

Krzysztof T. Konecki
Uniwersytet Łódzki

WIZUALNA TEORIA UGRUNTOWANA. PODSTAWOWE ZASADY I PROCEDURY

Abstrakt W artykule przedstawiam podstawowe procedury i pojęcia metodologii teorii ugruntowanej, w której używa się danych wizualnych. Metodologię tę nazywamy wizualną teorią ugruntowaną. Dane wizualne są tu używane, by konstruować kategorie, ich własności, teoretyczne twierdzenia dotyczące działań i wizualnych zjawisk, które manifestują się jako procesy. Prezentuję zasady i procedury wizualnej teorii ugruntowanej, opierając się na własnych badaniach i doświadczeniach badawczych innych autorów. Analiza wizualna jest tu prowadzona na czterech poziomach: tworzenia obrazu, jego prezentacji, treści i struktury oraz jego recepcji. Jest to podstawa koncepcji wielowarstwowego obrazowania, którego rekonstrukcją zajmuje się metodologia wizualnej teorii ugruntowanej.

Słowa kluczowe wizualna teoria ugruntowana, badania wizualne, wizualna etnografia, dane wizualne, badania jakościowe, socjologia jakościowa

Krzysztof T. Konecki, prof., kierownik Katedry Socjologii Organizacji i Zarządzania UŁ, członek Zarządu Qualitative Methods Research Network of ESA, członek Prezydium Komitetu Socjologii PAN, członek Zarządu PTS, przewodniczący Sekcji Socjologii Jakościowej i Symbolicznego Interakcjonizmu PTS. Obszar zainteresowań naukowych to m.in.: socjologia jakościowa, teoria ugruntowana, interakcjonizm symboliczny, socjologia wizualna.

Dane adresowe autora:

Katedra Socjologii Organizacji i Zarządzania,
 Instytut Socjologii UŁ
 ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź
 e-mail: konecki@uni.lodz.pl

Wprowadzenie – co to jest wizualna teoria ugruntowana?

Jakościowe badania z użyciem danych wizualnych stają się coraz bardziej popularne. Jest to związane z cyfrowym przełomem, który miał miejsce pod koniec dwudziestego wieku (Sztompka 2005; Given 2006; Pauwels 2011) lub nawet wcześniej, uwzględniając nasycenie kultury materialnej elementami wizualnymi (Clarke 2005: 206). Otoczenie naszych działań, interakcji i narracji pełne jest wizualnych aspektów, a sama wizualność staje się wymiarem wszystkich działań. Podmiotowość jest często wyrażana wizualnie, przy pomocy środków wizu-

alnych są także często budowane tożsamości i światy społeczne¹.

Jeśli działania/interakcje i tożsamości są wizualnie konstruowane, należy przyrzeć się bardziej dokładnie danym wizualnym i/lub wizualnemu wymiarowi działań. Wymiar ten jest także zawarty w danych tekstowych, na przykład w werbalnych opisach fizycznego otoczenia naszych działań, a nawet przeżyć, kiedy używamy wizualnych wyobrażeń lub metafor, by je opisać. Jednak dane wizualne stają się najbardziej interesujące, jeśli chcemy badać wizualny wymiar naszego życia. Fotografie, albumy fotograficzne, nagrania wideo, obrazy malarskie, graffiti, fotoblogi, wideoblogi i tym podobne dostarczają olbrzymiej ilości danych do analizy. Wymiar wizualny każdego świata społecznego może być badany dzięki analizie danych wizualnych.

¹ Społeczny świat jest tutaj rozumiany w sensie nadanym temu pojęciu przez A. Straussa. Społeczny świat ogniskuje się wokół pewnego podstawowego działania, które go wyodrębnia. Można wyróżnić wiele społecznych światów, na przykład świat zbierania znaczków, świat medycyny niekonwencjonalnej, świat badaczy jakościowych, świat praktykowania jogi, świat wspinaczy, świat tańca towarzyskiego, świat podróżowania turystycznego i tym podobne. To wyróżniające działanie podstawowe wiąże się z innymi działaniami pomocniczymi, które wspomagają główną działalność społecznego świata. Świat posiada *miejsca*, gdzie działanie może być realizowane, ale także *technologię*, czasami innowacyjną, która pozwala wykroić dla danego świata przestrzeń zarówno symboliczną, jak i fizyczną. W społecznym świecie mamy zwykle *podział pracy* – jedni zajmują się uzasadnianiem istnienia świata (legitymizacją i teoretyzowaniem oraz działaniami public relations), inni poszukiwaniem nowych miejsc dla działania czy nauczaniem technicznych umiejętności. Wiele działań towarzyszących, jak obrona, atak, tworzenie stowarzyszeń, wspomaga realizację działania głównego (Strauss 1978). W trakcie powstawania nowych światów, a także później, powstają tak zwane *areny*. Arena jest to pewna forma sporu, która dotyczy ważnych dla społecznego świata kwestii.

Metodologia teorii ugruntowanej (MTU) jest strategią badawczo-analityczną, która koncentruje się na generowaniu pojęć, hipotez i teorii z danych empirycznych. Metodologia ta wskazuje na to, że badanie jest procesem, w przypadku którego badacz wielokrotnie – już po analizie danych, w trakcie której stawia kolejne pytania – powraca do dalszego zbierania danych. Ten proces powrotów jest powtarzany wielokrotnie. Dane są kodowane, a konceptualne aspekty danych opracowywane podczas samej analizy, aż do osiągnięcia nasycenia kategorii. Nasycenie oznacza, że nie ma żadnych nowych konceptualnych własności kategorii i można już ją opracować pojęciowo i zdefiniować (Glaser, Strauss 1967; 2009; Glaser 1978; Strauss 1987; Strauss, Corbin 1990; Strübing 2004; Charmaz 2006; 2009).

Dyskusja na temat tego, czy możliwe jest generowanie teorii bezpośrednio z danych nie jest celem tego artykułu. Chcę tylko wspomnieć, że istnieje pewna kontrowersja na ten temat (Glaser 2002; Charmaz 2006; 2009). Klasyczne podejście reprezentowane przez Glasera (1978; 1992; 1998) mówi o tym, że teoria wyłania się z danych. Wystarczy być uważnym podczas analizy danych (kodowania), stosować technikę ciągłego porównywania oraz teoretycznego pobierania próbek, by uzyskać gęstą i dobrze pracującą teorię. Teoria sama spontanicznie się wyłoni. Z drugiej strony Kathy Charmaz mówi, że teoria nie wyłania się jako niezależna od wysiłków badacza i teoretyka istność. Decyzje badacza i jego perspektywa metateoretyczna mają wpływ na uzyskiwanie danych, jak i na konstruowanie kategorii. Neutralny badacz nie istnieje, zwykle jest on zanurzony w czasie i historii, a jego decyzje są kon-

tekstualne i związane z określonym dyskursem naukowym, w który jest zaangażowany (Charmaz 2006; 2009; Bryant, Charmaz 2007; 2007a; zob. też Clarke 2005). W tym artykule prezentuję również stanowisko, że praca teoretyków jest społecznie uwarunkowana poprzez uprzednie nabycie przez nich określonej wiedzy o charakterze kulturowym i społecznym.

Dla prezentowanego wywodu ważne jest odpowiedzenie sobie na pytanie, **jaki jest status danych empirycznych**. Czy są one zewnętrzne w stosunku do badacza i czekają na niego w terenie? Czy też są konstruowane poprzez specyficzny sposób postrzegania przez niego rzeczywistości społecznej? W klasycznej teorii ugruntowanej dane są traktowane jako obiektywne i można do nich dotrzeć poprzez stosowanie określonych procedur (Glaser 1998). Nie trzeba ich problematyzować: „obiektywiści postrzegają dane i ich własną perspektywę jako nieproblematyczną” (Puddephatt 2006: 13 [tłum. własne]). Dane po prostu istnieją, a można powiedzieć nawet więcej: wszystko, co nas otacza to dane (*all is data*). Wszystko to, co pomaga badaczowi generować teorię może stać się danymi (Glaser 2002). Można zatem używać transkrypcji z wywiadów, obserwacji, filmów, materiałów tekstowych z gazet, zastanych dokumentów, literatury pięknej, materiałów z Internetu i tym podobnych – wszystkich danych, które inspirują nas, by generować kategorie i ich własności.

Jednak według Kathy Charmaz dane są konstruowane i są zależne od działań i perspektywy teoretycznej, a także od wiedzy badacza

oraz kontekstu badania (Charmaz 2006; 2009; Puddephatt 2006).

Chociaż wielu badaczy stosujących MTU używa wielu rodzajów danych i dla wielu z nich wszystko, co nas otacza to dane, to dane wizualne były przez nich do tej pory raczej ignorowane. Zaskakujący jest fakt, że dane te nie były nigdy użyte jako podstawowe materiały do generowania teorii, a nawet jako dane pomocnicze. Dane wizualne nie były także użyte do generowania teorii procesów wizualnych, chociaż tak wiele tych procesów spotykamy we współczesnej rzeczywistości po wizualnym przełomie, który niejako dokonał się w fazie późnej nowoczesności.

Jednym z kilku znaczących wyjątków jest artykuł Suchara (1997) łączący MTU i badania wizualne. W artykule połączono logikę MTU z metodą fotograficznej listy tematycznej (*shooting scripts*). Fotograficzna lista tematyczna to zbiór tematów lub pytań, które mogą zostać sformułowane, by wykonać według nich fotografie dostarczające informacji na określone problemy (Suchar 1997: 33). Strategia jest zgodna ze śledczym charakterem badania i analizy, to jest z koniecznością odpowiedzi przy pomocy fotografii na określone pytania (Suchar 1997: 34). Pytania badawcze mogą być tutaj oparte na pytaniach teoretycznych. Zbieranie i analizowanie danych mogłoby zatem pomóc w odnalezieniu pewnych wzorów w materiałach fotograficznych, które z kolei są bazą dla konceptualizowania danych.

Podejście Suchara wydaje się bardziej podejściem etnograficznym niż podejściem teorii ugruntowanej. W jego przedsięwzięciu badawczym

znaleźć można dużo tak zwanych niepokojących problemów dokładności (*worrisome accuracy*, Glaser 2002) dotyczących zbieranych danych: „[p]roces badawczych wizerunków i sprawdzających je notatek z terenu wytwarza środki do intelektualnej interakcji z udokumentowanymi obserwacjami. Możemy także «sprawdzać» nasze interpretacje przy pomocy danych, włączając w to interpretacje obserwowanych podmiotów, by zredukować błędy pochodzące z konstrukcji tematycznej listy” (Suchar 1997: 39 [tłum. własne]). Ten rodzaj badania jest raczej fotograficzną etnografią niż podejściem nakierowanym na generowanie teorii.

Jednak doświadczenia Suchara z konceptualizacją danych wizualnych pokazują korzyści z użycia tych danych w MTU. Wydaje się, że można uzyskać w ten sposób bardziej uczulające pojęcia (*sensitizing concepts*): „[a]rgumentuję, że ugruntowywanie konceptualizacji w specyficznych wizualnych odniesieniach empirycznych polepsza jakościowo sam proces ugruntowywania. Doszedłem do wniosku, że odniesienia do bardzo szczegółowych wizualnych dokumentów i informacji, które zawierają, pozwala zbliżyć abstrakcyjny proces konceptualizacji danych i wywodzących się z doświadczenia obserwacji” (Suchar 1997: 52 [tłum. własne]).

Paradoksalnie największe osiągnięcie w użyciu danych wizualnych i jednocześnie procedur MTU można zauważyć w książce Adele Clarke (2005), gdzie ogłosiła ona odejście od podstaw teorii ugruntowanej i zaproponowała nowe podejście tak zwanej analizy sytuacyjnej, stosując się także do materiałów wizualnych. Clarke

dąży do połączenia w swym podejściu krytycznego i empirycznego paradygmatu w społecznych badaniach wizualnych. Jest zainteresowana spojrzeniami generowanymi przez płę społeczną (*gender' evoked gazes*), procesami konstruowania innego, **orientalizacją spojrzenia** z jego imperialnymi konotacjami i tak dalej. Wszystkie te spojrzenia budują władzę, która się w nich zawiera.

Clarke uważa, że powinniśmy uczynić cztery kroki, zanim rozpoczniemy właściwą analizę: zdecydować, ułożyć, zebrać i prześledzić pochodzenie określonych materiałów empirycznych (obrazów) najlepiej pasujących do badanej sytuacji (2005: 233). Następnie proponuje przeanalizować te obrazy i napisać o nich noty analityczne. Clarke wyróżnia trzy rodzaje not: lokujące (kto wytwarza obrazy, dla jakich publiczności, z jakich światów społecznych pochodzą obrazy), noty dużego obrazu (pierwsze wrażenia, pisanie narracji opisujących obraz, dzielenie obrazu na mniejsze części, by opisać szczegóły obrazu)² oraz noty specyfikujące (dekonstrukcja obrazu poprzez zobaczenie go na wiele różnych sposobów, by wydostać się poza ramę, którą na początku na obraz nakładaliśmy [Clarke 2005: 224–228]). Noty te służą jako dane

² Noty dotyczące całego obrazu są niezwykle ważne, by móc później uchwycić znaczenia detali w obrazie. Całość obrazu często decyduje o znaczeniu mniejszych części i bez uwzględnienia całości trudno jest zrozumieć część (Figuroa 2008: 7). W metodologii teorii ugruntowanej najczęściej zaczyna się od kodowania otwartego, które jest koncentracją analityczną na szczegółach, a nie na całości tekstu. Rozbicie tekstu, danych zbyt wcześnie na części nie pozwala głębiej zrozumieć, o co chodzi w tekście i/lub co się dzieje w badanym obszarze. Atomistyczna perspektywa analizy często nie pozwala zobaczyć całości, która określa znaczenie części.

typu narracyjnego i powinny być zakodowane (Clarke 2005: 229).

Clarke sugeruje, by wykonywać mapy sytuacyjne, bazując na materiałach wizualnych: „*Twoja mapa sytuacyjna powinna zawierać wszystkie analitycznie stosowne ludzkie i nieludzkie, materialne i niematerialne, symboliczne/dyskursywne elementy określonego obrazu*” (Clarke 2005: 229 [tłum własne]). Radzi także, by uwzględniać w mapach elementy niewidoczne w materiałach empirycznych (wypowiedziach badanych), choć istnieją one w badanym terenie: wielu ukrytych aktorów, działające „podmioty” o charakterze materialnym (*actants*), instytucje i tym podobne. Inne mapy dotyczą światów społecznych i aren zaobserwowanych w materiałach wizualnych. Ostatni typ to mapy pozycyjne. Wykreślamy w nich stanowiska w arenach w danym dyskursie, również dyskursie wizualnym.

Clarke przedstawia przykład badań i analiz na temat wizualnego dyskursu. Jest na przykład zainteresowana spojrzeniem medycznym (*medical gaze*), które rekonstruuje poprzez historyczną analizę atlasów anatomicznych używanych w nauczaniu medycyny. Anatomie traktuje jako dyscyplinę w rozumieniu Michela Foucaulta, to jest jako sposób dyscyplinowania oglądu i spojrzenia (*disciplining of seeing and gazing*). Mapy pozycyjne rysunków i obrazów w atlasach pokazują, jak prezentowało się anatomie człowieka na początku XX wieku. Akcentowano wtedy reprodukcję biologiczną (nie seksualność), niektóre części ciała były przedstawiane w sposób zaciemniony. Clarke dokonuje teoretycznego pobierania próbek i analizuje także współczesne

atlas anatomiczne (wersje CD stosowane w nauczaniu anatomii). Analizy pokazują, że są one bardziej seksualnie zorientowane, co wyraźnie widać na mapach pozycyjnych. Analiza wizualnego dyskursu anatomicznych prezentacji ukazuje, że rozmiar genitaliów mężczyzn jest synonimem ich wyższości nad kobietami. Kobiety mogą posiadać łechtaczkę lub nie, podczas gdy mężczyźni zawsze posiadają penisa i penis jest centrum narracji w albumach anatomicznych. Heteroseksualność jest zwykle założona *a priori*, a prezentacje odnoszą się zwykle do dwóch płci, pomijając szersze zróżnicowanie płci: hermafrodytyzm, interseksualność, transeksualność. „Mężczyźni są w większości przedstawiani jako posiadający seksualność, podczas gdy kobiety są przedstawiane jako podmioty reprodukcji” (Clarke 2005: 255 [tłum własne]). Clarke używa niektórych procedur MTU (kodowania, teoretycznego pobierania próbek, not teoretycznych) w analizie dyskursu. Jest to jednak bardziej – jak sama sugeruje – analiza sytuacyjna materiałów wizualnych i pewnego rodzaju „ugruntowanego teoretyzowania”, niż próba zbudowania teorii ugruntowanej. Teoria wizualnego procesu, „konstrukcji dyscyplinującego spojrzenia”, mogłaby jednak być tutaj zbudowana, jeśli autorka wykonałaby więcej teoretycznego pobierania próbek i analizy porównawczej, by uzyskać więcej danych na temat konstrukcji wizualnych wyobrażeń i większej gamy wzorów ich prezentacji.

Cornelius Schubert (2006) użył MTU w bardzo interesujących wideograficznych badaniach terenowych w szpitalach, co stanowi duży wkład

w rozwój wizualnej teorii ugruntowanej. Schubert analizował nagrania wideo pracy anestezjologów podczas operacji chirurgicznych, używając MTU. Zastosował procedurę teoretycznego pobierania próbek, dobierając do analizy grupy porównawcze. Jednostkami porównawczymi były dla niego interakcje w mieszanych zespołach (ludzkich i przedmiotów) w wielu salach operacyjnych. Dane uzyskane w terenie zostały opracowane poprzez konstruowanie tak zwanych rejestrów treści (*content logs*) zapisów wideo. Rejestry treści są to „skrótowe opisy sfilmowanych sytuacji i mogą zawierać odniesienia do pojęć analitycznych” (Schubert 2006: 120 [tłum. własne]). Teoretyczne nasycenie jest osiągnięte w procesie pobierania i identyfikowania fragmentów danych etnograficznych oraz tworzenia rejestrów treści, co jest podobne do kodowania danych. „W praktyce analizy nagrań wideo proces ten obejmuje kilka kroków i powtarzalną analizę danych wideograficznych, które są pobierane ze względu na ich ważność dla odpowiedzi na pytania badawcze: a/ wybór kluczowych sekwencji: poszukiwanie przypadków intubacji z uwzględnieniem różnic pomiędzy lekarzami-nowicjuszami i ekspertami, b/ powtarzalne oglądanie: w zwolnionym i przyspieszonym tempie, c/ systematyczne porównywanie różnych przypadków: z uwzględnieniem dużych i małych szpitali w Niemczech oraz za granicą” (Schubert 2006: 120–121 [tłum. własne]).

Schubert użył później wywiadów w oparciu o filmy wideo, by uzyskać społeczną i techniczną oraz medyczną perspektywę od lekarzy. Wszystkie dane stanowiły warstwy danych, któ-

re pozwoliły mu na lepsze analityczne opracowanie kategorii (Schubert 2006).

Cornelius Schubert jest jednak bardzo zainteresowany dokładnością i precyzyjnością uzyskanych danych o charakterze wideo-etnograficznym. Interesuje go, czy powinno się użyć kamery stacjonarnej czy przenośnej. Dla niego jest to ważna decyzja, bowiem można, jego zdaniem, utracić pewne dane lub je wypaczyć, na przykład gdy badacz będzie się przemieszczał z technicznym ekwipunkiem i na nim się koncentrował (Schubert 2006: 118). Widoczny jest u Schuberta niepokojący problem dokładności, który towarzyszy często badaczom jakościowym (Glaser 2002). Podejście Schuberta wydaje się być bardziej podejściem wideo-etnograficznym, w którym selektywnie używa się procedur MTU niż pełnym zastosowaniem MTU.

Bardzo interesujący wkład w rozwój wizualnej teorii ugruntowanej reprezentuje metoda analizy audiowizualnych tekstów według Silvany Figueroa (2008). Autorka analizując telewizyjne materiały audiowizualne, wyróżnia dwa poziomy analizy:

1. Analiza społecznych zjawisk poprzez pryzmat analizy audiowizualnych danych – audiowizualny materiał jest medium, soczewką, przez którą ogląda się jakieś zjawisko (AVM – perspektywa oglądu rzeczywistości przez medium). Badacz w tej perspektywie zakłada, że dane o zjawiskach w pełni oddają rzeczywistość.

2. Audiowizualne dane jako przedmiot analizy sam w sobie (*audio-visual data as an object of analysis*, AVO) – jak konstruowane są przekazy o określonych zjawiskach (Figuroa 2008: 3, 6).

Figuroa podkreśla, że dane audiowizualne nie są neutralne, mają charakter fikcyjny (*fictional*), ponieważ każda narracja jest konstrukcją oraz że bardzo istotny jest sposób, w jaki rzeczywistość jest odtwarzana (*the manner*), by ją znowu stworzyć na nowo poprzez przedstawiane obrazy (2008: 6). Akcentuje w związku z tym rodzaj analizy typu AVO, czyli rekonstrukcji sposobu przedstawiania określonych zjawisk w materiałach audiowizualnych.

Dla autorki bardzo ważne jest, by w analizie od początku mieć obraz całości przekazu, na przykład wiadomości telewizyjnych, bowiem sekwencja wiadomości, całość konstrukcji audycji może wpływać na interpretację fragmentu dotyczącego konkretnego zjawiska. Często wiele interpretacji jest sugerowanych, niewyrażanych otwarcie w przekazie wizualnym. Poszczególne wiadomości mogą być zatem zrozumiane przez perspektywę oglądu całości, a szczególnie dotyczy to ukrytych przekazów, na przykład dotyczących korupcji polityków w krajach, gdzie istnieje państwowa cenzura w mediach. Zatem w analizie audiowizualnych tekstów trzeba:

1. uzyskać obraz ogólny, oglądając najpierw cały materiał audiowizualny, pierwsze impresje programu (*impressionistic notes*);

2. zrekonstruować główny temat bądź tematy, mieć wrażenie znaczenia całości audycji, można w tym miejscu stawiać pewne przypuszczenia lub wstępne hipotezy;

3. przejść następnie do szczegółowej analizy danych, szukając danych potwierdzających lub obalających wcześniejsze przypuszczenia i hipotezy.

Sugerowana tutaj analiza jest zatem odwróceniem sposobu działania analitycznego proponowanego przez klasyków metodologii teorii ugruntowanej, zamiast „od szczegółu do ogółu” (na czym polega kodowanie otwarte) – „od ogółu do szczegółu”, stosując wszystkie procedury metodologii teorii ugruntowanej (teoretyczne pobieranie próbek, teoretyczne nasycenie, metodę ciągłego porównywania, poszukiwanie kategorii centralnych i integrowanie teorii).

Autorka twierdzi, że proponowana metoda badań i analiz jest podobna do koncepcji Herberta Blumera, to jest **eksploracji** jako uzyskiwania dużego obrazu badanego obszaru oraz **inspekcji** jako szczegółowej analizy konceptualnej odnoszącej się do zaobserwowanych zjawisk. Proponuje także większą koncentrację na przeglądzie literatury naukowej podczas analiz danych wizualnych niż zwykle jest to sugerowane przez klasyków metodologii teorii ugruntowanej (Figuroa 2008: 9–10). Literaturę naukową, jak i fachową z danej dziedziny (AVO, konstrukcji materiału wizualnego przedstawiania zjawisk) należy konfrontować z postawionymi hipotezami. Istotne jest także włączanie teorii socjologicznej do wyjaśniania badanego zjawiska sposobów

Tabela 1. Teoria ugruntowana a dane wizualne. Użycia teorii ugruntowanej i danych wizualnych w projektach MTU.

I. Teoria ugruntowana i dane wizualne	II. Teoria ugruntowana i dane wizualne	III. Teoria ugruntowana i dane wizualne	IV. Wizualna teoria ugruntowana	V. Wizualna teoria ugruntowana
1. Analiza danych wizualnych jako pomocniczych w wielu projektach badawczych	2. Analiza danych wizualnych jako głównych danych empirycznych w projektach z użyciem MTU	3. Wyłączne użycie danych wizualnych w projektach MTU	4. Wszystkie możliwe użycia jak w punktach 1, 2, 3. Najczęściej tak jak w punktach 2 i 3. Podejście szerokie i uwzględniające inne, nie tylko wizualne wymiary	5. Wszystkie możliwe użycia jak w punktach 1, 2, 3. Najczęściej tak jak w punktach 2 i 3. Podejście wybitnie skoncentrowane na procesach wizualnych
Analiza działań i interakcji	Analiza działań i interakcji	Analiza działań i interakcji	Analiza wizualnego wymiaru działań i interakcji	Analiza: 1. wizualnych procesów i/lub 2. konkretnych wizualnych działań i interakcji (produkcji i sposobu prezentacji obrazów)

tworzenia audiowizualnej prezentacji zjawisk społecznych (np. korupcji czy ubóstwa społecznego).

Jakie zatem są relacje pomiędzy danymi wizualnymi a analizą danych wizualnych? Można tutaj znaleźć kilka możliwych kombinacji (tab. 1).

Teoria ugruntowana może używać także danych wizualnych do analizy procesów psychospołecznych. Wizualność jest wtedy dodatkowym wymiarem analizy procesów i działań. Dane

wizualne są pomocne w tego typu przedsięwzięciach, dostarczając dodatkowych wskazówek do budowania kategorii i własności kategorii.

Dane wizualne często otwierają badaczowi wymiary niedostępne przy użyciu tylko danych tekstowych i werbalnych. Ludzie nie zawsze mówią o tym, co widzą, bowiem uważają to za oczywiste. Poza tym rzeczywistość życia codziennego nie zawsze da się wyrazić przy pomocy mowy. Użycie danych wizualnych mogłoby zatem wzbogacić analizy teoretyków ugruntowanych

(zob. tab. 1 z logicznie możliwymi użyciami danych wizualnych w MTU).

Dane wizualne można więc analizować jako **materiały pomocnicze** w generowaniu teorii działań, interakcji i innych procesów. Analiza społecznej organizacji tańca towarzyskiego może zostać wzbogacona poprzez użycie metod i danych wizualnych: „[w]iedza i doświadczenie są zbierane niejako przy pomocy ciała, bowiem nie można ich wyrazić werbalnie. Oto dlaczego użyłam fotografii podczas wywiadów i pokazywałam fotografie moim rozmówcom, pytając ich, co na nich widzą i jak mogą zinterpretować zaprezentowane sytuacje” (Byczkowska 2009: 105 [tłum. własne]).

Drugim rodzajem kombinacji wizualnych danych i analiz typu MTU jest **użycie danych wizualnych jako głównego empirycznego materiału badawczego** razem z innymi danymi tekstowymi jako materiałami pomocniczymi w generowaniu kategorii dotyczących działań, interakcji i procesów. Taki rodzaj badania został przez autora przeprowadzony na temat interakcji ludzi i zwierząt (Konecki 2008; 2008a). Analiza koncentrowała się na wymianie gestów jako warunku psychospołecznego wytwarzania więzi. Dane wizualne były używane jako główne źródło danych do analizy kategorii. Nagraniom wideo towarzyszyły badania i analizy etnograficzne kulturowo i kontekstualnie generowanych wzorów interakcji (Konecki 2008)³.

³ Podobna analiza została wykonana przez Goodego (2007) z dużym akcentem położonym na wewnętrzny kontekst i praktyki konstruowania zabawy ludzi z psami. Jednak ta etnometodologiczna analiza ignoruje zewnętrzny kontekst przedstawień wizualnych wytworzonych

Podobne podejście zastosował opisywany już wcześniej Schubert (2006) – w swym, bogatym w wideograficzne analizy typu MTU, badaniu terenowym operacji chirurgicznych.

Suchar (1997) z kolei zastosował podobne podejście, w którym dane wizualne były głównym źródłem dowodowym w badaniach na temat procesu gentryfikacji. Wykonywał on i zbierał fotografie obiektów fizycznych (budynków, fasad, ścian, dekoracji domów), by nasycić kategorię gentryfikacji, która została opracowana na podstawie fotografii pokazujących romantyczne motywy miejskie w architekturze. Na motywy te składały się wystylizowane zewnątrz domów, ikonografia zwierząt łącząca się z heraldyczną symboliką, sztuka prezentowana na zewnątrz (np. rzeźby), ozdobne ściany i bramy. Porównując ze sobą fotografie i używając wywiadów na podstawie fotografii, autor miał możliwość zrekonstruowania pewnych powtarzalnych struktur procesu gentryfikacji.

Trzecim rodzajem połączenia danych wizualnych i MTU jest **użycie tylko danych wizualnych** do analizy działań i interakcji. To podejście jest trudne do utrzymania w czystej formie, bowiem zwykle podczas badań pojawiają się dane obserwacyjne (etnograficzne) odnoszące się do konkretnego kontekstu działania.

przez nagrania zabaw i interakcji ludzi i zwierząt. Kulturowe konwencje i samo wyposażenie techniczne wytwarzające nagrania wideo mogą być ważnymi warunkami niewerbalnej komunikacji i jej rozumienia. Jeśli poszerzymy naszą analizę, możemy znaleźć zewnętrzny kontekst ściśle związany z wewnętrznym, co oznacza możliwość skonstruowania następującej kategorii teoretycznej: „rodzinna rama interpretacji interakcji ludzi i psów”.

Czwarte podejście związane jest z użyciem danych wizualnych albo jako pomocniczych, albo jako głównych materiałów badawczych. Stosuje się tutaj tylko analizę wizualnego wymiaru działań i interakcji. Dane wizualne są w takich projektach badawczych ważniejsze niż jakiegokolwiek inne.

Piąte, ostatnie podejście, odnosi się do możliwego użycia danych wizualnych jako pomocniczych materiałów lub jako głównego rodzaju danych. Ponadto używa się tutaj tylko analizy danych wizualnych do rekonstrukcji wizualnych procesów, działań i interakcji. Wizualne procesy mogą być odnalezione w takich materiałach wizualnych, jak albumy fotograficzne, wideoblogi, fotoblogi (Olechnicki 2009), CD-ROM-y, albumy anatomiczne (zob. Clarke 2005: 230–257 i jej analizę procesu, który można by nazwać „konstruowanie dyscyplinującego spojrzenia”) czy rysunki (zob. Strauss 1976: 6–12, gdzie analizował on symboliczną wizualizację miasta). Ostatnie podejście wydaje się być najważniejszym w wizualnej teorii ugruntowanej, ponieważ jest skoncentrowane na procesach i działaniach wizualnych oraz interakcjach, które są nakierowane na określone prezentacje jakiegoś przesłania. Analiza obejmuje tutaj także oczekiwania odbiorców i postrzegalne wzory kultur i subkultur wizualnych, które stanowią społeczny i kulturowy kontekst produkcji i prezentacji obrazów. Zatem dane wizualne są tutaj analizowane jako przedmiot analizy sam w sobie (jak obrazy są konstruowane, jaka jest ich struktura i co oznaczają w relacji do przedstawianego zjawiska; Figueroa 2008).

1. Status danych wizualnych w wizualnej teorii ugruntowanej – rekonstrukcja wielowymiarowego obrazowania

Przedstawiam tutaj podejście, w którym dane wizualne są użyte w MTU jako główny rodzaj danych służących do generowania wizualnej teorii ugruntowanej. Metodologia wizualnej teorii ugruntowanej koncentruje się na procesach wizualizacji jakiegoś zjawiska: bezdomności, tożsamości, cielesności/ciała (stylizacji ciała), gentryfikacji, uprawiania sportu, osiągnięć naukowych, perswazji wizualnej, „konstrukcji dyscyplinującego spojrzenia” i tym podobnych. Należy tutaj podkreślić, że dane empiryczne są w tym podejściu uważane za skonstruowane. Poszukując danych, otrzymujemy je, są one aktywnie wytwarzane, nawet jeśli wydają się danymi zastanymi i tylko odnalezionymi przez badacza. To określone decyzje badacza wytwarzają dane. Nie ma danych niezależnych od naszej perspektywy widzenia świata. Wizualna matryca, którą niejako posiadamy w naszym wzroku i którą nabyliśmy w procesie socjalizacji pierwotnej, ale także później w procesie edukacji szkolnej i akademickiej, wydaje się niezbędną, by w ogóle widzieć cokolwiek w sposób zrozumiały. Nie wszystko może być potraktowane jako dane! Dane są konstruowane poprzez teoretyczne pytania, założenia i przypuszczenia naukowca, ale także często poprzez niezauważalne założenia, które przyjmujemy w życiu codziennym (zob. Emmison, Smith 2000; Clarke 2005). Wizualne dane są konstruowane dzięki naszej wyobraźni. Możemy widzieć obrazy w wielu warstwach. Obserwacja zewnętrznego świata, na pierwszy

rzut oka, może zostać wzbogacona poprzez bardzo dokładny opis jakiegoś obrazu i jego zakodowanie. To, co jest ważne w analizie danych wizualnych to rekonstrukcja **wielowarstwowego obrazowania** rzeczywistości w reprezentacjach wizualnych i ich kontekstach. Warstwy danych są różnymi źródłami danych dotyczącymi tego samego zjawiska, które jest pojęciowo opracowywane:

[w] teoretycznym pobieraniu próbek żaden rodzaj danych dotyczących kategorii ani żadna technika zbierania danych nie są w konieczny sposób jedynie właściwe. Różnorodne rodzaje danych dają analitykowi różnorodne pola oglądu czy punkty widzenia, z których może wyjść rozumienie kategorii i rozwijanie ich własności; te różnorodne punkty widzenia nazwalibyśmy *warstwami danych*. (Glaser, Strauss 2009: 56)

Wielowarstwowe obrazowanie jest w tym podejściu czymś innym niż tylko spoglądaniem z różnych punktów widzenia na to samo zjawisko opisywane poprzez daną kategorię. Rekonstrukcja wielowarstwowego obrazowania opiera się na założeniu, że dane wizualne mają wiele warstw, które powinny być przeanalizowane, by w pełni skonceptualizować jakiś wizualny proces. Założenie to jest projekcją naszej wizji wielowarstwowego obrazowania wraz z supozycją, że możemy ją zrekonstruować konceptualnie. Wizualizacja zjawisk i przedmiotów, tak jak zachodzi ona w światach społecznych, społecznych interakcjach i społecznych instytucjach dotyczy:

1. aktu wytwarzania obrazu (analiza kontekstu wytwarzania);
2. aktu pokazywania obrazu/wizualnego wyobrażenia;
3. samego wizualnego produktu, jego treści i struktury stylistycznej (może mieć wiele różnych znaczeń dla różnych odbiorców, którzy są aktywnymi współtwórcami wizualnych wyobrażeń);
4. recepcji obrazu i wizualnych aspektów prezentacji/reprezentacji jakiegoś zjawiska lub obiektu.

Nawet tak zwane naturalnie wydarzające się zjawiska, na przykład interakcje nagrane ukrytą kamerą, są konstruowane przez nagrywającego (kął filmowania i kadrowanie, czas i wybór miejsc do filmowania itp.). Akt konstrukcji danych i zakres uczestnictwa badacza powinien być zatem każdorazowo analizowany, zwłaszcza wtedy, gdy takie dane są replikowane w transkrypcji.

Rekonstrukcja wielowarstwowego obrazowania jest skomplikowaną strategią. Wizualność naszego świata jest tworzona w specyficznych kontekstach, które rozpoczynają się od interakcyjnych warunków poprzedzających i wpływających na akt kreacji obrazu w miejscu tworzenia obrazu. Jednak kontekst tworzenia jest także związany z kontekstem recepcji, który wydaje się czasowo i przestrzennie oddzielony od *tu i teraz* aktu tworzenia. Przewidywanie możliwego odbioru strukturalizuje działanie w momencie tworzenia obrazu. Twórca może także przewidywać

swoją reakcję na produkt i konstruować swoje motywy prezentowania siebie jako osoby reprezentującej jakiś świat społeczny. Wewnętrzny kontekst wytwarzania obrazu jest zatem związany z zewnętrznym kontekstem, a więc z tym, jak wyobrażamy sobie, że będzie on postrzega-

ny. Zewnętrzny kontekst obejmuje także konwencje stylistyczne oraz te dotyczące możliwych interpretacji treści (wizualne kultury i subkultury; Pink 2007: 31–33). Obrazy są zakorzenione w społecznych i kulturowych konwencjach prezentowania / reprezentowania społecznych

Tabela 2. Wielowymiarowe obrazowanie w badaniach empirycznych – procedury rekonstrukcji i kodowania.

Warstwy	Procedury badawcze	Procedury replikacji	Analizy / kodowanie / pisanie not teoretycznych
1. Akt tworzenia	Zbieranie danych – obserwacja i/lub rekonstrukcja aktu kreacji	Możliwa transkrypcja danych	Analiza wewnętrznego kontekstu
2. Akt pokazywania obrazu/wizualnego wyobrażenia	Zbieranie danych – obserwacja lub rekonstrukcja aktu prezentowania	Możliwa transkrypcja danych	Analiza wewnętrznego i zewnętrznego kontekstu
3. Wizualny produkt i jego treść	Zabezpieczenie obrazu	Replikacyjna transkrypcja obrazów, wyobrażeń (niekonieczna w późniejszych fazach analizy)	Kodowanie tekstowej replikacji danych wizualnych lub kodowanie danych wizualnych bezpośrednio – bez transkrypcji
4. Odbiór obrazów przez innych, a także przez twórcę lub twórców obrazów	Zbieranie danych – obserwacja i wywoływanie danych dotyczących recepcji obrazu (wywiady, kwestionariusze, dane zastane; lub przez historyczną rekonstrukcję)	Transkrypcja danych	Analiza zewnętrznego kontekstu obrazu, wizualne kultury, subkultury

obiektów (Banks 2007). Wiele z tych konwencji rywalizuje ze sobą – są reprezentowane nawet w tym samym obrazie. Czasami są one prezentowane według sprzecznych wobec siebie reguł, czasami w sposób ironiczny, a czasem jako przeżytki z przeszłości lub symbole przełomowych idei zmieniających rzeczywistość w danym czasie. Należy zatem poszukiwać danych dotyczących zewnętrznego kontekstu i analizować je, by zrekonstruować także skonwencjonalizowane sposoby przedstawiania zjawisk w obrazach.

Badacze zazwyczaj koncentrują się na jednej lub kilku warstwach danych w jednym projekcie badawczym, nadając uprzywilejowaną pozycję wizualnemu produktowi, obrazowi, który chcą opisać i przeanalizować. Poszukują przy tym teoretycznych implikacji, idących często daleko poza obraz, nie wiedząc nic o kontekście jego wytwarzania i recepcji.

Socjologiczne podejście poparte etnograficzną strategią badawczą poszerza perspektywę badawczą na akt społecznego tworzenia i recepcji obrazu, dając kontekstualne zakorzenienie obrazu, którego inaczej nie moglibyśmy zrozumieć.

1.1. Warstwy obrazowania

1. Akt kreacji

Procedury badawcze powinny być dostosowane do tego, by uchwycić różne warstwy danych. Akt tworzenia wymaga obserwacji i opisu danej sytuacji przez badacza. Motywy tworzenia i strategię kooperacji, które przyjmuje twórca, by stworzyć obraz mogą pokazać, jak aktorzy

budują świat wizualny. Trzeba zatem wejść bezpośrednio w kontekst wytwarzania wyobrażeń wizualnych. Metoda obserwacji powinna być najlepszym sposobem uzyskiwania informacji, razem z przeprowadzaniem wywiadów i audio-wizualną rejestracją interakcji i działań (Knoblauch 2005; Schubert 2006). Zarejestrowane dane powinny być przepisane i zanalizowane pod względem wewnętrznego kontekstu: interakcji, działań, kooperacji w pracy nad projektami, komunikacji niewerbalnej, gestów, koordynacji ruchów i tym podobnych. Transkrypcja jest tutaj opcjonalna. Główną czynnością jest opisanie danych wizualnych we wstępnych fazach badań oraz ich późniejsze bezpośrednie kodowanie. Badacze zainteresowani analizą warstwy dotyczącej tworzenia obrazu powinni wykonać transkrypcję bardzo uważnie, koncentrując się na detalach wymian interakcyjnych, jeśli są one istotne dla analizy danego procesu (Knoblauch 2005; Schubert 2006). W pozostałych przypadkach możliwe jest analizowanie tylko notatek z obserwacji i nagrania wideo lub też opisywanie w sposób etnograficzny kontekstu tworzenia obrazu.

Bardzo często istnieje problem dostępu do kontekstu. W takim przypadku konieczna jest przynajmniej jego zastępcza rekonstrukcja (np. przez zbadanie analogicznych kontekstów, do których mamy dostęp w innych danych), by zrozumieć intencje twórców i reguły rozwijającej się trajektorii obrazu, tak jak wędruje on poprzez światy społeczne i społeczne konteksty. Może to być bardzo ważne dla późniejszej analizy wizualnych procesów, na przykład procesu wizualnej perswazji, w której niezbędna jest pewna wie-

dzia o kontekście oraz intencjach zleceniodawców i autorów obrazu/wizualnego wyobrażenia, którzy w określony sposób chcą przekonywać innych, strukturyzując i sekwencjonując obraz oraz tworząc określoną całość przekazu. Jak stworzono te obrazy, z kim współpracowano przy ich tworzeniu, kto (osoba, grupa, instytucja) był głównym inspiratorem przedsięwzięcia? Na podobne pytania można odpowiedzieć, analizując dane z analogicznych sytuacji, do których mamy dostęp.

2. Pokazywanie obrazów

Procedury badawcze są tutaj także (podobnie jak w powyższej warstwie danych) skoncentrowane na obserwacji aktu przedstawiania/reprezentowania wytworzonych obrazów. Transkrypcja danych jest opcjonalna, można analizować i pisać noty teoretyczne bezpośrednio na podstawie zaobserwowanego obiektu. Decyzja o transkrypcji uzależniona jest tutaj od celów analizy i rodzaju procesu wizualnego poddanego badaniu. Chociaż akt kreacji często jest związany z prezentacją obrazu (istnieją bowiem silne powiązania między kontekstami), powinno się analitycznie oddzielić tę warstwę obrazowania, by skoncentrować się na samej prezentacji i zrekonstruować strukturę tego procesu (jak i kiedy, dla kogo, w jaki sposób technicznie dokonuje się prezentacji?). Rekonstrukcja aktu prezentacji jest bardzo ważna, bowiem trajektoria prezentacji jest decydująca dla odtworzenia znaczeń prezentowanych obrazów. Jeśli badacz nie może zrekonstruować szczegółowo aktu prezentacji przy pomocy etnograficznych metod, powinien

go zrekonstruować przy pomocy innych sposobów (np. przy pomocy metody historycznej, porównawczej analogii, dedukcji popartej empirycznymi dowodami itp.). Swoje przypuszczenia można oprzeć na danych uzyskanych z innych, podobnych kontekstów wiążących tę wiedzę z wiedzą uzyskaną w danym miejscu prezentacji (analiza analogicznych kontekstów).

3. Wizualny produkt i jego treść

Wizualny produkt powinien być zabezpieczony przy pomocy wszelkich dostępnych środków technicznych, na przykład opisu i/lub rysunku, fotografii i/lub nagrania wideo, powielonych (skopiowanych) na potrzeby późniejszej analizy i prezentacji. Posiadając produkt lub będąc w jego pobliżu, badacz powinien wykonać odtwarzającą transkrypcję obrazu. Pierwsze obrazy, które mają być zanalizowane w badaniu, powinny być dokładnie opisane. Detale wizualnych przedstawień powinny być wyszczególnione. Nasz wzrok koncentruje się na transkrypcji, co prowadzi do przejścia od percepcji do analitycznego myślenia o obrazie. Chociaż jest to werbalny i linearny sposób myślenia, to przygotowuje badacza do całościowej analizy obrazu/obrazów (otwartego, selektywnego i teoretycznego kodowania). Transkrypcja (dokładny werbalny opis obrazu) uczyła, by widzieć obrazy w detalach oraz by poszukiwać struktury całego obrazu (Konecki 2009: 75–76; zob. także fot. 1 i tab. 3).

Niektórzy krytycy mogą powiedzieć, że odtwarzająca transkrypcja jest nieweryfikowalną strategią werbalnego odwzorowania obrazu, bowiem każda osoba może widzieć inne rzeczy

w tym samym obrazie. Jednak jeśli spróbujemy wykonać opis każdego trójkąta lub kwadratu powierzchni obrazu i opis ten zostanie poddany weryfikacji przez wiele osób (z zespołu badawczego lub przez ekspertów z danej dziedziny), trudno będzie znaleźć znaczące różnice pomiędzy opisami. Im bardziej szczegółowy opis, tym bardziej wiarygodna jest werbalna/tekstowa reprezentacja obrazu. Ta warstwa danych przygotowuje do kodowania tekstowego i odtwarzającego obrazu konceptualnie. W następnych stadiach analizy, kiedy zostaną podjęte decyzje o głównych kategoriach, kolejne obrazy można kodować bezpośrednio, bez tworzenia ich opisów (kodowanie selektywne).

4. Recepcja obrazów przez innych

Obrazy, wizualne artefakty, obserwowalne gesty ciała są zwykle tworzone w pełni intencjonalnie dla jakiejś publiczności. Recepcja wizualnych wyobrażeń jest bardzo ważną warstwą obrazowania rzeczywistości. Możemy ją badać przy pomocy obserwacji lub wywoływania określonych danych (wywiady swobodne, wywiady kwestionariuszowe). Dane zastane, jeśli są dostępne, także mogą być użyte do kodowania. Warstwa ta jest związana z rekonstrukcją estetycznych, społecznych i kulturowych konwencji wśród aktualnych i potencjalnych odbiorców. Recepcja dotyczy tutaj nie tylko indywidualnego i kolektywnego postrzegania wizualnych wyobrażeń, ale także oznacza potencjalną możliwość zrozumienia obrazu przy pomocy tych konwencji. Kodowanie zewnętrznego kontekstu (jest to nazwa umowna, bo zewnętrzny kontekst może

wnikać w kontekst wewnętrzny) jest istotne, by spełnić wymogi i cele MTU. Oznacza to ponadto uzyskanie szerszego rozumienia aktu kreacji wizualnych wyobrażeń, ich prezentacji, treści oraz kontekstualnie uwarunkowanych recepcji obrazów, które są różne w każdej kulturze, subkulturze lub świecie społecznym.

2. Generowanie kategorii

Kategorie są generowane podczas kodowania obrazów i kontekstów ich wytwarzania, przedstawiania i recepcji. Proces analityczny rozpoczyna się od **kodowania otwartego**, które jest procedurą etykietowania części tekstu (będącego transkrypcją) w celu uzyskania możliwości wyjścia z poziomu konkretnego opisu na poziom konceptualny. Kodujemy cztery warstwy danych, by uzyskać głębsze rozumienie kontekstów działań/interakcji, treści i przedstawień wizualnych artefaktów. Kodowanie otwarte tworzy teoretyczną przestrzeń dla myślenia i przygotowuje do poszukiwania pierwszych wskaźników kategorii, które mogą być interesujące dla dalszego opracowywania i tworzenia twierdzeń teoretycznych. Dane mają głównie charakter tekstowy, ale można także kodować obrazy bezpośrednio. Na początku badań i analiz opisujemy obrazy, by uzyskać szczegółowy opis wizualnego wymiaru badanego zjawiska (zob. także Suchar 1997, por. Strauss 1987: 30–32; Strauss, Corbin 1990: 61). Następnie opieramy nasze kodowanie na bezpośrednim etykietowaniu artefaktów wizualnych. Kodując tekstowe opisy obrazów, wchodzimy na wyższy poziom abstrakcji niż w bezpośrednim kodowaniu samych obra-

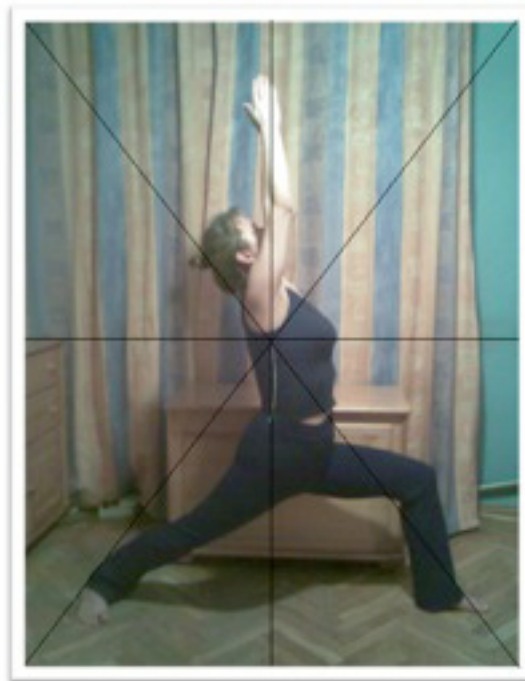
zów, ponieważ pierwsza faza dystansowania się do danych ma miejsce podczas opisywania materiału wizualnego. Wejście na wyższy poziom abstrakcji daje możliwość znalezienia głównego lejtymotywu danego obrazu bądź tekstu, dzięki czemu mamy ogłęd całościowy i możemy lepiej zrozumieć szczegóły obrazu (poszczególne kody). Dobrze jest zawsze ponownie przejrzeć kody szczegółowe po kodowaniu otwartym – w świetle znalezienia głównego tematu/tematów danych empirycznych. Po opisaniu obrazu powinno się napisać notę na temat całości obrazów i na temat samego kontekstu ich wytwarzania, by znaleźć głębsze znaczenia ich aspektów wizualnych. Poniżej prezentuję transkrypcję obrazu i kodowania otwartego (tabela 3). Dane pochodzą z projektu badawczego na temat wizualizacji praktyki hatha-jogi. Wizualizacja zachodzi w wielu kontekstach⁴. Proces wizualizacji praktyki jogi ma wiele wymiarów (prezentacja

⁴ Jednym z zasadniczych elementów społecznego świata jest technologia, którą w wizualizacji podstawowego działania praktyki hatha-jogi jest technika fotografii i filmowania wykonywanych asan. Bardzo ważnym elementem popularyzacji obecnej hatha-jogi była możliwość wizualnej reprodukcji pozycji jogi i jej instruktażu. Rozwój fotografii, niska cena fotografii i możliwości jej drukowania w podręcznikach jogi, popularnych czasopismach jest przyczynkiem technologicznym do rozwoju społecznego świata jogi na początku XX wieku. Współczesna joga opiera się na realizmie fotograficznym, co spowodowało zmniejszenie zainteresowania aspektami tradycyjnej, ezoterycznej jogi.

Marc Singleton (2010), cytując poglądy Johna Putza z pracy *Photography and Body*, zauważa, że fotografia jest kontynuacją empirycznie zorientowanego oświecenia, które akcentowało sensoryczne badanie i rozumienie świata. Fotografia była takim narzędziem bezosobowego i nieemocjonalnego, obiektywnego sposobu transmisji wiedzy. Fotografia zmieniła także status indywidualnego ciała jednostki w społeczeństwie, którego teraz jest ona bardziej świadoma, może je lepiej obserwować. Było to także wyrazem samoświadomości klasy średniej.

zgodna z regułami *versus* prezentacja niezgodna z regułami). **Najbardziej zewnętrzny wymiar jest związany z prezentowaniem ruchów ciała zgodnie z pewnymi regułami.** Mistrzowie jogi ustanowili te reguły i istnieje niejako wewnętrzny imperatyw, by stosować je podczas praktyki. Reguły dotyczą koordynacji wielu ruchów, co powoduje niezwykłą komplikację związaną z poprawnością wykonania pozycji. Inny wymiar jest związany z doświadczaniem ciała i umysłu podczas praktyki (postrzegalność i komunikowalność odczuć *versus* oczywistość i niekomunikowalność odczuć). Komunikowanie tego osobom niepraktykującym jest niezwykle trudne. Praktykujący pokazują zwykle pozycje, by wyjaśnić zainteresowanym, co robią i co odczuwają, zamiast objaśniania przeżycia w na poziomie werbalnym (zob. fot. 1).

Oprócz takich funkcji fotografii można dodać tę, która nas tutaj najbardziej interesuje, to jest transmisję wiedzy o hatha-jodze i możliwość instruktażu wizualnego. Już w latach dwudziestych poprzedniego wieku mamy dokładne fotografie asan wykonywanych przez hinduskich joginów. Fotografia i jej rozwój pozwoliły – według Singletona – nie na kontynuację tradycji hatha-jogi, ale raczej na zerwanie z nią (2010: 167). Fotografia spowodowała epistemologiczne zerwanie z tradycją, bowiem nastąpiła koncentracja na aspekcie cielesności w jodze (asanach) oraz zmniejszyła zainteresowanie wiedzą ezoteryczną. „Subtelna” hatha-joga, która była jeszcze prezentowana w tradycyjnej sztuce hinduskiej, na przykład z anatomicznymi obrazami joginów przedstawiającymi miejsca położenia czakr i połączeń oraz kanałów przepływu energii (*nadis*), znika w realistycznych fotografiach przedstawiających praktykę asan (Singleton 2010: 170–171). Jologiczne ciało przemieszcza się z konceptualnego, heurystycznego i tantrycznego istnienia do postrzeganego, obiektywnego, empirycznego i realistycznego ciała już współczesnej hatha-jogi (Singleton 2010: 172–173). Widzimy to także w fotograficznych przedstawieniach jogi w naszych badaniach, gdzie kładzie się nacisk na realizm przedstawiania pozycji.



Fot. 1. Prywatna wizualizacja praktyki jogi. Hatha-joga praktykowana w domu

Praktykująca wolą pokazać na fotografii asanę niż ją objaśniać. Jest to pozycja Wojownika I (fotografia z projektu badawczego autora). Linie na fotografii pomagają w dokładnym opisie obrazu i lokalizacji obiektów. Ponadto pomagają one ocenić techniczne aspekty wykonania fotografii (centrowanie itp.).

Tabela 3. Praktyka hatha-jogi w domu (prywatny kontekst praktyki); przestrzenny kontekst praktyki.

No	Opis fotografii	Kodowanie otwarte
1	Na fotografii widzimy kobietę	Praktykowanie jogi, plec praktykującej
2	praktykującą jogę. Wykonywana asana to	Nazwa pozycji, wiedza o jodze
3	Wojownik I. Kobieta praktykuje w	Miejsce/przestrzeń praktyki
4	mieszkanu. Widzimy parkiet. Jest ona	Fizyczne warunki praktyki
5	bosa i praktykuje w dresie. Lewa noga	Odkrycie części ciała; ubiór
6	jest z przodu ciała prawie pod kątem	Pozycja/umieszczenie nogi
7	prostym. Stopa jest w jednej linii z lewą	Parametry pozycji
8	nogą. Prawa noga jest z tyłu ciała ze	Parametry pozycji nóg
9	stopą pod kątem 45 stopni. Pięty są w	Parametry pozycji nóg
10	jednej linii.	Parametry pozycji pięt
11	Brzuch jest podniesiony do góry. Kobieta	Parametry pozycji różnych części ciała
12	podnosi także górną część ciała i wyciąga	Umieszczenie różnych części ciała
13	ręce do góry ponad głowę.	w relacji do innych części ciała; nazwa
14	Dłonie są połączone w pozycji	subpozycji
15	modlitewnej. Ramiona wyciągnięte	Pozycja ramion
16	pionowo do góry. Głowa jest lekko	Pozycja głowy
17	podniesiona w kierunku dłoni. Widzimy	
18	meble, szafkę nocną w tle, a za szafką	Przestrzenny kontekst praktyki; meble
19	jest zasłona w oknie. Po lewej stronie	Przestrzenne ulokowanie mebli
20	obrazu widzimy drugą szafkę. Pomiędzy	Przestrzenny kontekst praktyki
21	obydwoma meblami można zauważyć	Przestrzenne ulokowanie przedmiotów
22	gniazdka elektryczne blisko podłogi, a po	Fizyczne artefakty, lokalizacja fizycznych
23	prawej stronie obrazu widzimy kabel, a	artefaktów w otoczeniu praktykującego
24	ponad nim rurę kaloryfera.	Fizyczny artefakt w otoczeniu
25		praktykującego

Nota na temat fotografii 1

Kontekst wewnętrzny

Fotografia przedstawia proces praktyki jogi w kontekście prywatnym. Praktyka jest wykonywana w prywatnym mieszkaniu osoby. Badacz zapytał rozmówcę o to, co czuje podczas praktyki. Rozmówczyni postanowiła pokazać pozycję do sfotografowania oraz podała werbalne objaśnienia pozycji. Pokaz ten był najważniejszą częścią jej objaśniania praktyki jogi.

Pokaz/przedstawianie praktyki

Praktykująca zaaranżowała miejsce, by pokazać praktykę i umożliwić jej sfotografowanie. Zdjęła skarpetki i założyła strój do ćwiczeń. Zasłoniła okno zasłoną i przygotowała pustą przestrzeń dla pokazania praktyki i sfotografowania jej.

Interpretacja treści zdjęcia

Posiadając pewną wiedzę o kontekście, z fotografii można zobaczyć, jak odbywa się praktyka jogi w kontekście prywatnym (mieszkanu czy domu). Widzimy, że jest niewiele miejsca na praktykę, chociaż wystarczająco, by wykonać asany. Możemy zatem praktykować asany w wielu miejscach (inne fotografie, np. z parku, potwierdzają te wypowiedzi) w różnym otoczeniu fizycznym. [zob. fot. 3 i 4]

Z opisu fotografii widzimy, że parametry pozycji i położenie określonych części ciała wobec siebie jest niezwykle ważne. Jak jest ustawione ciało i jak powinno być „wyrzeźbione” w określonym momencie w danej przestrzeni. Ciało wydaje się być celowo wyrzeźbione w danej pozycji, która jest utrzymywana nieruchomo przez pewien czas; na fotografii wygląda to jakby była

ona na zawsze zamrożona w danej przestrzeni. Przestrzeń z kolei wydaje się być wyrzeźbiona przez ciało. Otoczenie jest także kształtowane przez pozycję ciała, sypialnia staje się salą praktyki jogi. Znaczenie przestrzeni zmienia się zgodnie z działaniem, które zachodzi w danej przestrzeni.

Interpretacja zewnętrznego kontekstu danego obrazu – recepcja

Opis ruchów ciała wskazuje, że opisujący jest kompetentnym obserwatorem jogi i posiada co najmniej pewną podstawową wiedzę o praktyce jogi (zna nazwy pozycji), widzi konieczność koordynacji ruchów i ustawienia różnych części ciała. Ta koordynacja jest osiągana poprzez zastosowanie niektórych reguł, które zostały ustanowione przez mistrzów praktyki jogi i są przez praktykujących przyswajane podczas treningu. Konkluzja jest zatem następująca: by zrozumieć prezentację i obraz przy pierwszym oglądzie, trzeba posiadać minimalną wiedzę ekspercką na temat praktyki jogi. Jest to bardzo ważna uwaga, bowiem na podstawie wywiadów możemy zaobserwować, że praktykujący często, pytani o odczucia ciała i praktyki jogi per se, odpowiadają wezwaniem do ćwiczeń i do zobaczenia jak to wygląda w praktyce.

Centrum fotografii jest na poziomie piersi. Fotografujący chciał uchwycić symetrię pozycji, by w pełni ją pokazać. Poprzez nakreślenie linii poprzecznych, pionowych i poziomych możemy zaobserwować centralny punkt obrazu i zrozumieć intencję fotografującego: próbę uchwycenia symetrii w danej pozycji ciała (sam fotografujący nie opisywał fotografii i nie pisał noty, czynności te wykonał główny badacz – K. T. K.).

Piszemy zatem notę, by lepiej oddać sytuację danego działania i jego konteksty. Opis fotografii i noty pozwalają głębiej i lepiej zrozumieć sytuację danej interakcji, działania czy światów życia (zob. także Konecki 2009: 75). Ważne jest tutaj dotarcie do zrozumienia całości przekazu, by móc znowu powrócić do szczegółów i uchwycić ich znaczenie (często należy zmienić interpretację) w tej zrekonstruowanej całości obrazu.

Adele Clarke sugeruje, by pisać tak zwaną notę specyfikującą (*specification memo*), która pomaga „rozbić ramę tak, że możemy «zobaczyć» obraz z różnych punktów widzenia” (2005: 226–227 [tłum. własne]). Powinniśmy zatem skoncentrować się na następujących tematach opisu: wybór obiektu, ramy, cechy obrazu, punkty widzenia, światło, kolor, ogniskowanie, obecność/nieobecność, zamierzone/niezamierzone publiczności, kompozycja, struktura, wielkość i proporcje, elementy techniczne, pojedyncze/multimedia, relacje do innej pracy w tym samym medium, odniesienia, poprawki, usytuowanie, relacje z innymi wizualnymi kulturami, unikalność/powszedniość, praca obrazu, zalecenia dla widzów (Clarke 2005)⁵.

Funkcja rekonstrukcji wielowarstwowego obrazowania jest podobna do rozbijania ramy (*braking the frame*), jednak według Adele Clarke nasza koncepcja idzie dalej, ponieważ jest to narzędzie teoretycznego nasycenia kategorii i tworzenia teorii, na przykład poprzez nasycenie kategorii „wizualizacja praktyki jogi”, z wszyst-

⁵ Analiza recepcji, którą tutaj wykonaliśmy przypomina analizę typu AVO Silvano Figueroa (2008), kiedy dane wizualne same w sobie stają się obiektem analizy.

kimi możliwymi przestrzennymi kontekstami (i wzorami) działania i wchodzenia w interakcje z publicznością, by ostatecznie stworzyć zintegrowane konceptualnie generalizacje.

3. Kodowanie selektywne

Po wykonaniu kodowania otwartego i napisaniu not na temat kodów i zakodowanych obrazów, decydujemy się na jedną kategorię, na tyle interesującą, by opracować ją teoretycznie. Kategoria ta może być główną kategorią w przyszłym teoretycznym schemacie. Jeśli zdecydowalibyśmy się na przykład na kategorię centralną „wizualizacja praktyki jogi”, to wówczas próbowalibyśmy rekonstruować, jak działanie zwane praktyką jogi jest zorganizowane dla wizualnej prezentacji. Praktyka nie oznacza tutaj zatem tylko werbalnych instrukcji, opisów działań i doświadczenia ciała, ale całej organizacji wizualnego przedstawienia określonego działania, a także wizualnych praktyk, które towarzyszą danemu działaniu i przygotowują jego recepcję w kontekście zewnętrznym.

By określone działanie mogło zostać społecznie zaakceptowane, powinno zostać pokazane i być wystarczająco perswazyjne na płaszczyźnie wizualnej – jako konkretna praktyka jogi – a nie zostać postrzeżone jako działanie udające jogę lub będące innym niż joga rodzajem aktywności. Wizualne przedstawienia posiadają pewne perswazyjne znaczenie i są także częścią określonego działania. Działanie jest zwykle zorganizowane zgodnie z regułami i wartościami danego świata społecznego, z którego pochodzi.

Wizualna organizacja działania oznacza: koordynację czynności w procesie wytwarzania danego zjawiska oraz jego percepcję wraz z interpretacją skonstruowanego działania, różne niezbędne, pomocnicze elementy procesu wytwarzania, postrzeganie i podtrzymywanie zjawiska. Działanie jest często podtrzymywane przy pomocy środków wizualnych. Widzialność jakichś obiektów, zjawisk często daje im możliwość istnienia. Jeśli spojrzymy na różne procesy: działaniowe, interakcyjne, dyskursywne (występuje tutaj wizualizacja trudnych do zwerbalizowania zjawisk, np. doświadczenia ciała i wizualizacja trudnych do opisanego zjawisk, jak doświadczenie katastrof naturalnych i tych spowodowanych przez człowieka), możemy zaobserwować ich wizualność jako nieodłączny wymiar organizacji różnych procesów społecznych. Jeśli nie możemy bezpośrednio zobaczyć danego działania, musimy je sobie wyobrazić. Jeśli ktoś przedstawi nam obraz jakiegoś działania, często zaczynamy myśleć o nim w zamierzony przez nadawcę sposób. Wytwarzanie sposobu widzenia jest wytwarzaniem rzeczywistości. Procesy wizualizacji są procesami społecznymi, które mogą być analizowane jako podstawowe procesy społeczne. Wiele podstawowych procesów społecznych wiąże się ze sobą. Wizualizacja rytuału awansu społecznego może być w tym samym czasie zinterpretowana jako wizualne wytwarzanie współzawodnictwa.

Szukamy zatem podstawowych procesów społecznych w jakimś obszarze substancyjnym. Opracowując je analitycznie, opracowujemy też inne procesy, które nie wydają się procesami

wizualnymi, ale tak naprawdę posiadają pewne wizualne aspekty. Na przykład bezdomność jest zjawiskiem o charakterze procesualnym. Stawanie się bezdomnym, pomoc społeczna dla bezdomnych są procesami. Zjawiska te pełne są wizualnych przedstawień, które wytwarzają określoną percepcję, politykę, moralne apele i perswazyjne argumenty w dyskursie politycznym i ideologicznym. Bezdomni widzą świat w odmienny sposób niż tak zwani normalni. Komunikacja pomiędzy tymi dwoma światami może być problemem. Spostrzeżenie śmietnika ulicznego przez dwie różne osoby – bezdomnego i normalisa – oznacza dla nich dwie różne rzeczy. Dla bezdomnego jest to obszar jego pracy i źródło zasobów niezbędnych do przeżycia. Dla normalistów śmietnik jest obszarem brudu i brudnej pracy, według nich śmietniki powinny być szybko opróżniane i czyszczone ze względów higienicznych i zdrowotnych. Proces wizualizacji bezdomności jest zatem pełen różnych aren sporu. Widzenie i/lub prezentowanie tego samego obiektu może oznaczać coś innego dla różnych aktorów. Proces wizualizacji jest procesem społecznym, w którym konstruuje się społeczne dystynkcje i określone areny (zob. fot. 31 w Konecki 2009: 86).

Po wybraniu kategorii centralnej można rozpocząć pisanie **not teoretycznych** w sposób bardziej świadomy. Podstawowe procesy wizualne są opracowywane poprzez użycie kodów teoretycznych, chociaż jesteśmy w pełni świadomi ich empirycznej treści i kontekstów, w których występują.

Jeśli chcemy napisać notę na temat procesu wizualizacji praktyki jogi, koncentrując się na własności „transmisji wiedzy na temat praktyki jogi”, możemy napisać ją, opierając się na porównaniu komercyjnych i profesjonalnych prezentacjach instrukcji jogi⁶.

Transmisja ucieleśnionej wiedzy poprzez wizualizację wideo z dodatkiem opisu werbalnego pokazuje nam pierwszą warstwę ucieleśnionej wiedzy. W profesjonalnych prezentacjach nie mamy żadnej transmisji wiedzy dotyczącej doświadczenia ciała ani wiedzy o odczuciach i emocjach. Tylko w „naturalnych” prezentacjach znajdujemy pewne odniesienia do odczuć ciała, choć nie zdarza się to zbyt często. Zdarza się to zazwyczaj podczas realnych zajęć, kiedy instruktorzy bardzo często wskazują na odczucia ciała i interpretują je (np. „jest to przyjemne odczucie z rozciągania”, „jest to wielka zabawa przejście od podłogi do pozycji stojącej i z pozycji stojącej do podłogi”) lub przekazują swoje rozumienie relacji ciała i przestrzeni („poczuj przestrzeń w swoim ciele”).

Istnieje zauważalna różnica pomiędzy prezentacjami wizualnych instrukcji w profesjonalnych nagraniach wideo oraz w „naturalnych” prezentacjach. Wizualizacje transmisji ucieleśnionej wiedzy zależą od trybu prezentacji: naturalny versus profesjonalny. Wizualizacje mogą być wykonane przy pomocy różnych środków, takich jak filmy wideo lub realne prezentacje instruktorów podczas zajęć.

6 Por. profesjonalne prezentacje Wiktor Morgulec – *Supta virasana – Yoga dla początkujących*, Akademia Asan (<http://www.youtube.com/watch?v=2uf2yTj2kK4&feature=related>) z prezentacjami „naturalnymi”; *Partner Yoga Guide: Transition to Standing Pose in Partner Yoga* (<http://www.youtube.com/watch?v=ppPPtCpv0kI>); *Yoga Twist Sequence for Beginners: Parivrtta Marichyasana Pose for Yoga Twist Sequence* (<http://www.youtube.com/watch?v=M5SwU-de3X8&NR=1>).

4. Analiza porównawcza obrazów

Teoretyczna analiza związana jest z użyciem metody porównywania. Wizualna teoria ugruntowana opiera się głównie na metodzie porównawczej. Porównywanie obrazów jest bardzo użytecznym sposobem generowania teoretycznych kodów i relacji pomiędzy kodami (zob. Suchar 1997). Bardzo ważnym narzędziem jest użycie obrazów i sekwencji obrazów, które dają porównawczy wgląd w dane empiryczne (na temat analizy porównawczej zob. Glaser 1965; Glaser, Strauss 1967; 2009; Glaser 1978; Strauss 1987: 41, 216–217). Niektóre sekwencje pokazują stadia działania. Są to zazwyczaj naturalne sekwencje. Sekwencje obrazów pomagają zbudować model, który jest konceptualnym rozumieniem badanego zjawiska (Konecki 2009: 89, zob. także Goode 2007). Możemy porównywać także obrazy w całkowicie sztucznie stworzonych przez badacza sekwencjach. Sortujemy wówczas obrazy zgodnie z pewnym kryterium i porównujemy je lub całkowicie przypadkowo zestawiamy, by dokonywać porównań i tworzyć pewne wzory interpretacji. Możemy na przykład znaleźć w prasie ilustracje dotyczące „dychotomicznego wyobrażenia wsi i miasta” (Strauss 1976: 167–182).

Można też porównywać sztuczny zestaw różnych przedstawień działania lub obiektów i opracowywać je analitycznie (zob. np. Konecki 2009: 68–74). Jeśli porównujemy fotografie bezdomnych ludzi wykonane przez nich samych, możemy zobaczyć ich perspektywę. Wizualna praca nad kontrastowaniem dwóch światów pokazuje dystynkcje pomiędzy normalsami a bezdomnymi w realnych sytuacjach życiowych.

Możemy zaobserwować, że te dwie kategorie ludzi okupują różne publiczne przestrzenie, wyglądają inaczej, są oddzielone w przestrzeniach interakcyjnych – na fotografiach widzimy kontrast bogactwa i biedy na różnych planach przedstawiania i tym podobne (Konecki 2009: 70–71). Kontrasty te wytwarzają także wzory wizualnej organizacji percepcji świata przez bezdomnych fotografów.

Powinniśmy zawsze wiedzieć, co się wydarzyło przed i po wykonaniu zdjęcia, a także jak to zdarzenie rozwijało się w naturalnych sekwencjach jego obrazów. Jesteśmy tutaj zainteresowani ko-

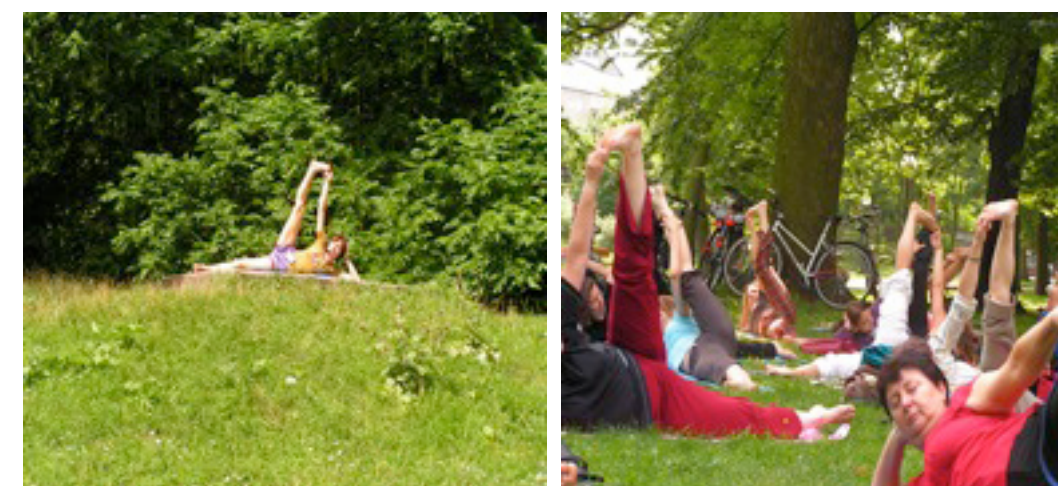


lejnością obrazów w podobny sposób, jak ma to miejsce w analizach sekwencji danych o charakterze konwersacyjnym czy tekstowym (Silverman 2007: 61–84, 146). Analiza gestów może być bardzo ważna w zrozumieniu organizacji działania (Heath, Luff 2007; 2007a; Konecki 2008). Zawsze powinniśmy być także świadomi kontekstu społecznego analizowanego działania.

Sekwencje mogą być naturalne, jak na przykład sekwencja zdjęć lub sekwencja stop klatek z nagrań wideo jakiegoś działania lub interakcji, i sztuczne, kiedy zestawiamy obrazy w pewien określony sposób, by napisać o nich notę teoretyczną. Możemy zestawić obok siebie na przykład zdjęcia praktyki jogi, która była realizowana w różnych kontekstach: w domu (fot. 1), na sali treningowej (fot. 2), w parku (fot. 3 i 4).

Fot. 2. Konteksty przestrzenne praktyki jogi: sala treningowa (fotografia autora)

Zmodyfikowana pozycja koła (urdhva dhanurasana). Pomoc instruktora; bezpośrednie poprawianie pozycji przez instruktora. Dotykание praktykującego przez instruktora.



Fot. 3 i 4. Przestrzenny kontekst praktyki jogi: joga w parku (fotografie autora)

Dawanie przykładu przez instruktora znajdującego się na wzniesieniu. Podążanie za instruktorem.

Porównawcza nota teoretyczna – przykład

Jeśli porównamy fotografie 1, 2, 3 i 4, zauważymy jak różne konteksty przestrzenne wpływają na różne sposoby wizualizacji praktyki jogi.

Praktyka jogi jest zwizualizowana na fotografii numer 1 specjalnie dla badacza, inne fotografie (2, 3, 4) zostały wykonane bez prośby o zaprezentowanie praktyki jogi. Widzimy jednak podstawowe różnice pomiędzy fotografiami. **Joga w domu** jest wykonywana w pojedynkę. Nie ma tutaj instruktora, który doradza i koryguje pozycje. Ciało powinno być ukształtowane i zaprezentowane prawidłowo dla samego ćwiczącego. Jest on jedynym widzem i postrzega swoje ciało poprzez jego bezpośrednie doświadczanie. Czasami domownicy mogą widzieć praktykę lub niektórzy outsiderzy, tacy jak na przykład badacz jogi, który mógł obserwować praktykę wiele razy.

Praktykując w sali treningowej, możemy otrzymywać instrukcje od nauczyciela i mieć korygowane pozycje poprzez jego interwencję, na przykład przy pomocy dotyku. Inni praktykujący jogę także mogą nas obserwować w tym czasie. Praktyka jest indywidualna, ale wykonywana i widzialna dla innych członków grupy. Gdy praktykujący prezentuje się przed fotografem, wykonuje to tylko indywidualnie (widać to także na kalendarzach z pozycjami jogi), ale podczas realnej praktyki zwykle jest widziany w grupie.

Grupowy aspekt praktyki jogi widzimy także na fotografiach **jogi w parku**. Widzimy tutaj, jak praktykujący imitują nauczyciela. Nauczyciel wykonuje asanę, a praktykujący naśladują ją. Park jest otwartą i publiczną przestrzenią. Przechodnie mogą obserwować praktykę i nawet robić zdjęcia, co czasami się zdarza. Kiedy porównujemy konteksty przestrzenne możemy stwierdzić, że publiczność obserwująca praktykę jogi zmienia się od jednostkowego obserwatora w praktyce

domowej do możliwej grupowej obserwacji praktyki w sali treningowej i w końcu do możliwej obserwacji przez grupę praktykujących, instruktora i przechodniów w praktyce w parku. Możemy mieć anonimowych lub znajomych przechodniów. Praktykujący przyprowadzają czasami ze sobą członków rodziny, by ich obserwowali lub robili zdjęcia praktyki.

Przestrzenne aspekty praktyki jogi w różny sposób organizują wizualizację procesu jej praktyki. Przestrzenność jest związana ze stopniem widzialności praktykującego przez innych. Praktyka jogi jest nie tylko indywidualną praktyką, jak to się czasami uważa. Jest ona społecznie zorganizowana w przestrzeniach, które są bardziej lub mniej otwarte dla potencjalnej publiczności.

Wizualizacja praktyki jogi jest zatem regulowana przez społecznie zdefiniowane przestrzenie dla określonych działań. Fotografie i nagrania wideo pomagają utrwalić wizualizacje praktyki dla innych. W tej sytuacji proces wizualizacji mógłby poszerzyć swój kontekst poprzez publikację obrazów praktyki w mass-mediach lub w Internecie.

5. Teoretyczne pobieranie próbek

Teoretyczne pobieranie próbek jest procedurą, która pomaga badaczowi odpowiedzieć na pytania, jakie pojawiają się w trakcie badań empirycznych. Pisząc noty teoretyczne, jesteśmy bardziej świadomi kierunku badania i analizy materiałów. Teoretyczne pobieranie próbek jest powtarzalnym procesem analizy i zbierania danych (Strübing 2004). Analiza jest tutaj myślowym procesem dedukcyjnym opartym na indukcyjnie wygenerowanych danych. Można także powiedzieć, że jest to abdukcyjne rozumowanie, kiedy stawiamy hipotezy i próbujemy

sprawdzić je empirycznie, by stworzyć bardziej adekwatne wyjaśnienie jakiegoś zjawiska (Kelle 2005; Charmaz 2006; 2009; Bryant 2009). Nie chodzi tutaj o dobieranie próbek, by ukazać dystrybucję danego zjawiska w jakiejś populacji. Wstępne pobieranie próbek jest konieczne, by rozpocząć badanie i by badacz mógł ustalić kryteria doboru próbek empirycznych: miejsc, struktur, grup, obrazów i innych artefaktów fizycznych. Jednak to nie samo pobieranie próbek stanowi o charakterze teoretycznym tej procedury. Teoretyczne pobieranie próbek wyłania się podczas analizy, kodowania i pisania not teoretycznych (Charmaz 2006; 2009). Pomaga nasycać kategorię, co oznacza, że znajdujemy dane wskazujące na konceptualne własności kategorii. Jest zatem powiązane z **wysycaniem kategorii**.

Jeśli badamy proces wizualizacji bezdomności i analizujemy subkategorie tego procesu, wizualizację fizycznych warunków życia i świata bezdomnych, szukamy miejsc i kontekstów, które pomagają nasycić tę kategorię i opracować ją pod względem teoretycznym.

Kiedy pobraliśmy w naszych badaniach nad bezdomnością tylko dane wizualne ze schronisk dla bezdomnych, zauważyliśmy wiele elementów składających się na warunki ich życia: ciasnotę, koncentrację na jedzeniu, brak prywatnej przestrzeni, „łózkowanie” (długie okresy przebywania w łóżku). Podczas analizy danych zauważyliśmy, że przestrzeń bezdomnych jest zorganizowana instytucjonalnie i nie ma w niej miejsc na stworzenie przestrzeni prywatnej. Nawet analizując kontekst wykonywania zdjęć, zauważyliśmy, że istnieje problem utrzy-

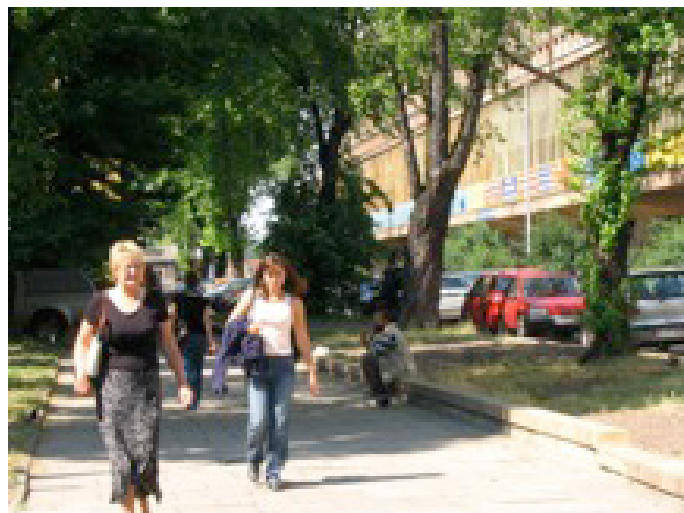
mywania wystarczającego dystansu, by zogniskować aparat i wykonać zdjęcie bezdomnego i/lub otaczających go przedmiotów. Teoretyczne pytanie, które się wówczas pojawiło brzmiało: Jak przestrzeń jest społecznie zorganizowana na zewnątrz schronisk, w innych kontekstach? Kto ją organizuje? Jak publiczna przestrzeń jest organizowana pod względem wizualności (i widzialności dla innych)?

Kiedy poszukiwaliśmy danych na zewnątrz schronisk, zauważyliśmy, że fizyczne warunki życia są odmienne od tych w schroniskach, chociaż niektóre wzory zachowań są podobne. Widzialność bezdomnych jest tak zorganizowana, by byli oni na zewnątrz głównego strumienia ruchu i życia miejsc publicznych. Bezdomni wykonują swą pracę przy śmietnikach, często w nocy, by nie byli widzialni dla innych. Podróżują środkami publicznego transportu nocą, by nie musieli pokazywać się publicznie w dzień. Poszukują schronienia w ruinach budynków, altankach działkowych i innych przestrzeniach oddalonych od miejsc publicznych (zob. fot. 5).

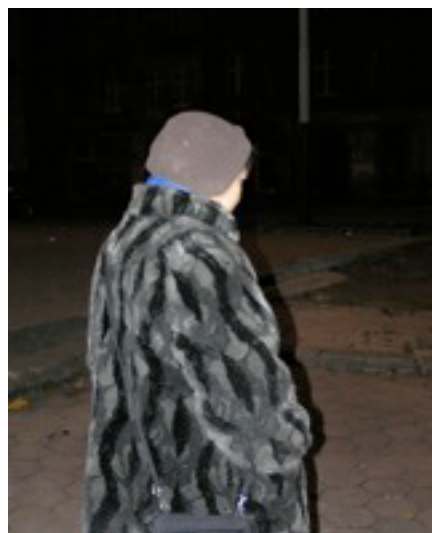


Fot. 5. Miejsce zamieszkania bezdomnych – altanka działkowa usytuowana daleko od centrów mieszkalnych (fotografia z projektu badawczego autora)

Paradoksalnie wizualny wymiar bezdomności jest często tak skonstruowany przez bezdomnych i potencjalnych świadków ich obecności, by uczynić bezdomnych niewidzialnymi (zob. fot. 6 i 7).



Fot. 6. Bezdomny siedzący na krawężniku; przestrzeń wokół Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego UŁ (bezdomni żyjący poza schroniskiem, fotografia z projektu badawczego autora)



Fot. 7. Niewidzialność – pod osłoną nocy; podróżowanie tramwajami nocą

Bezdomna kobieta nie zgodziła się na zdjęcie swojej twarzy. Pokazała przedmioty do fotografowania związane z jej codziennym życiem (pielęgniarka, wiek 54 lata, nie może znaleźć legalnej pracy, pracuje nielegalnie, obierając cebulę, zimą podróżuje nocą tramwajami).

Porównywanie danych jest bardzo inspirujące teoretycznie. Etykieta „łózkowania”, wygenerowana podczas obserwacji zachowań bezdomnych w schroniskach, jest podobna do kodu „krawężnikowania”, czyli siedzenia bezdomnych na ulicznych krawężnikach. Możemy zatem zakodować teoretycznie na wyższym poziomie abstrakcji te dwa kody i stwierdzić, że są to własności kategorii „zabijania czasu”, która z kolei jest elementem kategorii „atmosfera czekania”. Kategoria ta nie mogłaby zostać stworzona, gdybyśmy nie posiadali danych wizualnych – fotografii (zob. Konecki 2009). Bezdomni nie mówią w wywiadach, że mają okresy nicnierobienia. Praca na śmietnikach, „krawężnikowanie”, picie alkoholu to różne aktywności podejmowane przez bezdomnych, zauważone przez nas podczas obserwacji i analizy zebranych danych wizualnych.

Teoretyczne pobieranie próbek w celu rekonstruowania wizualnych procesów oznacza także poszukiwanie różnych metod wykonywania zdjęć, jak i kontekstów ich wytwarzania. Jesteśmy tutaj zainteresowani pierwszą, drugą i trzecią warstwą obrazowania. Pobieramy zatem obrazy i konteksty (konteksty wewnętrzne i zewnętrzne), a także próbki różnych perspektyw widzenia danych zdarzeń i działań (np. fotografie bezdomnych wykonane przez nich samych, fotografie bezdomnych wykonane przez dziennikarzy, artystów, naukowców itp.). Jeśli spojrzymy na artystyczne wizje bezdomności, zauważymy pewien rodzaj estetyzacji wraz

z jednoczesnym odwołaniem się do stereotypów bezdomności. Na takich fotografiach bezdomni żebrzą, są chorzy, jedzą produkty o niskiej jakości, wałęsają się po ulicach, żyją w bogatym społeczeństwie, które ich otacza, normalni nie żywią do nich sympatii i empatii, są widoczni dla publiczności na ulicach i tak dalej (zob. film o bezdomnych pt. *Mam na imię Jarek* <<http://vimeo.com/990955>>; zob. też Aneks 1).

6. Teoretyczne nasycenie i stawianie hipotez

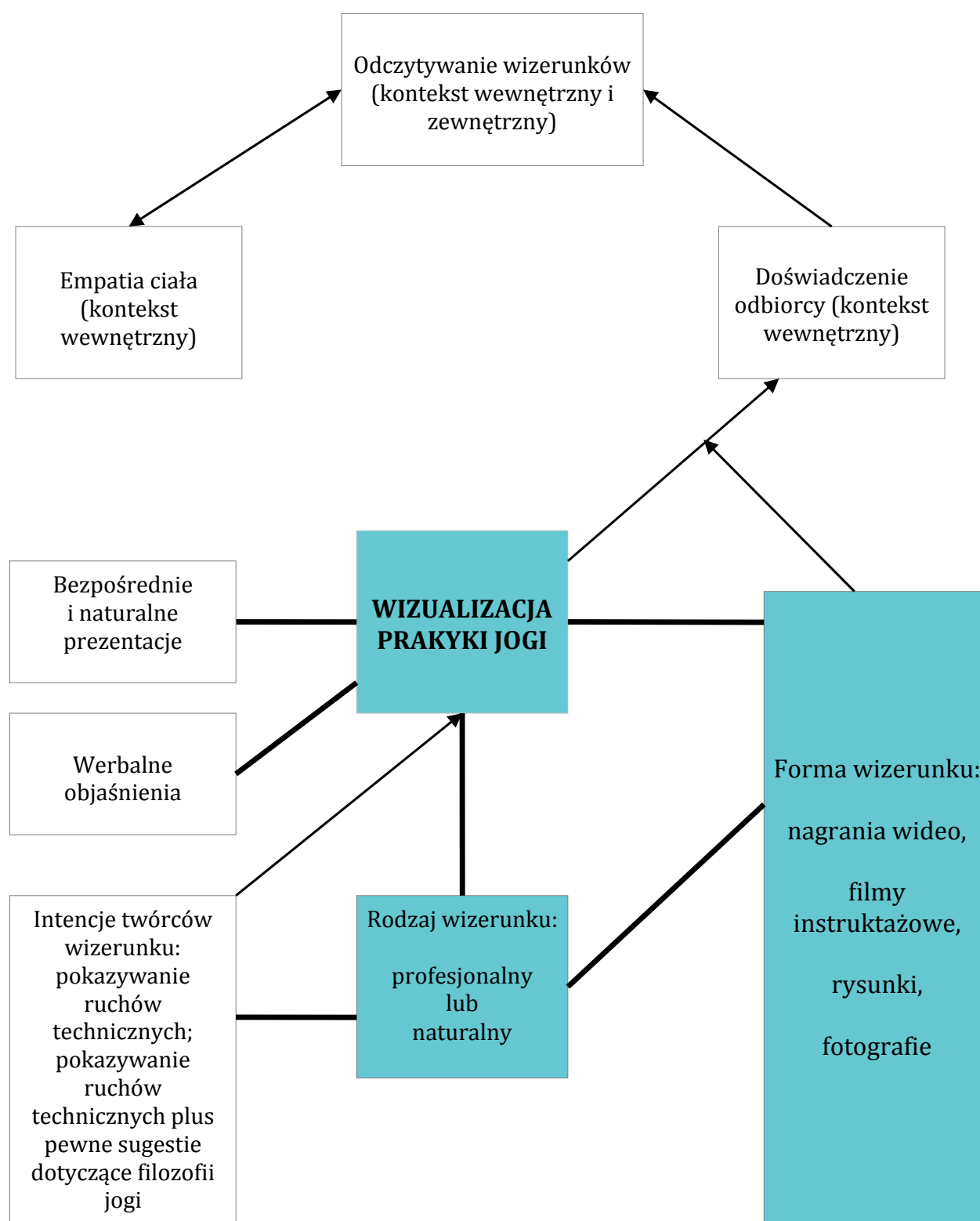
Jak stwierdzono wcześniej, **nasycenie teoretyczne** jest paralelną procedurą, która zachodzi jednocześnie z teoretycznym pobieraniem próbek oraz jest konsekwencją ich pobierania. Pokażę, jak nasycenie jest osiąganę przez użycie danych wizualnych w opracowywaniu procesu wizualnego (zob. diagram 1). Uzyskano/zrekonstruowano dane na temat:

- intencji konstruowania określonych wizerunków/obrazów,
- rodzaju wizerunku (profesjonalny *versus* naturalny),
- wizerunku formalnego (nagrania wideo, filmy, filmy instruktażowe, rysunki, fotografie),
- bezpośrednich prezentacji naturalnych,
- werbalnych opisów i objaśnień zainspirowanych obrazami.

Kategorię wizualizacji można zatem zdefiniować następująco: wizualizacja praktyki jogi może zostać osiągnięta poprzez intencjonalne wytworzenie obrazu z motywem pokazywania tylko technicznych ruchów w asanach lub pokazywania technicznych ruchów oraz dodawanie pewnych komentarzy na temat filozofii jogi poprzez użycie takich wizerunkowych środków, jak: nagrania wideo, filmy ogólne – informacyjne – o jodze, filmy instruktażowe, rysunki, fotografie, reklamy, kalendarze z wizerunkami pozycji jogi i tym podobne. Wizualizacja jest także osiąganę poprzez bezpośrednie i naturalne prezentacje pozycji jogi dla różnych rodzajów publiczności przez praktykujących, z pewną pomocą werbalnych objaśnień ze strony nauczycieli.

Możemy w tym miejscu postawić hipotezę, że **wizualizacja praktyki jogi jest procesem usytuowanym**. Jeśli chcemy nasycić kategorię wizualizacji praktyki jogi, powinniśmy analizować obrazy tej praktyki w różnych kontekstach. Jeśli analiza wskazuje, że praktyka jogi jest kontekstualnie zorganizowana zgodnie z pewnymi ogólnymi wzorcami, to powinniśmy poznać pewne podstawowe założenia tej praktyki i wykonywania pozycji. Wyobrażenie sobie wymagań obserwatora i wyobrażenia oczekiwań twórcy obrazu oraz jego empatyczne rozumienie struktury percepcyjnej odbiorcy, która oznacza wiedzę o pewnych obiektach i ruchach, pomaga twórcy intencjonalnie zorganizować wizualizację praktyki jogi. Outsiderzy nie mogą spostrzec tego, co dostrzeże kompetentny praktykujący (widać to wyraźnie z danych uzyskanych przy pomocy

Diagram 1. Wizualizacja praktyki jogi.



wywiadów na podstawie filmu). Powinniśmy zatem ostrożnie analizować dane o każdym kontekście produkcji obrazu, a także o różnych kontekstach ich recepcji, by je później ze sobą porównywać. Konteksty te pochodzą z wizualnych kultur i subkultur, które badacz powinien zrekonstruować, by odtworzyć siatkę znaczeń niezbędną dla zrozumienia obrazów.

Powinniśmy zatem wybrać różne wizerunki praktyki jogi, na przykład bardziej i mniej doświadczonych praktykujących (kontekst wewnętrzny). Kompetentni praktykujący, na przykład, łatwo rekonstruują ruchy ciała z fotografii i filmów instruktażowych (dane z wywiadów na podstawie filmu, badacz jako autor wizualizacji praktyki jogi, zob. fot. 8). Możliwe było zatem sformułowanie podczas analizy następujących hipotez:

- Empatia ciała może zostać wzbudzona poprzez wizualizację gestów ciała.
- Doświadczenie odbiorcy w odczytywaniu prezentowanych gestów jest niezwykle ważnym warunkiem skutecznej wizualizacji praktyki jogi. Im bardziej doświadczony praktykujący, tym lepsza jego kompetencja w odczytywaniu wizualnych prezentacji praktyki jogi.
- Stopień empatii cielesnej może zostać oceniony na podstawie odczytania obrazów. Niektóre odczytania praktykujących przypominają odczytania ekspertów. Im bardziej podobne są ich odczytania do odczytań i interpretacji ekspertów, tym większa empatia cielesna praktykującego.



Fot. 8. Ujęcie z filmu przedstawiającego naturalną instrukcję praktyki jogi. (Partner Yoga Guide: Transition to Standing Pose in Partner Yoga, <http://www.youtube.com/watch?v=ppPPtcpu0kI>)

Tylko tutaj widzimy, że pani w szarych spodniach ma cały czas wyprostowane nogi, natomiast pani w czarnych spodniach nie udaje się wyprostować tych nóg. Nie wiem w ogóle, do czego to zmierza. Nie jest to żadna znana mi asana. Wątpię w ogóle, czy to może być asana? [wywiad na podstawie filmu wideo Partner Yoga Guide: Transition to Standing Pose in Partner Yoga, <http://www.youtube.com/watch?v=ppPPtcpu0kI>, doświadczona joginka praktykująca od 8 lat].

Powinniśmy także dobrać do analizy różnych odbiorców danego wizerunku – bardziej doświadczonych twórców wizerunków, a także mniej doświadczonych. Czasami bardziej doświadczony twórca wizerunku – instruktor jogi – występuje z mniej doświadczonymi, początkującymi, w tej samej fotografowanej sytuacji (zob. fot. 9).



Fot. 9. Bezpośrednia naturalna prezentacja wykonywana przez profesjonalnego nauczyciela jogi (fotografia autora)

Dawanie przykładu, łatwiejsza wersja stania na przedramionach z oparciem o mur. Uważna obserwacja mistrza przez początkującego w praktyce jogi (fotografia autora; badania na temat wizualizacji praktyki jogi).



Fot. 10. Podążanie za mistrzem. Badacz prowadzący obserwację podczas praktyki jogi (fotografia autora, projekt badawczy na temat wizualizacji praktyki jogi)

Analizując bezpośrednio prezentacje naturalne, możemy stwierdzić, że istnieje konieczność pokazywania przez nauczyciela całkowitej koordynacji ruchów ciała podczas wykonywania asany. Prezentacjom tym towarzyszą werbalne objaśnienia, które czynią percepcję prezentacji wizualnej łatwiejszą do zrozumienia. Wizualna i bezpośrednia prezentacja pozycji jest podstawą dla dalszej indywidualnej praktyki nowicjusza.

Nasycając kategorie, wykonujemy w tym samym czasie teoretyczne pobieranie próbek i formułujemy hipotezy, które stają się centrum wizualnej teorii ugruntowanej.

Wskazania na przyszłość

Sądzę, że wizualna teoria ugruntowana, jako pewna metodologia nauk społecznych, będzie musiała się dalej rozwijać. Konieczność tego rozwoju jest związana z wizualnym zwrotem, który dokonał się we współczesnej cywilizacji. Coraz częściej mamy do czynienia z artefaktami i procesami wizualnymi w naszym codziennym życiu (Emmison, Smith 2000). Bardzo często wykonujemy prezentacje przy pomocy Power Pointa, gdzie mowa jest transformowana w pokaz slajdów (Knoblauch 2008); wykonujemy fotografie, nagrania wideo i prezentujemy je naszym rodzinom, przyjaciołom (Walker, Moulton 1989); wysyłamy fotografie przy użyciu telefonów komórkowych, by udowodnić partnerom, gdzie w danej chwili jesteśmy; obserwujemy reklamy w telewizji i tworzymy fotoblogi i wideoblogi w Internecie (Cohen 2005; Olechnicki 2009). Jeśli teoretycy używający metodologii teorii ugruntowanej pragną wytwarzać substancywne teo-

rie o współczesnym świecie, nie mają wyboru – muszą sięgnąć do wizualnych danych i do teoretycznego opracowywania procesów wizualnych, które są tak ważną częścią każdego działania i występują we współczesnych instytucjach i światach społecznych. Wizualne dane otwierają nowe możliwości w rozwijaniu nowych teorii ugruntowanych. Opracowanie substancywnych teorii procesów wizualnych może być w przyszłości użyte do konstruowania formalnych teorii wizualizacji problemów społecznych, polityki organizacyjnej, tożsamości zawodowych i tym podobnych. Być może najbardziej ambitny cel mógłby zostać zrealizowany w przyszłości – stworzenie formalnej teorii wizualizacji działania. Przyszłość teorii ugruntowanych niewątpliwie będzie związana z generowaniem teorii dotyczących społecznego, kulturowego i psychologicznego wymiaru rzeczywistości wizualnej.

Wizualna teoria ugruntowana daje ponadto możliwość analizowania „nieartykułowanych” i „nieopisywalnych” zjawisk i wychodzi poza dane skoncentrowane na języku mówionym. Metodologia teorii ugruntowanej koncentrowała

Bibliografia

Banks Marcus (2007) *Using Visual Qualitative Data*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.

Bryant Antony (2009) *Grounded Theory and Pragmatism: The Curious Case of Anselm Strauss*. „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research”, vol. 10, no. 3, [dostęp 12 grudnia 2011]. Dostępny w Internecie <<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0114-fqs090325>>.

się na danych tekstowych, zastanych lub wytworzonych przy współudziale badacza. Nadszedł czas, by teoretycznie analizować zjawiska empiryczne, które nie mają charakteru werbalnego i nie są bezpośrednio komunikowalne za pomocą mowy. Analiza tańca (Byczkowska 2009), interakcje ludzi i zwierząt (Konecki 2008), ruchy ciała podczas wykonywania pracy medycznej (Schubert 2006) i inne analizy społecznej organizacji ruchów ciała i ich konsekwencji mogą być przeprowadzone przy pomocy metodologii teorii ugruntowanej. Analizy dyskursów wizualnych (Clarke 2005), analiza ukrytych znaczeń (Figuerola 2008) także mogą być wykonane przy pomocy MTU.

Wizualna teoria ugruntowana jest na początku drogi, na której powstać mogą teorie w oparciu o badania empiryczne. Początek został wykonany dzięki pracom badaczy stosujących tę metodologię oraz używających danych i analiz wizualnych. Możemy zatem skorzystać z ich dorobku i pójść dalej, rozwijając nową metodologię nauk społecznych.

Bryant Anthony, Charmaz Kathy (2007) *The Sage Handbook of Grounded Theory*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.

----- (2007a) *Grounded theory in historical perspective: An epistemological account* [w:] Anthony Bryant, Kathy Charmaz, eds., *The Sage Handbook of Grounded Theory*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage, s. 31–57.

Byczkowska Dominika (2009) *What do we study studying body? Researcher's attempts to embodiment research*.

„Qualitative Sociology Review”, vol. 5, no. 3 [dostęp 30 lipca 2011]. Dostępny w Internecie <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume14/QSR_5_3_Byczkowska.pdf>.

Charmaz Kathy (2006) *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London: Sage.

----- (2009) *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Przetłumaczyła Barbara Komorowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Clarke Adele (2005) *Situational Analysis: Grounded Theory after the Postmodern Turn*. Thousand Oaks: Sage.

Cohen Kris R. (2005) *What Does the Photoblog Want? „Media, Culture and Society”*, vol. 27, no. 6, s. 883–901.

Emmison Michael, Smith Philip (2000) *Researching the Visual: images, objects, Contexts and interactions in social and cultural inquiry*. London: Sage.

Figuroa Silvana K. (2008) *The Grounded Theory and the Analysis of Audio-Visual Texts*. „International Journal of social research Methodology”, vol. 11, no. 3, s. 1–12.

Given John (2006) *Narrating the Digital Turn: data deluge, technomethodology, and other likely tales*. „Qualitative Sociology Review”, vol. 2, no. 1 [dostęp 12 grudnia 2009]. Dostępny w Internecie <<http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume3/Article4.php>>.

Glaser Barney (1965) *The Constant Comparative Method of Qualitative Analysis*. „Social Problems”, vol. 12, no. 4, s. 436–445.

----- (1978) *Theoretical Sensitivity*. San Francisco: The Sociology Press.

----- (1992) *Basics of Grounded Theory Analysis*. Mill Valley: The Sociology Press.

----- (1998) *Doing Grounded Theory. Issues and Discussions*. Mill Valley: The Sociology Press.

----- (2002) *Constructivist Grounded Theory?* „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research”, vol. 3, no. 3 [dostęp 30 listopada 2007]. Dostępny w Internecie <<http://www.qualitative-research.net/fqs/fqs-eng.htm>>.

Glaser Barney, Strauss Anselm L. (1967) *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.

----- (2009) *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*. Przetłumaczył Marek Gorzko. Kraków: Nomos.

Goode David (2007) *Playing With My Dog Katie. An Ethnomethodological Study of Canine – Human Interaction*. West Lafayette: Purdue University Press.

Heath Christian, Luff Paul (2007) *Ordering competition: the interactional accomplishment of the sale of fine art and antiques at auction*. „British Journal of Sociology”, vol. 58, no.1, s. 63–85.

----- (2007a) *Gesture and institutional interaction: figuring bids in auctions of fine art and antiques*. „Gesture”, vol. 7, no. 2, s. 215–241.

Kelle Udo (2005) *“Emergence” vs. “Forcing” of Empirical Data? A Crucial Problem of “Grounded Theory” Reconsidered*. „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research”, vol. 6, no. 2 [dostęp 26 stycznia 2008]. Dostępny w Internecie <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-27-e.htm>>.

Knoblauch Hubert (2005) *Focused Ethnography*. „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research”, vol. 6, no. 3 [dostęp 4 kwietnia 2007]. Dostępny w Internecie <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-05/05-3-44-e.htm>>.

----- (2008) *The Performance of Knowledge: Pointing and Knowledge in Powerpoint Presentations*. „Cultural Sociology”, vol. 2, no. 1, s. 75–97.

Konecki Krzysztof Tomasz (2008) *Touching and Gesture Exchange as an Element of Emotional Bond Construction. Application of Visual Sociology in the Research on Interaction between Humans and Animals*. „Forum Qualitative Sozialforschung” / „Forum: Qualitative Social Research”, vol. 9, no. 3 [dostęp 15 października 2011]. Dostępny w Internecie <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803337>>.

----- (2008a) *Grounded Theory and Serendipity. Natural History of a Research*. „Qualitative Sociology Review”, vol. 4, no. 1 [dostęp 15 grudnia 2009]. Dostępny w Internecie <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume9/QSR_4_1_Konecki.pdf>.

----- (2009) *Teaching Visual Grounded Theory*. „Qualitative Sociology Review”, vol. 5, no. 3 [dostęp 28 stycznia 2009]. Dostępny w Internecie <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume14/QSR_5_3_Konecki.pdf>.

Olechnicki Krzysztof (2009) *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.

Pauwels Luc (2011) *Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych* [w:] Maciej Frąckowiak, Krzysztof Olechnicki, red., *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, s. 21–36.

Pink Sarah (2007) *Doing Visual Ethnography*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Puddephatt Antony J. (2006) *An Interview with Kathy Charmaz: On Constructing Grounded Theory*. „Qualitative Sociology Review”, vol. 2, no. 3 [dostęp 12 grudnia 2009]. Dostępny w Internecie <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php>.

Schubert Cornelius (2006) *Video Analysis of Practice and Practice of Video Analysis. Selecting field and focus in videography* [w:] Hubert Knoblauch i in., eds., *Video Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audio-visual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 115–126.

Silverman David (2007) *A Very Short, Fairly Interesting And Reasonably Cheap Book About Qualitative Research*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.

Singleton Marc (2010) *Yoga Body. The origins of Modern Posture Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Strauss Anselm (1976) *Images of the American City*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books.

----- (1978) *A social world perspective* [w:] Norman Denzin, ed., *Studies in Symbolic Interaction*. Volume 1. Greenwich: JAI Press, s. 119–128.

----- (1987) *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strauss Anselm, Corbin Juliet (1990) *Basics of Qualitative Research*. London: Sage.

Strübing Jörg (2004) *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung* (Reihe: Qualitative Sozialforschung Bd. 15). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Suchar Charles (1997) *Grounding visual research in shooting scripts*. „Qualitative Sociology”, vol. 20, no. 1, s. 33–55.

Sztompka Piotr (2005) *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Walker Andrew L., Moulton Kimball Rosalind (1989) *Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self*. „Qualitative Sociology”, vol. 12, no. 2, s. 155–182.

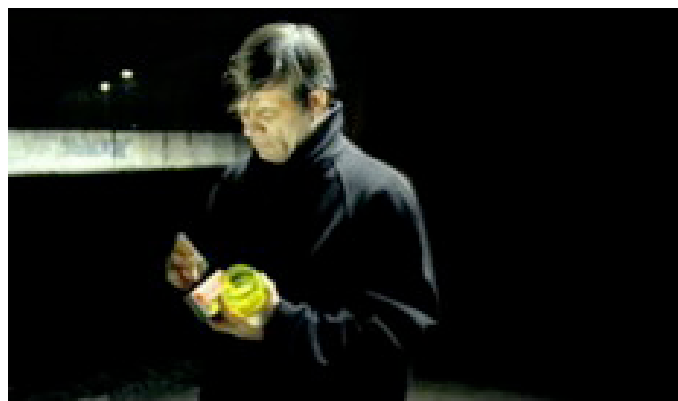
Aneks 1

Teoretyczne pobieranie próbek

W społecznych filmach reklamowych dotyczących bezdomności możemy zaobserwować werbalne i emocjonalne apele i ich wizualizację, na przykład wizualizację zimna, śmierci i bezdomności.

Pobieranie próbek perspektywy artystycznej pozwala teoretycznie opracować nie tylko własności wizualnych wizerunków bezdomności, ale także artystyczne wizerunki, które kształtowane są przez stereotypowe postawy i wizualne wyobrażenia bezdomności w społeczeństwie (zob. tab. 4).

Tabela 4. Kontrastowanie dwóch wizualnych perspektyw bezdomności: wizerunku bezdomnych (fotografie wykonane przez bezdomnych) i wizerunku artystycznego, zewnętrznego (fotografie i filmy wykonane przez profesjonalnych artystów).



Fot. 11. Estetyzacja. Reklama społeczna. Werbalne – emocjonalne – apele i wizualizacja zimna oraz śmierci

Bohater filmu ma w tle most i rzekę. Mówi następujący tekst: „Ostatniej zimy zamarzło w Polsce ponad 250 osób”. Zapala świeczkę. „Www.bezdomni.pl to jedyny adres, jaki mam. Pomóż bezdomnym”. Zapada ciemność, świeczki palą się w tle pod filarem mostu. [Tekst pochodzi z reklamy społecznej (<http://www.bezdomni.pl/movies/bezdomni15.mpg>)].

Wizerunek bezdomnych	Zewnętrzny – estetyczny wizerunek
Koncentracja na życiu codziennym	Koncentracja na problematycznych sytuacjach
Podejście praktyczne	Stereotypy
Ograniczenie przestrzeni, brak prywatności	Przedstawianie choroby
Praca na ulicy (zbieractwo)	Zebranie i apele emocjonalne
Niewidzialność (ukrywanie się, wstyd)	Widzialność (w celu prezentacji problemu)
Zabijanie czasu (łózkowanie, ławkowanie, krawężnikowanie, spacerowanie)	Cierpienie i śmierć (apele emocjonalne)
Wizualna prezentacja czasu teraźniejszego	Możliwość wyjścia z bezdomności, perspektywa przyszłościowa
<u>Koncentracja na żywności i jedzeniu</u>	<u>Koncentracja na żywności i jedzeniu</u>
<u>Naturalne kontrastowanie „naturalnych różnic”</u>	<u>Kontrastowanie</u> w celu tworzenia apeli emocjonalnych

Cytaty z noty teoretycznej pokazują konsekwencje teoretycznego pobierania próbek. Pobieranie próbek tworzy podstawę dla formułowania bardziej ogólnych tez.

Widzimy z tabeli, że zaprezentowane perspektywy bezdomności są całkowicie różne, tylko dwa aspekty są wspólne: koncentracja na żywności i jedzeniu oraz na kontrastowaniu stylu życia bogatych (normalsów) i bezdomnych. Wizualizacja bezdomności jest zatem społecznie podzielana. Zbiory obrazów i wizerunków konstruuje nam wizualne arenę, gdzie widzimy sprzeczność percepcji świata bezdomnych ze strony dwóch społeczności.

Cytowanie

Konecki Krzysztof T. (2012) *Wizualna teoria ugruntowana. Podstawowe zasady i procedury*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 8, nr 1, s. 12–45 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org>.

Visual Grounded Theory. The Basic Rules and Procedures

The article presents the basic concepts and methodological procedures of grounded theory methodology that uses visual data and is called visual grounded theory. It uses the visual data to construct categories, theoretical properties of categories for action and visual phenomena that manifest themselves as processes. Present article introduces, therefore, the rules and procedures for visual grounded theory based on both my own, and other authors research experience. In order to better illustrate the procedures in question, there are presented examples of these studies. The visual analysis is conducted at four levels: creating an image, its presentation, its content and structure and its reception. It is the basis for the concept of multislice imagining and visual grounded theory helps to reconstruct it.

Keywords: grounded theory, visual grounded theory, visual studies, visual ethnography, visual data, qualitative research, qualitative data analysis