytet dla Wszystkich. Uniwersalne projektowanie zajęć dydaktycznych”.
- Connell, B.R., M.L. Jones, R.L. Mace, J.L. Mueller, A. Mullick, E. Ostroff, J. Sanford et al. (1997) *The Principles of Universal Design*, version 2. Raleigh, N.C.: Center for Universal Design, North Carolina State University.
- Krejtz, Krzysztof (2014) *OpenArt. Sztuka Współczesna dla Wszystkich. Raport z badania kwestionariuszowego*.
- Lou Giansante *Writing Verbal Description Audio Tours*. Art Beyond Sight.
<http://www.artbeyondsight.org/mei/verbal-description-training/writing-verbal-description-for-audio-guides/>
- Story, Molly Follette (2011) *The Principles of Universal Design*. In: Wolfgang F.E. Preiser and Korydon H. Smith (eds) *Universal Design Handbook*. 2nd edition. pp.4.3-4.12.
- Więckowski, Robert (2013) „Zobaczyć muzeum”. *ABC Gość niepełnosprawny w muzeum*. Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 2/2013, 73-86.
nimosz.pl/pobierz/737.html

PARTNERZY KONSORCJUM REALIZUJĄCY PROJEKT

