

30 listopada 2008

*P*rzegląd
*S*ocjologii
*J*akościowej

Tom IV
Numer 3

www.qualitativesociologyreview.org

Redakcja

Zespół Redakcyjny

Krzysztof T. Konecki
REDAKTOR NACZELNY

Waldemar Dymarczyk
Marek Gorzko
Sławomir Magała
Łukasz T. Marciniak
Anna Kacperczyk
Izabela Ślęzak
REDAKCJA

Dominika Byczkowska
Piotr Chomczyński
Kazimierz Kowalewicz
Anna Kubczak
Jakub Niedbalski
ZESPÓŁ DORADCZY

Łukasz Woszczyk
*PROJEKTOWANIE I
PROGRAMOWANIE WWW*

Anna Kacperczyk
PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Jakubczak
AUTOR ZDJĘCIA

Rada Naukowa

Barbara Fatyga
Uniwersytet Warszawski

Tomasz Ferenc
Uniwersytet Łódzki

Magdalena Fiternicka-Gorzko
Uniwersytet Szczeciński

Beata Glinka
Uniwersytet Warszawski

Piotr Gliński
Uniwersytet Białostocki

Anna Horolets
Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

Jerzy Karczmarek
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Jolanta Kopka
Uniwersytet Łódzki

Ireneusz Krzemiński
Uniwersytet Warszawski

Jacek Leoński
Uniwersytet Szczeciński

Anna Matuchniak-Krasuska
Uniwersytet Łódzki

Małgorzata Melchior
Uniwersytet Warszawski

Barbara Misztal
University of Leicester, UK

Janusz Mucha
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Krzysztof Olechnicki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Sławomir Partycki
Katolicki Uniwersytet Lubelski

Wojciech Pawnik
Akademia Górniczo Hutnicza

Dorota Rancew-Sikora
Uniwersytet Gdański

Alicja Rokuszewska-Pawełek
Uniwersytet Łódzki

Marek Szczepański
Uniwersytet Śląski

Irena Szlachcic
Uniwersytet Wrocławski

Danuta Urbaniak-Zajac
Uniwersytet Łódzki

Elżbieta Zakrzewska-Manterys
Uniwersytet Warszawski

Andrzej Zybortowicz
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Prawa autorskie:

Czasopismo oraz wszystkie zamieszczone w nim artykuły stanowią dorobek współczesnej socjologii. Mogą zostać wykorzystane bez specjalnej zgody dla celów naukowych, edukacyjnych, poznawczych i niekomercyjnych z podaniem źródła, z którego zostały zaczerpnięte.

Wykorzystywanie ogólnodostępnych zasobów zawartych w naszym piśmie dla celów komercyjnych lub marketingowych wymaga uzyskania specjalnej zgody od wydawcy. Pobieranie opłat za dostęp do informacji lub artykułów zawartych w naszym piśmie lub jakiegokolwiek ograniczanie do niego dostępu jest zabronione.

Autorzy nadsyłanych artykułów ponoszą odpowiedzialność za uzyskanie zezwoleń na publikowanie materiałów, do których prawa autorskie są w posiadaniu osób trzecich.

Spis treści

Od redakcji:

<i>Od Redakcji: Czy mnogość może znaczyć jakość. O różnorodności w socjologii wizualnej</i> Waldemar Dymarczyk	1
---	---

Artykuły:

<i>Skarby pamięci. Socjologiczna analiza fotografii rodzinnej</i> Magdalena Piejko	4
<i>Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie</i> Maciej Frąckowiak	50
<i>Praca na Otrycie. Analiza ikonosfery a problem odczytania.</i> Waldemar Dymarczyk	75
<i>Wizualna teoria ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej</i> Krzysztof T. Konecki	89

Tłumaczenia:

<i>W stronę socjologii wiedzy wizualnej</i> Bernt Schnettler	116
---	-----

Recenzje:

<i>Dawid Muggleton „Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu”</i> Aleksandra Pilarska	143
---	-----

O Autorach	152
-------------------	-----

Abstrakty i słowa kluczowe nadesłane przez autorów	154
---	-----

Author – Supplied Abstracts and Keywords	157
---	-----



QSR – Edycja Polska
Przegląd Socjologii Jakościowej
Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Waldemar Dymarczyk
Uniwersytet Łódzki, Polska

Od Redakcji: Czy wielość może znaczyć jakość. O różnorodności w
socjologii wizualnej

W ubiegłorocznym, lipcowym numerze *Przeglądu* wskazywaliśmy na rosnącą popularność socjologii wizualnej. Niniejszy tom stanowi potwierdzenie tej tezy. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom czytelników i autorów zdecydowaliśmy się w całości udostępnić łamy pisma badaczom obrazów.

Niegdyś mawiano, „znacie, to posłuchajcie”, dziś można zapewne powiedzieć „znacie, to zobaczcie”. Obraz święci triumfy. Staramy się utrwalić wszystko, co tylko możliwe. Zdarzenia dobre i złe, publiczne i intymne, chwalebne i wstydlive. Granicą wydaje się tylko sprawność i pomysłowość autora fotografii. Setki, tysiące, setki tysięcy obrazów. Obecne są wszędzie; w wielkoformatowej reklamie, tabloidach i stronach internetowych ale i w prywatnych, nierzadko intymnych, tradycyjnych lub cyfrowych, albumach rodzinnych.

Uznaliśmy, że obraz jest ważnym dopełnieniem lub wręcz istotą naszej narracji o życiu społecznym i całkowicie prywatnym. Opowiadamy świat obrazami. Nie dziwi więc, że socjologia wizualna, może lepiej rzec; socjologia wizualizacji, jest w dzisiejszej dobie tak popularna. Czas pokaże, czy mamy do czynienia jedynie z modą, czy też trendem, będącym swoistym *signum temporis* współczesnej socjologii jakościowej.

Wielość motywów, form i technik wizualizowania świata, stanowi wyzwanie dla badaczy obrazów. Dostępna, nierzadko „na wyciągnięcie ręki”, ikonografia kusi komentatorów i interpretatorów rzeczywistości społecznej. Pociąga a jednocześnie implikuje zagrożenia. Badacz staje przed wieloma pytaniami; jaka metoda analizy danych jest adekwatna, którą z dostępnych i możliwych metod zastosować, czy i jak adaptować wypracowane w odniesieniu do innego rodzaju danych procedury analityczne, jaką rangę nadawać materiałom wizualnym w odniesieniu do innych sposobów rejestracji danych, jak odnieść swoje analizy do szkół i tradycji socjologicznych? To tylko niektóre z problemów, przed którymi staje socjolog podejmujący się zadania opisu i zrozumienia „tego, co widzi” lub „tego, co widzą” inni.

Czy wielość podejść może wspierać lub implikować „jakość” czynionych analiz? Ufamy, że tak. Pomimo oczywistych problemów metodologicznych i technicznych wątpliwości, już dziś obserwujemy wyłanianie się szkół z charakterystycznym dla nich teoretycznym zapleczem i sposobami analizy. Wierzymy, że wspomniana wielość podejść i tematów pozwoli ostatecznie określić status i kierunki rozwoju socjologii wizualnej w Polsce. Obecny etap, to czas poszukiwań i formowania się języka (w

zasadzie języków) dyscypliny. Jedni czerpią garściami z dokonań „wielkich poprzedników”, inni poszukują własnego, adekwatnego słownika i sposobów analizy wizualnych przedstawień. Tak więc, w obecnym numerze *Przeglądu* stawiamy na wielość tematów i podejść analitycznych nie rezygnując, jak sądzimy, z jakości zaprezentowanych tekstów.

Dobrym wstępem do lektury tekstów rodzimych autorów jest artykuł znanego i cenionego socjologa **Bernta Schnettlera**. Zatrudniony w berlińskim Technische Universität Autor może poszczycić się kilkudziesięcioma publikacjami z dziedziny socjologii wizualnej, jest bliskim współpracownikiem prof. Huberta Knoblauch. Artykuł do obecnego numeru *Przeglądu* zawdzięczamy życzliwości *Sozialer Sinn*, gdzie został pierwotnie opublikowany oraz wnikliwemu tłumaczeniu Agnieszki Reuter. W prezentowanym tekście Schnettler zastanawia się nad rolą i wpływem wizualizacji na współczesne formy wytwarzania wiedzy. Kreśli zadania wizualnej socjologii wiedzy, zaznacza obszary działania i wskazuje problemy, przed którymi stają socjolodzy- epistemologowie.

Opublikowany w obecnym *Przeglądzie* artykuł Bernta Schnettlera, to efekt realizowanego przez Zespół *PSJ* projektu tłumaczeniowego, mającego na celu przybliżenie polskim czytelnikom, dorobku światowej socjologii jakościowej. Przedsięwzięcie to zainicjował spolszczony (tł. Dominika Byczkowska) tekst Roberta Prusa „Picie jako działanie. Analiza interakcjonistyczna” (*Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom III Numer 2), niebawem zaś ukaże się tłumaczenie artykułu Barneya Glasera i Judith Holton „Remodeling Grounded Theory” (*Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal] 5(Art. 4 – May).

Zapraszamy Szanownych Czytelników do wzięcia udziału w powyższym projekcie. Wierzmy, że dzięki Państwa pomysłom i inicjatywie biblioteka tłumaczeń będzie uzupełniana o kolejne wartościowe pozycje z dziedziny socjologii jakościowej.

Tekst, autorstwa **Magdaleny Piejko** „Skarby pamięci. Socjologiczna analiza fotografii rodzinnej”, jest przykładem twórczej adaptacji teorii Mauricea Halbwachsa i Ervinga Goffmana, służącej zrozumieniu fenomenu tworzenia i re-konstrukcji intymnych prezentacji zbiorowości, jakimi są albumy rodzinne. Badaczka pokazuje, że zazwyczaj, nie są to raz na zawsze zamknięte zbiory fotografii, lecz podlegające permanentnym zmianom prezentacje, mające na celu uprawomocnienie aktualnie obowiązującej wizji rodzinnej historii. Idealizacje, na potrzeby której dokonywana jest re-konstrukcja zbiorów same w sobie stają się punktem odniesienia dla członków rodziny, by przy ich pomocy mogli tworzyć i umacniać grupową tożsamość.

Kolejny artykuł, poznańskiego socjologa **Maciej Frąckowiaka** „Zjawisko ‘fotografii fotografii’, czyli interpretacja zdjęć, które same siebie komentują” inspirowany był twórczością Thomasa Strutha. Autor tego eseistycznego w swej formie tekstu, przenosi czytelnika w obszar refleksji odnoszących się do statusu współczesnej fotografii, która w „zwizualizowanym” świecie zaczyna „żyć własnym życiem”, często niezależnie, a niekiedy wbrew intencjom twórcy. Wizualne artefakty poddawane deformacjom, kolejnym interpretacjom i osadzone w nowych kontekstach pełnią nierzadko funkcje, które odbiegają daleko od pierwotnie zamierzonych. Centralną kategorię tego eseju - „fotografowanie fotografii”, Autor traktuje jako lakmus współczesnego porządku wizualnego, a jednocześnie jako stabilizator owego porządku.

Autor niniejszego wstępu redakcyjnego, w artykule pt. „Praca na Otrycie. Analiza ikonosfery a problem odczytania”, posługując się, a w zasadzie adaptując metodologię teorii ugruntowanej, dokonuje analizy zdjęć dokumentujących pracę ludzi zaangażowanych we wznoszenie i utrzymywanie bieszczadzkiego schroniska. Rekonstruuje główne kategorie i powiązania między nimi, badacz ukazuje specyfikę pracy wykonywanej w dziewiczym i trudnym terenie oraz to, jak na fotografiach uwidocznił został społeczny podział pracy w grupie „otrytczyków” i nieformalne hierarchie obowiązujące w tej zbiorowości. Artykuł stanowi również pretekst do dyskusji na temat tego, jak forma prezentacji wyników badań (tu: ilustrowanie tez zdjęciami) wpływa na odbiór przedstawianych tez przez naukowe audytorium.

Artykuł **Krzysztofa Koneckiego** „Wizualna Teoria Ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej”, to zapewne jedna z pierwszych usystematyzowanych propozycji zaadaptowania procedur wykorzystywanych w teorii ugruntowanej dla analizy materiałów wizualnych. Autor wpięty przypomina teorię rodzin kodowania wypracowaną przez B. Glasera, by w dalszej kolejności zaproponować nowe, lecz korespondujące z pierwotnie opracowanymi rodziny kodów, użyteczne w badaniach zdjęć i filmów. Wskazuje także możliwe zastosowania procedury paradygmatu kodowania, jako narzędzia, przydatnego zwłaszcza dla analizy zdjęć zebranych w serie lub nagrań video ukazujących sekwencje działań aktorów. Ambicją Autora jest, by prezentowany tekst stanowił przyczynek do wypracowania metodologii wizualnej teorii ugruntowanej.

Na koniec, zapraszamy do działu „recenzje”. **Aleksandra Pilarska** z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu omawia książkę Dawida Muggletona „Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu”. Opinia recenzentki nie jest, generalnie, pochlebna. Co prawda, Autorka omówienia dostrzega pewne atuty książki, przede wszystkim, jednak wskazuje na niekonsekwencje a niekiedy błędy, zwłaszcza metodologiczne, jakie jej zdaniem, popełnił w swej pracy Muggleton. Recenzja ta, to z pewnością, ciekawy przykład krytycznej, czynionej z perspektywy badacza jakościowego, analizy.

Życzymy inspirującej lektury (i oglądania) bieżącego *Przeglądu Socjologii Jakościowej*. Zapraszamy do nadsyłania tekstów, polemik i komentarzy.

Waldemar Dymarczyk

Cytowanie

Waldemar Dymarczyk (2008) „Czy wielość może znaczyć jakość. O różnorodności socjologii wizualnej.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrany Miesiąc, Rok
(http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Magdalena Piejko
Uniwersytet Jagielloński, Polska

Skarby pamięci. Socjologiczna analiza fotografii rodzinnej

Abstrakt

Celem artykułu jest prezentacja wyników badań socjologicznych nad znaczeniem fotografii rodzinnej we współczesnym społeczeństwie. Analizuję fotografię rodzinną jako nośnik pamięci zbiorowej wyrażającej się w interpretatywnym rekonstruowaniu przeszłości w teraźniejszości poprzez jej idealizację i mistyfikację. Fotografia amatorska wpisuje się w szerszy proces wizualizacji współczesnej kultury, a dokonujące się przemiany w obrębie technologii nasilają konsumpcyjny wydźwięk tego zjawiska. Rozwój technologii informatycznej udostępnił nowe formy gromadzenia, przechowywania i eksponowania fotografii. Czy jednak znaczenie tych działań pozostaje takie same, jak w przypadku zdjęć analogowych?

Odwołuję się przede wszystkim do dwóch teorii – Maurice'a Halbwachsa oraz Ervinga Goffmana i w oparciu o nie traktuję albumy rodzinne jako wyselekcjonowany i wyidealizowany zbiór rodzinnych reprezentacji poddawanych kreatywnej rekonstrukcji w teraźniejszości, która staje się osią rodzinnej pamięci. Oprócz tego, artykuł dotyka kwestii ontologicznych samej analizy fotografii oraz jej przydatności we współczesnych rozważaniach naukowych socjologów.

Słowa kluczowe

Fotografia rodzinna, pamięć, idealizacja, manipulacja, alternacja biografii

Wprowadzenie

Polska fotografia rodzinna

*Pośrodku miał być siwy dziadziuś, ale
na złość cygaro palił, zasnuł dym go;
babusia właśnie wyszła, z wielkim żalem,
bo się pokłócił Alojzy z Sabinką.
Wacio rzekł -- Po moim trupie! Bić
chciał się Niunio z Funią (o alimenty?).
A w ogóle, proszę państwa, nie widać nic,
ponieważ fotograf był urżnięty.*

Konstanty Ildefons Gałczyński

Postęp technologiczny w dziedzinie fotografii uczynił z niej medium masowe pozwalające uwieczniać cały świat i oprawiać go w ramki. Nawet wtedy, gdy naukowcy i poszukiwacze przygód dźwigali ważący prawie 250 kilogramów sprzęt, podstawową motywacją była chęć odkrycia tajemnic i zaprezentowania ich zszokowanej publiczności. W ten sposób fotografia umożliwiała gromadzenie ogromnej ilości wizualnych informacji przy jednoczesnym podburzaniu społecznych iluzji. Dlatego tak wiele kontrowersji wywoływały pierwsze społeczne projekty fotograficzne obnażające społeczny wyzysk, dyskryminację i ubóstwoⁱ. Okazało się, że o ile znaczenie tych zdjęć poddawać można pod dyskusję, o tyle istnienie zarejestrowanych obiektów i zdarzeń już nie. Stąd wśród teoretyków fotografii dominował początkowo pogląd, jakoby fotografia stanowiła doskonałe odzwierciedlenie świata i niezaprzeczalną emanację rzeczywistości minionej. O tym, że jest to medium niezwykle subiektywne wiedzieli tylko fachowcy, którzy wykorzystywali efekty świetlne i kadrowanie, aby manipulować produktem końcowym. W momencie, gdy informacje o możliwości zafałszowywania obrazów stały się powszechne nastąpiło gwałtowne wykorzystanie aparatów fotograficznych w różnych dziedzinach, od reportażu po sztukę. Ich wkroczenie w sferę życia codziennego, a w szczególności w kręgi rodzinne nastąpiło już w XIX wieku, kiedy zaczęły powstawać pierwsze *atelier* oferujące przede wszystkim czarno-białe portrety rodzinneⁱⁱ. Ludzki strach przed utratą pamięci wzmagał potrzebę zachowywania wspomnień, a fotografia okazała się być idealnie do tego przystosowanym narzędziem, wcześniej zastępowanym przez kroniki, ryciny czy rysunki.

Celem mojego artykułu jest przyjrzenie się właśnie tej grupowej praktyce gromadzenia i przechowywania zakłętej w albumach przeszłości rodzinnej. Ujmuję amatorską działalność fotograficzną jako dokonujące się w toku interakcji kreatywne rekonstruowanie przeszłych wydarzeń, które prowadzi do wyodrębnienia pamięci rodzinnej. Interesuje mnie nie tylko proces kształtowania się tej formy świadomości grupowej, ale także techniki kreacji rodzinnego wizerunku. W sytuacji, gdy środki manipulacji trafiły do rąk prywatnych jeszcze bardziej wzrosła skłonność do tworzenia historii poprzez indywidualne modyfikacje zdjęć przodków i zafałszowywanie reprezentacji. Dodatkowo rodzinne fotografowanie obwarowuje się wieloma regułami, nie tylko technicznymi, ale także społecznymi, które najbardziej widoczne są na starych fotografiach i choć współcześnie ulegają rozluźnieniu, to dostrzega się milcząco przyjęte normy dotyczące zarówno utrwalania wydarzeń, jak i

ich późniejszego rekonstruowania. Przyjęte tu podejście humanistyczne pozwala nie tylko wnikać w symboliczną naturę fotografii rodzinnej, ale także analizować jej znaczenie w szerszym kontekście. W tym celu sięgnęłam do jakościowych metod badawczych, czyniąc przedmiotem moich badań zawartość rodzinnych albumów, zarówno tych klasycznych, jak i nowoczesnych - internetowych i elektronicznych.

Siła fotografii tkwi w jej tajemniczości poruszającej wyobraźnię oraz w zaspokajaniu pragnienia nieśmiertelności. Chcę odkryć przed czytelnikami owe sekrety i pokazać, że fotografia jest nieodłącznym elementem życia rodzinnego i uosabia odwieczną potrzebę odczuwania magii wizerunku i pseudoobecności.

Rozpoczynając od rozważań teoretycznych wprowadzam czytelnika w socjologiczne koncepcje pamięci zbiorowej i idealizacji wizerunku. Odwołuję się przede wszystkim do dwóch teorii – Maurice'a Halbwachsa oraz Ervinga Goffmana. Są oni przedstawicielami dwóch różnych orientacji socjologicznych, jednak dokładna lektura ich dzieł pokazuje, że ten sztywny podział w obrębie teorii socjologicznych można złagodzić, czyniąc go bardziej umiarkowanym.

W dalszej części artykułu przenoszę się na grunt teorii fotografii, aby wychwycić epistemologiczne i metodologiczne ograniczenia, jakie wiążą się z uprawianiem socjologii wizualnej. Jest to jedynie zasygnalizowanie pewnych dyskusyjnych obszarów, a nie zaś wyczerpujące ich rozwinięcie.

Wyniki przeprowadzonych przeze mnie badań jakościowych oscylują wokół postawionych w części teoretycznej pytań badawczych. Dzięki zamieszczonym fotografiom czytelnik może sam zmierzyć się z socjologiczną analizą zawartości obrazu poddając je własnej rozumiejącej interpretacji.

Wkraczanie fotografii

Wynalezienie fotografiiⁱⁱⁱ wzbogaciło nowe widzenie i rozumienie świata nazywane przez Marylę Hopfinger (2003) percepcją kinową i chociaż w początkowym okresie fotografia wykorzystywana była wyłącznie przez artystów, to umożliwiła zatrzymanie różnorodnych wymiarów życia społecznego wkraczając z czasem w sferę codziennych sytuacji interakcyjnych. Dobrym przykładem jest pojawienie się fotografii arystokratycznej, a później mieszczańskiej i chłopskiej. Fotografowaniem zajmowali się przez długi czas wyłącznie zawodowcy należący do elity, a wykonane przez nich zdjęcia odtwarzały charakterystyczne dla tych zbiorowości normy etyczne i społeczne. Powszechne było trzymanie się konwencji, czy też wykonywanie zdjęć w ważnych dla danej społeczności momentach (Bartuszek, 2005). Oprócz tego fotografia stała się nowym sposobem utrwalania, przechowywania i przekazywania własnego wizerunku i historii rodzinnej.

Hasło reklamowe Kodaka, gdy wprowadzał na rynek swój pierwszy kompaktowy aparat fotograficzny dla amatorów, jest cytowane za każdym razem, gdy rozważa się początki masowej fotografizacji życia: „*You press the bottom, we do the rest*” (von Brauchits, 2004: 107). O ile wcześniej fotografia była dostępna dla zamożnych elit, o tyle od 1888 roku, fotografować mógł każdy, ale tylko fotografować, bo już proces obróbki należał do mistrzów. Wytwórca dostarczał ludziom urządzenia wiedząc, że i tak będą musieli zwrócić się do profesjonalistów, żeby obejrzeć efekty swojej twórczości^{iv}. Pobudzanie i wzmacnianie potrzeby utrwalania wspomnień było bardzo dobrym chwytem marketingowym. Laboratoria fotograficzne powstawały błyskawicznie, tak jak błyskawicznie wzrastało zainteresowanie fotografią. Dzięki fotografii poszerzyło się doświadczenie oraz

możliwości poznawcze, co w rezultacie doprowadziło do ikonizacji komunikacji społecznej w tym najbardziej empirycznym wymiarze – sferze interakcji społecznych. W drugiej połowie XX wieku jeszcze dobitniej zostaje zakwestionowana hegemonia języka w społecznej komunikacji, a codzienne zachowania ukazują się nam jako praktyki audiowizualne zapośredniczone przez kolorową fotografię, telefon, fax, płyty długogrające a później stereofoniczne, przenośne radia tranzystorowe, magnetowidy, walkmany, czy w końcu kamerę video. Cechą konstytutywną tych praktyk staje się fotograficzność, czyli analogowy charakter utrwalonej rzeczywistości, nawet tej wykreowanej. Masowa wizualizacja codzienności przerodziła się w rodzaj zbiorowego amoku wywołanego wynalezieniem zdjęć na poczekaniu. Gdy w 1975 roku Polaroid wypuszczał na rynek swój produkt reklamował go słowami:

Nie będziesz mógł przestać. Nagle wszędzie widzisz obrazy...A teraz naciśnij czerwony guzik. Rrrr...cyk! Gotowe!... A teraz następuje kanonada zdjęć – co półtorej minuty jedno!

O popularności Polaroidu decydowała nie tylko natychmiastowość otrzymania odbitki, ale także niezależność fotografującego. Autor zdjęć zachowywał nad nimi pełną kontrolę, dzięki czemu mógł utrwalać najbardziej intymne chwile. W ten sposób fotografia wkroczyła na dobre w życie codzienne.

Obecnie ta niesamowita wizualność kultury wzbogacona zostaje przez multimedialne środki elektroniczne, jak komputer, notebook, palmtop, i-pod, telefony komórkowe z wbudowanym aparatem fotograficznym i kamerą, projektor multimedialny, internet, kamerę internetową oraz m-book. Czas i przestrzeń nie są już barierą w nawiązywaniu kontaktów, wymiana informacji staje się natychmiastowa a możliwości manipulacji przedstawieniami oraz kreowania wizerunku zostają ograniczone tylko wyobraźnią.

Pojawienie się pod koniec XX wieku fotografii cyfrowej wyznaczyło nowe pola manewru w zakresie pozyskiwania, przetwarzania, przechowywania i prezentacji zdjęć. Stosowane w tych zabiegach oprogramowanie umożliwia ingerencję w treść i jakość zarejestrowanego obrazu każdemu, kto posiada odpowiednie umiejętności. Tym samym zmniejszyło się znaczenie profesjonalnych laboratoriów fotograficznych. A jeśli dołożymy do tego wypuszczenie na rynek drukarek fotograficznych, ich rola spada jeszcze bardziej. Pierwsze prototypy aparatów cyfrowych pojawiły się w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, ale ich zastosowanie ograniczało się tylko do celów naukowych. Wraz z rozwojem aparatów następowały odkrycia w obszarze informatyki – pojawiły się pierwsze programy do cyfrowej obróbki zdjęć i karty pamięci mogące pomieścić coraz więcej fotografii.

Poza tym technika cyfrowa umożliwiła przeglądanie obrazów zapisanych na dyskach bezpośrednio na monitorze, a tradycyjne galerie czy albumy zostają zamienione na ich elektroniczne odpowiedniki, które stają się dostępne na wielu stronach internetowych bądź są dołączane do oprogramowania sprzętu fotograficznego^v. Oprócz tego bez problemu można znaleźć przewodniki, które krok po kroku doprowadzą nas do stworzenia w sieci własnej galerii zdjęć, fotoblogu^{vi} czy moblogu^{vii}. Powstają również serwisy, które oferują gotowe schematy albumów fotograficznych na różne tematy, a zadaniem zainteresowanej osoby jest wyłącznie zamieszczenie w nim swoich zdjęć. Portal „Internetowy Fotoalbum”^{viii} pozwala wybierać z dziewięciu kategorii tematycznych, na które składają się bardziej szczegółowe albumy. Oczywiście to użytkownik decyduje o tym, w której kategorii chce stworzyć własny album. Może on również ograniczyć dostęp do albumu

poprzez wprowadzenie hasła. Serwis daje także możliwość komentowania zdjęć i albumów znajdujących się w przeglądarce.

Zwróćmy uwagę na to, że wskazana tu praktyka staje się pretekstem do podjęcia rozmowy, nawiązania znajomości czy uściślenia więzi społecznych (formalnych i nieformalnych). Oprócz tego w toku działania fotograficznego zidentyfikować można sieć zależności i stratyfikacje wewnątrzgrupowe. Pokazują to choćby badania Pierre'a Bourdieu (1978). Wykazał on, że funkcja przypisywana fotografii wiąże się bezpośrednio ze strukturą grupy, jej zróżnicowaniem oraz umiejscowieniem w strukturze społeczeństwa. Robienie zdjęć i dzielenie się nimi jest sposobem na podtrzymywanie relacji społecznych i uruchomienie szeregu interakcji społecznych wzbogacających funkcję integracyjną i wspólnotową. Upowszechniają się nowe zwyczaje związane z oglądaniem zdjęć: coraz rzadziej ma miejsce kontakt z materialnymi odbitkami, które wykonuje się jedynie z najbardziej udanych zdjęć. Elektroniczny zapis i prezentacja warunkują także większą otwartość i wychodzenie poza krąg rodzinny i towarzyski, gdyż zamieszczanie zdjęć w Internecie wiąże się z przyjęciem podstawowej reguły świata wirtualnego - ogólnodostępności.

Inspiracje teoretyczne

Przez fotografię rodzinną rozumiem fotografię amatorską, uprawianą bez korzyści materialnych. W jej zakres wchodzi wykonywanie wszelkich zdjęć dokumentujących życie rodzinne: będą to zarówno zdjęcia turystyczne, z uroczystości rodzinnych, portretowe jak i codzienne, wykonywane bez specjalnej okazji. Oprócz tego w skład fotografii rodzinnej wejdą zdjęcia wykonane przez profesjonalistów – w atelier fotograficznym lub w plenerze.

Fotografizacja życia społecznego jest procesem dynamicznym, który należy poddać procesowi rozumienia. Przekłada się ona na konstruowanie pamięci rodzinnej, traktowanej jako ciągłe rekonstruowanie przeszłości poprzez jej idealizację i mistyfikację. Skupię się na analizie fotografii jako katalizatora wspomnień, a także na wychwyceniu obecnych w ramach obrazu goffmanowskich kategorii dramaturgicznych. Przyjmuję, że albumy rodzinne stanowią wyselekcjonowany zbiór poddany wielorakiej obróbce, który pełni funkcję reprezentacyjną. Gromadzenie i przechowywanie fotografii jest przedłużeniem przeszłości w teraźniejszości, z tym, że za centrum pamięci uznaje się teraźniejszość, tak jak zaproponował Maurice Halbwachs. Przeglądanie fotografii jest ich każdorazową rekonstrukcją dokonywaną przez kreatywne jednostki, ale zawsze w pewnych ramach i w oparciu o pewne punkty orientacyjne. W swoich analizach wykorzystam teorie pamięci i wspomnienia oraz teorię kreowania wizerunku, aby odpowiedzieć na następujące pytania:

- Jakie właściwości posiada fotografia rodzinna traktowana jako nośnik pamięci zbiorowej?
- Jak przebiega wytwarzanie, instytucjonalizacja, przechowywanie i przekazywanie domowych zbiorów?
- Czy wprowadzenie na rynek aparatów cyfrowych ma wpływ na znaczenia przypisywane fotografii rodzinnej?
- W jaki sposób jednostki samodzielnie ingerują w stworzony obraz?

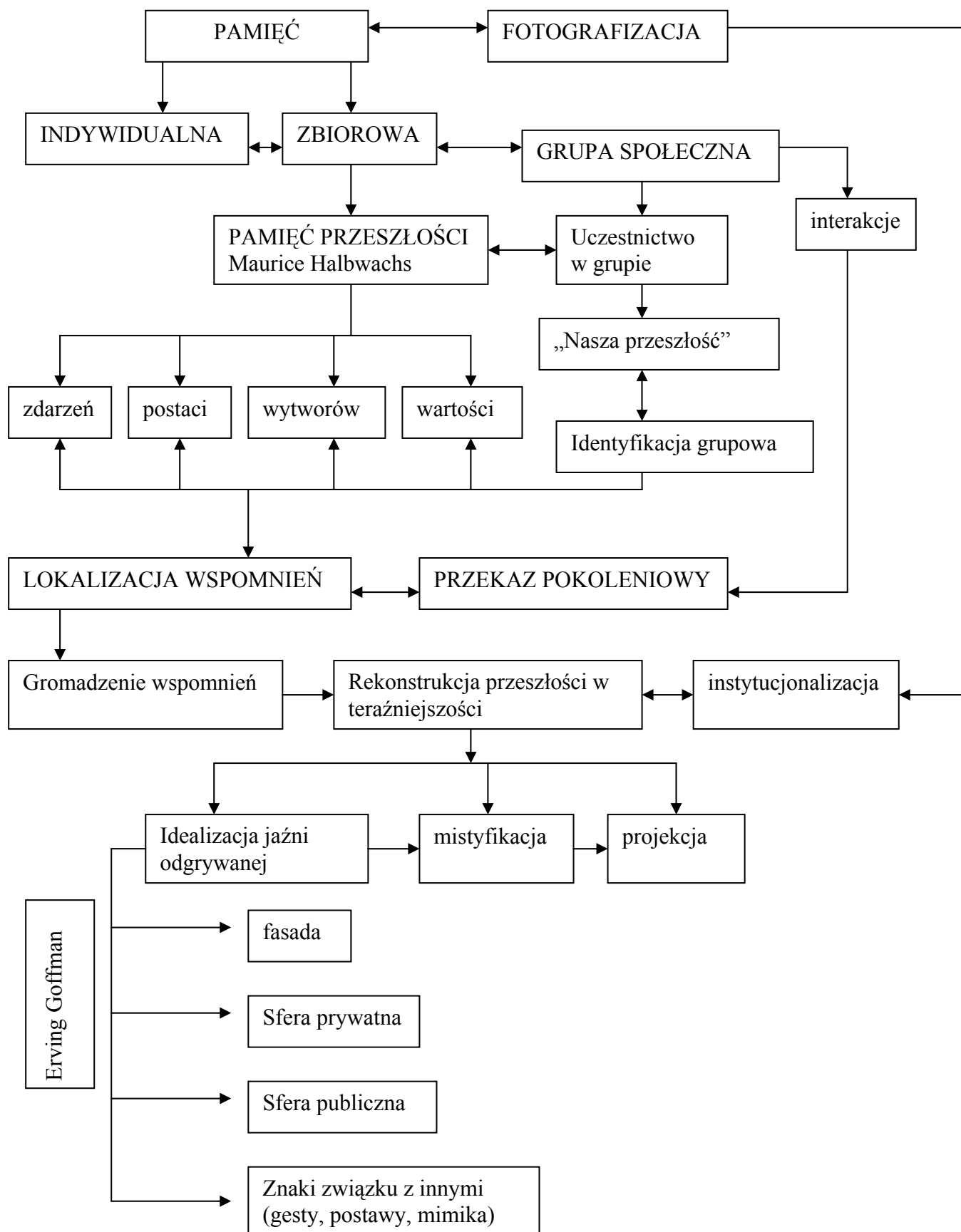
Aby odpowiedzieć na te pytania posłużę się analizą zawartości zdjęć pod kątem kreacji tożsamości indywidualnej i zbiorowej oraz tzw. iluzji prawdziwości. W

dobrych celowo albumach fotograficznych zwrócę także uwagę na chronologię, podpisy oraz samą oprawę estetyczną. Drugim źródłem danych będą dla mnie wywiady kierowane przeprowadzone z właścicielami albumów dotyczące wybranych przeze mnie zdjęć oraz okoliczności związanych z fotografowaniem.

Wskazane przeze mnie pytania, to jedynie obszary, na które chcę zwrócić szczególną uwagę, ale nie wykluczam, że w trakcie analizy pojawią się nowe, istotne zagadnienia badawcze wymagające uwzględnienia. Podobną rolę pełni teoria, którą proponuję. Traktuję ją jako ramę porządkującą interpretację i rozumienie.

Zamieszczony niżej schemat pojęciowy zawiera podstawowe kategorie analityczne, którymi posłużę się w rozpracowywaniu mojego problemu badawczego.

Schemat nr 1. Perspektywy teoretyczne i kategorie analityczne



Dyskusja wokół pamięci zbiorowej

Pojęcie pamięci zbiorowej należy do tych, które nie doczekały się jeszcze jednoznacznej definicji i nie zanosi się, aby miało to nastąpić wkrótce. Nic w tym dziwnego, bowiem pozytywistyczny postulat przyczynowo-skutkowego badania społeczeństwa na bazie ścisłych i wyczerpujących definicji już dawno poddano krytyce. Nie oznacza to jednak, że należy porzucić wszelkie osiągnięcia teoretyczne myślicieli szkoły pozytywistycznej. Zadaniem dzisiejszych socjologów jest poddawać je ciągłej weryfikacji w celu zaadaptowania ich do współczesnych strategii analitycznych. Podobnie wygląda sytuacja z terminem *pamięć zbiorowa*. Za głównego teoretyka zajmującego się tym zagadnieniem uznaje się Maurice'a Halbwachsa i do jego refleksji odwołam się w moich analizach.

Od świadomości historycznej do pamięci zbiorowej - koncepcja pamięci Maurice'a Halbwachsa

Różne spojrzenia na pamięć zbiorową tylko komplikują i tak już zawile kwestie definicyjne w tej materii. Filozofia rozważa kwestie wspomnień i wyobrażeń oraz problem trwania jako wymiaru pamięci. Psychologowie badają możliwości ludzkiego umysłu w kodowaniu informacji poddając analizie zarówno proces zapamiętywania jak i zapominania^{ix}. Tę różnorodność zauważył już James W. Pennebaker pisząc: „w badaniu pamięci zbiorowej mamy do czynienia z punktami widzenia różnych dyscyplin: psychologii, socjologii, antropologii i politologii” (Szacka, 2005: 16).

Maurice Halbwachs był zarówno współpracownikiem jak i kontynuatorem myśli Emila Durkheima. Widać to zwłaszcza w jego skłonności do wykorzystywania danych statystycznych i materiałów historycznych^x. Jednakże również Henri Bergson wywarł wpływ na jego twórczość. Spotkał się z nim przy okazji trzyletnich studiów filozoficznych, a nawet wcześniej, gdy był jego uczniem w liceum Henryka IV w Paryżu^{xi}. Bez wątplenia jego koncepcja pamięci zbiorowej to przedłużenie durkheimowskiej koncepcji świadomości zbiorowej: solidarności mechanicznej i organicznej^{xii}, przy jednoczesnym złagodzeniu stanowiska wobec psychologii indywidualnej. O ile Durkheim całkowicie kwestionował jej użyteczność dla socjologii, o tyle Halbwachs dążył do jej przeformułowania w duchu socjologizmu.

Halbwachs poświęcił pamięci dwa dzieła: *Spoleczne ramy pamięci* oraz *La mémoire collective*, które nie doczekało się jeszcze polskiego tłumaczenia. Wyłożona w nich teoria pamięci zbiorowej miała na celu wykazanie, że „pamięć nie jest mechaniczną zdolnością rejestrowania zaobserwowanych zjawisk, lecz polega raczej na nieustannym rekonstruowaniu przeszłości przez pamiętający podmiot. Ta rekonstrukcja jest możliwa dzięki temu, że ów podmiot jest członkiem grupy społecznej, która dostarcza mu „ram”, w których umieszcza zapamiętane fakty” (Szacki, 2002: 400). Taką grupą może być rodzina, grupa etniczna lub naród. Dostarczanie społecznych ram ma charakter zinstytucjonalizowany; to media, historycy i system edukacyjny kreują, i dokonują selekcji faktów stanowiących punkt odniesienia dla pamięci zbiorowej. Rekonstrukcja owych wydarzeń może odbywać się także poprzez fotografię rodzinną, która stanowi katalizator emocji i wzmacnia poczucie identyfikacji z grupą.

Podstawowa teza Halbwachsa mówi, że „to właśnie w społeczeństwie człowiek nabywa wspomnienia, rozpoznaje je i lokalizuje” (1969: 4). Wspomnienia powracają, gdy przypomną nam je właśnie historycy, media, ale także rodzice,

znajomi i przyjaciele. Jest jeszcze inne istotne spostrzeżenie Halbwachsa w kwestii temporalności. W cytowanych już *Społecznych ramach pamięci* autor pisze:

Umysł, w dziedzinie pamięci, kieruje się ku pewnemu okresowi z przeszłości, z którym kontaktu nie nawiązuje nigdy, skupia na tym okresie wszystkie te elementy, które winny umożliwić mu odślonięcie i zarysowanie konturów i śladów danej epoki, jednak do przeszłości jako takiej nie dociera. Po cóż więc przypuszczać, że wspomnienia trwają, skoro nie mamy żadnego na to dowodu i skoro można wyjaśnić fakt ich odtwarzania nie przyjmując twierdzenia o ich trwaniu (1969: 43-44).

Jest to próba wykazania, że teoria pamięci powinna opierać się na akcie przypominania, ciągłego twórczego odtwarzania minionych wydarzeń w teraźniejszości, za każdym razem na nowo, w zmienionej formie. Dzieje się tak dlatego, że w następujących po sobie sytuacjach rekonstruowania przeszłości wyposażeni jesteśmy w inne narzędzia (np. językowe), a owo odtwarzanie odpowiada naszym „aktualnym zajęciom”. Idąc dalej tym tropem: nie odtwarzamy wszystkich zdarzeń z przeszłości, ale tylko te, które odpowiadają naszym aktualnym przekonaniom i doświadczeniom. Tak samo, jak nie fotografujemy wszystkich obiektów przyrody, zabytków czy spotkanych osób, ale tylko te, które w danym momencie zwróciły naszą uwagę. Przeglądając albumy rodzinne przywołujemy określone wspomnienia, ponieważ ich zawartość ukierunkowuje nasze myśli pozwalając odnaleźć te a nie inne chwile. „Powód ich ponownego pojawienia się nie leży w nich samych, ale w ich związkach z naszymi dzisiejszymi ideami i postrzeżeniami” (Halbwachs, 1969: 211). Zatem przedmiotem socjologicznej analizy pamięci nie ma być przeszłość, ale, co zaskakujące, teraźniejszość, a dokładniej społeczne determinanty aktu przypominania i konstruowania pamięci. Podstawową klasą determinant czyni Halbwachsa grupy społeczne^{xiii} i właśnie poprzez ich analizę należy rozpatrywać problem pamięci zbiorowej, ale i same społeczne ramy pamięci podlegają typologii:

- Owe zinstytucjonalizowane ramy dostarczane społeczeństwu;
- Ramy rodzinnej pamięci.

Oczywiście jest to podział wyłącznie analityczny, w życiu społecznym te dwa typy zazębiają się ze sobą. W moich badaniach skoncentruję się na rodzinnych ramach pamięci, których nośnikami są zbiory fotografii.

Halbwachs dał podwaliny pod jedno z najbardziej przełomowych osiągnięć socjologii pamięci^{xiv}, a mianowicie ujmowanie pamięci jako pochodnej teraźniejszości, co zbliża ją do przedstawień z tą różnicą, że pamięć ma w sobie wymiar *bycia przeszłością*. Trzeba zauważyć, że w naszej pamięci czas nie dzieli się na równe odcinki miesięcy, tygodni czy dni, ale na jakościowo różne czasy dzieciństwa, młodości i starości. Wydarzenia z naszego życia, zwłaszcza te odległe, nie lokalizujemy w konkretnym roku, miesiącu i dniu, lecz posługujemy się pewnymi punktami orientacyjnymi, jak znaczące zdarzenia (np. wojna, klęski żywiołowe, śmierć kogoś bliskiego, wesele), dzięki którym łatwiej nam uruchomić mechanizm przypominania. Nowoczesne aparaty fotograficzne wyposażone są w system datowania, dzięki czemu ustalenie CZASU danej chwili jest niezwykle łatwe, ale owa data także podlega rekonstrukcji przy pomocy wspomnianych ram odniesienia. Dodatkowo temporalność w rodzinie jest bardziej zagęszczona, podczas gdy wydarzenia wyznaczające społeczne ramy pamięci zbiorowej pojawiają się znacznie

rzadziej. Relacje między pamięcią zbiorową a jednostka polegają na tym, że owe istotne zdarzenia muszą być elementem przeżyć jednostek, nawet, jeśli one sobie tego nie uświadamiają.

Lokalizacja wspomnień wynika z ich rozpoznawania, ale o ile każda lokalizacja zawiera w sobie wstępne rozpoznanie, o tyle owo rozpoznanie nie musi przechodzić w lokalizację. Halbwachs nawiązuje tu do bergsonowskiej teorii pamięci i lokalizacji:

Proces umiejscowienia pewnego wspomnienia w przeszłości nie polega bynajmniej, jak to nam powiedziano, na czerpaniu z masy naszych wspomnień jakby z worka, dla wyciągania z niego wspomnień coraz bardziej zbliżonych, między którymi zajmie miejsce wspomnienie, które mielibyśmy umiejscowić. (...) Praca umiejscowienia polega w rzeczywistości na coraz większym wysiłku ekspansji, dzięki któremu pamięć, zawsze obecna w całości, rozpościera swoje wspomnienia na coraz większą powierzchnię i tak w końcu rozróżnia, w niewyraźnym dotychczas zbiorowisku wspomnienie, które swego miejsca nie odnajdywało (Bergson, 1988: 187).

Aby z tej całości wyłapać interesujące nas zdarzenie ludzie posługują się pewnymi ramami i punktami orientacyjnymi. Owe ramy nie są indywidualne, lecz wspólne dla ludzi należących do tej samej grupy, dla których pogrzeb, ślub, czy narodziny dziecka nabierają znaczenia tylko w konkretnej przestrzeni społecznej. Chronologiczne układanie zdjęć w albumach ma pomóc w uporządkowaniu przeszłości oraz w umiejscowieniu zarówno temporalnym jak i przestrzennym naszych wspomnień. Lokalizacja może być bardzo precyzyjna bądź intuicyjna, bez względu na to, zawsze będzie to proces przebiegający w oparciu o pewne ramy i znaki naprowadzające – katalizatory, w moim przypadku będą to właśnie fotografie.

Ostatecznie, według Halbwachsa:

Pamięć jest wytworem aktualnych stosunków społecznych i w związku z tym mechanizmem jej działanie pozbawione jest wymiaru temporalnego. Każde określenie temporalne jest bowiem dokonywane zawsze w teraźniejszości, a zatem pamięć pozostaje zawsze tylko teraźniejszym zbiorem reprezentacji, którym – w danej teraźniejszości – przypisywane są określenia temporalne (Libera, 2005: 40).

W ramach pamięci o przeszłości wyróżnić można cztery główne wymiary:

1. Wymiar pamiętanych zdarzeń;
2. Wymiar pamiętanych postaci (przodkowie grupy);
3. Wymiar pamiętanych wytworów (przedmioty materialne, np. zabytki);
4. Wymiar przypisywanych w/w kategoriom wartości (idee, wzory zachowań, przekonania).

Wydarzenia, wytwory i postacie to symbole doniosłych dla grupy wartości, które wzmagają identyfikację grupową nierozzerwalnie związaną z uczestnictwem w grupie. Natomiast przypisywane wartości, czy to dotyczące wydarzeń, postaci czy przedmiotów materialnych wpływają na to, jak pamiętamy naszą przeszłość. Pisał już o tym Daniel Schacter w książce *Siedem grzechów pamięci*. Jak zapominamy i zapamiętujemy:

Wyłaniamy kluczowe elementy z naszych doświadczeń i przechowujemy je. A następnie raczej rekonstruujemy je i wydobywamy kopie. (...) Często

odczytujemy na nowo lub całkowicie przerabiamy nasze przeszłe doświadczenia - bezwiednie i nieświadomie^{xv} - w świetle tego, co obecnie wiemy i w co wierzymy. (...) Relacje o nich mówią więcej o tym, co czujemy teraz, niż o tym, co zdarzyło się kiedyś (2003: 15-22).

Pamięć rodziny

Już samo pojęcie fotografii rodzinnej zawiera w sobie wskazanie na konkretną grupę społeczną i tym samym odróżnia ją od innych typów fotografii. Rodzinne wspomnienia utrwalane na zdjęciach i przechowywane w albumach nie dotyczą tylko tych członków grupy, którzy przebywają blisko siebie. Pamięć rozciąga się także na tych, którzy są daleko lub już odeszli z tego świata. Czasami wystarczy jedno zdjęcie, nawet stare i zżółknięte, aby uruchomić całe spektrum wspomnień o rodzinnej przeszłości. Rodzina jako grupa społeczna posiada szereg wyróżniających ją właściwości. Jedną z podstawowych jest więź, jaka łączy wszystkich jej członków oraz poczucie odrębności od innych. Owe poczucie odrębności zasada się między innymi na pamięci autobiograficznej, dzięki której grupa konstytuuje własną tradycję oraz zestaw norm wyznaczający charakter jej funkcjonowania. Odtwarzanie rodzinnej historii umacnia grupę, spaja ją i określa jej naturę poprzez pokazanie jej mocnych i słabych stron. Jednak rodzina, jako grupa społeczna jest, moim zdaniem konstytuowana poprzez codzienne interakcje zachodzące między jej członkami i właśnie oni muszą stać się przedmiotem badań socjologicznych.

Rekonstrukcja to niekończący się proces komponowania obrazów poprzez dodawanie kolejnych elementów, które zaistniały przed, jak i po owym wydarzeniu. Wszystkie fakty i postaci rodzinne składają się na ramy rodzinnej pamięci oraz podsumowują pewien okres życia grupy. Zdaniem Halbwachsa pamięć rodzinna wyposażona jest w specyficzny tylko dla siebie zespół pojęć, co uniezależnia ją od innych wspólnot. Na pierwsze miejsce wysuwają się w niej „związki pokrewieństwa stanowiące kontekst i punkt odniesienia dla poszczególnych wydarzeń” (1969: 230-231).

Na zbiorową pamięć rodzinną składają się zatem następujące elementy:

1. Postaci wraz z ich indywidualną charakterystyką i imionami^{xvi},
2. Stopień pokrewieństwa między nimi,
3. Pozycja, jaką zajmują poszczególni członkowie rodziny,
4. Wydarzenia rodzinne,
5. Normy i wartości.

Jak widać, odpowiada to składnikom ogólnie pojmowanej pamięci zbiorowej, o której pisałam wcześniej, a wyróżnikiem rodzinnej pamięci jest właśnie towarzyszący jej określnik. Każdy z tych elementów może być zarejestrowany za pomocą aparatu fotograficznego, dlatego fotografia rodzinna stanowi tak istotny nośnik pamięci zbiorowej.

Interpretatywna reprodukcja świata społecznego a perspektywa dramaturgiczna Ervinga Goffmana

Fotografia bywa traktowana jako emanacja rzeczywistości minionej i zarazem odzwierciedlenie nierzeczywistych wyobrażeń. Mieszają się w niej dwa światy: rzeczywisty i wyobrażany. Tak jak w codziennych bezpośrednich kontaktach z innymi konstruujemy własną tożsamość, tak za pomocą fotografii utrwalamy ten wykreowany wizerunek.

Reprezentacja związana jest z innym bardzo istotnym zjawiskiem – idealizacją. Halbwichsowskie twórcze przypominanie ma w sobie wiele z tej goffmanowskiej kategorii^{xvii}.

Uważam, że teoria pamięci Halbwachsa może być uzupełniona o teorię dramaturgiczną Ervinga Goffmana. Ten ostatni doszedł do wniosku, że to, co prezentujemy innym stanowi jaźń odgrywaną, poddaną właśnie idealizacji. Wspomnienia rodzinne wpisujące się w pamięć zbiorową są selekcjonowane i często oczyszczane z niechlubnych wydarzeń. Uwypukla się te postaci i te fakty, które przedstawiają rodzinę w korzystnym świetle, co można tłumaczyć właśnie skłonnością jednostek do idealizacji siebie i swojego otoczenia.

Wizualność perspektywy dramaturgicznej

Perspektywa dramaturgiczna Ervinga Goffmana jest wyraźnie naładowana wizualnością. Główne jej założenie brzmi: „obecność innych przekształca zachowanie się w występ, który ma wywrzeć odpowiednie wrażenie” (Goffman, 2000). Odnosząc je do fotografii można powiedzieć, że obecność obiektu powoduje, że ludzie zmieniają swoje zachowanie przybierając pozy. Potencjalność prezentacji zdjęć uruchamia mechanizmy selekcji i idealizacji. Obiektu aparatu można traktować niczym wzrok a nawet zaryzykować stwierdzenie, że aparat fotograficzny potęguje jeszcze bardziej owe przekształcenia. Idealizacja odbywa się poprzez odgrywanie roli w konkretnym występie. Reprezentowanie wyidealizowanych obrazów traktuje się jako coś oczywistego i powszechnego, co jest jednocześnie milcząco akceptowane przez otoczenie. Manipulacja wrażeniami polega na odpowiednim dobieraniu bądź przekształcaniu fasady. Jedno z twierdzeń Goffmana mówi o tym, że jednostki angażują się w fałszywe prezentacje przy jednoczesnym ukrywaniu środków, jakimi to osiągnęły. Co paradoksalne, celem jest tu stworzenie iluzji prawdziwości dla tych wyidealizowanych reprezentacji. Owa kategoria prawdziwości jest szeroko dyskutowana i zajmuje czołowe miejsce w rozważaniach nad naturą fotografii.

Manipulacja wytwarzanym wrażeniem

Fotografia jako pośrednik w akcie postrzegania podlega dwóm ograniczeniom: technicznemu i społecznemu. Pierwsze z nich dotyczy manipulacji wrażeniem za pomocą trików fotograficznych, natomiast drugie odnosi się do tego, co Florian Znaniecki nazwał współczynnikiem humanistycznym. Nawet, jeśli zdjęcie przedstawia określony fragment rzeczywistości, to trzeba pamiętać, że zawsze należy ono do kogoś oraz zostało wykonane przez jednostkę wyposażoną w pewną wiedzę i doświadczenie. Prawdziwość sprowadza się do sporu między subiektywizmem a obiektywizmem fotografii i nie dziwi tu analogia do sporu, jaki

toczy się na arenie socjologii pomiędzy zwolennikami socjologii ilościowej wolnej od wartościowania i socjologii jakościowej, która owe wartościowanie uważa za immanentną cechę działalności socjologicznej.

Fasada dostarcza obserwatorom definicji sytuacji, bez której niemożliwy byłby, zgodny z perspektywą podmiotu, odbiór i interpretacja. Jednostka stosuje poszczególne formy celowo bądź nie. Erving Goffman wskazuje na trzy podstawowe części fasady: dekoracje, powierzchowność i sposób bycia. Dekoracja to sceneria i składające się na nią rekwizyty wykorzystywane podczas przedstawienia (interakcji, działania). Mogą być one stale przypisane do danego miejsca lub przemieszczać się razem z wykonawcą. W pierwszych atelier fotograficznych standardowymi rekwizytami były fotele, krzesła czy lustra. Także współczesne studia fotograficzne wyposażone są w wiele rekwizytów, jak choćby kwiaty, zabawki, posągi, manekiny, imitacje samochodów i krajobrazów. Wszystkie one służą budowaniu określonego wrażenia scenicznego i przekazu informacyjnego.

Goffmanowska kategoria fasady doskonale nakłada się także na amatorską działalność fotograficzną^{xviii}. Nawet niewtajemniczony „pstrykacz” wybiera odpowiednie tło do zdjęć kierując się subiektywnymi kryteriami estetycznymi. Przykładem mogą być zdjęcia komunijne, kiedy rodzinę ustawia się czy to przy krzyżu, czy na tle kwitnących kwiatów – zawsze w bliskości przedmiotów o znaczeniu symbolicznym. Okazuje się bowiem, że miejsce wykonania fotografii ma ogromne znaczenia dla jej odbioru. Dodatkowo w trakcie prezentacji zdjęć szczególną uwagę przywiązuje się do nakreślenia atmosfery, w jakiej doszło do fotografowania, ewentualnie opisanie zaistniałych problemów i niespodziewanych zdarzeń, a wszystko to ma służyć dostarczeniu widzom odpowiedniej definicji sytuacji. Dotyczy to zwłaszcza tych zdjęć, na których, zdaniem jednostki, ona i jej bliscy pokazani są w niekorzystnym świetle. Rodzi się wtedy potrzeba usprawiedliwiania. Dzięki temu fotografia zostaje odczytana we „właściwy” sposób. Wszelka działalność podlega dramatyzacji polegającej na tym, że jednostka „mobilizuje się by w trakcie interakcji wyrazić to, co chce zakomunikować” (Goffman, 2000: 69), stosując mechanizmy zafalszowywania i kontroli ekspresji.

Zapoczątkowane na szeroką skalę w latach osiemdziesiątych manipulowanie fotografią znane było także prekursorom tej działalności, ale dopiero rozwój fotografii cyfrowej spowodował błyskawiczne rozpowszechnienie tej praktyki. Jako trzy najważniejsze różnice między tradycyjną fotografią analogową a cyfrową wymienia się: „szybkość, natychmiastową dostępność i właśnie ową możliwość manipulacji” (von Brauchits, 2004: 254). Powstające w ten sposób zupełnie nowe obrazy nie odzwierciedlają już wizji, lecz jak ujął to Villém Flusser projektują nasze wizje. U samych teoretyków fotografii odnaleźć można różne spojrzenia na ten problem. Roland Barthes (1995) stoi na stanowisku, że obrazy dostarczają nam świat takim, jakim jest natomiast Susan Sontag postuluje posługiwanie się fotografią jako interpretacją świata. Autorka w artykule *Heroizm widzenia* pisze: „wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać i upiększać – bardzo spopularyzowała zwyczaj chodzenia do fotografa” (1985). Pragnienie stworzenia wyidealizowanego obrazu wyraża się w strachu przed niekorzystnym „wyjściem na zdjęciu”. Bycie fotogenicznym stało się obecnie bardzo pożądaną cechą, której towarzyszy spotęgowana fotografizacja życia codziennego.

Przygotowania do odegrania przedstawienia odbywają się oczywiście za kulisami „rekwizyty i fragmenty osobowej fasady układane są w taki sposób, by ze scenicznych zachowań i ról powstała zgrabna całość” (Goffman, 2000: 163). Podział na scenę i kulisy ma wyłącznie charakter funkcjonalny, „dana strefa jest sceną lub

kulisami tylko z punktu widzenia określonego przedstawienia” (Goffman, ibidem: 180).

W życiu codziennym scenami są różne sytuacje społeczne: supermarket, dom rodzinny, kościół czy szpital. W ich obrębie odbywają się różne przedstawienia zwane też okazjami społecznymi. Goffman podkreśla, że są one wyposażone w trwałą oprawę ułatwiającą ich przebieg. Przedstawienia dzielą się na:

1. Ceremonialne okazje społeczne (święta, festyny) – umacniają poczucie wspólnoty;
2. Wymiany podtrzymujące (dawanie prezentów, wysyłanie życzeń) – wskazują na łączące jednostkę z innymi relacje;
3. Rytuały interpersonalne w kontaktach przelotnych (przywitanie, wskazanie drogi) – zaświadczenia o dobrym wychowaniu i życzliwości;
4. Demonstracje intencji (pocałunek w policzek na powitanie) – sygnał bliskości, szacunku (Sztompka, 2005).

W każdym z tych przedstawień istotne jest zdiagnozowanie relacji jednostki z innymi. W tym celu analizie poddaje się gesty, mimikę, dystans przestrzenny czy postawę ciała.

Idealizacja wizerunku podtrzymywana jest dodatkowo przez nieformalną kontrolę społeczną. Jednostka wnioskuje z aluzji, komentarzy, opinii, spojrzeń, sugestii ustala, gdzie jest jej miejsce i trzyma się go, a bezpieczeństwo zapewnia jej baczenie na opinie, jakie otrzymuje (możliwość usuwania niechlubnych komentarzy – profile fotograficzne on-line). Goffman podkreśla, że wyobrażenie o sobie zmienia się nie pod wpływem faktów, lecz komunikatów, które oczywiście można zignorować lub przekręcić na własną korzyść (Goffman, 2006).

Interpersonalne interakcje członków rodziny, w trakcie których dochodzi do wytwarzania indywidualnego i grupowego wizerunku są rejestrowane następnie za pomocą aparatu fotograficznego. Dokumentacja życia rodzinnego opiera się na przekazie słownym, obrazowym i tekstowym, a niezwykłą cechą rodzinnych albumów fotograficznych jest to, że łączą w sobie każdą z tych form przekazu, dzięki czemu są bardzo cennym materiałem badawczym dla socjologów.

Rodzinne zdjęcia posiadają dodatkowo ogromną wartość sentymentalną podsycaną przy każdym przeglądaniu albumów. Naładowane uczuciami, emocjami i symboliką nie poddają się ścisłym analizom, bo fotografia rodzinna to historia, która każdego dnia rozgrywa się na nowo modyfikując nasze dotychczasowe wyobrażenia o wspólnotce, w której żyjemy. Ten sposób traktowania fotografii jako materiału badawczego wiąże się z przyjęciem następującego założenia o naturze świata społecznego i roli socjologii w jej analizowaniu:

Ani socjologia nie bada „prawdziwych” rzeczy, ani fotografia nie tworzy ich „prawdziwych” wizerunków. Tworzenie wiedzy i tworzenie fotografii to procesy społeczne, w kontekście, których rzeczywistość i jej postrzeganie są produktami o charakterze kulturowym, a zatem są umowne i zmienne (Olechnicki, 2002: 116).

Określenie natury obrazu fotograficznego sprowadza się do rozpatrzenia dwóch dychotomii: obiektywizmu i subiektywizmu oraz realizmu i kreacjonizmu. Paradoks polega na tym, że fotografia jest zarazem naturalna i symboliczna, czyli uzależniona od kompetencji kulturowej odbiorcy. Frank Webster (1980) twierdzi, że fotografia potrzebuje kultury, poza którą nie może efektywnie funkcjonować, ale jednocześnie w pewien sposób jest w stosunku do niej autonomiczna. Obiektywizm fotografii byłby

możliwy w całkowitej izolacji od ludzkiego oka, ale już sama postać fotografującego wnosi „groźbę” subiektywizmu. Owa autonomiczność fotografii jest bowiem zbyt mocno ograniczona przez obserwatora i obserwowanego.

Druga z dychotomii sprowadza się do pytania: czy zdjęcia prezentują zastaną rzeczywistość czy też wytwarzają własną? Terenc Wright odpowiada na nie tak:

Nowe teorie percepcji wskazują na fotografię jako na szczególny system przedstawienia, który posługuje się zarówno konwencjami, jak i zgodnością z wydarzeniami, czy też rejestrowanym otoczeniem (1997: 31).

Chodzi tu nie tylko o intencje fotografującego czy idealizację osoby fotografowanej; dochodzą tu również kwestie natury technicznej, związane z samym aparatem, jak i z obróbką wykonanych zdjęć. Jeżeli przyjmiemy, że życie społeczne podlega ciąglemu konstruowaniu i idealizacji, a fotografia jest częścią praktyk społecznych, to również musi podlegać tym mechanizmom, dodatkowo je wzmacniając^{xix}. Albumy rodzinne to poddany szczególnej obróbce zbiór indywidualnych i zbiorowych kreacji o wysoce subiektywnym charakterze, który udostępniamy innym jako reprezentację własnej grupy. Fotografia jest przestrzenią, w której odbijają się te same mechanizmy idealizacji i mistyfikacji, co w przestrzeni społecznej, a traktując fotografowanie jako działanie społeczne można powiedzieć, że wyposażone jest ono w szereg zabiegów i technik, czyniących z niego swoisty rytuał.

Materiał badawczy

W swoich badaniach korzystam z materiałów zastanych znajdujących się w archiwach rodzinnych oraz w Internecie. Analizie poddałam dwie formy albumów: klasyczne i internetowe. Chcąc wychwycić ewentualne różnice generacyjne w konstruowaniu pamięci rodzinnej za pomocą fotografii wybrałam do badania dwie rodziny: samotnie mieszkające małżeństwo w wieku 70 lat oraz młode małżeństwo z dzieckiem w wieku 6 lat. W obu przypadkach dokonałam celowego doboru materiału badawczego kierując się przyjętymi założeniami i postawionymi pytaniami badawczymi. W przypadku albumów internetowych wybrałam, także celowo, dwa portale cieszące się największą popularnością. W każdym z nich skupiłam się na zbadaniu zawartości albumów z kategorii „rodzinne”, dokonując analizy trzech albumów z każdego serwisu.

Po wstępnym zapoznaniu się z materiałem badawczym skatalogowałam 300 fotografii, które poddałam szczegółowej analizie pod kątem ich zawartości.

Proszone o udostępnienie fotografii rodziny reagowały bardzo różnie – wpadały w popłoch wybierając te albumy, które ich zdaniem są najbardziej reprezentatywne przy jednoczesnym przestrzeganiu mnie przed nieudanymi fotografiami, które w ich mniemaniu nie pokazują ich „takimi, jakimi są”. Inne osoby, przekazywały mi wszystkie posiadane zbiory bez uprzedniej selekcji. Niemniej jednak każdej takiej sytuacji interakcyjnej towarzyszył element pewnego zakłopotania. Każdorazowe zapewnienie o wykorzystaniu fotografii wyłącznie w celach badawczych uspokajało respondentów, dzięki czemu zgodzili się na publikację ich wizerunków w opracowaniach naukowych. Niestety nie udało mi się nawiązać kontaktu z właścicielami zdjęć w internetowych fotoalbumach, w kolejnych projektach

zamierzam powrócić do tej kwestii, ponieważ może ona wnieść ciekawe wątki do rozważań nad fotografią rodzinną.

Dodatkowo, przeprowadziłam z każdą z rodzin wywiady kierowane wykorzystując scenariusz skonstruowany w oparciu o wyznaczone cele. Rozmowy odbywały się po wstępnym skatalogowaniu zdjęć, które wykorzystywałam podczas wywiadu dopytując o okoliczności ich wykonania oraz znaczenie dla rodziny, koncentrując się jednocześnie na mechanizmie konstruowania pamięci rodzinnej. Skategoryzowane wywiady stanowiły więc uzupełnienie analizy zawartości przekazu zbiorów zdjęć.

Czytanie fotografii rodzinnych

Fotografia rodzinna nie jest zjawiskiem nowym, w zasadzie trudno powiedzieć, gdzie zaczyna się rodzinne fotografowanie, a gdzie kończy, dlatego też przyjąłam założenie, że wszelkie fotografie znajdujące się w udostępnionych mi albumach są rodzinne, chociażby z deklaracji właściciela. Podejście humanistyczne nakazuje mi nie segregować zebranych zdjęć w zależności od posiadania, subiektywnym zdaniem oczywiście, cechy rodzinności. Piszę o tym już na początku analizy, aby wyczulić czytelników na odgórne negowanie zaprezentowanych w tej pracy fotografii jako rodzinnych. Może się bowiem okazać, że przyjęta definicja sytuacji, wyznawany system wartości i norm, tradycje rodzinne czy też poczucie estetyki nie pozwalają zaklasyfikować ich do tej kategorii. Przyjmując humanistyczną orientację socjologiczną uznaję taką możliwość za rzecz jak najbardziej naturalną.

Odczytywanie fotografii to podstawowa metoda analizy w socjologii wizualnej, którą można traktować jako odmianę analizy treści, a strategią badawczą określić jako odkrywanie ukrytych znaczeń, sensów i rozumienie tych treści społecznych. Norman K. Denzin twierdzi, że

W każdym filmie albo w każdej serii zdjęć znajdują się cztery struktury znaczeń bądź narracji: (1) tekst wizualny, (2) tekst mówiony włącznie z komentarzem fotografów do swoich zdjęć, (3) opowieść, którą tekst wizualny i mówiony łączy w jedną historię bądź też przemieszcza w określonych granicach, i (4) interpretacje i wyjaśnienia, które widz (wraz z socjologiem) daje wizualnym, usłyszanym i opowiedzianym tekstom“ (2000: 423).

Denzin podsuwa też dwa sposoby czytania tych struktur: realistyczny i subwersywny. Pierwszy, zdaniem autora, to odczytanie bezpośredniej rzeczywistości, a drugi podkreśla, że obok tej bezpośredniości istnieje coś więcej i właśnie „to coś” jest najważniejszym źródłem informacji dla socjologa. Metodologiczne wskazania teoretyków fotografii często zawierają takie rozróżnienia analiz, bądź to jako etapy tego samego czytania bądź jako odrębne metody. Mówiąc najogólniej, przekaz obrazowy odbywa się na dwóch poziomach: symbolicznym – ponadjęzykowym i semiologicznym – językowym, ale w rzeczywistości poziomy te nakładają się na siebie i podział ten staje się sztuczny, ale nie bezcelowy – ułatwia analizę i interpretację. Analizy fotografii dokonuje się na drodze odczytywania tych dwóch poziomów. Celem owej analizy jest przetłumaczenie elementów obrazowych na język komunikacji werbalnej (mówionej bądź pisanej) – owo tłumaczenie powinno stać się pomostem pomiędzy obrazem a słowem, pomostem, który nie jest w stanie wydobyć wszystkich znaczeń, które niesie ze sobą zdjęcie. U Erwina Panofskiego będą to poziomy znaczeń, od pierwotnego, przez wtórny do wewnętrzznego. Pokrywa

się to z wizją Rolanda Barthesa o denotacji, konotacji i trzecim sensie przekazu wizualnego.

Te sposoby czytania korespondują z założeniami socjologii humanistycznej a w szczególności z kategorią *verstehen* Maxa Webera. Pierwszy poziom znaczeń jest rozumieniem opartym na dostępnym powszechnie doświadczeniu, po prostu dorastamy w określonej kulturze i nabywamy pewne kompetencje odczytywania treści. Znacznie bardziej skomplikowany okazuje się drugi i trzeci poziom znaczeń, bo w tym przypadku, zgodnie z tokiem rozumowania Webera, niezbędne jest posiadanie określonej wiedzy socjologicznej, która pozwoli znaleźć odpowiedź na pytanie o motywy działań, zdarzeń widocznych na zdjęciach.

W duchu socjologii jakościowej przyjęłam schemat analizy zaproponowany przez Johna i Malcolma Collierów, jego poszczególne elementy to:

1. Etap pierwszy: całościowe przyglądanie się fotografii, spisywanie nasuwających się pytań i skojarzeń;
2. Etap drugi: inwentaryzacja materiału w sposób odzwierciedlający cele badawcze;
3. Etap trzeci: analiza ustrukturyzowana – zapoznanie się z materiałem pamiętając o pytaniach;
4. Etap czwarty: wyszukiwanie podtekstów i znaczenia szczegółów; przeglądanie materiału, odbudowanie kontekstu, np. poprzez rozłożenie przed sobą fotografii (Olechnicki, 2003: 218-219).

Jest to oczywiście podział umowny, który może być uzupełniany w zależności od charakteru zebranego materiału badawczego. W moich badaniach kluczem porządkującym segregację były przedstawienia zaproponowane przez Ervinga Goffmana.

Symboliczne segregowanie fotografii

Znajdujące się w albumach fotografie dotyczą wydarzeń rodzinnych, których zakres systematycznie się rozszerzał, wraz z upowszechnianiem się aparatów fotograficznych. Widać to w przypadku kolekcji zdjęć, którą otrzymałam od starszego małżeństwa – pierwsze zbiory oscylują wokół kilku tematów, głównie uroczystości rodzinnych, natomiast te najświeższe mają bardzo poszerzony zakres tematyczny, pojawiają się zdjęcia zrobione bez szczególnego powodu bądź też takie, które nie przywołują żadnych wspomnień – wykonane „przypadkiem”^{xx}. Świadczy to o tym, że coraz łatwiejsze w obsłudze aparaty i relatywnie niedrogi wywoływanie zdjęć spowodowało, że zajęcie, które wcześniej uznawane było za należące wyłącznie do elit, stało się codzienną praktyką. Podobnie ma się rzecz z samym aktem pozowania, obecnie w albumach jest miejsce na zdjęcia robione z zaskoczenia, ale o czym będę pisać jeszcze później, na pierwszy plan wystawia się te, które zdaniem właścicieli w dobrym świetle przedstawiają grono rodzinne:

Na te proszę nie patrzeć, są nieudane, wyszłam tu bardzo staro i brzydko (...)(SM)

To zdjęcie nie jest dobre, mąż zrobił je z zaskoczenia, nie zdążyłam się przygotować, zaraz poszukam jakieś lepsze (...)(KM)

Pomimo rozszerzania się zakresu fotografowanych wydarzeń wyróżnić można kilka powtarzających się przedstawień obecnych w przebadanych rodzinnych albumach. Posługując się typologią Ervinga Goffmana podzieliłam je na:

1. Ceremonialne okazje: święta rodzinne, państwowe, kościelne (ale trzeba pamiętać, że nie jest to podział rozłączny, święta państwowe i kościelne mogą być jednocześnie uroczystościami rodzinnymi), takie jak wesela, komunie, „majówki”, chrzciny, zwyczaje związane z kalendarzem kościelnym (wielkanocne, bożonarodzeniowe i inne), przywitanie nowego roku.
2. Ważne wydarzenia rodzinne: narodziny dziecka, pogrzeby, imieniny, urodziny.
3. Pamiątki turystyczne: zdjęcia z odbytych podróży oraz zdjęcia wakacyjne.
4. Spotkania towarzyskie: bez szczególnej okazji, spontaniczne i zaplanowane.
5. Fotografie życia codziennego: zdjęcia będące relacją z codziennych zdarzeń i wykonywanych czynności.
6. Portrety i autoportrety: zdjęcia samych postaci, w tym zdjęcia do dokumentów osobistych.

Wymienione przedstawienia wymagają bliższego omówienia. Jak wskazuje Pierre Bourdieu (1978) zdjęcia wykonywane w trybie domowym mają swoje typowe tematy. Ich wybór nie jest dowolny, lecz uwarunkowany historycznie i kulturowo, a nawet można dostrzec okresowe mody. Fotografie ślubne pojawiły się między rokiem 1905 a 1914, a fotografie komunijne pojawiły się dopiero po 1930 roku. Popularne *carte de visite* przekształciły się z czasem w wizytówki bez portretu właściciela, ale podobną rolę odgrywają dziś zdjęcia do dokumentów z dedykacjami bądź informacjami teleadresowymi na odwrocie. Zauważalną tendencją jest przesunięcie akcentu z dorosłych na dzieci, tym można tłumaczyć późne pojawienie się zdjęć ze chrztu i komunii świętej. Jak pokazały moje badania, obecnie rodzice masowo fotografują swoje pociechy; album młodego małżeństwa z dzieckiem przepelniony jest fotografiami będącymi zapisem wszystkich etapów życia malucha.



Fot. 1 [IA]



Fot. 2 [IA]



Fot. 3 [KM]



Fot. 4 [IA]



Fot. 5 [KS]

Oczywiście dawniej także fotografowano dzieci, chodzi o to, że współcześnie zjawisko to przybrało bardzo dużą skalę. Rodzice wykonują setki zdjęć, niejednokrotnie identycznych, w najróżniejszych sytuacjach: podczas snu, kąpieli, spożywania posiłku, zabawy, w nietypowych miejscach i z akcesoriami należącymi do świata dorosłych, aby wykazać komiczność takiej sytuacji i jeszcze bardziej uwypuklić odrębność świata dziecięcego od świata dorosłych. Trafnie ujęła to Susan Sontag komentując ten zwyczaj: „nie fotografowanie własnych dzieci, to oznaka rodzicielskiej obojętności” (1986: 98). Okazuje się, że takich zdjęć nigdy nie ma za dużo, jednakże w praktyce oglądanie sprowadza się do mechanicznego przerzucania tychże, a wspomnienia uruchamiają się przy niektórych zdjęciach – nietypowych przez swą formę czy dobrane rekwizyty. W internetowych albumach fotograficznych podkategoria „dzieci” zawiera najwięcej zdjęć i to w stopniu znaczącym. Dla przykładu na stronie OnetFoto^{xxi} album „Wszystkie dzieci nasze są” zawiera 2948 zdjęć, podczas gdy wspomnienia z wakacji 793 fotografie. Uwiecznianie dzieci w każdej z faz rozwoju bardzo dobitnie ukazuje przemijający czas, czego nie widać tak wyraźnie w przypadku zdjęć dorosłych.

Zdjęcia rodzinne wykonywane są w szczególnych sytuacjach nieprzypadkowo. Powtarzające się święta są bodźcem do podjęcia tej praktyki, a to dlatego, że są to centralne momenty życia rodzinnego, kiedy to dochodzi do zebrania większej liczby członków rodziny, a więzi rodzinne ulegają odnowieniu poprzez rozmowy, wspólne wspomnianie i obdarowywanie się prezentami. Przeprowadzone wywiady pokazują, że albumy pełnią tu bardzo ważną rolę – przeglądanie zdjęć pobudza pamięć rodzinną, dzięki czemu dochodzi do ponownego ustalenia i potwierdzenia grupowych norm i wartości:

W każde święta oglądamy te zdjęcia, wymieniamy się albumami, komentujemy głośno, czasami się sprzeczamy, bo z reguły każdy ma jakieś inne ulubione zdjęcia (...) i zawsze robimy nowe, na pamiątkę (KM).

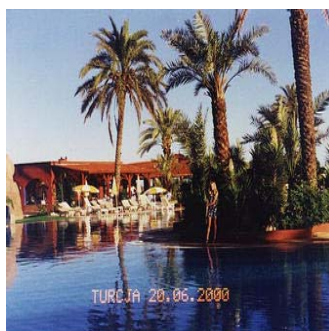
Zdjęcia komunijne czy z chrztu potwierdzają religijność rodziny, nawet, jeśli ogranicza się tylko do udziału w odświętnych nabożeństwach. Ciekawym projektem badawczym byłaby konfrontacja fotograficznego wizerunku rodziny ze stanem faktycznym. Na podstawie ilości zdjęć z tzw. ceremonii odświętnych można wnioskować, że wiara odgrywa ogromną rolę w życiu rodzinnym, ale wyobrażenia socjologiczna podsuwa mi także inne wyjaśnienie – może to być sposób idealizacji rodzinnego obrazu.

Odmianą rolę pełnią zdjęcia, jako pamiątki z podróży. Po pierwsze, fotografując się na tle zabytków, krajobrazów (nawet, jeśli sylwetka jest niewyraźna) tworzymy tym samym dowód naszej tam obecności. Ujawnia się wtedy dokumentacyjna funkcja fotografii. Realizm fotografii jest traktowany w takich przypadkach jako coś oczywistego i niepodlegającego dyskusji. Tę właściwość traktuje się w kategoriach aksjomatu, a dyspucie poddaje się wrażenia z podróży.

Zdjęcia z wakacji można też analizować w kategoriach „być” i „mieć”, tak jak zaproponował to Erich Fromm (2003), wówczas stają się one próbą zawłaszczenia świata przez jednostkę, której już nie wystarczy samo bycie, musi ona utrwalić swoje przeżycia materialnie:

Na wycieczkach zawsze robię dużo zdjęć, bo to najważniejsza pamiątka no i dzięki nim możemy się pochwalić, gdzie byliśmy (SM).

Uwagi Fromma można odnieść do fotografowania w ogólności – zapisywanie zdarzeń światłem jest ich uwięzieniem, zatrzymaniem dla siebie na zawsze. Przechowywane w specjalnych miejscach mają przypominać o zdobyciu kolejnych miejsc, co tym samym staje się powodem do dumy i oznaką prestiżu. Widać więc, że fotografia turystyczna uosabia ludzką chęć zawładnięcia przestrzenią, a sięgając do Sontag powiedzielibyśmy, że dotyczy to przestrzeni, w której jednostka czuje się niepewnie (poprzez fotografię staje się ona oswojoną przestrzenią jednostki). Łapczywe pochłanianie obiektywem każdej chwili wyraża chęć zagarnięcia dla siebie jak najrozleglejszej przestrzeni, a przekonanie, że każdy moment należy koniecznie utrwalić można zinterpretować jako estetyczny konsumpcjonizm. Znowu zasadne jest tu sięgnięcie do rozważań Susan Sontag - pisząc o pragnieniu zbierania rozmaitych zdjęć dokumentujących nasze przeżycia określiła mentalność kolekcjonera metaforycznie: „zbierać fotografie to zbierać świat” (Candrowicz, b.d.: 15), a inteligentne kolekcjonowanie może nawet przysłonić brak znajomości tegoż.



Fot. 6 [IA]_onet

Poczucie to wzmagają jeszcze bardziej podpisy i komentarze zamieszczane pod zdjęciami: „ja i moja rodzina na Placu Zamkowym”, „a tutaj w kawiarni na Starym Mieście”, chronologicznie, krok po kroku odtwarzane są ścieżki wędrówki. Najczęstszym typem podpisu jest data i miejsce wykonania zdjęcia. Fotografie starszego małżeństwa były systematycznie opisywane, natomiast zbiory drugiej rodziny już nie, co tłumaczyli zbyt dużą ilością wykonywanych fotografii i możliwością ustawienia w aparacie funkcji automatycznego datowania. Rozbudowane opisy są najbardziej powszechne w albumach internetowych, gdzie niemożliwe jest bezpośrednie opowiadanie w momencie prezentacji.

Albumy udostępnione mi przez starsze małżeństwo różniły się ze względu na swą formę związaną ściśle z historią rodziny i jej ewolucją. Najstarsze fotografie przechowywane były w skórzanych bądź papierowych albumach, część zdjęć znajdowała się w starej zakurzonej walizce. Natomiast współczesne fotografie umieszczono w klaserach z tworzywa sztucznego. Podobnie wygląda sytuacja zawartości tych albumów – najstarsze cechowała chronologia i hierarchia, przeważają w nich portrety wszystkich członków rodziny, od najstarszych po dzieci. Albumy prezentujące korzenie genealogiczne w minimalnej części zawierają zdjęcia

niezobowiązujące i przypadkowe. Dominują w nich grupowe portrety rodzinne wykonane w *atelier* fotograficznym. To właśnie na nich najbardziej widoczne są goffmanowskie techniki prezentacji siebie, z tym, że kreatorem staje się tu nie ten, kto pozuje, ale ten, kto utrzuwa^{xxii}. Dlatego zdjęcia grupowe czy to szkolne, czy rodzinne są tak do siebie podobne pod względem występu.



Fot.7 Album [SM]



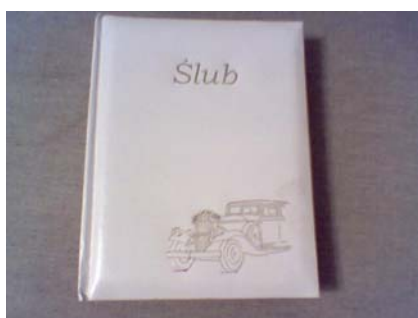
Fot.8 Album [SM]



Fot.9 Album [SM]



Fot.10 Album [SM]



Fot.11 Album [KM]



Fot.12 Album [KM]

Portret a poczucie obecności

Zatrzymajmy się na chwilę przy portretach i zdjęciach do dokumentów. Pierwsze zawieszane są na ścianach w ozdobnych ramach, drugie przechowywane są w albumach (dawniej) i portfelach (współcześnie). Oba typy odnalazłam w analizowanych albumach. Przedstawiają one wyłącznie twarz, najczęściej skupioną i wyprofilowaną. W portfelu umieszcza się najczęściej zdjęcia dzieci, współmałżonka, rodziców.



Fot. 13 [SM]

Bardziej nowoczesną odmianą jest zamieszczanie takich zdjęć jako tła w telefonach komórkowych i na pulpicie komputerów. Ich rola jest olbrzymia, z jednej strony powodują, że bliskie nam osoby są zawsze z nami i w ten sposób zaświadcza o tym, a z drugiej obok prostego potwierdzenia dochodzi tu chęć intensyfikacji tej bliskości. Widać to także w badaniach Joanny Bartuszek nad chłopską fotografią rodzinną. Respondentka na pytanie, dlaczego nosi zdjęcia bliskich w portfelu, odpowiedziała:

W przypadku tej siostry to jej zdjęcie mam w portfelu i mogę sobie popatrzeć. Dzieci moje też mam w dowodzie osobistym, co by je mieć przy sobie (2005: 83).

Znaczenie tych fotografii wzrasta jeszcze bardziej w przypadku osób, z którymi nie spotykamy się na co dzień. Badane przeze mnie rodziny wskazywały, że są one formą prezentu, podarunku przy pożegnaniu, wówczas na odwrocie znajduje się dedykacja w stylu: „na wieczną pamiątkę, byś nie zapomniał o mnie”.

Od szarości do koloru



Fot. 14 a[KS]



Fot. 14 b[KS]

Powracając do samych fotografii rodzinnych, na podstawie analizy zebranego przeze mnie materiału widać, że w ciągu kilkunastu lat zmieniła się także jakość

zdjęć. Te najstarsze są czarno-białe, chociaż po upływie tylu lat, bardziej pasuje do nich określenie „w odcieniach szarości i beli”, oczywiście jest to związane z rozwojem technik fotografowania, po prostu na wykonywanie takich zdjęć pozwalał ówczesny sprzęt. Wraz z odkryciem fotografii kolorowej zdjęcia w tonacji czarno-białej traciły na znaczeniu, ale dzisiaj ten typ fotografii staje się ponownie popularny, a studia fotograficzne proponują wykonywanie zdjęć ślubnych, komunijnych czy innych na wzór starych fotografii. Być może w ten sposób wzrasta sentymentalna wartość zdjęć?

Gdy małe kompaktowe aparaty stały się dostępne dla mas wzrosła ogromnie liczba wykonywanych zdjęć, co pociągnęło za sobą zmianę w ich ekspozycji. Chronologia zeszła na drugi plan, bo zdjęć jest tak dużo, że jednostka nie nadąża z ich segregowaniem. Ułatwieniem jest wtedy zakładanie albumów tematycznych bądź zapisywanie wyłącznie daty wykonania zdjęcia, w sytuacji, gdy część aparatów wyposażona jest w automatyczny datownik, tym bardziej jednostka zostaje zwolniona z wykonywania tej czynności.

Zauważalną tendencją jest chęć zbliżenia się do zawodowców, co przekłada się na zmianę stosunku do fotografii – przywiązuje się większą uwagę do kwestii technicznych oraz eksperymentuje się z możliwościami posiadanego aparatu fotograficznego. Respondenci używali zwrotu „żywe kolory” na wskazanie niezwykle realistycznego odbicia rzeczywistych barw, fotografie pozbawione owego „życia” klasyfikowano jako nieudane i gorsze. Cyfrowa fotografia okazała się być doskonałym narzędziem pozwalającym uzyskać obrazy w intensywnych barwach i o doskonałej ostrości.

Rafał Drozdowski (2007) wskazuje na trzy progi umasowienia fotografii, zwłaszcza prywatnej. Pierwszy nastąpił wraz z wypuszczeniem na rynek małoobrazkowych aparatów o uproszczonych zasadach obsługi serwisowania, drugi przyniosła automatyzacja aparatów, a trzeci – którego jesteśmy świadkami – wiąże się z egalitaryzacją dostępu do cyfrowych technik rejestracji. W ten sposób fotografia prywatna, nakierowana początkowo na zdarzenia odświętne, objęła swoim zasięgiem wielowątkową codzienność.

Wirtualne albumy rodzinne

Oba typy albumów są sposobem prezentacji fotografii i oprócz właściwości technicznych nie różnią się znacząco od siebie. Przeanalizowałam dwa portale internetowe udostępniające albumy fotograficzne: OnetFoto i Internetowy Fotoalbum^{xxiii}. Fotoalbumy znajdują się także na stronach, które nie dotyczą fotografii, ale w odpowiedzi na potrzeby konsumentów dają im taką możliwość.

Internetowe albumy to serwisy, na których można bezpłatnie założyć własny album rodzinny w wybranych kategoriach lub stworzyć własny autorski klaser. Dodatkowo istnieje możliwość ochrony hasłem dostępu do albumu, jeżeli jednostce zależy na zachowaniu prywatności. Dlatego argument, że zamieszczanie fotografii na takich portalach jest formą ekshibicjonizmu okazuje się błędny. Zdecydowana większość albumów znajdujących się na przeanalizowanych przeze mnie domenach jest zabezpieczona, a w kategorii poświęconej rodzinie szczególnie. Przywiązanie do rodzinnych pamiątek jest bardzo silne, dlatego nie dziwi fakt, że jednostki starają się je chronić przed zniszczeniem bądź zniewagą. Ujawnia się to także w przypadku klasycznych albumów, są one przechowywane w wybranych miejscach, na specjalnych półkach, w skrzyniach i walizkach. Poza tym internetowe albumy pełnią

jeszcze jedną ważną funkcję – są medium pośredniczącym między właścicielem i odbiorcą zdjęć. Przed wynalezieniem i upowszechnieniem Internetu zdjęcia przesyłano w listach, podtrzymując w ten sposób więź rodzinną oraz pamięć o osobach. Można wysunąć zarzut, że oglądanie zdjęć w witrynach nie jest tym samym, co wspólne wspomnianie przy rodzinnym stole, że nic nie zastąpi bezpośrednich interakcji. Zarzut ten jest natury ontologicznej i sprowadza się do pytań o naturę przestrzeni internetowej. Każdy album znajdujący się na wymienionych stronach wyposażony jest w funkcję „komentarza”, dzięki czemu istnieje możliwość wyrażenia opinii o zamieszczonych zdjęciach, zadania pytania na ich temat czy po prostu powspominania i wymiany zdań. Jedynym mankamentem takich albumów jest wysoka selektywność fotografii, nie znajdziemy tam chronologii i prezentacji wydarzeń rozciągniętych w czasie. Nie znalazłam ani jednego albumu, który zawierałby quasi-genealogię rodzinną. Fotografie wymieniane są na bieżąco, zdarza się, że jedno zdjęcie są zastępowane innymi, przez co nie następuje kumulacja wspomnień, tak jak w klasycznym albumie. Poza tym, właściciel ma prawo usuwać komentarze złośliwe i wulgarne lub po prostu takie, które mu nie odpowiadają z różnych względów. Jest to jeszcze jeden mechanizm kreacji własnego wizerunku. Podobną rolę pełni ranking najczęściej odwiedzanych albumów, czyli tych, które cieszą się największą popularnością. Wzmaga to konkurencję i współzawodnictwo; jednym ze sposobów na znalezienie się na szczycie jest wybór odpowiedniego tytułu dla swojego albumu. Niejednokrotnie jest on nieadekwatny do zawartości, ale zwraca uwagę, intryguje i zachęca do oglądania.

Subiektywizm tematyczny

Albumy można przeglądać alfabetycznie bądź według kategorii tematycznych. Ja skoncentrowałam się na tych, które dotyczą rodziny. W serwisie OnetFoto była to kategoria „Z rodziną najlepiej” a na portalu „Internetowe albumy” kategoria „Ludzie – albumy rodzinne”. Muszę jednak zaznaczyć, że pozostałe kategorie, jak np. „Wszystkie dzieci są kochane”, „Wyprawy dalekie i bliskie”, „Wspomnienia z wakacji”, „Podróże”, „Wydarzenia” i inne, także można zaliczyć do fotografii rodzinnej i można przypuszczać, że w klasycznej oprawie znajdowałyby się obok siebie. Taka segregacja ze względu na kategorie jest przede wszystkim ułatwieniem dla osób poszukujących konkretnych zdjęć. Nachodzenie na siebie owych kategorii tematycznych jest nieuniknione, trudno bowiem jednoznacznie zaklasyfikować wybrane zdjęcia do jednej z nich. Weźmy dla przykładu fotografię z pierwszej komunii, na której znajduje się dziewczynka (główna aktorka ceremonii, fot. 14) i zastanówmy się, w której kategorii byśmy ją umieścili? Biorąc jako punkt odniesienia treść fotografii przypiszemy ją do kategorii „Wydarzenia – komunie”, jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, jako kryterium, pochodzenie tego zdjęcia, to przypiszemy je do kategorii „Z albumu babuni”. Ktoś może powiedzieć, że jest to po prostu zdjęcie rodzinne, a ktoś inny skupi się na postaci i zaklasyfikuje ową fotografię do albumu zatytułowanego „Dzieci”. Już po tym krótkim opisie widać jak bardzo subiektywne jest odczytywanie obrazów. Istnieje zbyt dużo elementów świadczących o indywidualnym charakterze zdjęcia. Problem realizmu fotografii podjął Leonard Henny przywołując trzy teorie hermeneutyki fotografii. Pierwsza z nich to tradycja kartezyjskiej logiki kładąca nacisk na mimetyczne właściwości zdjęć. Druga odwołuje się do doświadczeń socjologii sztuki - zgodnie z jej założeniami fotografia może podlegać tym samym uznanym społecznie kanonom piękna oraz ocenie pod względem

estetycznym, co malarstwo i rzeźba. W tym przypadku jej realizm polega na wartości jako wskaźnika wzoru kultury w konkretnym miejscu i czasie (Olechnicki, 2000). Trzecia ostatnia teoria dotyczy właśnie relatywizmu poznawczego. Zgodnie z nią każdy obraz może być odczytywany i interpretowany na wiele sposobów, co wynika z indywidualnych różnic między podmiotami nadającymi mu znaczenie.

Wysyłane dawniej w liście zdjęcia ze ślubów, chrzcin czy narodzin nowego członka rodziny były komunikatem o zmianach, jakie zaszły w rodzinie, na odwrocie zapisywano informację, która miała pomóc w odpowiedniej interpretacji zdjęcia. Taką samą rolę pełnią albumy internetowe – są po prostu nową formą przesyłania wiadomości wizualnych. I jedno i drugie podlegają mistyfikacji, pierwsze głównie poprzez odpowiedni wybór zdjęć a drugie dodatkowo przez komputerową obróbkę zarówno zdjęcia, jak i samego albumu.

Symboliczna rekonstrukcja przeszłości – idealizacja wizerunku rodziny

Jak pamiętamy, podstawowe twierdzenie Goffmana mówiło o tym, że obecność innych powoduje, że jednostki kreują na nowo własny wizerunek wytwarzany w toku interakcji. Owa interakcja jest występem, w trakcie którego dochodzi do manipulacji wrażeniami polegającej na odpowiednim dobraniu bądź przekształcaniu fasady.

Prezentowanie siebie, swojego otoczenia, członków rodziny przebiega w trzech liniach: poprzez upozowane portrety, humorystyczne zdjęcia robione z zaskoczenia oraz sielankowe zdjęcia grupowe. Odpowiedni dobór rekwizytów oraz sygnałów dostarcza odbiorcom definicji sytuacji potrzebnej do odczytania fotografii w sposób, jaki założył sobie fotograf.

Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika, że idealizacja jest najbardziej widoczna w przypadku zdjęć ślubnych, komunijnych, urodzinowych i turystycznych. Na fotografiach ślubnych już sam strój pary młodej i gości jest szczególnie, całkowicie różni się od ubrań noszonych na co dzień. Biała suknia panny młodej, welon, smoking lub garnitur u pana młodego – są to symbole jednoznacznie kojarzące się z zaślubinami. Niezbędnym rekwizytem jest także bukiet ślubny, eksponowany na każdym zdjęciu wykonanym w atelier fotograficznym. Idealizacja polega także na doborze odpowiedniego tła do fotografii – studia wyposażone są w symulacje wiejskich domostw, nowoczesnych biurowców, luksusowych samochodów, wszystko to ma zbudować odpowiedni nastrój i oddać specyfikę uroczystości. Starsze zdjęcia pozbawione są tych mistyfikacji; w ich przypadku idealizacja odbywa się poprzez kontrolowanie sygnałów typowych dla rozpoznawalnych ról. Grupowe zdjęcia charakteryzują się tym, że para młoda zawsze znajduje się w centrum, po bokach ustawia się świadków i rodziców w dalszej kolejności pozostałych gości. Dawniej powszechnym zwyczajem (dziś już powoli zanikającym – odnalazłam je w albumach starszego małżeństwa - lub pojawiającym się cyklicznie jako trend) było jednakowe ubieranie drużby, co jeszcze bardziej czyniło z tej uroczystości magiczny spektakl. Podobną rolę odgrywa dekoracja kościoła, marsz weselny grany przez organistę czy posypywanie pary młodej ryżem. Kontrolowanie fasady jest w tym przypadku ogromne, już sama możliwość wyboru utworu, jaki zagra na rozpoczęcie zaślubin organista pokazuje, jak wiele pracy wkładają jednostki, aby wywrzeć odpowiednie wrażenie i tym samym wytworzyć jak najkorzystniejszy wizerunek siebie. Na fotografiach rejestruje się każdy etap ceremonii a później rekonstruuje się na nowo wszystkie fazy wchodzenia w związek małżeński poprzez odpowiednie ułożenie zdjęć w albumie i wspólne wspomnianie po tygodniu, miesiącu, roku czy dziesięciu

latach. Dodatkowo - co pokazują przeprowadzone wywiady - w trakcie prezentacji zdjęć szczególną uwagę przywiązuje się do nakreślenia atmosfery, w jakiej odbywało się fotografowanie oraz opisanie zaistniałych problemów i niespodziewanych zdarzeń. Dopuszczalne jest także temporalne zafałszowanie – jak zauważa Julia Hirsch, zdjęcia mogą być robione nawet kilka dni przed ślubem i nikogo nie obchodzi prawda, istotne jest aby spełnione zostały zwyczaje związane z weselem.



Fot. 15 [IA]



Fot. 16 [KS]

Zauważyłam, że zdjęcia przedstawiające zabawę weselną pokazują drugą linię prezentacji wyidealizowanego obrazu, to właśnie na nich zobaczymy bliskie nam osoby w niecodziennych sytuacjach, często komicznych i przejawskrawionych, które rozluźniają relacje między członkami grupy, ale warto podkreślić, że owa komiczność dotyczy tylko gości – para młoda nadal jest nieskazitelna.

Idealizacja doprowadza do tego, że miarą piękna staje się fotografia a nie świat, ludzie pragną wyjść na zdjęciach jak najlepiej, przez co świadome upiększanie staje się codziennością. Albumy rodzinne to poddany szczególnej obróbce zbiór indywidualnych i zbiorowych kreacji o wysoce subiektywnym charakterze, który udostępniamy innym jako reprezentację własnej grupy. Erving Goffman wskazał, że przygotowania do przedstawienia odbywają się za kulisami, tak, aby widzowie nie rozszyfrowali mistyfikacji. Nasuwa się więc myśl, że tym samym kulisy nie powinny być fotografowane? Na podstawie przeanalizowanych albumów stwierdzam, że o ile dawniej nie były one dostępne dla fotografa, o tyle dzisiaj stają przed nim otworem. Panna młoda pozwala się fotografować w trakcie przymierzania sukni i robienia makijażu, bo takie zdjęcia nadają dramaturgii wspomnianiu, przypominają o włożonym wysiłku, poniesionych kosztach, ale jednocześnie powodują, że główne przedstawienie traci swoją magię. Bajkowy świat zostaje zdemaskowany, a idealna na zdjęciach pozowana para okazuje się zwyczajna. Oczywiście samo wykonywanie takich zdjęć nie świadczy jeszcze o tym, że zostaną one udostępnione szerszemu gronu. Może się okazać, że w albumie nie znajdzie się dla nich miejsce, ponieważ kłóć się z wypracowaną wcześniej koncepcją siebie jako panny młodej, czy pana młodego. Pamiętajmy, że interakcja związana jest z odgrywaniem ról społecznych, które manifestujemy za pomocą gestów, słów, ubioru i sposobu zachowania się. Dlatego tak łatwo znaleźć w albumie te same osoby w diametralnie różnych sytuacjach, ponieważ w trakcie każdej interakcji na nowo prezentujemy siebie dopasowując nasz wizerunek do sytuacji.

W trakcie rozgrywania przedstawienia dochodzi do wymiany podtrzymującej oraz demonstracji intencji, która wskazuje na łączące jednostkę z innymi relacje. Są one sygnałem bliskości i szacunku. Wręczanie prezentów, kwiatów, ukłony,

pocałunki, wymowne spojrzenia – wszystkie te elementy interakcji widoczne są na fotografiach rodzinnych.



Fot. 17 [IA]



Fot. 18 [IA]

Pamiętkowe zdjęcia małżonków naładowane są emocjami, o ich związku świadczy spojrzenie, sylwetka, złączenie rąk. Podobny wydźwięk mają fotografie ze spotkań rodzinnych, powszechne są gesty obejmowania i przytulania zaświadczające o bliskości.



Fot. 19 [KS]



Fot. 20 [KS]

Zatrzymajmy się na chwilę przy fotografiach z wakacji. Ich głównym zadaniem jest oddanie atmosfery wypoczynku i rozluźnienia. Dlatego przywiązuje się wagę, aby uwiecznić chwile, gdy wylegujemy się na słońcu, uprawiamy sport czy tańczymy. „Sama czynność fotografowania działa kojąco i łagodzi ogólne poczucie zagubienia towarzyszące ludziom, zwłaszcza w podróży” (Sontag, 1986: 12). Zdjęcia z podróży mają także znaczenie prestiżowe, gdy manifestują bogactwo (lub stwarzają jego pozory) – fotografowanie się na tle luksusowych samochodów, sklepów, domów lub gdy fotografia jest dowodem na jakiś niebywały czyn – zdobycie Mont Everestu, wejście na wieżę Eiffla czy po prostu wyjazd do wielkiego miasta (Sztompka, 2005).



Fot. 21 [KS]



Fot. 22 [KS]

Idealizacja może mieć też charakter wtórny, to znaczy dokonujący się po wykonaniu fotografii. Objawia się ona starannym doбором miejsca przechowywania i ekspozycji zdjęć rodzinnych. Jak wskazywali moi rozmówcy, te szczególne wkłada się do odrębnych albumów stworzonych specjalnie na te okazje. Producenci przykładają dużą wagę do tego, aby zaspokajać wszystkie potrzeby swoich klientów. Wiedząc, jak duże znaczenia mają dla rodziny skarby w postaci fotografii, wypuszczają na rynek albumy i ramki w najróżniejszych formach i kolorach. Pamiątki wręczane z okazji chrztu czy pierwszej komunii są minialbumami, gdzie na specjalnych stronach wkleja się zdjęcia z przebiegu uroczystości, a wszystko to jest wyposażone w odpowiednią grafikę i sentencje religijne podkreślające doniosłość wydarzenia, które wprowadza jednostkę w nowy etap w jej życiu.

Pisząc o mistyfikacjach nie sposób pominąć kwestii manipulacji obrazem za pomocą technik komputerowych. Retuszu można dokonać bez wychodzenia z domu i bez pomocy specjalisty. Dostępne w sieci bezpłatne programy do obróbki i katalogowania zdjęć pozwalają dowolnie zmieniać sfotografowaną rzeczywistość. Albumy klasyczne, które ja poddałam analizie nie zawierały zdjęć przetworzonych w ten sposób, natrafiłam na nie w albumach internetowych. Być może jest to związane z tym, że cyfrowej obróbce poddaje się zdjęcia wykonane właśnie tą techniką i nie wywołuje się ich w tradycyjnej formie, lecz korzysta się z elektronicznych bądź internetowych albumów.



Fot. 23 [IA]



Fot. 24 [IA]

Obróbce poddaje się nie tylko zdjęcie, ale i formę jego ekspozycji. W ten sposób kontrolowanie fasady społecznej i osobistej jest silniejsze i co ważne, dla jednostki prostsze, gdyż serwisy udostępniają gotowe pomysły i niezbędne do jego wykonania akcesoria. Zadaniem jednostki jest wyłącznie nauczenie się obsługi programu do obróbki graficznej obrazów. Można się spodziewać, że w przyszłości jeszcze bardziej wzrośnie znaczenie wirtualnych albumów fotograficznych, ale można mieć wątpliwość czy tak jak cyfrowe aparaty wypierają swych analogowych poprzedników, elektroniczne albumy zastąpią klasyczne klasery? Moim zdaniem jeszcze długo klasyczne formy albumów będą znajdować swoich zwolenników, przynajmniej wśród osób, które nie mają dostępu do komputera bądź, nie potrafią go obsługiwać bądź są przeciwnikami tych nowości. Może być też tak, że po okresie zaniku powrócą jako chwilowy trend związany z nostalgią i tęsknotą za przeszłością. Nawet jeśli okaże się, że za kilkadziesiąt lat fotografia analogowa stanie się reliktem, a papierowe albumy znajdziemy tylko na dnie skrzyń, to nie oznacza to, że rola fotografii rodzinnej zmaleje.

Fotografia jako nośnik pamięci rodzinnej

Nieustanne rekonstruowanie przeszłości jest możliwe dzięki temu, że jednostki są członkami grup społecznych, które dostarczają ram dla zapamiętanych wydarzeń. Podstawową tezę Maurice'a Halbwachsa można z powodzeniem odnieść do roli, jaką odgrywa rodzinne fotografowanie. Wspominanie nie może istnieć poza grupą i nie chodzi tu o sens fizyczny (bo komu z nas nie zdarzyło się wspominać w samotności), lecz świadomościowy – przypomnianie przebiega zawsze wokół pewnych punktów orientacyjnych, jak zdarzenie, postać, wytwór. Jest to tym bardziej widoczne w przypadku wspólnego rodzinnego wspomniania, kiedy to w toku dokonujących się interakcji odtwarzany jest przebieg poszczególnych wydarzeń rodzinnych.

Odczytanie skatalogowanych fotografii oraz przeprowadzone wywiady pokazują, że rodzinna pamięć o przeszłości przybiera następujące wymiary:

1. Zdarzenia: są to głównie uroczystości rodzinne symbolizujące zakończenie pewnego etapu życia grupy. W każdym z przeanalizowanych przeze mnie albumów dominującym (ilościowo i jakościowo) motywem były święta i ceremonie kościelne: śluby, chrzciny, komunie, pogrzeby. Osobną grupę stanowią zdjęcia wakacyjne i codzienne.
2. Postaci: rodzina kładzie nacisk na eksponowanie przodków grupy oraz jej aktualnych członków. Zdecydowanie przeważają zdjęcia dzieci przybierające postać chronologicznej relacji z ich rozwoju wzmocnionej dodatkowo przez adnotacje o miejscu i dacie określonej sytuacji. Dzięki temu powtórne przejście przez poszczególne etapy dorastania jest bardziej precyzyjne i pozwala przyporządkować zaobserwowane zmiany do konkretnego okresu życia dziecka. Pamięć rodzinna wymaga więc nie tylko utrwalenia sylwetki członków grupy, ale także określenia i uściślenia ram czasowych i przestrzennych. Jeżeli zdjęcie nie posiadało podpisu ułatwiającego lokalizację, to następowało grupowe uruchamianie procesu przypomniania polegającego na poszukiwaniu punktów orientacyjnych. Ustalano ramy czasowe poprzez odszukanie wydarzeń, które nastąpiły przed i po zarejestrowanej sytuacji. Fotografie przedstawiające nieobecne postaci paradoksalnie uobecniały je zaświadczając

o ich bliskości. Ta niebywała rola obrazu umożliwia nie tylko przywołanie wspomnień, ale także przywrócenie do życia osób, które odeszły już z tego świata. Popularność portretów pokazuje, że ludzie przywiązują ogromną wagę do zachowania w pamięci rodzinnej sylwetek osób bliskich. Nawet po śmierci umieszcza się na nagrobkach zdjęcia zmarłych w celu symbolicznego wzmocnienia obecności i oswojenia tej jakże specyficznej przestrzeni społecznej. Fotografie nagrobkowe powodują, że pomimo śmierci fizycznej zachowany zostanie w pamięci obraz jednostki i to obraz szczególny, bo starannie wybrany ze zbiorów rodzinnej fotografii. Jak pisze Paul Levinson (1999), zaraz po wynalezieniu fotografii najczęściej fotografowano umarłe dzieci, a ponieważ w XIX wieku śmiertelność była wysoka, takich fotografii powstawało bardzo dużo^{xxv}. W przypadku tych zdjęć mistyfikacja polegała na tym, że dzieci ubierano odświętnie i układano na poduszkach, aby wytworzyć wrażenie snu a nie śmierci. Takie same techniki odnoszą się do zdjęć osób dorosłych – fotografuje się je w łóżach bądź w przystrojonych trumnach wyłożonych miękkimi poduszkami z koronkami, kwiatami i świecami. Zamknięte oczy, spokojna twarz pełni metaforę wiecznego snu, która pojawiła się już w starożytności, a jej apogeum nastąpiło wraz z rozwojem chrześcijańskiego kultu religijnego^{xxvi}.

Możliwość przypisania imienia i nazwiska do konkretnego wizerunku uruchamia zarówno wyobraźnię jak i proces interpretatywnego rekonstruowania przeszłych wydarzeń. Fotografie mają jednak zaświadczać nie tylko o pseudoobecności, ale jak trafnie wskazuje Susan Sontag, są także świadectwem nieobecności i nieosiągalności. Wartość tych obrazów wiąże się z okresem ich wykonania. Zdecydowanie większym sentymentem obdarzali respondenci fotografie stare, wyblakłe prezentujące dawnych przodków bądź zdjęcia unikatowe i pojedyncze:

To jest jedyne zdjęcie mojego brata jakie mam, lubię na nie patrzeć, myślałam, czy go nie powiększyć i oprawić, bo to jedyna pamiątka po nim (...) nie mam nic po mojej mamie, żadnych rzeczy, siostra wszystko zabrała, udało mi się wyprosić tylko jedno zdjęcie, takie jak portret, ale jest już zniszczone, mam je schowane w skrzyni, gdyby nie ono nie wiem, czy pamiętałabym jak wyglądała, bo umarła, jak byłam jeszcze dzieckiem, co by to było, jakbym go nie miała (SM).

André Bazin pisząc o ontologicznym statusie fotografii wskazuje, że obiektyw umożliwia zaspokojenie potrzeby posiadania wiernego modelu minionych wydarzeń:

Obraz ten może być nieostry, zdeformowany, odbarwiony, pozbawiony wartości dokumentalnej; ale działa przez ontologiczną genezę modelu: sam jest modelem. Stąd bierze się wdzięk fotografii albumowych. Owe cienie szare lub sepiowe, podobne do zjaw, prawie nieczytelne – nie są już tradycyjnymi portretami rodzinnymi, to wzruszająca obecność życia, zatrzymanego w trwaniu (...) (Bazin, 1998: 61).

I chociaż Bazin głosi całkowicie obiektywistyczny status fotografii nie dostrzegając pokazanych przeze mnie technik kreacji, to doskonale wyczuł emocjonalną sferę rodzinnych albumów. Sontag określa rodzinne fotografowanie jako „tworzenie kroniki pisanej portretami”, a album pełni rolę „przenośnej walizeczki”, której zawartość zaświadcza o wspólnym życiu (1986: 11-12). Odmiennego zdania był Walter Benjamin, który odmawia fotografii wymiaru „obecności”, ponieważ jest ona wyłącznie mechaniczną reprodukcją, pozbawioną

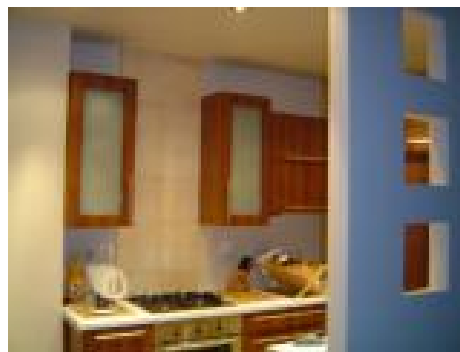
aury właściwej malarstwu czy rzeźbie. Ta aura to status oryginalności niedostępny dla fotografii, która może być kopiowana w nieskończoność i właśnie w tym nieustannym powielaniu zatracą się owa esencjonalna obecność podmiotu. Mimo tej niedoskonałości fotografia jest dla Benjamina (1975) poetyckim zbiorem metafor, a najbardziej przez niego podkreślaną jest metafora cierpienia – fotografia zmuszając do odkopywania wspomnień sprawia przede wszystkim ból. Upływ czasu zapisany światłem dociera do jednostek ze wzmożoną siłą, atakuje je, obnaża z kreacji i mistyfikacji, ale co najistotniejsze, zmusza do zadawania pytań.

Indywidualne portrety są wizualną charakterystyką, w której odbija się zarówno punkt widzenia fotografa, jak i postrzeganie siebie osoby pozującej. To jak widzą nas inni ma wpływ na naszą tożsamość, która jest często odbiciem grupowych oczekiwań, ale równie często poczucie ją odbiega od społecznie funkcjonującego wizerunku naszej osoby.

3. Wytwory: przedmioty materialne są składnikiem pamięci zbiorowej w tym sensie, że zaświadcza o statusie materialnym i społecznym grupy oraz odbija się w nich wyznawany system wartości i wierzeń. Szczególną rolę w ich utrwalaniu i przekazywaniu pełnią rozmowy i wspólne wspomnianie. Piotr Kwiatkowski zauważa, że współcześnie takich rozmów jest coraz więcej a wiedza o losach rodziny poszerza się. Fotografie rodzinne należą do owej skarbnicy oraz same pełnią jej funkcję. Utrwalanie, intencjonalne bądź nie, materialnych wytworów widoczne jest w każdym z przeanalizowanych przeze mnie albumów. Wśród udostępnionych mi zdjęć znajdowała się grupa fotografii pokazujących wnętrza mieszkań, niektóre z nich opatrzone były komentarzem: „Nasza kuchnia” czy „Tak sobie mieszkamy”. Dzięki nim zaświadczano nie tylko o obecności bliskich, ale także miejsc, sprzętów i przedmiotów. Fotografia jest więc nośnikiem wiadomości wizualnych o bardzo różnej tematyce, nawet w obrębie ściśle określonej grupy, jaką jest rodzina. Za jej pomocą utrwalone zostają zarówno przedmioty codziennego użytku, domostwa, miejsce pracy czy odwiedzone w trakcie podróży zabytki. Wytwory te wraz z wydarzeniami i postaciami są symbolami doniosłych dla grupy wartości, czyli idei, wzorów zachowań i przekonań.
4. Wartości: ich główną rolą jest wzmacnianie identyfikacji grupowej i poczucia odrębności. Istnienie wartości konstytuujących grupę czyni z niej ponadjednostkowy twór, ale z drugiej strony owe wartości rodzinne są nieustannie odtwarzane w toku codziennych interakcji pomiędzy uczestnikami przedstawień. Tak jak przystąpienie do sakramentu małżeńskiego jest wyrazem religijności, tak fotografie ślubne są udokumentowaniem życia w wierze. Tak, jak odbywanie podróży po egzotycznych zakątkach świata jest symbolem prestiżu, tak fotografie turystyczne są zaświadczeniem o oswojeniu niedostępnej dla mas przestrzeni. Fotografowanie się przy suto zastawionym stole, sprzęcie elektronicznym, nowym samochodzie to zabieg, o którym z taką pasją pisał Erving Goffman .



Fot. 25 [KS]]



Fot. 26 [IA]



Fot. 28 [KS]



Fot. 27 [KS]

Aparat fotograficzny staje się wytworem kultury, którego zadaniem jest wytwarzanie i utrwalanie symboli. Flusser (2005) zdobywa się na tezę, że aparat jest symulatorem myśli, a powstające fotografie w żadnym razie nie odbijają rzeczywistości, lecz są jej projektorami. Dlatego zdarzenia, postaci, wytwory i wartości składające się na pamięć zbiorową rodziny są reprezentacjami minionej przeszłości, które w akcie wielokrotnego odczytywania ulegają modyfikacjom pod kątem aktualnie posiadanej wiedzy i zdobytych doświadczeń. Stąd biorą się rozbieżności w odbiorze fotografii wśród członków tej samej rodziny, a zwłaszcza, gdy uwzględnimy różnice pokoleniowe.

Z pamięcią i wspomnianiem nierozłącznie związana jest potrzeba gromadzenia pamiątek rodzinnych, budowa drzew genealogicznych czy popularne ostatnimi czasy podróże sentymentalne. Dokonujące się w toku interakcji procesy wymiany, współzawodnictwa czy autoprezentacji są elementem wytwarzania tożsamości indywidualnej i grupowej a w rezultacie pamięci zbiorowej.

Inytucjonalizacja rodzinnej pamięci polega właśnie na gromadzeniu wspomnień i informacji, których nośnikiem są fotografie rodzinne biorące udział w przekazie pokoleniowym. Osoby, z którymi rozmawiałam podkreślały, że wyprowadzając się z domu dzieciństwa zabierały ze sobą zdjęcia pamiątkowe – babci, dziadka, rodzeństwa, rodziców i innych członków rodziny. Znamienna jest też potrzeba posiadania zdjęć z dzieciństwa, zwłaszcza, gdy zakłada się własną rodzinę. Okazuje się, że zachowanie ciągłości wspomnień jest niezmiernie ważne, nie wystarczy gromadzenie wspomnień rozpoczynających się z chwilą wejścia w ten nowy etap życia – nawet młode małżeństwo posiadało w swoim zbiorze choćby pojedyncze fotografie reprezentujące ich przedmażeńską przeszłość oraz przeszłość ich rodzin. Pojawienie się aparatów fotograficznych zastąpiło spisywanie kronik rodzinnych, ten niezwykle wynalazek umożliwił masom systematyczne zamykanie

życia rodzinnego na kliszy. Bezdusznosc celulozy czy sytemu *zero jedynekowego* zanika pod wplywem ludzkiej reki, ktora czyni z nich nośniki życia społecznego wypełnionego znaczeniami, wartościami i emocjami.

Fotografia przedluzza nasze zdolności percepcyjne i chociaz nie jest czynnikiem koniecznym dla uruchomienia procesów przypominania, to współczesne społeczeństwo staje się coraz bardziej medialne a obrazy towarzyszą człowiekowi na każdym kroku.

Ostatnio fotografia uprawiana jest tak powszechnie jak rozrywki tego rodzaju, co seks i taniec – co oznacza, że podobnie jak każda masowa forma sztuki, nie jest ona przez większość ludzi wykonywana jako sztuka właśnie. Stanowi przede wszystkim rytuał społeczny, obronę przed lękami i narzędzie władzy (Magala, 1982: 63).

Poprzez fotografie wyrażamy konsumpcyjny stosunek do świata – pragniemy posiadać zarówno to, co jest dostępne naszemu doświadczeniu, jak i to, co jest odległe. Sontag twierdzi, że jednym z elementów społecznego sportu, jakim jest fotografowanie, jest fascynacja odległością, dystansem społecznym i właśnie dlatego fotografowanie klas niższych czy enklaw biedy jest sportem klas uprzywilejowanych. Socjologowie, jak choćby Kazimierz Żygulski czy Tomasz Ferenc, wskazują, że obraz jest obecnie najpowszechniejszym środkiem porozumiewania się:

Jako podobizna w dowodzie tożsamości zastępuje rysopis obywatela, stanowi przedmiot kultu prywatnego i publicznego, kiedy w formie zdjęcia najbliższych osób jest noszony w portfelu lub w formie fotosów dostojników państwowych (...) dekoruje wnętrza gmachów użyteczności publicznej (...). Obrazek jest dokumentem wypadków, wojen (...) jest środkiem informacji z każdej dziedziny wiedzy, a także rozrywką (Czartoryska, 2005: 74).

Rodzinne albumy stanowią ramy dla wspomnień, ale trzeba też zauważyć, że fotografie spłaszczają pamięć, która nie musi już stosować skomplikowanej schematyzacji i obróbki myślowej materiału, aby w konsekwencji przechować go w zakamarkach pamięci. Znacznie prostsze jest gromadzenie informacji o własnej rodzinie poprzez fotografie niż spisywanie jej dziejów w formie pamiętników czy kronik. Wspólne przeglądanie zdjęć przy każdej okazji odświeża pamięć, uzupełnia ją a nawet buduje, jak to się dzieje, gdy para pochłania zdjęcia z albumów, aby oswoić kilkanaście lat nieznajomości. Pokazując rodzinne zbiory znajomym odkrywamy przed nimi nasze rodzinne, często intymne życie, tym samym zezwalamy im na wejście w rodzinną historię a często okazuje się, że zdjęcia zawierające ich sylwetki znalazły swoje miejsce w tych szczególnych albumach.

Na rodzinnych fotografiach nakładają się na siebie dwa wymiary: dokonanej przeszłości oraz wyobrażeń na jej temat. Warto w tym miejscu wspomnieć także o kategorii *postmemory* zaproponowanej przez Marianne Hirsh, a która odnosi się do opowieści rozgrywających się przed naszym narodzeniem czyniąc z nich oś naszych obecnych doświadczeń i wspomnień. Hirsh (1997) podkreśla, że zjawisko to ma miejsce przede wszystkim w rodzinach obciążonych traumatyczną przeszłością, w których pokolenia wznoszą się w cieniu owych tragicznych wydarzeń.

Fotografowanie współczesne – znaczenie rodzinnych albumów

Utrzymywanie ciągłości biologicznej społeczności utrwała się za pomocą aparatu do tego stopnia, że już na sali porodowej rejestruje się proces wydawania na

świat potomstwa. Kolejne lata życia dziecka są masowo zapisywane, eksponowane, omawiane i rekonstruowane podczas rodzinnych spotkań, a fotografie nie pozwalają zapomnieć o tamtych chwilach. Fotografia rodzinna wpisuje się zdecydowanie mocniej w kolejną funkcję rodziny, a mianowicie utrzymywanie ciągłości kulturowej społeczeństwa. Albumy rodzinne to nie tylko zbiór wizerunków członków rodzin, ale także ogromna skarbnica dorobku kulturowego grupy. Oglądanie zdjęć wprowadza jednostkę w milcząco przyjęte schematy zachowań, kiedy to zinternalizowane zostają wartości i normy grupowe, a hierarchia wewnątrzgrupowa zostaje wyartykułowana. Jak wskazywali respondenci, w trakcie wspólnego wspomniania porusza się opowieści o tradycjach rodzinnych, a same fotografie są nośnikami tych treści obrazującymi przebieg i charakter wspólnego świętowania. Funkcja inicjacyjno-socjalizacyjna widoczna jest także, gdy oglądanie zdjęć rodzinnych połączone jest z wprowadzaniem nowej osoby do grupy. Odtwarza się wówczas historię rodziny, przedstawia poszczególnych jej członków i akcentuje znaczące dla rodziny wydarzenia. W ten sposób jednostka zostaje wprowadzona w życie rodzinne, ale trzeba zaznaczyć, że odbywa się to stopniowo. Najbardziej dostępne są zdjęcia upublicznione, które znajdują się w korytarzach, poczekalniach czy na biurku w pracy; w drugiej kolejności udostępniana jest przestrzeń prywatna a wraz z nią fotografie w dowodach tożsamości^{xxvii}, na ścianach czy meblach. Ostatnim etapem jest wprowadzenie w przestrzeń intymną i zezwolenie na oglądanie zdjęć znajdujących się w sypialniach i albumach. Fotografie rodzinne traktowane są jako bardzo cenna i osobista pamiątka, do której oglądania nie dopuszcza się nieznanym, bo byłoby to równoznaczne z naruszeniem prywatności.

Albumy rodzinne mają swoją wewnętrzną dynamikę związaną ściśle z fazami życia rodziny, każdy nowy etap przeradza się w nowy album. Jeden z moich rozmówców zwrócił uwagę na to, że po śmierci żony nie przywiązuje już takiej wagi do segregowania fotografii, jakby wraz z jej odejściem odeszły zwyczaje, które właśnie ona pielęgnowała. Można też tu wskazać inną przyczynę takiej sytuacji, o której pisał między innymi Pierre Bourdieu (1978): o ile fotografowanie jest zajęciem męskim utożsamianym z majsterkowaniem, o tyle komponowanie albumu należy do kobiet i wiąże się z przypisywaną im rolą opiekunki domowego ogniska.

Tak jak rodzina spełnia szereg istotnych funkcji, tak fotografia bierze udział w ich wypełnianiu i podtrzymywaniu. Julia Hirsch, autorka książki *Family Photography. Content, Meaning and Effect* ujmuje rodzinę metaforycznie, posługując się retoryką starożytną. Według niej z każdą z tych metafor związane są określone zdjęcia w albumie rodzinnym, które jako całość tworzą obrazkową historię rodziny. Pierwsza metafora mówi o tym, że rodzina jest związkiem uczuciowym wyrastającym z instynktu i pasji, a obrazem tego są fotografie rodzica z dzieckiem, czy samego dziecka w najróżniejszych sytuacjach. Druga metafora jest porównaniem rodziny do państwa z naciskiem na zapewnienie przetrwania materialnego, jej odzwierciedleniem mają być zdjęcia przedstawiające członków rodziny podczas pracy bądź w otoczeniu inwentarza i przedmiotów materialnych. Ostatnia metafora to traktowanie rodziny jako wspólnoty duchowej opartej na wartościach moralnych, co symbolizują fotograficzne relacje z uroczystości religijnych lub, co ciekawe, ustawienie osób na zdjęciu w formację „V” lub piramidy, gdzie centralne miejsce zajmuje osoba, od której płyną wartości moralne (Hirsch, 1981: 15-28). Analiza nieobecności pewnych osób na grupowych fotografiach rodzinnych może posłużyć do ustalenia hierarchii w rodzinie a nawet ignorowania niektórych jej członków. Na zdjęciach łatwo można dostrzec, kto kogo obejmuje, którzy krewni znajdują się w centrum, kto jest proszony o zrobienie zdjęcia (tej osoby nie widzimy na fotografii) a

kto zaproszony do wspólnego pozowania. Całe spektrum znaków i symboli niedostrzegalne podczas okazjonalnego przerzucanie stron albumu ujawnia się w trakcie dokładnej analizy. Także samo oglądanie fotografii ma znaczenie integracyjne i prowadzi do myślenia w kategoriach „my” - w przypadku rodzinnych albumów jest to tym bardziej widoczne. Opisany przeze mnie wcześniej zwyczaj przesyłania zdjęć dalszej rodzinie bądź znajomym także bierze udział w podtrzymywaniu więzów rodzinnych. Na podstawie obserwacji częstotliwości występowania poszczególnych adresatów można ustalić, którzy krewni zajmują ważniejsze miejsce w pamięci zbiorowej rodziny i tym samym częściej włączani są w proces grupowej integracji. Przesyłane fotografie są nośnikami wielu informacji, oczywiście subiektywność wyboru wprowadza element idealizacji, ale bez względu na to, stanowią one substytut udziału w ceremonii. Jeżeli, któryś z ważnych członków rodziny jest nieobecny np. na ślubie, to częstym zwyczajem jest przesyłanie mu lub wręczenie przy pierwszym spotkaniu kompletu zdjęć z uroczystości i nagrania video. Dzięki temu może nie tylko odtworzyć przebieg wydarzeń, ale także wziąć udział w rozbudowie pamięci zbiorowej. „Bycie na bieżąco” okazuje się bardzo istotne, bo tak jak zwyczajowe przekazywanie kawałka tortu dla nieobecnego gościa, tak poweselne wysyłanie fotografii jest symbolem pamięci i traktowania więzi rodzinnych z dużą powagą.

Aparat fotograficzny towarzyszy człowiekowi w wielu momentach życia, a jego nieodzowność ujawnia się zwłaszcza w trakcie uroczystości rodzinnych i urlopów. W ten sposób staje się narzędziem uświęcania i unieśmiertelniania ważnej przestrzeni życia zbiorowego. Za Emilem Durkheimem można powiedzieć, że owo uświęcanie pełni funkcję „rewitalizującą i rekreacyjną”. Pamiętajmy bowiem, że działalność fotograficzna jest także rozrywką podobną do zabawy, nawet amatorzy uruchamiają wyobraźnię reżyserując pozy, wybierając tła czy ustawiając odpowiednie parametry aparatu. Czynność ta okazuje się niezwykle wciągająca, a obecnie, gdy efekty naszej pracy są natychmiast widoczne jeszcze bardziej rośnie w jednostkach potrzeba dalszej zabawy. Bourdieu pisze, że fotografowanie dodaje wartości sytuacji fotografowanej, z jednej strony poprzez uznanie przez fotografujące osoby wyjątkowości sytuacji fotografowanej a z drugiej przez wzbudzenie w aktorach zdarzenia poczucia uczestnictwa w czymś ważnym.

Porównując stare fotografie rodzinne ze współczesnymi widać, że pozy i miny widoczne na tych pierwszych musiały być poważne i dostojne, oczywiście można to tłumaczyć czynnikami natury technicznej – konieczność długiego unieruchomienia^{xxviii}, ale nie mniejsze znaczenie ma fakt, że w swych początkach aparat wzbudzał ogromną sensację i szok, przez co fotografowanie traktowane było jako czynność odświętna i wymagająca powagi. Wraz z rozwojem techniki nastąpiła zmiana w tym obszarze, i tak współczesne fotografie rodzinne cechuje większa swoboda, owszem w niektórych sytuacjach nadal wymagany jest pewien sztywny i dostojny, ale przybywa zdjęć komicznych i przypadkowych. Uwagę zwraca zwłaszcza jedna tendencja – reguła uśmiechu – dotyczy to zwłaszcza dzieci, dorośli czynią wiele zabiegów, aby ich maleństwo miało na zdjęciu wesołą minę^{xxix}. W ten sposób obrazkowa historia rodziny wypełniona jest uśmiechami i radosnymi zdarzeniami, a gniew czy smutek pojawiają się tylko w szczególnych okolicznościach obwarowanych surowymi normami. Goffmanowskie prezentowanie siebie przebiega na wielu płaszczyznach, które omówiłam we wcześniejszym podrozdziale, w tym miejscu chcę jednak przypomnieć, że kształtowanie się tożsamości indywidualnej i grupowej zawsze zakłada element zafalszowania i idealizacji, a fotografia rodzinna

bardzo dobrze to uwidocznia, zwłaszcza, że wpisuje się w dokonujące się nieustannie symboliczne interakcje.

Roch Sulima argumentuje, że jeżeli fotografia spełnia swoje funkcje społeczne, to można jej wybaczyć kłamstwo. Dlatego akceptuje się wspólne pozowanie rozwiedzionych małżonków na komunii dziecka, a występujące niekiedy w chłopskiej fotografii zjawisko wkomponowania w zdjęcia pogrzebowe wizerunków nieobecnych na nich osób, których obecność była narzucona przez normę społeczną jest czymś „normalnym”. Dochodzi do tego płynność znaczenia i interpretacji obrazu, który w przeciwieństwie do tekstu pisanego – w którym, według Paula Ricoeura znaczenie zostaje zapamiętane kosztem zdarzenia – fotografie utrwalają zdarzenie, a nie znaczenie, dlatego możliwe są dwie całkowicie różne interpretacje tego samego zdjęcia^{xxx}.

Skarby wielkich historii. Podsumowanie

Fotografia zajmuje bardzo ważne miejsce wśród pamiątek rodzinnych i jest jednocześnie najczęstszą jej formą, co pokazuje raport Piotra Kwiatkowskiego^{xxxi}. Wskazuje on, że w przestrzeni rodzinnej spotykają się dwa nurty pamięci zbiorowej: wspomnienia wielkiej historii i pamięć o dziejach rodziny. Warto zwrócić uwagę na kategorie instytucjonalizacji tej pamięci. Jest ona o tyle istotna, że to właśnie w niej zawiera się interesująca mnie rodzinną fotografia. Jedną z instytucji są właśnie zbiory pamiątek rodzinnych stanowiących korelaty pamięci zbiorowej. Nie ulega więc wątpliwości, że staje się istotnym katalizatorem w budowie i utrwalaaniu pamięci zbiorowej tej pierwotnej grupy społecznej. Na podstawie przeprowadzonych przeze mnie badań stwierdzam, że fotografia bierze udział w reinterpretacji naszej przeszłości uruchamiając mechanizm alternacji biografii, o którym pisał Peter L. Berger (1997: 57-60). Zgodnie z nim życie pojmowane jest jako szereg następujących po sobie zdarzeń a do biografii wybiera się te najbardziej reprezentacyjne. Stąd przekonanie i potrzeba, aby utrwałać na zdjęciach wydarzenia przełomowe dla życia grupy: narodziny dziecka, chrzciny, pierwsza komunია, bierzmowanie, ślub, to tylko najbardziej sugestywne z nich. Część zdjęć rodzinnych wykonywana jest cyklicznie – co rok, w święta, urodziny czy inne uroczystości. Dzięki temu zachowany zostaje porządek czasowy a dynamika grupowa jest bardziej uchwytana.

Najbardziej charakterystyczną cechą fotografii rodzinnej jest jej schematyczność. Bez względu na rodzaj analizowanego albumu można wyodrębnić reguły dotyczące amatorskiej działalności fotograficznej. Wykonując zdjęcie, jak i pozując do niego zakładamy jego potencjalne wykorzystanie. „Pstrykacze” muszą przestrzegać zasad mówiących o tym, co jest warte sfotografowania, a co konieczne (uroczystości rodzinne, dzieciństwo, wakacje) oraz umieścić w kadrze charakterystyczne dla danej sytuacji artefakty ułatwiające późniejsze odczytywanie zdjęć.

Obok schematyczności cechą albumów rodzinnych jest chronologia, dotyczy ona przede wszystkim klasycznych albumów – ich internetowe odpowiedniki cechuje dużo bardziej posunięta selektywności i niekompletność.

Albumy rodzinne jako zbiór subiektywnie dobranych fotografii stanowią nośnik pamięci rodzinnej, na którą składają się zdarzenia, postaci, wytwory i wartości rekonstruowane w toku rodzinnego wspomnienia. Jednakże, jak wynika z moich badań, jednostki stosują szereg technik kreacji wizerunku – indywidualnego i

grupowego. Dlatego historia rodziny jest połączeniem rzeczywistości minionej z wyobrażeniami na jej temat^{xxxii}. Goffmanowska idealizacja przebiega na trzech etapach:

1. *W trakcie aktu fotografowania* – po stronie twórcy, jak i pozującego. Zaliczyć tu należy kontrolowanie fasady osobistej i społecznej oraz dbanie o zachowanie autentyczności stworzonych obrazów.

2. *W procesie obróbki i ekspozycji fotografii* – manipulacja zdjęciem za pomocą technik komputerowych, subiektywny wybór reprezentacyjnych fotografii oraz odpowiednie ich oprawienie i wyeksponowanie. To, co chcemy o sobie pamiętać, wyznacza naszą tożsamość.

3. *W procesie uruchamiania zbiorowej pamięci* – wspomnianie i reinterpretowanie przeszłości zgodnie z posiadaną aktualnie wiedzą i zdobytym doświadczeniem życiowym. Mistyfikacja dotyczy także komentarzy towarzyszących przeglądaniu albumów, których celem jest zbudowanie wspólnej definicji sytuacji, dzięki której interakcja przebiega sprawniej a odczytanie zdjęć jest zgodne z naszymi oczekiwaniami. Niszczenie bądź wyrzucanie fotografii - np. byłych partnerów - symbolizuje zmianę w życiu - na ich miejsce pojawiają się nowe, zaświadczające o zmianie tożsamości.

Idealizacja odbywa się także poprzez selekcję widoczną na każdym z tych etapów, można jednak zaobserwować pokoleniową zmianę sposobu selekcji – o ile wcześniej polegała ona przede wszystkim na ukrywaniu fotografii o tyle dzisiaj odbywa się poprzez usuwanie i niszczenie ich – a możliwość natychmiastowego powtórzenia ujęcia ma tu decydujące znaczenie.

Przeprowadzone przeze mnie badania jakościowe pokazują, że bez względu na formę przechowywania, znaczenie i wartość zdjęć rodzinnych nie ulegają zmianie. I tak, podsumowując poczynione przeze mnie analizy wyodrębniłam następujące funkcje fotografii rodzinnej. Zaznaczam jednak, że w żadnym razie nie jest to klasyfikacja rozłączna:

1. Fotografia rodzinna integruje grupę, tworząc i podtrzymując więzi rodzinne;
2. Fotografia rodzinna uświetca i unieśmiertelnia ważne przestrzenie życiowe rodziny;
3. Fotografia rodzinna stanowi reprezentację wspólnoty poddaną idealizacji;
4. Fotografia rodzinna jest jednocześnie nośnikiem pamięci zbiorowej, jak i bierze udział w jej kształtowaniu, przebudowie i utrwalaniu;
5. Fotografia rodzinna pełni rolę medium, za pomocą którego przekazywane są informacje o zmianach zachodzących w obrębie grupy;
6. Fotografia rodzinna, a w szczególności wakacyjna pełni funkcję prestiżową i rozrywkową stając się niejednokrotnie symbolem statusu i kreatywności;
7. Fotografia rodzinna pozwala oswoić świat po jego uprzednim zagarnięciu;
8. Fotografia rodzinna znosi barierę czasu, przez co nieżyjący już przodkowie są nadal obecni w pamięci zbiorowej, a utrwalone zdarzenia i obiekty z przeszłości są na nowo odtwarzane w teraźniejszości.

Celowo rozpoczęłam moją analizę od prezentacji goffmanowskich technik, aby przenieść wyniki badań nad zawartością fotografii na poziom pamięci. Nawiązanie do

innych badań z tego zakresu pełni rolę danych weryfikujących postawione przeze mnie tezy.

Problemem, jaki wysuwa się na pierwsze miejsce przy badaniu zbiorów fotografii jest ocena ich wiarygodności i rzetelności. Przede wszystkim muszę podkreślić, że albumy rodzinne są selektywnymi i subiektywnymi zbiorami obrazów i każdy, kto przystąpi do ich badania musi zdać sobie z tego sprawę. Odczułam to podczas spotkania z każdym z albumów, a nawet wcześniej – w trakcie pozyskiwania materiału do badań. Nieustanne kontrolowanie tego wymiaru fotografii umożliwia osiągnięcie w prowadzonych badaniach statusu naukowości przy jednoczesnym zachowaniu specyfiki życia społecznego.

Pragnienie zaprezentowania pozytywnego wizerunku towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów i nawet świadomość, że fotografia jest wyłącznie podobizną, nie uwalnia nas od łatwowierności i ulegania iluzji. Magia reprezentacji tkwi zarówno w potrzebie odczuwania bliskości, jak i w zdolności do twórczego rekonstruowania minionych wydarzeń. Rodzinne albumy są przedłużeniem pamięci zbiorowej i materialnym korelatem rodzinnych wzruszeń, radości i nieszczęść.

Będąc zarówno medium jak i przedmiotem naukowych dociekań fotografia skrywa w sobie kilka poziomów znaczeniowych, o których z taką pasją pisali teoretycy tacy jak Roland Barthes, czy Erwin Panofsky. Tym samym postrzeganie fotografii przebiega w taki sam sposób, jak percepcja świata rzeczywistego – nabiera on znaczenia pod wpływem ludzkiego spojrzenia, tracąc swą neutralność (Webster, 1980), a kwestionowanie jakiegokolwiek relacji między tymi dwoma przestrzeniami staje się bezpodstawne. Jak trafnie wskazują Tomasz Ferenc i Bogusław Sułkowski:

Zmiany w rozumieniu obrazu fotograficznego polegają na tym, że nie dyskryminuje się już go jako narzędzia, które może służyć w badaniach socjologicznych czy antropologicznych, pomagają jednak lepiej poznać jego ograniczenia. Świadomość kulturowych determinantów, jakim wszyscy podlegamy, pozwala nie patrzeć na fotografię jako na obiektywny dokument. I może to paradoksalnie, pozwala nam wydobyć więcej informacji z każdego zdjęcia (2004: 89).

Włączenie fotografii do analiz socjologicznych wymusza ponowną weryfikację wypracowanych do tej pory teorii socjologicznych, zwłaszcza pod kątem wskazań metodologicznych i przystosowania ich do tego jeszcze dość świeżego obszaru dociekań naukowych. Dotyczy to zwłaszcza procedur badawczych, które pozwoliłyby na uchwycenie wybranego wymiaru wizualizacji w szerszym kontekście. Mam nadzieję, że początkowa euforia i zachłyśnięcie się fotografią przerodzi się w dzieła spajające dotychczasowe osiągnięcia w tej materii. Socjologię fotografii może zgubić zbyt fragmentaryczne ujmowanie zjawisk związanych z fotografizacją życia, czego konsekwencją będzie zbiór szczegółowych analiz nieodpowiadających na pytania związane z ontologicznym i epistemologicznym statusem fotografii. Z drugiej strony powstają prace z pogranicza socjologii i filozofii o wysokim stopniu abstrakcji zawierające tezy o naturze obrazów niemożliwe do weryfikacji. Jest to zarzut wysuwany nie tylko w stronę socjologów zajmujących się ikonosferą. Od dłuższego już czasu analizy socjologiczne poddawane są pod wątpliwość, a płynność postmodernizmu osłabia trafność stawianych diagnoz. Z tego też względu ilościowe metody badawcze mogą nieść ryzyko zagubienia humanistycznego wymiaru społeczeństwa i pogrążenia się w zbiorze liczb i miar, które izolują badacza od „człowieka”.

Przejście z poziomu jakościowej analizy zawartości obrazów powinno być zawsze uzupełnione o badania na wyższym poziomie znaczeniowym i chociaż teoretycy fotografii zdają się dostrzegać ten problem, to jednak wciąż brakuje sprawdzonych narzędzi umożliwiających realizację tego postulatu.

Bibliografia:

Barthes, Roland (1971) „Trzeci sens.” *Kino*, nr 11.

-----, (1985) „Retoryka obrazu.” *Pamiętnik Literacki*, z.3.

-----, (1995) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: KR.

Bartuszek, Joanna (2005) *Między reprezentacją a „martwym papierem. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*. Warszawa: Neriton.

Bazin, André (1998) „Ontologia obrazu fotograficznego.” S. 57-67 w *Wiedza o kulturze. Cz.4. Audiowizualność w kulturze, Zagadnienia i wybór tekstów*, pod redakcją J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Benjamin, Walter (1975) *Twórca jako wytwórca. Zbiór pism*. Wyboru dokonał H. Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Berger, Peter L. (1997) *Zaproszenie do socjologii*. Warszawa: PWN.

Berger, John (1999) *O patrzeniu*. Warszawa: Fundacja Aletheia.

Bergson, Henri (1988) *Pamięć i życie*, Warszawa: PAX.

Blumer, Herbert (1984) "Społeczeństwo jako symboliczna interakcja." S. 71-87 w *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*, pod redakcją E. Mokrzyckiego Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bohdziewicz, Beata (1997) „Zostały zdjęcia.” W: *Konteksty/Polska Sztuka Ludowa*, nr 3-4.

von Brauchitsch, Boris (2004) *Mała historia fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.

Bourdieu, Pierre, redaktor (1978) *Un art. Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographi*. Paris.

Candrowicz, Krzysztof. (2006) *Continuum fotografii*. dostęp 28 marca 2006 (<http://www.few.pl/continuumfotografii.doc>).

- Chalfen, Richard (2006) *Family photograph appreciation: dynamic of medium, interpretation and memory*. dostęp 2 maja 2006 (<http://astro.temple.edu/~rchalfen/Memory.html>).
- Czartoryska, Urszula (2005) *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Czykwin, Ewa (2006) *Warsztat badawczy Ervinga Goffmana*. Dostęp 18 kwietnia 2006 (http://pip.uwb.edu.pl/zaklady/czykwin/czykwin_pliki/Goffman.doc).
- Denzin, Norman K. (2000) „Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial“ w *Flick Uwe, von Kardorff Ernst, Steinke Ines (Hg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg.
- Durkheim, Émil (1990) *Elementarne formy życia religijnego: system totemiczny*. Warszawa: PWN.
- , (1999) *O podziale pracy społecznej*, Warszawa: PWN.
- Drozdowski, Rafał (2007) *Idiomy fotografii amatorskiej*. Referat zaprezentowano podczas XIII Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego w Zielonej Górze.
- Ferenc, Tomasz (2001) „Socjologia obrazu, socjologia fotografii – praktyki badawcze.” w *Przegląd socjologiczny*, t. L/2: 81-99.
- Ferenc, Tomasz., B. Sułkowski (2004) „Fotografia i telenowela – dwa przykłady konstruowania rzeczywistości.” w *Kultura i społeczeństwo*, nr 4: 85-96.
- Ferenc, Tomasz, Krzysztof Makowski, redaktor (2005) *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*. Łódź: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.
- Flusser, Vilém (2004) *Ku filozofii fotografii*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Fromm, Erich (2003) *Mieć czy być?* Gdańsk: REBIS.
- Gardner, Sandra (1999) “Images of family Over the Family Lifecycle.” w *Sociological Quarterly*, nr 31: 77-92.
- Godzic, Wiesław (1980) „Metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniu dzieła filmowego.” w *Z badań porównawczych nad filmem*, pod redakcją A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa-Katowice-Kraków.
- Goffman, Erving (1979) *Gender Advertisment*. New York: Harper and Row.
- , (2000) *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa: KR.
- , (2006) *Rytuał interakcyjny*. Warszawa: PWN.

- Halbwachs, Maurice (1969) *Spoleczne ramy pamieci*. Warszawa: PWN.
- , (1996) "La mémoire collective et le temps." w *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 101, s. 45-65. dostęp 20 listopad 2006 (http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_et_le_temps/memoire_coll_et_le_temps.html).
- Hirsch, Julia (1981) *Family Photography. Content, Meaning and Effect*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Hirsch, Marianne (1997) *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hopfinger, Maryla (2003) *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Jedlowski, Paolo (2001) "Memory and Sociology. Themes and Issues." w *Time and Society*, nr10.
- Kławsuń, Piotr (2006) „Dlaczego ludzie robią zdjęcia?” w *Ikonosfera. Studia z socjologii i antropologii obrazu*. dostęp 30 kwietnia 2006 (<http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=48>).
- Konecki, Krzysztof (2000) *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: PWN.
- Kurowicki, Jan (1999) *Fotografia jako zjawisko estetyczne*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Levinson, Paul (1999) *Miękkie ostrze*. Warszawa: Muza.
- Libera, Michał (2005) „Kategoria performatywności we współczesnej socjologii pamięci” w: *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, pod redakcją (red.) A. Szpocińskiego. Warszawa: Wydawnictwo IAM.
- Locke, John (1995) *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Warszawa: PWN.
- Magala, Sławomir (1982) *Fotografia w kulturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Maruszewski, Tomasz (2001) „Kodowanie kolejności zdarzeń w pamięci autobiograficznej.” w *Roczniki psychologiczne*, tom 4: 73-94.
- McLuhan, Marshall (2004) *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne.
- Misztal, Bronisław (2000) *Teoria socjologiczna a praktyka społeczna*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

- Olechnicki, Krzysztof (2000) „Antropologiczne penetracje wizualnych przestrzeni rzeczywistości.” w *Kultura i społeczeństwo*, nr 4.
- , (2003) *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Platon (1991) *Państwo*, Warszawa: Alfa.
- Popper, Karle R. (1996) *Wszechświat otwarty: Argument na rzecz indeterminizmu*, Kraków: Znak.
- Rosenblum, Naomi (2005). *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Baturo.
- Rydet, Zofia (1997) „Zofia Rydet o „Zapisie socjologicznym” w *Konteksty /Polska Sztuka Ludowa*, nr 3-4.
- Schacter, Daniel L. (2003) *Siedem grzechów pamięci. Jak zapominamy i zapamiętujemy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sikora, Sławomir (2004) *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Warszawa: Świat Literacki.
- Sontag, Susan (1986) *O fotografii*. Wrocław: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Szacka, Barbara (2005) „Pamięć zbiorowa” w *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, pod redakcją (red.) A. Szpocińskiego. Warszawa: Wydawnictwo IAM.
- Szacki, Jerzy (1986) *Znanięcki*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- , (2002) *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: PWN.
- Sztompka, Piotr (2005) *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: PWN.
- Thomas, William, Florian Znanięcki (1984) *Nota metodologiczna. Chłop polski w Europie i Ameryce*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Weber, Max (1985) „Obiektywność poznania w naukach społecznych.” w *Problemy socjologii wiedzy*. Warszawa: PWN. 1985.
- Webster, Frank (1980) *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*, London: John Calder.
- Szpociński, Andrzej, redaktor (2005) *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo IAM.

Wright, Richard T. (1997) „Fotografia: Teorie realizmu i konwencji.” w *Konteksty/Polska Sztuka Ludowa*, nr 3-4: 24-32.

Znaniński, Florian (1971) *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*. Warszawa: PWN.

-----, (1988) *Wstęp do socjologii*. Warszawa: PWN.

<http://www.cvc.wroc.pl/UleadPhoto.html> dostęp 12 maj 2006.

<http://www.album.astral.pl/album/> dostęp 12 maj 2006.

<http://www.pentor.pl/19641.xml> dostęp 29 maj 2006.

<http://foto.onet.pl/albumy/> dostęp 27 kwiecień 2006.

<http://foto.onet.pl/albumy/> dostęp 27 kwiecień 2006.

Cytowanie

Magdalena Piejko (2008) “Skarby pamięci. Socjologiczna analiza fotografii rodzinnej.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrano Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

Przypisy

ⁱ Opublikowanie przez Lewisa Wickesa Hinea dokumentu o zatrudnianiu dzieci w kopalniach i fabrykach przyczyniło się do uchwalenia ustawy o ochronie dzieci, która ograniczała wykorzystywanie ich jako tanią siłę roboczą.

ⁱⁱ Źródła historyczne podają, że na specjalne życzenie dokonywano ręcznego kolorowania zdjęć, dzięki czemu uzyskiwały one większą głębię.

ⁱⁱⁱ Wiek dziewiętnasty, to także wynalezienie telegrafu, telefonu, fonografu i gramofonu – wszystkie one, wraz z *camera obscura* dały początek wielowymiarowej rejestracji rzeczywistości.

^{iv} Kodak Box George’a Eastmana zawierał 100 klatkową błonę, która po naświetleniu trafiała razem z aparatem do laboratorium. Wywołane zdjęcia odsyłano wraz z aparatem i założonym nowym filmem.

^v Firma Kodak wychodząc naprzeciw oczekiwaniom swoich klientów, prezentuje na swojej stronie oprogramowanie (darmowe bądź z licencją) do tworzenia wirtualnych fotoalbumów.

- ^{vi} Blog, na którym zamiast wpisów tekstowych zamieszcza się fotografie.
- ^{vii} Blog, który różni się od fotoblogu tym, że zdjęcia na nim zamieszczane przesyłane są bezpośrednio z telefonów komórkowych.
- ^{viii} <http://www.album.astral.pl/album/>
- ^{ix} Por. T. Maruszewski, *Kodowanie kolejności zdarzeń w pamięci autobiograficznej*, w: „Roczniki psychologiczne” 2001, t.4 albo T. Maruszewski, *Inflacja wyobraźni jako źródło zniekształceń pamięci autobiograficznej*, w: „Studia Psychologiczne” 2002, t. XL, z.1.
- ^x Zdaniem autora tylko one ukazywały zjawiska społeczne w ich czystej postaci.
- ^{xi} Obok pamięci zbiorowej dużo uwagi poświęcił klasom społecznym. W obu kwestiach nawiązywał do mistrza, ale wprowadził też kilka nowych wątków teoretycznych.
- ^{xii} Por. É. Durkheim, *O podziale pracy społecznej*, Warszawa 1999.
- ^{xiii} Owe społeczne wyznaczanie ram pamięci można też analizować w foucaultowskich kategoriach dyskursu i jego kontroli.
- ^{xiv} Określenia tego użył po raz pierwszy Paolo Jedlowski, a z polskich socjologów posługujących się nim można wymienić m.in. Michała Libere. Traktują oni socjologię pamięci jako elastyczny termin obejmujący wszelkie próby jej tematykacji.
- ^{xv} Kategoria nieświadomości budzi moje wątpliwości. Moim zdaniem już przytomność człowieka oznacza jego świadomość, jest to termin bardzo nieprecyzyjny i trudno poddający się operacjonalizacji.
- ^{xvi} Rzadko socjolodzy pochylają się nad znaczeniem imion, dlatego cenne są rozważania Halbwachsa na ten temat. Traktuje on imiona, jak znaki odsyłające nas do określonego przedmiotu i dochodzi do wniosku, że imię zrasta się z jej nosicielem, przez co nie jest wyłącznie etykietą.
- ^{xvii} Chociaż można by się spierać, do jakiego stopnia są to różne stanowiska ontologiczne, tym bardziej, że Durkheim jako nauczyciel Halbwachsa wykazywał zainteresowanie ludzką osobowością. Dał temu wyraz w *Elementarnych formach życia religijnego*, gdzie opisał swoje wnioski z badań nad rytuałem oraz kategorią myślenia. Stwierdził, że świadomość zbiorowa nie jest całkowicie zewnętrzna wobec nas lecz wiąże się z organizacją świadomości subiektywnej.
- ^{xviii} E. Goffman, *Gender Advertisements*, London 1979. Goffman nie tylko pokazuje, jak wykorzystywać jego koncepcję w praktyce, ale – co dla mnie szczególnie cenne – skupia swoją uwagę na fotografii.
- ^{xix} Już Platon zajmował się zagadnieniem rzeczywistości jako wtórnego odbicia prawdziwego, idealnego istnienia. Posługując się metaforą jaskini stwierdził, że cień na ścianie, to jedyny dostępny nam świat, który jest tylko przebłyskiem prawdy .

^{xx} Takiego określenia używali sami respondenci omawiając zawarte w albumach fotografie.

^{xxi} <http://foto.onet.pl/albumy/>

^{xxii} Po stronie pozującego mistyfikacja przejawia się w doborze stroju, makijażu i fryzury.

^{xxiii} <http://www.album.astral.pl/album/>

^{xxiv} Pamiątka chrztu świętego może dodatkowo zawierać strony, na których wpisuje się wymiary dziecka, jego wagę i kolor oczu, odciska się stopy i dłonie. W ten sposób otrzymuje się dowód wkroczenia w nowy etap rozwoju, podane informacje są podpisem, który będzie ewoluował wraz z jego właścicielem

^{xxv} Oprócz tego wykonanie zdjęcia było znacznie tańsze niż zamówienie portretu u malarza..

^{xxvi} Bardzo ciekawe analizy na temat fotografii pośmiertnej czyni Tomasz Ferenc w artykule *Odrzucony język fotografii mortalnej*, zawartym w zbiorze *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, (red.) T. Ferenc, K. Makowski, Łódź 2005, ss. 79-108.

^{xxvii} Duże poruszenie wywołuje prośba zobaczenia zdjęcia z legitymacji szkolnej, czy innego dokumentu tożsamości, zwłaszcza gdy zostało ono wykonane kilka lub nawet kilkanaście lat temu. Można nawet stwierdzić, że oglądanie ich wiąże się z uczuciem lęku, wstydu i zażenowania. Być może dlatego, że fotografie do dokumentów są z reguły bardzo poważne i nie możemy ingerować w ich treść. To też traktujemy jako usprawiedliwienie ewentualnego niekorzystnego wizerunku.

^{xxviii} Osoby pozujące musiały początkowo pozostawać w niezmienionej pozycji nawet przez kilkanaście minut.

^{xxix} Aby osiągnąć ten efekt sami zachowują się groteskowo – wymachują różnymi przedmiotami, robią różne miny, modułują głos – wszystko po to, aby nakierować sylwetkę dziecka w odpowiednia stronę i skłonić go do uśmiechu. Każda nieudana próba prowadzi do zaniechania fotografowania i wyczekiwania następnego „odpowiedniego” momentu.

^{xxx} Zwrócił na to uwagę John Berger pisząc, że cechą fotografii reporterskiej jest jej uwikłanie w różne narracje, z czego wynikają owe niejasności znaczeniowe. W mniejszym stopniu jest to właściwość prywatnych zdjęć, które słabiej poddają się dekontekstualizacji.

^{xxxi} Referat ten można znaleźć na stronie internetowej Instytutu Pentor <http://www.pentor.pl/19641.xml> [29.03.2006], lub w: *Pamięć zbiorowa*, w: *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, (red.) A. Szpociński, Warszawa 2005.

^{xxxii} Analizy pamięci rodzinnej można rozszerzyć o kategorię krawędzi czasu zaproponowaną przez Bronisława Misztala. Trzymanie się czasu minionego, nieustanne wracanie do przeszłości – często sentymentalne – stanowi obronę przed nadchodzącymi zmianami, które trudno jednostce zaakceptować.



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Maciej Frąckowiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska

Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie

Abstrakt

W niniejszym artykule krytyczna analiza fotografii Thomasa Strutha - zawarta w części pierwszej - staje się pretekstem do socjologicznej interpretacji specyficznego sposobu fotografowania. Tematem rozważanych zdjęć staje się fotografia w świecie społecznym - użytki, które się z niej czyni, relacje i zniekształcenia, którym podlega przedstawiana za jej pośrednictwem rzeczywistość. Z perspektywy socjologii wizualnej ta tematyczna zmiana wydaje się jednak prawdziwie interesującą dopiero wtedy, gdy rozważyć ją również na planie współczesnego statusu samych zdjęć, a więc interpretować ją na tle przemian w funkcjach i sposobach, w jakich je dziś używamy i teoretyzujemy o nich. Takim refleksjom poświęcona jest druga część tego tekstu. Przyglądam się w niej fotografii w teorii, albumie, galerii, reklamie i krytyce, analizując produkty tych praktyk w optyce - wypracowywanej w trakcie niniejszych rozważań - kategorii „fotografii fotografii”; kategorii, którą proponuję potraktować nie tylko jako lakmus współczesnego porządku wizualnego, ale także jako stabilizator tego porządku.

Słowa kluczowe

Thomas Struth, fotografia fotografii, fotografia postmodernistyczna, socjologia wizualna, regulacyjne funkcje fotografii, patrzenie „od” obrazu, reklama, fotografia rodzinna, krytyka fotografii.

„Museum Photographs”

Postawmy się na początek w roli widza i popatrzmy. Sukiennice. Mniej więcej trzydzieści osób zasiadających, jedzących i pijących przy stołach. Gwar. Rozmowy o interesach, flirty, plotki. Festiwal tkanin, biżuterii, zastaw, modnych fryzur i póź; wszystko skąpane w wiosennym świetle. Lekki chłód marmurowych kolumn, atmosfera włoskiego placu. Fotograficzny realizm takiego przedstawienia ustępuje wraz z kolejnymi krokami oddalającymi widza od renesansowego okna. To właśnie - między innymi - rama przypomina o roli widza, przywracając drugą rzeczywistość, tą

galeryjną, w której obraz przestaje być oknem a zaczyna być przedmiotem posiadającym własną fizyczność. Namalowanym przez kogoś punktem widzenia. Postawmy na początek tezę, że obraz malarski/fotograficzny potrafi skutecznie wciągnąć widza w swoją narrację tylko za cenę zapomnienia go jako obiektu (Krajewski, w druku). Innymi słowy przenoszę się do rzeczywistości przedstawianej przez obraz tylko wtedy, gdy jednocześnie zapomnę o rzeczywistości, z której go oglądam; obraz, który zbyt mocno zaznacza swój konstruowany charakter nie spełnia efektywnie roli okna. Mijamy w pamięci, że desygnowane przez niego obiekty tracą wtedy na wiarygodności.

Swoją wielkością (183/213 cm) przywoływane wyżej płótno - „Kolacja w domu Levi” (Paolo Veronese, 1573; <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=21006&searchid=8964&tabview=image>) - przypomina kinowy ekran i między innymi z tego powodu tak łatwo się w nim zapomnieć, kiedy stoimy wystarczająco blisko. Jego autor ustawia nas na schodach prowadzących do stołu, używając zbieżnej perspektywy wciąga w narrację. Dzięki wyobraźni zaczynamy partycypować w przedstawionym wydarzeniu. Uczestniczę raczej niż uczestniczymy - nie każdy w takim samym stopniu interesuje się płótnem. Wystarczy odwrócić głowę, kierując wzrok od obrazu w stronę sali. Diametralnie różny widok. „Oglądani wzdłuż akademii widzowie snują się, są zamgleni, wspierają się o niebieski wiatrak, poprawiają aparaty przewieszane przez ramię, odpoczywają na krzesłach. Na ich tle werońscy ucztujący jawią się już nie tylko jak żywe i lepiej ubrane, ale również jako bardziej dynamiczne figury” (Tuchman, b.d.). Ledwo słyszalny dźwięk otwierającej się migawki. Kto zwróci uwagę na kolejnego fotografa? W rogu jednej z sal weneckiej Galleria dell’ Accademia Thomas Struth uwiecznia ze statywu całą sytuację „(...) używa współczesnych gości by ‘zbudzić do życia’ werońskie dzieło” (Tuchman, ibidem).

(Re)Konstruowanie dialogu

Struth w jednym z wywiadów: „Chciałem przypomnieć oglądającym moje prace, że kiedy dzieła sztuki powstawały nie były ani ikonami, ani częściami muzeów (...) kiedy dzieła sztuki stają się fetyszami to umierają” (Tuchman, ibidem). Jak przywrócić im życie? Fotograf wierzy, że można to zrobić cytując obrazy malarskie w kadrze wykonywanej fotografii; łącząc je “bezszwowo” z galeryjnym kontekstem, który ma im przywrócić ich oryginalną witalność. Taki wewnątrz-kadrowy dialog opiera się w serii „Museum Photographs” na powtórzeniach - „tu dla przykładu jeden z widzów pochyla się, naśladując w manierze jednego z uczniów Chrystusa, stając się tym samym kolejnym echem jego pozycji” (katalog Tate Modern o zdjęciach z londyńskiej National Galery; <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21005&searchid=8964&tabview=image>). Podstawowa zasada “budzenia do życia” obrazów brzmi: fotograf potrzebuje figur, żeby odpowiadały innym figurom (artysta doszedł do niej po tym, gdy nie był zadowolony z efektów uzyskanych pod obrazami Mondriana, Vermeera i Newmana).

W zdjęciach Strutha z Petersburga (również pochodzących z „Museum Photographs”; http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/10/arts/10stru_CA1ready.html; <http://www.artnet.com/artwork/425010680/295/thomas-struth-hermitage-2-st-petersburg.html>; <http://www.artnet.com/artwork/425010777/295/thomas-struth-hermitage-6-st-petersburg.html>) nie brakuje ludzi oglądających obraz. Brakuje za to samego obrazu. Brakuje go w kadrze, ale jest on przez kadr cytowany, funkcjonuje

jako istotne coś. Fotograf przywołuje go za pośrednictwem patrzących na to coś bywalców muzeum, których każe nam oglądać. Tą nieodpowiedniość spojrzeń możemy uznać za kolejną próbę dialogu, tym razem już nie wewnątrz-obrazowego, ale z widzem. Zwróćmy też uwagę, że takim kadrowaniem, pozostawiając oglądany obraz poza zdejmowanym widokiem, Struth przenosi uwagę odbiorcy od wystawianych obrazów, w kierunku tego, co - jeżeli nie drzemie w nas socjolog albo *voyeur* - zazwyczaj pomijamy podczas wizyt w muzeum - innych oglądających. Właśnie dzięki temu, że nie widać tego, na co patrzą przedstawieni w fotografiach ludzie, artysta może uruchomić mechanizm zainteresowania - jeszcze bardziej jestem tym „czymś” zaciekawiony, a fakt, że tego nie widzę sprawia, że próbuję to zinterpretować poprzez obserwowanie nań reakcji tych, którzy to oglądają. Nacisk skupia się tu więc - znów - przede wszystkim na recepcji. Spojrzenie, które oferuje Struth daje nam możliwość rozpatrzenia tego jak niewidoczny w kadrze obraz działa (jakie zachowania prowokuje); wracamy na domniemane pola analiz nauk społecznych.

Okno z zewnątrz muzeum

Na poziomie ikonicznym patrzymy przez okno, ale niejako z zewnątrz muzeum. Dzięki zdyscyplinowanemu przez Strutha czytaniu obserwujemy szereg zachowań, które możemy - w odwołaniu do subiektywnych doświadczeń - zakwalifikować jako charakterystyczne dla tego typu miejsc. Część widzów „gapi” się na obraz, część go kontempluje, część patrzy w sufit. Interpretujemy procesy tłumaczenia dzieł, ale także nudę, zniecierpliwienie i zmęczenie towarzyszące ich oglądaniu. Możemy próbować rozpoznać i analizować skonwencjonalizowane dystanse, jak również sposoby ich łamania; typy relacji łączących zwiedzających i charakter grupy. Możemy interpretować konwenanse i prawidłowości w odbiorze. Fotografie z serii „Museum Photographs” można też traktować jako te, które dosyć dobrze unaoczniają proces fetyszycacji dzieł i miejsc ich eksponowania.

Takie jak powyższe sposoby oglądania uzależnione są do pewnego stopnia od samego zdjęcia - temat musi je umożliwiać. Obraz może ponadto reżyserować swoje odczytanie, a więc dzięki odpowiedniej konstrukcji zachęcać do takiej, a nie innej lektury (właśnie po to wskazywałem na mechanizm wzmagający zainteresowanie). Zdjęcie może zatem animować kierunek interpretacji, ale - co istotne - nigdy go nie determinuje. Każdy odbiorca posiada unikalne doświadczenie wizualne, intencje oraz konkretny stan emocjonalny towarzyszący oglądaniu, które nie pozostają bez wpływu na kierunki analiz. Co więcej, znaczenie każdego obrazu stanowione jest dopiero w kontekście jego prezentacji (Becker, 1995). Dodajmy też, że proces interpretacji nie opiera się tylko na bazie denotowanych przez obraz przedmiotów, ludzi i sytuacji, ale wikała w sobie również poza-obrazową rzeczywistość. Możemy się na przykład domyślać, w jakich okolicznościach powstawał konkretny obraz i będzie to miało wpływ na sposób, w który on dla nas znaczy. Zatrzymajmy się w tym miejscu i zastanówmy, na czym polegałaby specyfika rozważanych fotografii Strutha?

Znowu weźmy na warsztat fotografie z petersburskiej części omawianej tu serii. Jak każde, tak i one prowokują w pierwszej kolejności do patrzenia na bezpośrednio przedstawione w kadrze obiekty. Jak jednak pamiętamy, zdjęcia te portretują przede wszystkim oglądanie, przez co nie tylko poświadczają, ale wręcz unaoczniają status obrazów i ich oddziaływanie. Prowokują zatem patrzenie, które nazwać można „od” obrazu, rozumiane nie tyle jako kolejny sposób patrzenia

odbiorcy na fotografii (odnoszę się tu do trzech sposobów patrzenia na fotografię wyróżnionych przez Terence'a Wrighta: "na"/ "za"/ "przez"), co raczej patrzenia samej fotografii, która, oczywiście wykonana przez fotografa, ale niekoniecznie z tą intencją, zaczyna komentować samą siebie.

Fotografia, w której odbijają się informacje o nas samych i użytkach, które czynimy z obrazów. Czy nie tak właśnie komunikuje każde ze zdjęć? W istocie, ale różnica polegałaby tu na tym, że jakkolwiek każdej fotografii można się przegłądać również "na" i "za", to jednak najpowszechniejszym ze sposobów patrzenia, bo niewymagającym większych kompetencji, nadal pozostaje ten "przez" zdjęcie. Wpływ kadru, retuszu, kontekstu prezentacji albo konwencji odkrywała w zdjęciach chociażby semiologia lub brytyjska szkoła krytyczna, ale śledztwa tego należało się podjąć na własną rękę, do czego potrzebne były odpowiednie umiejętności. Fotografie z tematem „od” obrazu wyraźnie grają z tą konwencją i podają te informacje do wglądu już na najprostszym, ikonicznym poziomie. Innymi słowy to, co kiedyś pozostawało treścią patrzenia "za" i "na" zdjęcie, a więc chociażby kontekst, wpływ fotografa, samego aparatu czy konwencji na charakter relacji, teraz ofiarowuje się już patrzącemu "przez". Zobaczmy jednak, znowu na przykładzie zdjęć Strutha, że wcale nie oznacza to, że zniknął obszar, którego można by się - po staremu - domyślać na własną rękę.

Podporządkowująca perspektywa i samozapomnienie

Nic dziwi wzrok Richtera, uwieczniony przez Strutha na rodzinnym portrecie. Wzrok sugerujący - zza ciężkich, czarnych oprawek - szelmowski, cyniczny i prowokujący uśmiech. Malarskie spojrzenie, które, ofiarowane znakomitemu podporządkowaniu malarstwa fotografii, opowiada o byciu złapanym w potrzask zawężającej perspektywy, podwładnej fotografii, którą tak szanuje Struth" (Siegel, 2003; http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_149A_2.html)

Fotografia, którą uprawia Struth, to fotografia organizująca rzeczywistość wedle swojego planu, co nie oznacza, że pozbawiona szacunku dla swojego obiektu. Fotografia, na której cieniem kładzie się przekonanie o rzeczywistości samej z siebie nieciekawej, chaotycznej. Rzeczywistości, która okazuje swoją atrakcyjność dopiero po przepuszczeniu przez analityczny filtr obiektywu i kadru. Można powiedzieć rzeczywistości odpowiednio „rzeczywistej” dopiero pod pewnym kątem. Echem odbija się w tych zdjęciach chociażby stara koncepcja sztuki jako klarowności, logicznego porządku, który wprowadza kompozycja, a który miałby się przeciwstawiać nieładowi obecnemu w rzeczywistości. „I chociaż wydaje się, że nigdy nie przyszłoby to na myśl wielbicielom Strutha, to jednak dekonstruuje on fotografię właśnie wtedy, gdy z uwielbieniem rozwija własne umiejętności w operowaniu tym medium (...) jego dżungle wyglądają jak rośliny doniczkowe w gabinecie dentystycznym” (Siegel, ibidem).

Zauważmy, że każde spojrzenie obiektywem w pewnym sensie podporządkowuje sobie rzeczywistość. Chłodne, obserwujące, zdystansowane oko wpisane jest od początku w konstrukcję i społeczne użytki aparatu (Rouillé, 2007). Fotograf zdystansowany wobec rzeczywistości to jednak nie to samo, co fotograf, który stara się tą rzeczywistość zdyscyplinować. Seria „Streets”, realizowana przez Strutha podczas pobytu w USA (lata 70'), później „Museum Photographs”, a ostatnio „Paradise” są tego kolejnym przykładem. Na „Streets”

(http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/images/crosby_st.jpg), powstała głównie podczas stypendium, na które fotograf wyjechał z polecenia swoich niemieckich nauczycieli - Bernda i Hilli Becher, złożyły się zdjęcia pod wieloma względami podobne do tych, które pojawiały się wcześniej w albumie jego promotorów („die Typologie”). Mamy tu chociażby perspektywę centralną, seryjność, czarno-biały film. Trudno jednak postawić znak równości pomiędzy tymi dwoma sposobami uprawiania fotografii. Struth okazał się w efekcie bardziej chirurgiem niż kolekcjonerem zastanych okazów. Operował miasta, precyzyjnie wykrawając wspólne dla nich ujęcia. Nowy Jork, Chicago, a potem także Rzym, Paryż, Lipsk i Tokyo sprowadzone zostały u niego do wspólnego, uniwersalnego mianownika, który wynika w ogromnym stopniu z przyjęcia wspólnych zasad kadrowania. W efekcie ujęcia wyglądają jak przerysowane przy użyciu kalki. To właśnie ta zbieżność miast, uzyskana przede wszystkim dzięki zbieżności perspektyw (Struth używa tzw. perspektywy kulisowej, ale równie często znikającego punktu), może być dla nas ilustracją owej perspektywy podporządkowującej.

Jak się to ma do rozważanej „Museum Photographs”? „Wielce analityczne, czyste oko aparatu jest jedną z najlepszych charakterystyk fotografii. Ale to nie prawda – to dużo więcej” - tych kilka słów innego niemieckiego fotografa - Andreeasa Gursky’ego powinno przypomnieć jak kilka akapitów wyżej przywoływałem dwa sposoby Strutha na „budzenie do życia” obrazu. Nie bez powodu - w odniesieniu do dialogu - użyłem wówczas słowa „konstruuje”. Przywołajmy jeszcze jeden sposób na owo „budzenie”, zobaczymy, co o intermedialności w fotografii „San Zaccaria” (http://www.metmuseum.org/special/depth/images/depth_13.L.jpg) można przeczytać w katalogu Metropolitan Museum.

Poprzez swoje mistrzostwo światła i perspektywy Bellini stworzył iluzję przestrzeni istniejącej ponad ścianą, przekraczającą ją, podczas gdy Struth używa *trompe l'oeil*, żeby przywołać istniejącą naprzeciw marmurową wnękę, tak, jak gdyby unosiła się ona na powierzchni fotografii (...) wszystko w zdjęciu wydaje się więc istnieć w tym samym zmysłowym, uporządkowanym świecie tak, jak gdyby monumentalne obrazy świętych przestrzeni Belliniego i Strutha (...) istotnie współistniały w tym samym momencie”.

W przypadku „Museum Photographs” - podobnie jak w „Streets” - nie można zatem mówić o prostym echo, objawiającym się autorowi przed obiektywem. Fotograf wyraźnie na nie wskazuje, kreując efekt oparty w dużym stopniu na subiektywnym wyobrażeniu, wedle którego później z dyscypliną rzeźbi w plastycznym materiale rzeczywistości. Elementy obrazów komponowane z elementami muzealnych wnętrz, postacie z renesansowych płócien z odwiedzającymi muzeum. Tak tworzy się wrażenie spójności, tak „budzi do życia” obrazy. Kompozycja na pierwszy rzut oka zaledwie „bezszerwowa”. „To w utalentowanych rękach Strutha ‘czysty język’ fotografii świetnie ukazuje swoje ograniczenia” (Siegel, 2003). Zapamiętajmy na chwilę tą uwagę.

Zastanówmy się teraz raz jeszcze nad możliwym odbiorem fotografii z Petersburga. Podglądam tych, którzy patrzą na coś innego. Sprawiają wrażenie, że nie tylko mnie nie zauważyli, ale również, że zajęci są czymś ciekawszym, co dodatkowo świadczy, że nie pozują. Warto zwrócić na to uwagę, ponieważ tak wykonana fotografia na swój sposób uwodzi widza, który w swojej lekturze koncentruje się na roli podglądacza i łatwo zapomina, że zdjęcie, podane mu jako dziurka od klucza, przez którą ma oglądać rzeczywistość, również jest

skonstruowane. Rola podglądacza uwzględniona jest zatem w konstrukcji przekazu. Co jeszcze ją umożliwia?

Zdjęcia z Petersburga prowokują patrzenie „przez” również dlatego, że przypominają konwencją stopklatkę. Raczą nas wrażeniem, że sytuacja, którą obserwujemy, właśnie się wydarza, a my się w nią - w czasie rzeczywistym - wglądamy. W jaki sposób fotografie kreują wrażenie ruchu? Struth nie zamyka spojrzenia widza w kadrze. Nie prowokuje spojrzenia, które - tak jak ma to miejsce w przypadku „Kolacji w domu Levi” - podążając za perspektywą centralną zagłębiałoby się do wnętrza obrazu. W przypadku „Heritage” (tytuł serii z Petersburga) mamy raczej do czynienia z konstrukcją, która wynosi oko widza poza kadr. Jeżeli uznamy – za Reeves'em i Nassem (2000) – że ludzie mają skłonność do utożsamiania mediów z rzeczywistością, to możemy też mniemać, że taka konstrukcja prowokuje u widza chęć odwrócenia głowy, tak, ażeby móc zobaczyć to, na co patrzą sfotografowani ludzie. Ponieważ obcujemy z obrazem spodziewamy się, że zostanie nam to pokazane w drugim ujęciu. Wiąże się to ze zwyczajowym sposobem doświadczania, oddawanym w obszarze mediów za pomocą cięcia montażowego.

Istotna pozostaje też wielkość eksponowanych wydruków. 120/150 cm dla zdjęć z Petersburga i 160/230 cm dla większości innych zdjęć z serii „Museum Photographs” to rozmiary bliskie „Kolacji w domu Levi” i wystarczające, żeby wypełnić pole widzenia odbiorcy. Duży rozmiar obrazu to kolejny - po ruchu - element, który pomaga widzowi samozapomnieć siebie jako myślący-patrzący podmiot, refleksyjnie doświadczający i monitorujący czas oraz miejsce, w którym się znajduje. To właśnie dzięki owemu „samozapomnieniu” obraz może efektywnie symulować rzeczywistość. Dla nas istotna niech pozostanie uwaga, że nie można krytycznie analizować obrazu jednocześnie się w nim zapominając (patrzac „przez”).

Strategia patrzenia „od” obrazu

Zdjęcia Strutha zjednują w sobie beczasowość i efemeryczność, tworząc zarazem idealnymi i realnymi dwie perspektywy w tym samym czasie. Ale jeśli jego fotografia konkuruje z malarstwem na wysokim gruncie powagi, spoglądając pięćset lat tradycji wstecz, to także poruszają się naprzód, doprowadzając dziedzictwo do następnego, nowego medium, które osiągnie namysł zarówno na temat fotografii jak i malarstwa” (o fot. „San Zaccaria” z katalogu Metropolitan Museum of Art).

Na ile jest to nowe medium, a na ile raczej specyficzny sposób patrzenia „od” obrazu, realizowany zarówno jako temat fotografii jak i refleksji ich dotyczących - paradoksalnie - niezogniskowany na patrzenie w ich kierunku? Pozostańmy jeszcze chwilę w kontekście fotografii muzeum.

Zdjęcia Candidy Höfer z serii „Museum du Louvre” (http://www.artecapital.net/uploads/16_2.jpg; http://www.artecapital.net/uploads/12_5.jpg; <http://a1692.g.akamai.net/f/1692/2042/7d/lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/2006/11/hofer-1bis.jpg>) prowokują do refleksji nad wpływem kontekstu prezentacji na odbiór prezentowanych obiektów. Na swoich zdjęciach niemiecka fotograf, podobnie jak Struth, uwiecznia obrazy i tak samo nie czyni ich głównym tematem. Nie wypełniają one kadru tak jak ma to miejsce w przypadku albumowych reprodukcji. Uwiecznione przez artystkę płótna sprowadzone zostają za to do roli przedmiotów, poddanych kontekstowi, jednych z wielu innych znajdujących się w obszernych wnętrzach muzeum. W ten sposób Höfer uwidacznia i akcentuje filtry, poprzez które

zazwyczaj odbieramy dzieła (wnętrza, sposób ekspozycji itp.). Obraz występuje tu jako integralny, wcale nie najważniejszy element systemowej całości relacyjnej. To muzeum jest kosmosem i prawdziwym eksponatem w całości. Jedną z ostatnich wystaw Höfer trafnie zatytułowano „Architektura nieobecności”; trafnie, bo faktycznie oglądamy opróżnione z ludzi wnętrza, które odsłaniają swój totalizujący charakter jako swoiste foremki porządkujące interpretacje.

Zainspirowani pracami już nie tylko Strutha, ale i Höfer możemy się teraz pokusić się o dostrzeżenie czegoś, co czytać można jako symboliczne odwrócenie się fotografa od obrazów w kierunku rejestrowania ich recepcji i użytków, które się z nich czyni. Coraz więcej zdjęć podejmuje w kadrze sam fakt swojego istnienia i działania w świecie społecznym, relacjonuje możliwości, miejsce i użytki, które się z nich czyni. Fotografia jawi się w nich jako konstrukcja, podlegająca planowaniu, kształtowaniu, obróbce i użyciu. To też zwrócenie większej uwagi na nią jako przedmiot; zamiast po prostu pokazywać rzeczywistość świadczy, że jest jej fragmentem. Można więc powiedzieć, że to taka autorefleksyjna fotografia, która myśli samą siebie; w coraz większej ilości zdjęć widać - posługując się określeniem Rorty'ego (1994: 335) - "tak-a-tak-opisany" charakter naszej rzeczywistości i fotografii jako jej integralnego elementu.

Patrzenie „od” obrazu, realizowane jako temat, na najbardziej podstawowym poziomie znaczyłoby więc tyle, co patrzenie zwrócone od obiektu, który jest oglądany w kierunku go oglądających. Patrząc na widza i to jego reakcje fotografuję, a nie obraz, który je prowokuje. Najbardziej narzucającym się, bo dosłownym przykładem pozostają zdjęcia z petersburskiego muzeum. Struth odwraca w nich swoją (i naszą) głowę od obrazu w stronę nań patrzących, z których czyni obiekt (temat) swoich fotografii, przez co namawia widzów do patrzenia na samych siebie. Oczywiście, w której bezpośrednim wymiarze patrzenie „od” nie wyczerpuje jednak swojego znaczenia. Fotografie Höfer miały służyć temu za przykład - formy interpretacyjne, reżyserowanie odbioru jako kolejny możliwy do przedstawienia w kadrze temat, komentujący społeczne życie obrazów.

Inne podobne przykłady: Larry Sultan odkrywający zaplecze filmów porno (odpoczynek aktorów pomiędzy scenami, drugą stronę planu - operatorów kamer i światła, stylistów, scenografów itd.; http://www.wirtzgalleries.com/works/sultan/2004-2/sultan_2004_frame.html); Rineke Dijkstra obnażająca konwencje portretu (<http://www.artnet.com/artwork/424887713/741/rineke-dijkstra-almeriaa-wormer-the-netherlands-june-23-1996.html>); Sławomira Elsnera eksploatacja konwencji amatorskiego fotoblogu; konwencjonalizacja ruchu i zdarzenia w fotografiach Crispina Gurholta; Missirkova seria wewnątrz sofijskich mieszkań podczas emisji „Mody na sukces” (<http://www.noorderlicht.com/eng/fest03/global/missirkov/index.html>); „Survivors of Tsunami” – Taryn Simon i jej cykl fotografii psychicznych cierpień, połączony z tekstowym, osobistym komentarzem portretowanych przez nią ocalałych, który Iza Kowalczyk (2006) przeciwstawia anonimowemu „wizualnemu kanibalizmowi” w stylu wystaw „Word Press Photo”; tysiące identycznie skonstruowanych video-odpowiedzi zamieszczanych na serwisie „Youtube”, ilustrujących emocjonalne i fizjologiczne reakcje na oglądany film („2 girls 1 cup”)ⁱⁱ; komercyjne reklamy aparatów takie jak „Nikon” - widzimy reflektory, dodatkowo doświetlające plan podczas wykonywania kompaktów przykładowych zdjęć do jego instrukcji albo „Samsung” z hasłem „nie ważne jak Ty widzisz świat, tylko jak świat widzi Ciebie”, reklamującym nowy design aparatów z serii „NV”. Osobnym przykładem mogą być fotoobiekty Prazmowskiego, „osobnym”, bo to nie tyle

fotografie, ile raczej rzeźby zbudowane ze zdjęć rodzinnych, które - pozostając anonimowymi dla artysty - stają się w jego rękach obiektami, z których można coś uformować bardziej niż oknami, które pomagają kogoś wspominać.

Strategię patrzenia „od” obrazu należałoby więc ujmować szerzej – obejmowałaby ona nie tylko obserwowanie (rejestrowanie) reakcji na obrazy. Do kolejnych realizowanych tematów można tu dopisać chociażby sposoby rejestrowania rzeczywistości, jej konstruowania za pomocą obrazu, użytki, które czyni się z fotografii, sposoby i miejsca jej odbioru.

„Fotografie fotografii” jako lakmus i stabilizator

Próbując szerzej ująć zagadnienie warto rozważyć tezę na ile faktycznie można takie zdjęcia z tematem „od” obrazu traktować w kategoriach zjawiska, w którym mamy do czynienia ze swoistym przemyśleniem czy lepiej przededefiniowaniem roli samej fotografii. Przy czym istotne jest tu przede wszystkim wskazanie, że taka zdolność do wytwarzania tematów (perspektyw) samej siebie sprawia, że kultura wizualna elastyczniej reaguje na zmieniające się warunki swojego funkcjonowania w społeczeństwie (np. na spadek wiary w mimetyczność medium). Tkwi w tym jednak pewien paradoks. Jakkolwiek można powiedzieć, że każda refleksyjność osłabia efektywność działania, i tak krytyka kulturowa - także pod postacią rozważanych zdjęć - do pewnego stopnia obnaża obraz, to należy też w miarę czasu zwrócić uwagę, że wcale nie przestajemy ich używać. Porządek fotograficzny nadal działa bez zarzutu i właśnie dlatego warto pytać dlaczego nadal działa bez zarzutu. Same aparaty - w gruncie rzeczy - nie zmieniły się przy tym aż tak bardzo. Wydaje się za to, że zmieniły się uzasadnienia ich użycie. Dopiero w optyce tych uzasadnień proponuję przyjrzeć się takim „fotografiom fotografii”ⁱⁱⁱ. Na początek postawmy też tezę, że owe „fotografie fotografii” tylko dlatego mogą pozostawać efektywnym stabilizatorem porządku społecznego, że nadal działają i używane są jak zdjęcia.

Fotografia fotografii nadal działa jak zdjęcie

Co oznacza tu wyrażenie „działają jak zdjęcia”? Oznacza, że fotografie fotografii, które pokazują konstruujący (zniekształcający) charakter własnego medium, uwalniają się (nas) od pułapek mimetyczności, ale tylko na pozór. Fotografia sama z siebie nie kłamie, trzeba ją do kłamania nakłonić (jedna z konkluzji płynących ze znanego tekstu André Bazina, 1963). Zgoda, ale zwróćmy uwagę, że żadna fotografia sama z siebie też nie przemówi, do tego również trzeba ją nakłonić. Umożliwiam jej głos chwytając za aparat. „Fotograf pojawia się tylko po to, by dokonać wyboru, by nadać orientację i wymowę pedagogiczną opisywanemu zjawisku” (Bazin, 1963: 15). Współczesna refleksja nad obrazami zdecydowanie więcej miejsca poświęca na problematyzację owego „tylko”. W tym miejscu istotna niech pozostanie uwaga, że próby zmuszenia fotografii do pokazania prawdy poprzez pokazanie kontekstu w efekcie także okazują się niedopowiedzeniem; wynika to już z konieczności kadru.

Wygodnie będzie powiedzieć, że aparat zawsze proponuje ograniczony punkt widzenia. Wygodnie o tyle, że przymiotnik „ograniczony” konotuje pewien żal za jakąś utraconą częścią, a jednocześnie nie zakłada zawsze jakiejś intencjonalności w zawężaniu, wskazuje za to w to miejsce na zawsze obecną konieczność podjęcia

wyboru, która wynika z istoty medium. Każda fotografia jest zatem konkretnym splotem stanu przedstawianych rzeczy, punktu widzenia i technicznych możliwości jego realizacji oraz - jednocześnie - uwolnieniem iluś opcji i możliwości, które mogłoby być, a nie zostały uruchomione podczas wykonywania zdjęcia. Między innymi dlatego André Rouillé (2007) - w odniesieniu do fotografii - bardziej woli termin "spowolnienie" (zaczepnięty od Deleuze'a i Guattariego) niż Barthesowski zapis.

Fotografia nawet w próbie swojej dekonstrukcji nie może zatem wyjść poza poziom konstruowania samego zdjęcia. Zawsze istnieje jakieś zaplecze kadru, którego trzeba się domyślać na własną rękę. Wróćmy do Strutha. Fotograf realizuje swój cel - pokazuje obrazy, które zostają „przywrócone do życia”, odfetyszowane poprzez użyteczność. W zdjęciach z serii „Museum Photographs” widzimy dzieła używane, działające, prowokujące emocje i zachowania. Jednocześnie te same fotografie, które ilustrują proces owego „odfetyszowania” same stają się hieroglifem, który przysłania kontekst swojego powstania. Na fotografii z metatematem nadal trzeba więc patrzeć trzema sposobami, co staje się tym bardziej problematyczne, że na interpretacje "za" i "na" zdjęcie taka fotografia do pewnego stopnia znieczula. W tym kontekście faktycznie nie widać owych "szwów", o których była wcześniej mowa.

Fotografia fotografii: album, galeria i reklama

Status zdjęć w kulturze uzależniamy od tego, w jakim zakresie pozostają one dla nas niezbędne. Fotografia nie równa się przy tym tyle, co kawałek papieru czy plama pikseli na ekranie. Zdjęcie to raczej pewien - względnie zestalony - zestaw ofert użycia, którą posiadają ten zadrukowany papier i owa plama pikseli. Fotografia jako praktyka konstytuuje się zatem dopiero w relacji z użytkownikiem, a jej rola w konsekwencji uzależniona jest od przekonania o przydatności zdjęć, weryfikowanych przez jednostkę przy okazji wykonywanych przez nią różnych, codziennych i odświętnych działań (Krajewski, w druku). Chciałbym postawić tezę, że fotografia komentująca samą siebie to fotografia, która właśnie w tej nieco autoironicznej technice upatruje swojej szansy na odzyskanie społecznego zaufania we własną użyteczność.

Obnażanie samych siebie występuje tu jako strategia, dzięki której obrazy w dalszym ciągu mogą nas uwodzić. Skoro nie jest już użyteczne - poprzez wzgląd na stopień zwizualizowania świata albo nie da się - ze względu na charakter samego medium, bez zniekształceń przedstawić rzeczywistości wprost, to można próbować pokazać sposoby jej konstruowania i konsumowania za pomocą obrazów. Pytanie o skuteczność takiej strategii to - konsekwentnie z przyjętą wyżej tezą - pytanie o sposoby używania takich fotografii. Proponuje przyjrzeć się czterem z nich. Fotografia fotografii jako pamiątka, obiekt artystyczny i reklama, a potem także jako strategia krytyczna. Wcześniej jednak kilka teoretycznych dygresji, które pomogą w dalszych rozważaniach.

Jacques Rancière przypomina, że w krytyce fotografii przyzwyczailiśmy się do dwóch skrajności. „Wielu współczesnych autorów przeciwstawia obraz, odsyłający do Innego, i Wizualność, która zajmuje się samą sobą” (2007: 44). Potraktujmy to zdanie raczej jako inspirację i, nie do końca w zgodzie z użyciem, jaki czyni z niego sam autor, spróbujmy to zrozumieć jako dwa koszyki. W jednym mamy klasyczny noemat Barthes'a („to-co-było”), teoretyka budującego swoją semiotyczną utopię fotografii jednocześnie jako "przekazu bez kodu" i odsyłającej bezpośrednio do minionej rzeczywistości. Oraz - nie mniej klasyczne - tezy Bazina o fotografii jako

mumii ocalającej przedmiot od zapomnienia (1963: 9-10), ale też jako „odcisku” obiektów, „odkrywającej rzeczywistość”, „naturalnym obrazie świata”, „geście dziecka”; „obiektywnym oku fotograficznym”, które najpierw „oczyszcza” przedmiot z percepcyjnych przyzwyczajzeń i przesądów, by następnie na powrót ukazać zmysłom ten przedmiot w „stanie dziewiczym”, w takim, w jakim sami na co dzień nie umiemy bądź nie chcemy go oglądać (Bazin, ibidem: 14-16).

W drugim koszyku umieścimy za to refleksje tych autorów, którzy twierdzą, że fotografia w ogromnym stopniu utraciła możliwość pokazywania rzeczywistości (to, do czego odnosi to inne obrazy, a to, co widzimy to program i nawyki, które symulują poznanie, por. np. Baudrillard, 2005; Flusser, 2004), ale także rozważania, że reprodukuje i redukuje ona rzeczywistość zgodnie z własną logiką widzialności, atrakcji, estetyzacji i tak dalej (w tym ujęciu doświadczamy rzeczywistości już nie tylko sfotografowanej, ale też sfotografizowanej; nie dość, że patrzymy na rzeczywistość tak, jak gdybyśmy patrzyli na fotografię, to również reorganizujemy tą rzeczywistość dostosowując ją do fotograficznego sposobu doświadczania, zob. np. Krajewski, 2006; Urry, 2007; Welsch, 2005). W końcu w tym drugim koszyku znowu przyjdzie nam umieścić Barthes'a, tym razem jego „Mitologie” (2000) tropiącą w obrazach ukryte interesy rynku i władzy.

Barthes pozostaje zatem pomostem pomiędzy koszykami. Nie bez powodu Rancière praktycznie cały swój esej, do którego się tu odnoszę (2007: 43-65) opiera na specyficznej podwójności refleksji francuskiego semiologa. Podobnie użyty Barthes powraca w pracy innego francuskiego teoretyka fotografii – André Rouillé (2007). Ów autor nie godzi się w niej - między innymi - na redukcję fotografii do urządzenia odtwarzającego/kreującego rzeczywistość; przy czym niezależnie od tego, czy dyskutuje z Barthes'em - autorem „Retoryki obrazu” czy „Światła obrazu”. Rouillé twierdzi bowiem, że taki punkt wyjścia zmierzać może jedynie do refleksji, która oscylując pomiędzy „przekazem bez kodu” (istota, fotografia, mimesis, podobieństwo, przedstawienie), a noematem „to-co-było” (istnienie, przedmioty, oznaki, zapis, pamięć, poświadczenie) w konsekwencji pomija odpowiedź na podstawowe pytanie, a mianowicie w jaki sposób fotografia stawia czoła chaosowi tego świata (Rouillé, ibidem: 228-229). Próbując się z nim zmierzyć teoretyk przenosi na grunt fotografii refleksję Deleuze'a i Guattariego o nieskończoności, gdzie „chaos” charakteryzowany jest „w mniejszym stopniu brakiem porządku, aniżeli nieskończoną prędkością, z jaką rozmywają się w nim wszystkie powstające w nim formy” (Deleuze, Guattari 2000: 130, za: Rouillé, ibidem: 229).

W wielkim skrócie. Sposób, w jaki Rouillé posługuje się pojęciami „wirtualności” i „aktualizacji” również można potraktować jako przykład wyjścia poza opozycje fotografii jako niezapośredniczonego przywołania rzeczywistości i jako wizualności, która „zajmuje się samą sobą”. Kluczowe jest tu założenie, że oba te terminy wyrażają rzeczywistość - wirtualność to po prostu pewna potencjalność, a aktualizacja kotwiczycy tą potencjalność w konkretnym użyciu; wirtualność należy rozumieć jako problem, a aktualizacje jako jego rozwiązanie (Rouillé, 2007: 230). Pomyślmy o mieście, w którym mieszkamy (w moim przypadku będzie to Poznań). Przechadzając się po Poznaniu przechadzam się po jak najbardziej rzeczywistym mieście, które istnieje fizycznie, „(...) lecz to materialne miasto jest dostępne fotografii jedynie za pośrednictwem punktów widzenia, które z kolei są niematerialne” (Rouillé, ibidem). W związku z tym „(...) każda przechadzka po mieście otwiera przed nami nieskończoną liczbę ulotnych obrazów, które rozpadają się poprzez ruch (...) Jako niematerialne, obrazy te nie są przedmiotami i nie należą do miasta, ale powodują, że obraz tego miasta jest zwielokrotniony i że obejmuje nieskończoną liczbę nowych

wariacji” (Rouillé, ibidem). Innymi słowy, kiedy mam w ręku aparat i decyduje się fotografować - na przykład - gołębia na wierzy ratuszowej, przyklękając na jedno kolano i używając w tym celu pięciokrotnego zoomu optycznego, to nie odtwarzam fragmentów realnego miasta, ale dokonuję - posługując się językiem Rouillé - konkretnej aktualizacji wirtualności w stanie przedmiotów. Wybieram jedną z możliwości na fotografowanie Poznania i realizuje ją naciskając spust mojego aparatu^{IV}. Nie fotografuję jednak wtedy ani rzeczywistości, ani w rzeczywistości, ani też bez rzeczywistości, ale „razem z rzeczywistością” (Rouillé, ibidem: 231).

Wspominam tu o tych „wirtualnościach” i „aktualizacjach” nie tylko po to, żeby jakoś osadzić niniejsze refleksje we współczesnych rozważaniach, ale również po to, żeby wskazać, że podobna teoria (choć rzadko formułowana *explicite* i ujmowana w naukowe terminy) dojrzeła w wielu domach podczas oglądania albumów. Bez wątpienia wzmaga takie refleksje proces upowszechniania się fotografii cyfrowej. Chcąc dokładnie obejrzeć i przy okazji podyskutować o wszystkich zdjęciach, przykładowo z zeszłorocznego balu socjologa, mam wrażenie, że spędzam na tej czynności więcej czasu niż faktycznie trwała owa impreza. Dzieje się tak ponieważ oglądam ogromną ilość zdjęć, wydawałoby się tego samego wydarzenia, wykonanych jednak przez wiele różnych osób, innymi aparatami. Mało kto, kto ma za sobą podobne doświadczenia uwierzy, że osoba fotografa nie posiada wpływu na konstruowanie relacji i w konsekwencji pewnego wyobrażenia o rzeczywistości.

Trudno też w końcu kwestionować fakt, że każde ze zdjęć pokazuje jakąś rzeczywistość tamtej imprezy (mogą pokazać również taką, której wtedy nie doświadczałem i w ten sposób włączyć kolejne jej „aktualizacje” do mojego doświadczenia). Dodatkowo wyrażenia - często do usłyszenia znad albumu - typu: „na tej fotografii kiepsko to widać, ale tata był już wtedy bardzo zmęczony” albo „ciocia kiepsko wyszła, to światło jakoś tak niekorzystnie działa, w każdym razie wyglądała wtedy zupełnie inaczej” przypominają, że chyba coraz rzadziej - w fotografii rodzinnej - używamy i wierzymy w zdjęcie jako „obiektywnego” referenta rzeczywistości. „Prawdziwość” w fotografii rodzinnej jawi się dziś jako kwestia drugorzędna, dodatkowo można odnieść wrażenie, że było tak też dawniej. Wystarczy wspomnieć zwyczaj wykonywania zdjęć ślubnych kilka dni przed tą uroczystością, fotografie rozwiedzionych rodziców, którzy na potrzeby zdjęcia zostawiają swoich nowych partnerów i pozują jako para (Hirsch, 1981: 62, za: Kławski, 2006) albo jeszcze dawniejszy zwyczaj portretowania się w przebraniach historycznych lub teatralnych. Zdjęcia w albumie mają raczej wzmagać nasze wspomnienia, w tym również te, które podważają referencjalną skuteczność samych fotografii. W odniesieniu do fotografii rodzinnej (amatorskiej) trudno zatem stosować ten sam klucz interpretacyjny, którego używać będę w przypadku fotografii reklamowej. Ciężko tu mówić o jakimś „odzyskiwaniu zaufania”, bardziej już o antidotum na nudę^V. Trudno się w albumach dopatrywać fotografii fotografii. To znaczy bez wątpienia można je znaleźć, ale...

Najlepiej dopowiedzieć do tego „ale” zadając kolejne pytanie. Czym różni się fotografia fotografii wykonana przez artystę od amatorskiej? Wyobraźmy sobie w tym celu fotoamatora turystę, fotografującego swoją nadmiernie wyprostowaną żonę, która nie bardzo wie, co zrobić z rękoma i gdzie patrzeć na tle - powiedzmy - wierzy Eiffla. On także mimochodem obrazuje program i działanie fotografii. W tym przypadku znaczący jest już wybór tematu i kadru, widać również wpływ na sposób dyscyplinowania ciała oraz na zmianę zachowania, jaką prowokuje obecność aparatu. Informacja ta jednak podana będzie w kadrze dużo mniej dosłownie. Takie zdjęcie nie będzie więc prowokować tak silnie i w tak oczywisty sposób do rozważań

o pozowaniu, jak artyści celowo groteskujący portret jako formę. Tym bardziej, jeżeli przyjmujemy, że znaczenie w dalszym ciągu posiada odmienny kontekst eksponowania takich fotografii. Rodzinne spotkanie przy albumie będzie tu, bardziej niż śledzeniu konwencji, sprzyjać wykorzystaniu fotografii jako skrótu do rzeczywistości i pamięci, wywołując komentarze i wspomnienia wrażeń z pobytu w stolicy Francji. Kiedy obnażanie programu nie stanowi głównego tematu (powodu) wykonania fotografii prawdopodobnie rzadko będzie się o tym programie dyskutować. Oczywiście również na takie zdjęcia można i warto, a nawet trzeba patrzeć "na" i "za" (choćby dla socjologa z wielu powodów stanowią lepsze źródło danych), jednak znowu potrzebne są do tego odpowiedni zamiar oraz kompetencje.

Wydaje się zatem, że podstawowa różnica zasadza się na klarowności przekazu. I tak po pierwsze, mamy umiejętności komponowania czy reżyserowania przedstawienia oraz inne sprawności płynące z doświadczenia artysty, które podporządkowane zamysłowi portretowania konwencji, uczyniają sam komunikat już na poziomie wykonywanego zdjęcia. Po drugie, kontekst eksponowania, a więc galeria, duże formaty fotografii, nazwisko autora, reżyserują jego odczytanie zgodnie z logiką „to jest sztuka, musi mieć zatem drugie dno”, albo „artysta chce nam coś w ten sposób powiedzieć”. Nie bez znaczenia pozostają kompetencje i nawyki odbiorcy. Odwiedzający muzeum sztuki współczesnej czy galerię zazwyczaj nie tylko trafnie rozpoznają w niej wielki cudzysłów, ale także potrafią zrobić z tego rozpoznania użytek. Etykieta fotografii artystycznej wpływa również na liczbę osób, które zechcą zobaczyć zdjęcia oraz na ilość recenzji, albumów, ulotek, wzmianek w gazetach i informatorach, tłumaczących, a następnie popularyzujących i porządkujących znaczenie takich fotografii.

W konsekwencji taka fotografia fotografii jawi się jako oczywista kreacja artystyczna. Fotograf nie występuje już w roli biernego świadka, operatora „głupiej” maszyny, która potrafi tylko naśladować. W zamian jawi się jako ten, który panuje nad tworzywem, nie tylko odtwarza (łapie) rzeczywistość, ale potrafi ją także zdominować - słowami Bazina - „wchłonąć w procesie artystycznym” (1963: 13); proponuje odbiorcy punkty widzenia, które nie przynależą do nawykowego doświadczania rzeczywistości. Zakłócenia wskazujące na zniekształcenia i obecność medium mogą wprawdzie przeszkadzać w użyciach fotografii, które bazują na bezpośrednim odniesieniu do przedstawianej rzeczywistości (zdjęcie jako okno), ale właśnie dzięki tym zakłóceniom zdjęcia odnajdują dla siebie innego konsumenta. Oddalając od natury ukulturalniają, odpowiadając na potrzebę tych użytkowników, którzy poszukują dystynkcji wyrażającej się w dystansie wobec oczywistości i konieczności życia (Bourdieu, 2005).

Fotografia fotografii może więc stanowić dla widza szansę na „poważną”, dostojną kontemplację materii rzeczywistości i jej reprezentacji w miejsce „płytkiej” rozrywki jej oglądania/podglądania. Pomijając w tym miejscu narzucające się nawiązania do awangardowych prób uwolnienia fotografii od jej referencjalnych związków z rzeczywistością (prace takich autorów jak np. Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, czy wcześniej Robert Demachy) chciałbym jeszcze zaznaczyć, że wzrost popularności takich zdjęć można także traktować jako dowód autonomizacji pola produkcji fotograficznej. Fotografia - personifikując - może sobie pozwolić na uczynienie tematem samej siebie, bez jednoczesnej utraty swojego statusu jako najlepszego z możliwych referentów rzeczywistości. Może opowiadać o tej rzeczywistości inaczej - nie polegając już tylko na reprezentowaniu rzeczywistości - chodziłoby też o „(...) budzenie skojarzeń, zaskakiwanie, tworzenie metafor, odczarowanie” (Kowalczyk, 2006). Taka fotografia zarzuca więc prostą iluzję

kształtów, określaną przez Bazina "pseudorealizmem optycznych złudzeń" (1963: 11). Wynalazek Nièpce'a uwolnił od tej obsesji sztuki plastyczne (Bazin, ibidem), okazuje się, że zwalnia z niej także samą fotografię. Parafrazując zdanie Gauguina, które miał kiedyś wygłosić odnośnie malarstwa symbolicznego: Chcesz fotografować niebieskie drzewa, by w ten sposób lepiej oddać ich istotę? Fotografuj!

Podajmy teraz kilka przykładów fotografii pochodzących z reklam. Ostatnio emitowany jest spot jednego z banków, w którym Święty Mikołaj, oferujący bodajże kredyt, w pewnym momencie zdejmuje brodę i wygłasza do odbiorcy kwestię, której sens brzmi mniej więcej tak: nie musisz wierzyć facetowi przebranemu za Mikołaja, tak jak nie musisz wierzyć reklamie; przyjdź do naszego oddziału i sprawdź sam. Reklama hiszpańskiej firmy „Fotoprix” skłania za to do zadumy hasłem „doskonałe zdjęcia dla niedoskonałego świata” (<http://www.youtube.com/watch?v=kJ8NZZc9Wa8>). Na ten "niedoskonały świat" składają się pobita twarz, amputowana noga, anorektyczna talia, broń w ręku chłopca, ścięte drzewa, samotna kobieta oraz brak piersi pożądanych przez transwestytę. Wszystkie te braki odslaniane są przed widzom każdorazowo przez same ofiary ubytków - co istotne - dopiero wtedy, gdy zdejmują one plansze wykonane z "doskonałych zdjęć", które maskowały na początku te mankamenty. Reklama eksponuje w tym przypadku protekcyjną rolę fotografii jako medium, które uatrakcyjnia rzeczywistość, a spektakularny montaż jednocześnie wskazuje na jej skuteczność w wypełnianiu tego zadania (reklamowanym produktem są cyfrowe albumy).

Podobnie skonstruowane są reklamy firmy „Dove” z serii „Prawdziwe piękno” i „Pro-age” (<http://www.youtube.com/watch?v=vilUhBhNnQc>; http://www.churchmarketingsucks.com/graphics/2004_10_10dovewomen.jpg; <http://www.youtube.com/watch?v=RADYaTvTGts>; <http://www.youtube.com/watch?v=ySgtLofMU5g>), zamieszczane swego czasu w telewizji, internecie, na billboardach i półkach sklepowych. Oglądamy kobiety, które nie pasują do wzorów piękna, powszechnie znanych z reklam kosmetyków. Nie mają biustów *playmate*, niektóre z nich są siwe, inne mają lekką nadwagę. Są jednak radosne, bo - jak każde się domyślać reklama - są świadome sztuczności kreowanych przez reklamy ideałów i w związku z tym nie zamierzają się nimi przejmować. Są zadowolone z własnego, "prawdziwego" (czytaj: naturalnego) piękna. Reklama podważa stereotypy, występuje w roli kampanii społecznych („Dove” organizowało nawet akcje przeciwko stereotypom piękna, zob. www.prawdziwepiekno.pl/campaign.aspx); nie obiecuje, że nabywany produkt zamieni konsumentki w seksbomby, co nie znaczy, że nie obiecuje nic - w tym przypadku, że można czuć się dobrze pozostając sobą oraz - między wersami - że potrzebny jest do tego krem. Akt włożenia go do koszyka to świadomy wybór „przytomnej” wersji tej rzeczywistości, a jego użycie obiecuje przyjemną akceptację siebie. Inna sprawa, że w dalszym ciągu spełnione pozostają standardy reklamowania piękna - odpowiednie oświetlenie i kadr, opalenizna, białe zęby i uśmiech (nie widać trudów związanych z otyłością i procesem starzenia się, mamy wrażenie, że to tylko procesy wizualne). Można też odnieść wrażenie, że omawiana reklama nie jest skierowana tylko do ludzi starszych czy tych z lekką nadwagą. To również te kobiety, które są dziś młode i szczupłe otrzymują obietnicę, że producent zadba o nie także po urodzeniu dziecka i przekroczeniu pięćdziesiątki, dodatkowo, że nie podtrzymuje sztucznych wzorów (reklamowane kremy proponują siebie jako *Pro-age* w miejsce *Anti-age*). Można pójść dalej i nieco ironicznie powiedzieć, że krem ów pozuje na specyficznie ekologiczny - próbuje chronić i

przywracać zdrowe relacje pomiędzy obrazem reklamowym a faktycznie istniejącą rzeczywistością.

W powyższych przykładach mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której reklama komunikuje, że spoty reklamowe pokazują rzeczywistość w sposób wybiórczy i często zmanipulowany, ale właśnie dzięki temu zyskujemy zaufanie dla przekazu, który pozuje na wyznanie, przy okazji wygłaszania którego - w aurze epizodycznej szczerości - pokazywany jest sam produkt bądź logo (o ironio! *product placement* w reklamie). Takie przykłady dosyć dobrze ilustrują tezę z początku tej części tekstu - obnażanie samych siebie występuje jako strategia, dzięki której obrazy w dalszym ciągu zyskują dla siebie zaufanie. Jednak refleksja, która próbowałaby tłumaczyć tym mechanizmem całą popularność fotografii w reklamach byłaby dosyć płytka. Uważny czytelnik z pewnością zwróci uwagę, że dobór i interpretacja przykładów bazuje na postrzeganiu reklamy jako komunikatu, który za wszelką cenę stara się utrzymać status wiarygodnego referenta zalet produktu i dlatego udaje, że reklamą nie jest. Tymczasem trudno dziś taki cel uznawać za jedyny gwarant marketingowego sukcesu.

Konsumenci mogą przecież traktować reklamę również jako istotny obszar, na którym weryfikują nie tylko prawdomówność, ale też innowacje i sprawność producenta, który z kolei dzięki reklamom właśnie może uwiarygodnić nie tylko swój przekaz, ale też swoją pozycję na rynku. Przypominają się efekty specjalne współczesnego kina akcji. Dziś po raz kolejny widziałem „Matrix” i chociaż znowu nikt mnie nie przekonał, że sceny gimnastyki pomiędzy pociskami są prawdopodobne, że możliwość ich oglądania zawdzięczam odwadze i sprawności kaskadera, to nie czułem się z tego powodu specjalnie oszukany. Wątpię nawet, żeby producent chciał mnie do tego przekonać. Pomimo tego byłem zachwycony kulami pędzącymi w zwolnionym tempie, sceną, w której filmowy Neo biegnie pomiędzy betonowymi pylonami w deszczu łusek i odprysków ze ścian. Podziwiałem choreografie, wyobraźnię twórców, monumentalne kadry, kompatybilność ze światem fizyki, który znam, szybkość komputerów. Wydaje się, że z podobnym procesem mamy do czynienia w reklamie. Obchodzi nas atrakcyjność reklam, bo chcemy wierzyć, że ze zbliżonym pomysłem i zaangażowaniem, w jaki podchodzi się do ich realizacji, podchodzi się też do produkcji samego towaru, który nabywamy. Możliwy okazuje się też mechanizm utożsamienia się konsumenta z marką za pośrednictwem reklam właśnie. Możemy czuć satysfakcję, kiedy producent samochodu czy telefonu komórkowego, które użytkujemy wykazuje się w swoich przekazach wyobraźnią, poczuciem humoru czy szczerością, albo rozczarować się kiedy tak się nie stanie. To raz. A dwa, że konsumpcja przedmiotów i usług jest dziś w mniejszym stopniu zaspakajaniem potrzeb niż komunikacją (Baudrillard, 2006). Dokonując jakiegokolwiek wyboru - jak zauważa Giddens (2001: 113) - wybieram, kim chcę być. Podobnie ma się sprawa z wyborami konsumpcyjnymi. Reklama sprzęga się z tym wyborem dostarczając wyobrażeń alternatyw, wizualizacji konsekwencji oraz wzorów interpretacji, które - co istotne - pomagają odczytywać znaki, które noszą na sobie i wśród których się poruszam. Przykładowe buty świecą zatem światłem odbitym od ekranów telewizyjnych, gazet i billboardów, czego nie należy rozumieć jako prostą fetyszyzację. Zauważmy, że relacja reklama - produkt nigdy nie jest jednostronna, co oznacza, że nie tylko reklama odnosi do produktu (pozwalając go wybrać), ale również produkt do reklamy. Ta druga zależność okazuje się równie istotna w procesie komunikowania. Coraz częściej mamy tego świadomość, czyli zdajemy sobie sprawę, że atrakcyjna prezentacja przedmiotu to *design*, który w ogromnym stopniu wpływa na jego funkcjoznokową skuteczność. Dobrze jest mieć wtedy te

buty, o których wszyscy w tramwaju wiedzą jak atrakcyjnie były reklamowane. Wyidealizowany wizerunek jest w tym ujęciu całkiem realną częścią produktu, opakowaniem, którego się nie zdejmuje. To dlatego nie obcinamy metek ze spodni nawet wtedy, kiedy kłują w plecy i nie chodzi tu już tylko o świadectwo ich oryginalności rozumianej jako dowodu na trwałość, precyzję wykonania, ale raczej o możliwość linkowania tego produktu z jego reklamą, która skutecznie dookreśla status i styl życia konsumenta, łącząc go z wytwarzaną aurą znaczeń właśnie poprzez produkt, który do niej odnosi.

Reklama to zatem ładne i ciekawe wizerunki, których chcemy być częścią. To również z tego powodu decydujemy się na zakup produktu, który obiecuje do nich akces. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że coraz rzadziej obchodzi nas prawdziwość reklam, bo mamy już chyba wystarczającą świadomość nadwyżki towaru (usług) na rynku i konieczności szukania innych niż zachwalanie sposobów na pokonanie konkurencji. Jak w tym kontekście sytuuje się fotografia fotografii? Spełnia rolę atraktora. Pomaga podnieść zainteresowanie i uatrakcyjnić przekaz. Jest *cool* mniej, dlatego, że mówi prawdę, lecz bardziej, dlatego, że komunikuje inaczej, poszerzając przy tym listę ofert tożsamościowych i sposobów ich wizualizacji.

Fotografia została wynaleziona w czasach kryzysu prawdy, jako dowód podpierający inne typy relacji o rzeczywistości (Rouillé, 2007). Zaczęto od badań nad ruchem ciał, katalogowania ludzi, ocalania folkloru od zapomnienia, weryfikacji wyobrażeń o rzeczywistości, do której nie mieliśmy dostępu (dzięki fotografii okazało się na przykład, że faktycznie istnieje w trakcie galopu taki moment, w którym koń zupełnie odrywa nogi od ziemi oraz że Sfinks w rzeczywistości wygląda zupełnie inaczej niż na rysunkach, które dotąd publikowano). Innymi słowy wiara w rzetelność fotografii jako referenta konstytuowała jej użytki. Jak jest dzisiaj? Na podstawie przywołanych przykładów chciałbym postawić tezę, że współcześnie mamy do czynienia z kryzysem fotografii jako referenta w starym rozumieniu tego słowa. Kryzys "fotografii-dokumentu" zbiega się w czasie z przeniesieniem fotografii w obszar ekspresji, tak w teorii jak i w praktyce (Rouillé, *ibidem*). Przy czym istotne jest tu dodatkowe zaakcentowanie, że fotografia fotografii eksponuje tę ekspresyjność nie tylko po to, by dalej móc spełniać swoje dokumentalne funkcje, ale również po to, żeby nadal móc zaciekawiać i bawić, a więc po prostu służyć rozrywce.

Fotografie fotografii przypominają więc nie tylko o tym, że współcześnie przededefiniowaliśmy pojęcie dowodu fotograficznego i próbujemy ustalić nowe sposoby na uzyskiwanie wiarygodności, ale również o tym, że zdjęć nie używamy tylko jako narzędzi obiektywizowania jakichś tez. Przykład fotografii rodzinnej dobrze to uświadamia, a przykład reklamy uświadamia to najdobitniej. Skoro uznamy, że reklama nie podtrzymuje już w kulturze przekonania, że jest referentką prezentującą jedyną możliwą relację, a na dokładkę sama komunikuje, że dla celów skutecznego komunikatu konstruuje najlepszą z możliwych "aktualizacji" (nierzadko dokonując przy tym cyfrowych korekt). Dodatkowo, jeżeli uznamy też, że reklama nie musi tej wiary podtrzymywać, ponieważ my sami - jako konsumenci - oczekujemy reklamy, która współtworzy produkt bardziej go odwzorowuje (i lepiej, żeby była częścią jak najbardziej atrakcyjną). Jeżeli zgodzimy się z tymi stwierdzeniami to znaczy, że jesteśmy odpowiednio przygotowani na przyjęcie cichego uderzenia Rancière'a chociażby w Baudrillarda, jako tego, który swoje apokaliptyczne wizje snuje przede wszystkim w oparciu o kryzys fotografii jako referenta rzeczywistości (rozumianego po staremu), nie widząc jak gdyby innych użyć dla fotografii. Zapytajmy zatem przewrotnie „Czy pod wspólną nazwą obrazu nie kryje się wielość funkcji, których

problemowe wykorzystanie jest zadaniem sztuki?” (Rancière 2007: 43). Zwróćmy teraz uwagę na to, co w tym zdaniu po przecinku - zastanówmy się nad użytecznością fotografii realizowanej jako projekt krytyczny.

Fotografia fotografii i krytyka fotografii

Fotografia fotografii może być oczywiście użyta jako strategia krytyczna, świadomie realizowana przez tych twórców, którzy zaznajomieni z pismami teoretyków fotografii i krytyków kultury próbują przeprowadzać własne projekty diagnozujące fotografię, efekty swojej pracy zamykając w zdjęciach. Przywołajmy jakiś przykład. Niech to będzie projekt „Miss Landmine” Mortena Traavika, polegający na wykonywaniu a następnie zamieszczaniu na specjalnie utworzonej stronie internetowej (www.miss-landmine.org) zdjęć kandydatek do tytułu miss miny przeciwpiechotnej. Fotografie portretują okaleczone kobiety w konwencji, którą dobrze znamy z konkursów miss piękności (szarfy z wypisanymi krajami, diademy, uśmiechy, stroje kąpielowe, koktajlowe sukienki, ładne wnętrza i egzotyczne krajobrazy jako tło). Jak czytamy na stronie projektu w pierwszej kolejności chodzi o zwrócenie uwagi na problem min, ale pozostaje to pretekstem do szerszej krytyki - kwestionowania przyjętych wzorów fizycznej doskonałości, redukcji terminu piękna do kwestii wyłącznie wizualnej, zastąpienie pasywnego pojęcia „ofiary” bardziej aktywnym pojęciem „ocalałej”.

Pozostańmy na tej skromnej interpretacji, w gruncie rzeczy chodzi mi tylko o wskazanie na pewien powtarzający się motyw, wspólny mianownik dla wielu podobnych projektów (każdy z nas z pewnością spotkał się z jakimiś innymi, niekoniecznie w tej konwencji; w tym tekście przywoływałem chociażby Missirkova). Na czym polegałaby idea fotografia fotografii w kontekście krytycznym? Podobnie jak socjologia socjologii (w ujęciu Bourdieu, 2001) może ona realizować strategię prowokowania krytycznej autorefleksji niejako u podstaw. Już nie tyle nad rzeczywistością jako taką, ale również - w pierwszej kolejności - nad naukowymi kategoriami artystycznym czy reklamowym podejściem, w które ujmuje się, reprodukuje i za pośrednictwem których dopiero postrzega tę rzeczywistość. Uznając fakt, że oko jest - jak to zwięźle określa Bourdieu - „produktem historii reprodukowanym przez edukację” (2005: 11) próbuje się dostrzec, pokazać i w ten sposób uczulić konsumentów na wpływ owych zależności na sposób, w jaki doświadczają rzeczywistości.

Zaufanie do medium - paradoksalnie - budowane jest zatem na chronicznym niedowierzaniu w jego referencjalną obiektywność. Tak prowadzona strategia okazuje się być bliską postulatowi Wolfganga Welscha o „kulturę ślepej plamki” (2005: 70-73). Miałaby ona zakłócać i przełamywać nawykowe wzorce postrzegania, a w konsekwencji przypominać odbiorcy o wpływie mediacji na przekaz, zwracać jego uwagę na nieuświadomiane i reprodukowane na co dzień schematy estetyczne, na dokonującą się powszechnie estetyzację. Fotografii fotografii można używać podobnie - po to, by na powrót estetyzować, poprzez uświadamianie aktorom dokonującej się anestetyzacji.

Szans na powszechne powodzenie takich projektów nie można jednak mylić z nadziejami ich inicjatorów. Podobnie jak w innych zamysłach aktywizowania krytycznego spojrzenia tak i w tym przypadku często zakłada się *a priori* pewną kompetencję wizualną odbiorcy, która nie stanowi jakiegось wrodzonej czy powszechnie wyedukowanej zdolności. Umiejętność rozkodowania i odpowiedniego umiejscowienia przekazu w sferze abstrakcyjnych pojęć wymaga postawy dystansującej wobec tego przekazu. Spojrzenie fotografa realizującego taki zamysł,

odbiorcy, który potrafi go odczytać, czy naukowców, którzy go analizują często samo okazuje się więc partykularne, żeby nie powiedzieć przeintelektualizowane. Trzeba o tym pamiętać, by nie pokładać nadmiernej nadziei w edukacyjnym charakterze takich projektów, mających w zamyśle zachęcić do krytycznego, aktywnego obcowania z obrazami, a realizującymi się często jako kolejna różnica. Do tego postrzegana w Kantowskich "smakach", wzmacniająca tylko dystans pomiędzy grupami konsumentów.

Powiedziałem już, że obraz, który przyznaje się może sprawiać wrażenie, że znowu zaczyna mówić prawdę. Można to traktować jako swoiste ugięcie się obrazu fotograficznego pod ciężarem powszechnej świadomości jego zniekształcającego rzeczywistość charakteru (w tym ujęciu nadal mogą spełniać swoje perswazyjne funkcje tylko te fotografie, które skonstruowane są w oparciu o jakieś nowe sposoby uwiarygodniania się); ale można to przecież również - zupełnie odwrotnie - uznać nie tyle jako dowód na nieskuteczność samej fotografii, co raczej jako wskazanie na dotychczasową nieskuteczność słownych form jej krytyki. W tym ujęciu (mam tu na myśli przede wszystkim celową krytykę) docenia się na nowo - lepiej - pośrednio uznaje konieczność fotografii, z jej efektywnością w przenoszeniu i upowszechnianiu znaczeń, również w praktykach refleksji wymierzonych przeciwko samemu obrazowi. Innymi słowy fotografia po raz kolejny staje się przydatna i potrzebna, tym razem w pokazywaniu swoich mechanizmów i użytków.

Fotografia fotografii zastępuje zatem w tej roli słowo. Rancière (2007: 60), przy okazji definiowania "obrazu metamorficznego", zastanawia się nad konsekwencjami takiego przenoszenia funkcji, czyli obarczenia sztuki zadaniami, które wcześniej należały do krytyki obrazów. Wspomniany autor argumentuje przy tym, że krytyka pozostawiona samym twórcom traci swój autonomiczny charakter, że „(...) zmuszona jest do kwestionowania własnych możliwości oraz podejmowania skromniejszych wysiłków” i polega raczej na "grze formami" i "produktami wyobrażeń" niż na demistyfikacji (Rancière, *ibidem*). Jeżeli weźmiemy pod uwagę te "gry" to na znaczeniu automatycznie zyskuje pytanie Serge'a Daneya: „Czy wszystkie formy krytyki, gry, ironii, które chciały zakłócać codzienny obieg obrazów, nie zostały w ten obieg włączone?” (Rancière, *ibidem*: 62).

Powraca zatem pytanie na ile mamy tu faktycznie do czynienia ze skuteczną formą krytyki, a na ile raczej z wypracowywaniem narzędzi, które łatwo przechwycić i semiotycznie spacyfikować w innych słownikach, chociażby w reklamie. Przypomnijmy sobie teraz jedną z reklam, którą przywoływałem wcześniej – „doskonałe zdjęcia dla niedoskonałego świata”. Dlaczego takie zapożyczenia stały się codziennością? Fotografia fotografii pozostaje atrakcyjnym przekazem reklamowym chociażby dlatego, że zrywa z nawykowym sposobem oferowania produktu, włącza w inny układ widzenia i przez to skupia na sobie uwagę (co pozostaje warunkiem wstępnym każdego komunikatu reklamowego). Dodatkowo taka reklama staje się dostarczycielem rozrywki, która polega nie tylko na dowcipie, monumentalnych kadrach, popularnej muzyce, zagadkach i transparenacji, ale również na możliwości ironicznego jej traktowania, co dodatkowo wywołuje życzliwy do niej stosunek (Rancière, 2007: 60)". Autoironia jest tu również o tyle istotna, że - jak zwraca uwagę Rafał Drozdowski (2007) - wmontowana w temat fotografii, a polegająca chociażby na obnoszeniu się z defektami, trikami, którymi się posługuje, odbiera odbiorcy przywilej pierwszeństwa w krytyce. Pozbawia przyjemności płynącej z wyszukiwania i wytykania błędów, przez co „(...) uprzedza i neutralizuje każde dające się pomyśleć szyderstwo i każdą dającą się zaplanować strategię odwetu” (Drozdowski, *ibidem*: 11).

Przenicowanie fotografii?

Czym staje się fotografia, kiedy powie, że nie pokazuje już rzeczywistości, że nie jest już oknem, a silnie skonwencjonalizowaną kreacją? Paradoksalnie, staje się na powrót fotografią. Dlaczego? Bo jednocześnie przypomina, że nigdy oknem nie była, przynajmniej zupełnie przezroczystym. Nadal jednak uważam ją za fotografię bardziej niż tylko za jej przenicowanie. Z jakiego powodu? Przede wszystkim dlatego, że nadal traktujemy ją i używamy tak jak gdyby fotografią była.

Nadal się jej przyglądamy - lepiej - wyglądamy przez nią. Podobnie jak każdy inny obraz, który walczy o uwagę, tak i fotografia fotografii - jeżeli ma być oglądana jako obraz fotograficzny, a nie kartka papieru czy plama pikseli (odwołuje się tu do Ingardenowskiego podziału na "obraz" i "malowidło", 1958) - musi wciągać widza w opowieść żeby skutecznie nieść swoje komunikaty. Przy czym jakkolwiek subwersywny i dydaktyczny nie byłby ich charakter, to z powodów, na które wskazywałem wyżej, nadal często zapominamy popatrzeć również "na" i "za". Innymi słowy takie zdjęcia mogą pokazać jeden fragment programu właśnie dzięki temu, że zasłaniają inny (przykładem niech tu będą krytycznie interpretowane „Museum Photographs”).

Rozważane fotografie, przenosząc manierę niedowierzania wewnątrz kadru, mogą wprawdzie sprawiać wrażenie, że żadnego innego "za" już nie ma, że na cały kontekst już widza uczuliły. Zauważmy jednak, że treścią tych demaskacji padają tylko niektóre i to zazwyczaj te dobrze już uświadomione społecznie charakterystyki fotografii. Fotografia fotografii działa tu jak każde inne zdjęcie - unaoczniając eliminuje ich alternatywy. Zasłania istnienie innych możliwych technik, konwencji czy trików, których używa współczesna fotografia żeby się uwiarygodnić. W tym sensie fotografia przyznaje się falsyfikując to, w co i tak już mało kto wierzył. Zyskuje na wiarygodności - paradoksalnie - bez oddawania pola. Nadal przemycą przecież ukryte teksty o funkcjach takiej demaskacji, wzrastającym statusie zdjęć, niemożności wyjścia poza język wizualny i tak dalej.

W końcu trudno dziś również kwestionować fakt, że fotografia rejestruje otaczającą nas rzeczywistość oraz to, że czyni to w podobny sposób do tego, w jaki sami jej doświadczamy – wybiórczy, różny i zapośredniczony. To, o czym przypomina fotografia fotografii to właśnie znakowy charakter naszego kontaktu z rzeczywistością. Co istotne takie wskazanie wcale nie neguje zasadności posłużenia się fotografią do tych celów, do których używaliśmy jej dotychczas jak chociażby upamiętnianie, notowanie czy nakłanianie do zakupu. Uciekając w porównanie można by tu zestawić ze sobą fotografię fotografii z "archeologią wiedzy" Michela Foucaulta czy "gramatologią" Jacques'a Derridy. Podobnie jak te projekty tak i fotografia fotografii, choć wydaje się uderzać w fundamenty swojej dziedziny, to jednocześnie ją wzmacnia, fundując jej nowy punkt widokowy, z którego może patrzeć i dzięki któremu może na nowo przemyśleć siebie jako część rzeczywistości. Na podobnej zasadzie jak owe „logie” nie przestały być filozofią pomimo tego, że do pewnego stopnia odrzuciły możliwość pełnego wypełnienia niektórych z jej podstawowych postulatów (w gruncie rzeczy je przeddefiniowały) tak i owa fotografia fotografii wcale nie musi przestać być fotografią.

Ujęcie, które tu - między wierszami - proponuję traktuje mimetyczny kryzys fotografii jako swoiste echo podobnego kryzysu, który przeżywa oko, precyzyjniej widzenie. Jeżeli tak, to wiara w fotografię podróżuje podobnymi ścieżkami jak wiara w możliwość obiektywnego poznania rzeczywistości za pośrednictwem oka. Skoro każda fotografia jednocześnie zabiera (kradnie odwracając uwagę od kontekstu), jak

i daje (narzuca, popularyzując jako standard partykularne sposoby widzenia), to jako atrakcyjne, wiarygodne i potrzebne jawią się te fotografie, które nie ukrywają tego faktu. Traktujemy zatem fotografię na postmodernistyczną modłę. Odrzucamy możliwość patrzenia z dystansem, co znaczy, że nie wysuwamy już w stosunku do niej roszczenia stu-procentowej wiarygodności, rozumianej jako obiektywność w starym stylu. Popularny staje się pogląd, że fotografia zasłania, bo musi zasłaniać, bo jest to poniekąd wpisane w jej naturę. Coraz więcej z nas staje się przy tym "liberalnymi ironistkami" Richarda Rorty'ego (1996), uznajemy, że także fotografia może być "przygodna" i próbujemy stawić temu czoła za pomocą subiektywnych metafor. „Fotografia nie tylko więc nie jest przezroczysta, ale też z rzeczywistością łączy ją bardzo swobodna relacja, dokładnie taka jak w przypadku malarstwa, raz bliższa, kiedy indziej zupełnie daleka” (Kowalczyk, 2006). Fotografia jawi się bardziej jako konglomerat przeplatających się słowników niż jako jakiś jeden trwały język. Tak też jej używamy.

Zdjęcia pozostają zatem użyteczne, a wiara w ich kontekstualną prawdziwość – integralnym elementem tej użyteczności. Coraz częściej mamy świadomość zarówno tego, że nie istnieje żaden niezapśredniczony sposób patrzenia na rzeczywistość, jak i tego, że wiara w to, że jednak istnieje (czyli zapomnienie) jest pragmatyczne w naszych codziennych kontaktach z rzeczywistością. Innymi słowy coraz mniej z nas wierzy w pełną obiektywność medium i zaczyna doceniać subiektywność spojrzenia, które traktujemy jako pewnik, wpisujemy niejako do nowego zaplecza postmodernistycznej natury fotografii właśnie. Przy czym nie oznacza to wcale, że poszczególne słowniki fotograficzne przestają ewoluować i szukać sposobów na uwiarygodnienie własnych przekazów. Różnią się one oczywiście dominującym w nich spojrzeniem i tak chociażby te, które swoje istnienie zawdzięczają wierze w obiektywność medium, wiarę w obiektywność optyki zamieniają na wiarygodność nadawcy, posługując się chociażby strategią naturszczykowskich relacji czy dziennikarstwa obywatelskiego. Oddolny rejestrator jest w tym ujęciu kimś, komu nie przypisuje się żadnego systemowego interesu w zafalszowywaniu relacji, trudno go też posądzać o podporządkowanie globalnym interesom telewizji. Taki fotograf reprezentuje partykularne spojrzenie, ale jest to spojrzenie tubylcze, zaangażowane, a więc najprawdziwsze z możliwych spojrzeń.

Roland Barthes pisał:

Wolność dostępna jest jedynie poza językiem. Na nieszczęście ludzki język nie ma zewnątrz: to drzwi bez klamki. Można zeń wyjść tylko za cenę niemożliwości: przez mistyczną niepowtarzalność (...) albo też przez nietzscheańskie *amen* (...) Nam wszakże, którzy nie jesteśmy ani rycerzami wiary, ani nadludźmi, pozostaje tylko – jeśli mogę tak powiedzieć – oszukiwać z językiem, oszukiwać język (...) właśnie wewnątrz języka język musi być przewyciężony, wykolejony – nie przez posłanie, którego jest narzędziem, lecz przez grę słów, której jest teatrem” (Barthes, 1979: 12-13).

Owym „zbawczym oszustwem”, „unikiem” pozostaje u Barthes'a specyficznie rozumiana literatura, zaskakująco blisko której stoi fotograf w terminologii Viléma Flussera. Tym razem jako postać, która potrafi i gra z "programem", teatralizuje konwencje i nawyki fotograficzne, przy podobnym założeniu, że nie jest możliwe całkowite wyjście poza niego (Flusser, 2004). Jak się to ma do naszych rozważań? Przywołuje w tym miejscu tych dwóch autorów z dwóch powodów. Z jednej strony obydwaj wskazują na konieczność użycia samego medium jako środka komunikowania o jego własnej opresyjnej roli, polegającej na porządkowaniu

komunikacji. Z drugiej strony zarówno Barthes jak i Flusser zwracają uwagę na syzyfowy charakter takiej walki. Jak pisał ten pierwszy: „[władza] wycieńczona i przegrana w jednym miejscu odbija sobie gdzie indziej, nie marnieje nigdy” (Barthes, ibidem: 10). Na podobnej zasadzie jak w języku tak i fotografii kolejne strategie oporu z czasem się konwencjonalizują się i stają częścią ”programu”.

I tak demaskując swój zniekształcający (konstruujący) charakter w stosunku do rzeczywistości, obraz nadal potwierdza tu, samego siebie w tym celu składając w ofierze, status quo jako najbardziej skuteczny środek komunikowania o niej. „Składa”, ale nie poświęca. Fotografia jako „język” użytkownikom potrzebny nawet wtedy, gdy ogniskują oni swoją uwagę przeciwko niemu samemu. Używanie języka do komunikowania o jego nieskuteczności potwierdza tylko jego funkcjonalną aktualność i dominację, czyli niemożność wyjścia poza. W tym ujęciu fotografię fotografii należałoby traktować jako luksus przesunięcia dyskusji na poziom meta, wzięcia samej siebie w nawias, chwilowe zawieszenie władzy, które *de facto* o niej świadczy i umacnia. Fotografia odsłaniająca swoje mechanizmy i pokazująca użytki jako ta, która potwierdza przez to swój status i niezbędność; pozostając funkcjonalną tak długo, jak długo będzie w stanie wytwarzać zapotrzebowanie na siebie samą.

Bibliografia

a) Literatura:

Barthes, Roland (1979) „Wykład.” *Teksty* 47(5): 9-29.

-----, (1986) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: KR.

-----, (2000) *Mitologie*. Warszawa: KR.

-----, (2006) „Retoryka obrazu.” S. 139-158 w *Ut pictura poesis*, (Red.) M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.

Baudrillard, Jean (2005) *Symulakry i symulacja*. Warszawa: Sic!

-----, (2006) *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Warszawa: Sic!

Bazin, Andrée (1963) „Ontologia obrazu fotograficznego.” S. 9-17 w tegoż, *Film i rzeczywistość*, wybór B. Michałek, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Becker, Howard S. (1995) „Backup of Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context.” *Visual Sociology* 10 (1-2): 5-14.

Bourdieu, Pierre i Lo c J.D. Wacquant (2001) *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Bourdieu, Pierre (2005) *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa: Scholar.

Deleuze Gilles i Felix Guattari (2000) *Co to jest filozofia?* Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.

Drozdowski, Rafał i Marek Krajewski (2005) „Czego nie widzimy, a co można zobaczyć uważnie się przyglądając?” Referat zaprezentowano podczas konferencji Instytutu Socjologii UAM, b.d., Kołobrzeg, Polska.

- Drozdowski Rafał (2006) *Obraza na obrazy. Strategie oporu wobec obrazów dominujących*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Flusser, Villém (2004) *Ku filozofii fotografii*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Giddens, Anthony (2001) *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Warszawa: PWN.
- Hirsch Julia (1981) *Family Photography. Content, Meaning and Effect*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Ingarden, Roman (1958) „O budowie obrazu.” S. 7-111 w tegoż: *Studia z estetyki*, tom II. Warszawa: PWN.
- Kławsuść, Piotr (2006) „Dlaczego ludzie robię zdjęcia.” *Ikonosfera* 1. Dostęp: 28 grudnia 2007. (<http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=48> <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=48>).
- Kowalczyk, Iza (2006) „'Click Doubleclick'- wystawa fotografii w Brukseli.”, *Obieg*. Dostęp: 28 grudnia 2007, (http://www.obieg.pl/text/ik_bruksela.php).
- Krajewski, Marek (2006) „Społeczne jako wirtualne. O starym i nowym typie symulowania realności.” W: *Człowiek pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, (Red.) J. Węglarz. Poznań: Ośrodek Wydawnictw Naukowych PAN.
- Rancière, Jacques (2007) *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Artystycznej.
- Reeves, Byron i Clifford Nass (2000) *Media i ludzie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rorty, Richard (1994) *Filozofia a zwierciadło natury*. Warszawa: Fundacja Aletheia – Wydawnictwo Spacja
- , (1996) *Przygodność, ironia, solidarność*. Warszawa: Wydawnictwo Spacja.
- Rouillé, André (2007) *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Universitas.
- Siegel, Lee (2003) „Truth or Dare Taking a closer look at Thomas Struth's objectivity.” *Slate*. Dostęp: 15 sierpnia 2007. (<http://www.slate.com/id/2080362/>).
- Tuchman, Phyllis (b.d.) „On Thomas Struth's 'Museum Photographs'.”, *Artnet*. Dostęp: 28 grudnia 2007. (<https://www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp>).
- Urry John (2007) *Spojrzenie turysty*. Warszawa: PWN.
- Welsch, Wolfgang (2005) *Estetyka poza estetyką*. Kraków: Universitas.

b) Materiały wizualne

- Struth, Thomas (1992) *Galleria dell' Accademia I, Venice*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=21006&searchid=8964&tabview=image>).
- , (1989) *National Gallery I, London*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21005&searchid=8964&tabview=image>).

- , (2005) *Hermitage 1, St. Petersburg*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/10/arts/10stru_CA1ready.html).
- , (2005) *Hermitage 2, St. Petersburg*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/425010680/295/thomas-struth-hermitage-2-st-petersburg.html>).
- , (2005) *Hermitage 6, St. Petersburg*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/425010777/295/thomas-struth-hermitage-6-st-petersburg.html>).
- , (2002) *The Richter Family I, Cologne*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_149A_2.html).
- , (2006) *Paradise 34, The Big Island*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/425291504/460/thomas-struth-paradise-34-the-big-island-hawaiian-islands.html>).
- , (1978) *Crosby Street, New York*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/images/crosby_st.jpg).
- , (1995) *San Zaccaria, Venice*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.metmuseum.org/special/depth/images/depth_13.L.jpg).
- Höfer, Candida (2005) *Musée du Louvre Paris XVIII 2005 - Grande Galerie*. Dostęp 1 stycznia 2008 (http://www.artecapital.net/uploads/16_2.jpg).
- , (2005) *Musée du Louvre Paris XI 2005 - Galerie d'Apollon*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.artecapital.net/uploads/12_5.jpg).
- , (2005) *Musée du Louvre Paris XVI 2005 - Peinture française*. Dostęp 1 stycznia. (<http://a1692.g.akamai.net/f/1692/2042/7d/lunettesrouges.blog.lemond e.fr/files/2006/11/hofer-1bis.jpg>).
- Sultan, Larry (1999-2003) *The Valley*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.wirtzgallerie.com/works/sultan/2004-2/sultan_2004_frame.html).
- Dijkstra, Rineke (1999) *Almeriaa Wormer, The Netherlands, June 23, 1996*. Dostęp 1 stycznia 2008. ("http://www.artnet.com/artwork/424887713/741/rineke-dijkstra-almeriaa-wormer-the-netherlands-june-23-1996.html).
- , (b.d.) *Amit*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/424401135/424175658/rineke-dijkstra-amit.html>).
- Gurholt, Crispin (2001) *Torpedo*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.gallerik.com/index.php?pn=artists&id=81&exhibition_id=90).
- Missirkov, Boris (2001) *The Bold and the Beautiful*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.noorderlicht.com/eng/fest03/global/missirkov/index.html>).
- Fotoprix, *Perfect pictures for an imperfect world*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=kJ8NZZc9Wa8>).
- DOVE, *Pro-age campaign*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=vilUhBhNnQc>).
- , *Campaign for real beauty*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.churchmarketingsucks.com/graphics/2004_10_10dovewomen.jpg).

-----, *Campaign for real beauty*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=RADYaTvTGts>).

-----, *Campaign for real esteem*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=ySgtLofMU5g>).

Matrix (1999) reż. Larry i Andy Wachowscy; prod. Australia, USA.

Traavik, Morten (b.d.) *Miss Landmine*. Dostęp 1 stycznia 2008. (www.miss-landmine.org).

Cytowanie

Maciej Frąckowiak (2008) "Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie." *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrany Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

Przypisy

ⁱ Odnoszę się tu do trzech sposobów patrzenia na fotografię wyróżnionymi przez Terence'a Wrighta. Patrzenie "przez" zdjęcie: zdjęcie jako okno, dziurka od klucza, poprzez którą widać rzeczywistość. Patrzenie "na" zdjęcie: zdjęcie jako obraz, środek komunikacji, służące przenoszeniu znaczeń. Patrzenie "za" zdjęcie: zdjęcie jako odbitka kontekstu jego wykonania. (Drozdowski, Krajewski 2006)

ⁱⁱ Za każdym razem konstrukcja tych filmików wygląda tak samo - obserwujemy zza laptopa (lub z kamery zainstalowanej w jego ekranie) osoby oglądające jakiś przekaz. Po ich reakcjach (minach, gestykulacji, okrzykach i niejednokrotnie odruchach wymiotnych) domyślamy się, że oglądany przekaz musi być wyjątkowo obrzydliwy. Motywacją do rejestracji tych reakcji i zamieszczenia ich w internecie pozostaje chęć sprawdzenia, porównania i opublikowania efektu, a więc ciekawość tego jak się zachowam (skonfrontowany z tym samym przekazem), albo jak zachowają się namówieni do jego oglądania znajomi. Dla nas istotne pozostają przy tym dwie rzeczy. Po pierwsze, fakt, że znowu obserwujemy działanie obrazu (w zasadzie całą listę sposobów, w który może działać). Po drugie, że mamy tu do czynienia z oddolną inicjatywą, popularyzującą się w charakterystyczny dla sieci sposób. „1 girls 2 cup” można śmiało określić jako kolejny internetowy fenomen (tylko na samym serwisie „Youtube” zamieszczono 8200 filmików, skonstruowanych wedle powyższego wzorca; wiele z nich oglądanych było więcej niż milion razy, a niektóre więcej niż cztery miliony). http://www.youtube.com/results?search_query=2+girls+1+cup+reaction&search=Search – adres, pod którym można obejrzeć reakcje (o ile z pewną obawą, ale jednak zamieszczam ten link, o tyle linku do samego filmu nie zamieszczam już zdecydowanie; nie robię tego, ponieważ szczerze nie polecam jego oglądania – jest rzeczywiście wyjątkowo obrzydliwy).

ⁱⁱⁱ Pojawić się może pytanie o stosunek do siebie dwóch terminów, których do pewnego stopnia używam w tym tekście wymiennie. Celowo jednak w drugiej jego części patrzenie „od” obrazu zastępuje pojęciem „fotografii fotografii”. Dlaczego? Po pierwsze termin fotografia fotografii poszerza znaczenie w tym obrębie, na którym mi zależy. I tak, na co będę jeszcze wykazywał, proponuje traktować takie zdjęcia nadal w kategoriach fotografii. Faktycznie następuje pewna zmiana, ale trudno się w niej dopatrywać drastycznego porzucenie fotografii jako środka komunikacji oraz przedmiotu. Taka nazwa, zachowując całość ze swojego znaczenia, dodatkowo podkreśla więc, że również i tym zdjęciom nadal trzeba się przyglądać, że stanowią one materialny produkt pewnego procesu twórczego, wchodzącego w złożoną sieć relacji. Patrzenie „od” obrazu prowokuje do myślenia raczej w kategoriach działania, które nie zawsze okazuje się poręczne. Nie bez znaczenia pozostają tu dla mnie również sygnalizowane w dalszej części tekstu analogie do socjologii socjologii. Po drugie fotografia fotografii jako termin jednocześnie skutecznie zawęży inne możliwe odczytania. Między innymi uchyla się od problematycznych związków z teorią Wrighta, przy jednoczesnej możliwości jej pełnego wykorzystania (patrząc trzema sposobami również na fotografię fotografii – jak to się staram robić w niniejszym tekście). Termin fotografia fotografii nie zachęca do traktowania takiej strategii w kontekście swoistego suplementu, czwartego czy wręcz piątego sposobu patrzenia na zdjęcia, co może prowokować posługiwanie się terminem patrzenia „od” obrazu, a co znacznie wypaczałoby rozumienie samego terminu w znaczeniu, które przypisuje mu w tym tekście.

^{iv} Ta zaimportowana refleksja Rouillé jest również poręczna, kiedy myśleć nią chociażby refleksję Barthes’a o „mityczności” (2000), czy Urry’ego „spojrzenie turysty” (2007) i podobne do tych koncepcje. Można je wtedy rozważać w optyce redukcji nieskończonej liczby wirtualnych rzeczywistości do niewielkiej liczby aktualizacji właśnie (do ograniczonej liczby punktów widzenia, które składają się na gramatykę fotografii, dzięki której możliwe jest rozpoznawanie konwencji i tematów i względnie skuteczne komunikowanie chociażby przekazu reklamowego). Te - w gruncie rzeczy – arbitralnie przeciw wybrane i podtrzymywane mozaiki symboli można rozumieć jako „programy”, a więc zestawione sposoby fotografowania, których znaczenie opisuje chociażby Flusser. Jednocześnie interesujące pozostają oczywiście mechanizmy włączania jednych aktualizacji jako poprawnych i atrakcyjnych i wykluczania innych.

^v Zauważmy, że fotografie fotografii, które możemy odnaleźć w albumach czy na dyskach twardych często sprawiają wrażenia wykonanych bardziej dla rozrywki właśnie niż z chęci obnażenia programu czy upamiętnienia. Zdjęcie kolegi, który wykonuje zdjęcie, albo siebie z aparatem przed lustrem, kogoś z rodziny oglądającego telewizor, albo niekonwencjonalny portret funkcjonują często właśnie jako anegdota, ciekawy - bo inny - temat. Również takimi zdjęciami reklamuje się dziś aparaty cyfrowe i telefony komórkowe, które umożliwiają taką bez troską i spontaniczną fotografię. Fotografie fotografii powstają zatem często wtedy, kiedy eksperymentujemy, bawimy się funkcjami aparatu, pstrykamy zdjęcia z nudów właśnie. Jednocześnie status tych zdjęć jest niedookreślony. Trudno je wpisać w fotografię rodzinną – ani Bazinowska „mumifikacja” (1963: 9-10), ani konwenans nie wydają się być głównym motywem ich wykonywania. Trudno je również określać jako artystyczne, kiedy nie są podporządkowane jakiejś intencji nieokreśloności,

prowokowania refleksji. Mamy zatem do czynienia z powstawaniem swoistego obszaru „pomiędzy”, zarezerwowanego dla czystej przyjemności wykonywania zdjęć, która do pewnego stopnia zastępuje przyjemność ich oglądania.



Waldemar Dymarczyk
Uniwersytet Łódzki, Polska

Praca na Otrycie. Analiza ikonosfery a problem odczytania

Abstrakt

W niniejszym artykule omawiane są dwa wątki. Pierwszy, który pierwotnie miał być jedynym pretekstem dla poniższego tekstu, jest analizą fotografii, na których utrwalono pracę w schronisku na górze Otryt. Analiza ta dokonana została w oparciu o metodologię teorii ugruntowanej. Drugi wątek wyłonił się niespodziewanie, podczas prezentacji wniosków badawczych, w trakcie jednej z konferencji socjologicznych. Chodzi tu głównie o spontaniczne i emocjonalne komentarze niektórych z uczestników wspomnianej konferencji. W konsekwencji, autor prowadzi dyskusję na temat wpływu formy prezentacji na sposób jej odczytania.

Słowa kluczowe

Praca, teoria ugruntowana, socjologia wizualna, interpretacja danych, Klub Otrycki.

Wprowadzenie

Praca ludzka realizowana jest w czasie. Niekiedy, tego rodzaju działania ograniczone są do kilku chwil, niekiedy do dni, tygodni i miesięcy. Bywa również tak, że praca, choć z przerwami, trwa wiele lat, całe dekady. Prezentowana poniżej analiza, dotyczy działań realizowanych od, z górą, trzydziestu pięciu lat tak zwanego „projektu otryckiego”.

Pamięć ludzka jest zawodna. Podlega naturalnym procesom, których efektem jest: konfabulacja, wypieranie, zapominanie, mitologizacja etc. W takim wypadku, szczególnie atrakcyjne, dla badacza, stają się materiały zastane, utrwalone w czasie minionym; pamiętniki, wspomnienia, zdjęcia. Właśnie zdjęcia, obrazujące pracę wykonywaną na przestrzeni lat, są tym materiałem, który badacz zdecydował się poddać analizie w niniejszym artykule. Użyto przy tym metodologii teorii ugruntowanej.

Krótką historia pewnego projektu – kontekst czasowy i przestrzenny

Turystę, którego celem jest wędrowka rzadko uczęszczanymi szlakami Bieszczadów, prędzej lub później, szlaki te zwiada na Otrytⁱ – malownicze i dziewicze pasmo górskie. Znużony wędrowiec, chcąc udać się na spoczynek, będzie miał do wyboru; nocleg na zagubionej w leśnych ostępach polanie lub zejście w dolinę i wynajęcie kwatery w jednej z nielicznych wsi rozrzuconych u podnóża Otrytu. Jest jeszcze trzecia możliwość – jedyne, na całej 18-kilometrowej grani miejsce przeznaczone na nocleg – „Chata Socjologa”. Ta powstała w początkach lat 70-tych, a obecnie odbudowywana po mającym miejsce w 2003 roku pożarze, konstrukcja istnieje dzięki zbiorowemu wysiłkowi kilku pokoleń ludzi skupionych w ramach „Klubu Otryckiego” (obecnie „Stowarzyszenie Klub Otrycki”ⁱⁱ).

Pierwszy, „pionierski”, okres działalności Klubu naznaczony był wyjątkową pracą. Grupa osób (początkowo siedem a w dalszych latach kilkadziesiąt), skupionych wokół charyzmatycznego, nieformalnego przywódcyⁱⁱⁱ, dokonała rzeczy niewiarygodnie trudnej. W ciągu trzech lat, głównie za sprawą ciężkiej pracy budowniczych, powstała całkiem spora (kilkadziesiąt miejsc noclegowych) „Chata”. Motywy uczestnictwa w tym przedsięwzięciu były zapewne różne, jednak niezwykle istotnym spoiwem okazała się zaproponowana przez Przywódcę (i blisko związane z nim osoby) ideologia, będąca swoistą, eklektyczną mieszanką klasycznego marksizmu oraz jego „egzotycznych” niekiedy odmian od „trockizmu” poczynając a na „gewartaryzmie” kończąc. Twórcy „otryckiej szkoły marksizmu” zdawali się podzielać popularną wówczas w wielu kręgach intelektualistów tezę: „Marksizm jest najlepszą metodą opisu rzeczywistości społecznej i programem politycznym zaś wszelkie nieprawości realnego socjalizmu da się wyrugować z momentem zastąpienia zdegenerowanego aparatu przez świadomą, odpowiednio ukształtowaną awangardę ergo zadaniem na dziś jest praca nad ukształtowaniem człowieka „na miarę nowych czasów i zadań” ”.

W rozmowach z autorem artykułu (Dymarczyk, 1991) budowniczowie-pionierzy w następujący sposób charakteryzowali tworzący się i w późniejszych latach obowiązujący „ethos otrycki”:

Był ten ethos otrycki, narzucający bardzo wyśrubowane normy. (...) Polegające na tym, że na przykład: człowiek powinien ciężko pracować, intelektualnie być sprawnym, wiesz (J.S.);

....to było takie pomieszanie wspólnotowej utopii (...) nauka i praca i kontakt z przyrodą. Studiuj filozofię, marksizm, nie bój się pracy fizycznej i wysiłku. Żyj we wspólnocie. Twórz taką harmonię, prawda? Odnajdź siebie (H.B.).

W kolejnych latach działania „Klubu Otryckiego” uległy rozszerzeniu. „Zainteresowani działalnością polityczną, skupili się wówczas, głównie w Ośrodku Pracy Politycznej „Sigma” (ośrodek był powołany przy wydatnym współudziale „otryczków”). Powstałe w 1982 roku pismo „Colloquia Communae” umożliwiło – w profesjonalny sposób kontynuować zainteresowania naukowe w dziedzinie nauk społecznych” (Dymarczyk, 1991).

Przełom lat 80-tych i 90-tych to czas poważnego kryzysu tożsamości „Klubu”. Dotąd obowiązująca ideologia, w konfrontacji z gwałtownie zmieniającą się rzeczywistością, dla większości uczestników „ruchu” przestała być atrakcyjna, co w połączeniu z nasilającymi się wówczas walkami o „rząd dusz”, znacznie osłabiły spójność organizacyjną „Klubu”. W pewnym momencie dyskutowany był nawet

pomysł samolikwidacji inicjatywy otryckiej. Działalność „Klubu” została przerwana przez stan wojenny a następnie wznowiona w lecie 1982 roku. W 1984 roku odszedł z Klubu pomysłodawca i główny ideolog ruchu.

Od połowy lat osiemdziesiątych, co pewien czas pojawiały się kolejne pomysły, w jakim kierunku działania otryczyków powinny zmierzać. Raz była to idea stworzenia ośrodka edukacji ekologicznego i innym razem domu pracy twórczej lub instytucji mającej na celu integrację społeczności lokalnej. Na przykład w okolicznych wsiach urządzano masowe imprezy dla niezwykle skonfliktowanej miejscowej ludności, na których niejednokrotnie bliscy sąsiedzi po raz pierwszy zaczęli ze sobą rozmawiać” (<http://www.otryt.bieszczady.pl>). Pomimo szeregu inicjatyw „Klub” stał się przede wszystkim miejscem spotkań towarzyskich, zaspokajającym głównie potrzeby afiliacyjne i rekreacyjne.

13 stycznia 2003 roku „Chata Socjologa” spłonęła. Paradoksalnie, od tego momentu można mówić o odrodzeniu się „ducha otryckiego”. Rozpoczęto energiczne prace nad odbudową. Pozyskano licznych sponsorów a wielu klubowiczów z młodszego i starszego pokolenia poświęca wiele czasu na pracę przy wznoszeniu „nowej chaty”. Miał założycielski, który można streścić w słowach: wspólnotowość, ciężka praca, bezinteresowność, alternatywny model życia, idealizm, znów przywoływany jest na Otrycie. W niedawnej rozmowie z jednym z młodszych klubowiczów, autor niniejszego artykułu usłyszał: „Budowniczo, to wiadomo mieli swoją legendę. Wy też tam swoje zrobiliście. Teraz kolej na następnych, bo Otryt wart jest tego. I fajnie, że można coś zrobić dla siebie, ale dla innych też”.

Projekt otrycki liczy już ponad trzydzieści lat^{iv}. W tym czasie wiele zmieniło się w otaczającej rzeczywistości i w samym Klubie. Pomimo wielu zawirowań i kryzysów, które miały miejsce w tym czasie „Klub Otrycki” trwa a można wręcz mówić, że przeżywa swą „drugą młodość”. Ważnym, jeśli nie najważniejszym, składnikiem idei otryckiej, bez którego projekt nie mógłby liczyć na powodzenie, była i jest apoteoza pracy. Pracy intelektualnej, ale przede wszystkim pracy fizycznej.

W dalszej części autor tego artykułu skupi się na najbardziej naocznych (poza samą „Chatą”) dowodach owej pracy – zdjęciach przedstawiających klubowiczów podczas wykonywania różnorodnych czynności, głównie gospodarskich lub budowlanych.

Analizowany materiał

Zdjęcia poddane analizie pochodzą ze strony internetowej Stowarzyszenia Klub Otrycki (<http://www.otryt.bieszczady.pl>) oraz z prywatnych zbiorów autora. Najstarsze (dostępne w znikomej liczbie) wykonane zostały w latach 70-tych. Kolejną grupę stanowią zdjęcia z drugiej połowy lat 80-tych Trzecia zawiera zbiór powstały w trakcie odbudowy „Chaty”; czyli od 2003 roku. (W tym przypadku, badacz dysponował bardzo obszernym zbiorem materiałów ikonograficznych.) Jak wspomniano wyżej, autor dokonywał analizy tylko tych zdjęć, na których utrwaleni zostali ludzie w sytuacji pracy.

Metoda badawcza

Zgromadzony materiał ikonograficzny poddany został analizie w oparciu o założenia metodologii teorii ugruntowanej (Glaser, Strauss, 1967, 1968; Glaser,

1978; Strauss, 1987; Strauss, Corbin, 1990, 1997; Konecki, 2000). Wpierw każde ze zdjęć zostało opisane według następujących kryteriów:

1. (rzeczywistego lub orientacyjnego) czasu powstania zdjęcia,
2. Obiektów widocznych na zdjęciu, w tym: ludzi i różnego rodzaju przedmiotów, np. narzędzi i urządzeń, budynków, rzeczy osobistych itp.
3. Relacji między opisanymi obiektami, np. „pięciu budowniczych podnosi 3-4 metrowe krokwie”,
4. Kompozycji zdjęcia, czyli punktów centralnych i peryferyjnych oraz dających się wyróżnić planów, np. „na pierwszym planie znajdują się narzędzia służące pracy a w tle odbywa się rozmowa uczestników budowy”,
5. Miejsca przedstawionych na zdjęciach zdarzeń, np. „w scenerii lasu”, „w okolicach drewni” etc.

Ponadto, w odniesieniu do większości zdjęć, autor zdecydował dodać komentarz odnośnie „ogólnego wrażenia”, jakie obraz wywołuje u oglądającego (np. „wydaje się, że przedstawiona scena jest została zaaranżowana na potrzeby fotografującego”). Badacz wyszedł z założenia, że „ogólna wymowa” zdjęcia stanowi jego integralny i ważny składnik. Lepiej, więc zaufać własnej intuicji czy też wrażliwości, niż pominąć w opisie ten element. Dzięki szczególnej „wymowności” zdjęć dostrzegamy często to, co ukryte, skrywane bądź nieuświadomiane a więc nieobecne w narracjach lub dokumentach. W zakresie owych „ogólnych wrażeń” (ponieważ trudno stwierdzić te własności „na pewno”) badacz umieścił również „wzajemny (do siebie) stosunek aktorów” oraz „stosunek aktorów do fotografującego podmiotu”.

„Wrażenia”, pełnią w tym wypadku, funkcję pojęć uczulających (*sensitising concepts*), pozwalają również odkrywać (*serendipity*) treści, których wydobyć w wyniku analizy wywiadów lub dokumentów jest utrudnione lub zgoła niemożliwe (zob. Merton, 1968; Blumer, 1969; Davis, 1971).

Ostatecznie, więc, chodzi o dostrzeżenie, opisanie, a w konsekwencji skategoryzowanie zebranych artefaktów.

Odczytanie pierwsze

W toku prowadzonej analizy, autor wygenerował kilka kategorii odnoszących się bezpośrednio do czynności pracy i towarzyszących tym czynnościom interakcji. Najważniejsze z nich można przedstawić w formie dychotomicznych par:

1. **praca grupowa** - **praca indywidualna**
2. **praca „męska”** - **praca „żeńska”**
3. **praca „na serio”** - **praca „nie na serio”**

Wyróżnione wyżej kategorie pozostają w ścisłych wzajemnych relacjach. Można więc mówić o „indywidualnej pracy kobiet” lub „męskiej pracy na serio” i byś może te relacje są w tym przypadku najciekawsze.

Dodatkową, ważną kategorią, jest kategoria określona jako „**proces tworzenia**”.

Zgodnie z założeniami teorii ugruntowanej, kategorie powinny wyłaniać się w trakcie systematycznego zbierania danych, co z empirycznego punktu widzenia

oznacza stopniowe nasycanie ich (tych kategorii). Nim więc wskazane (zasadnicze) dystynkcje zostały ujawnione, badacz wygenerował szereg subkategorii, pozwalających dokonać tychże rozróżnień. Niektóre z nich zostaną objaśnione dalej, a tym samym uczynią główne kategorie oryginalnymi, które same w sobie, mogłyby wydawać się zbyt oczywistymi – możliwymi do zastosowania w przypadku wszelkich analiz pracy.

Analiza danych

Wspólnotowość, bliskość relacji, zorientowanie na grupę, to wartości, które zawsze były cenione na Otrycie. Również praca wykonywana jest, zazwyczaj, w zespole. Autorzy zdjęć często korzystają z szerokiego planu w celu przedstawienia działań, w które zaangażowany jest cały zespół (także w goffmanowskim znaczeniu):



źródło: <http://www.otryt.bieszczady.pl>

Silna orientacja na grupę uwidacznia się szczególnie w przypadku zdjęć zebranych w serie tematyczne (kategoria: „proces tworzenia”):



źródło: <http://www.otryt.bieszczady.pl>

W celu pewnego „wyostrzenia” zaobserwowanych zjawisk oraz osadzenia ich w szerszym kontekście, badacz zdecydował się zastosować analogiczne porównania, sięgając przy tym do bogatych zasobów archiwów fotograficznych. Krzysztof T. Konecki zauważa, że w sytuacji, gdy „stosujemy analizę porównawczą, chcąc zbudować jakiś **ogólny** (podkr. autora) wzór zachowań, to porównujemy zachowania z różnych przypadków i grup oraz szukamy formalnych podobieństw. Analogie nasuwają się same, tak jak w myśleniu potocznym znajdujemy je na każdym kroku, gdy widzimy podobne, pod względem pewnych cech, przedmioty i zjawiska” (Konecki, 2000: 63)

Analogia:



źródło: Ch. R. Savage „Jubilation Laying the Last Rail” (May, 1869)

Zdjęcia, takie jak wyżej, umieszczane są zwykle pod koniec serii tematycznych, których głównym celem wydaje się być **dokumentacja** kolejnych etapów budowy/odbudowy „Chaty”. Objaśnienie musi w tym przypadku podążać dwoma torami. Z jednej strony, naturalne jest, że każdy uczestnik grupy zadaniowej (a taką są np. kolejne „obozy budowlane”) oczekuje, że jego osoba i wniesiony wkład pracy zostaną dostrzeżone, a więc również uwidoczniona. Z drugiej strony, uwidacznianie kolejnych etapów pracy na rzecz „Chaty” (serie zdjęć ujęte w kategorię „proces tworzenia”) ma kapitalne znaczenie dla określenia pozycji, jaką każdy z uczestników ma szansę uzyskać poprzez uczestnictwo w określonej grupie. Hierarchie grupowe są bowiem ważnym składnikiem społecznego świata Otrytu. Budowniczy „pierwszej Chaty” obdarzeni są szacunkiem (wiąże się to z wieloma nieformalnymi przywilejami), więc młodzi członkowie stowarzyszenia mogą mieć nadzieję, że z czasem również oni staną się znaczący dla kolejnych pokoleń otrytczyków, a obecność na fotografii dokumentującej kolejny etap budowy może jedynie pomóc w osiągnięciu odpowiedniej pozycji.

W szczególny sposób honorowani są liderzy społeczności. To oni skupiają uwagę twórców fotografii a w związku z tym częściej niż inni są portretowani indywidualnie:



źródło: <http://www.otryt.bieszczady.pl>

Zgola inne motywy mogą wchodzić w grę w przypadku indywidualnych (a takie dominują) portretów kobiet wykonujących pracę. Fotografujący zdaje się tu bardziej zainteresowany estetyczną (a niekiedy wręcz erotyczną) stroną obrazu a portretowane zdają się pomagać w owym zamierzeniu:



źródło: zdjęcie 1 – zbiory własne autora, pozostałe zdjęcia - <http://www.otryt.bieszczady.pl>

Pomimo, że najczęściej wykonywane przez kobiety czynności (gotowanie, sprzątanie) mają charakter ciągły nie zaś, jak w przypadku robót budowlanych, incydentalny, to w galeriach otryckich jest ich mało. Wydaje się, że praca ta postrzegana jest jako coś tak oczywistego, że wręcz niewartego skupienia na niej uwagi. Po wtóre, same portretowane, za sprawą kokieteryjnych gestów, uśmiechów

etc., zdają się informować, że to, co robią nie jest ani trudne ani nieprzyjemne. Dominuje postawa „radosnej gospodyni” w pełni zadowolonej z przyjętej przez siebie roli. Można odnieść wrażenie, że praca w obrębie gospodarstwa otryckiego jest, co najwyżej pracą przez małe „p”, nie do końca pracą na serio.

Jasny podział na role męskie i żeńskie oraz pracę „na serio” i „nie na serio” uwidaczniają kolejne zdjęcia:



źródło: zbiory własne autora

Warto zwrócić uwagę na to, co dzieje się w drugim planie obu fotografii. Otóż grupka mężczyzn z wyraźnym rozbawieniem obserwuje zmagania dziewczyny, co jest widowym znakiem definiowania tej sytuacji jako pracy „nie na serio”, wejścia przez aktorkę w rolę typowo męską a przez to całkiem nieadekwatną. Różnicę w pojmowaniu ról widać wyraźnie, gdy przyjrzymy się tej samej pracy, jednak wykonywanej przez przedstawicieli „właściwej płci”:



źródło: zbiory własne autora



źródło: <http://www.otryt.bieszczady.pl>

Męska praca przedstawiana jest niekiedy w sposób heroiczny, przywołujący na myśl pewne skojarzenia:



źródło: <http://www.otryt.bieszczady.pl>



źródło: J. Rosenthal „Raising the Flag on Iwo Jima”
(Feb., 1945)

Jak pierwotnie wspomniano, wygenerowanie powyższych kategorii poprzedzone zostało działaniami badawczymi w wyniku, których uzyskano znaczną ilość subkategorii, które w istotnym stopniu stanowią o specyfice ostatecznych rozróżnień. Poniżej zostaną wskazane te spośród nich, które okazały się kluczowe dla prowadzonej analizy; umożliwiające wygenerowanie zilustrowanych wcześniej kategorii i dokonania klarownych rozróżnień pomiędzy nimi. Tak więc wymienić i pokrótce omówić należy, przede wszystkim, subkategorie:

- (a.) „**Cieleśność**”. Konstituują tę kategorię następujące wymiary: nagość, ubranie (w tym tzw. „stylizacja”) ciężka fizyczna, eksponowanie fizycznych atrybutów płci,
- (b.) „**Postawa ciała**”. Postrzegana przez pryzmat gotowości i sposobu eksponowania własnych (realnych czy też wyimaginowanych) atrybutów cielesnych, okazywanego zaangażowania (wysiłku); np. „wyprostowany jak struna”, zgarbiony, „prężący mięśnie” etc.,
- (c.) „**Mimika**”. Np. uśmiechy, „marsowe oblicze”, „grymas wysiłku” etc.,
- (d.) „**Reakcja na fotografującego**”. Głównie skala reakcji: brak reakcji vs. pełne zaangażowanie.

Różnicowanie kategorii według wskazanych kryteriów, zaowocowało wnioskami, które służyły jako komentarz do zamieszczonych w tekście zdjęć a obecnie zostaną usystematyzowane i zaprezentowane w formie obszernych not:

1. *Praca mężczyzn, zwłaszcza głównych aktorów budowy/odbudowy, to przede wszystkim czynny heroiczny* (zarówno zbiorowe jak i indywidualne), czego świadomość mają sami jej wykonawcy. Panowie, zwłaszcza ci obdarzeni silną konstrukcją fizyczną, z upodobaniem *prezentują* nagie torsy i napięte mięśnie. W stroju nierzadko obecne są elementy militarne ,np. „bojówki”. Jest to widomym znakiem ich *sprawności fizycznej* a więc i *kompetencji* do wykonywania zadań wymagających zaangażowania siły mięśni. Przygotowanie opału, cięcie i podnoszenie krokwi, łączenie elementów konstrukcyjnych, to działania stanowiące o (fizycznym) istnieniu Chaty. Praca ta jest ważna - *poważna*. Ważna do tego stopnia, że nie

należy jej przerywać a więc choćby zwracać uwagę na autora fotografii. Tak więc wzrok aktorów skierowany jest zazwyczaj w kierunku przedmiotu pracy lub też skierowany na obiekty znajdujące się poza kadrem. *Ostentacyjny dystans, mimika i postawa ciała* są oznaką **dumy** z wykonywanej pracy i zajmowanej *pozycji* w grupie (por. Goffman, 1979; Cooley, 1922; Scheff, 1990) a pozycja ta podkreślana była przez *indywidualne* portretowanie głównych aktorów.

2. Kobiety fotografowane są rzadziej, gdy jednak portrety są już wykonywane zazwyczaj są to *indywidualne* przedstawienia aktorek. *Wydaje się*, że w tym przypadku istotne znaczenie odgrywają motywy *estetyczne* (niekiedy być może erotyczne). Reakcje portretowanych wskazują, że (przynajmniej po części) dzielają one owe motywy. Są *żywo zainteresowane* samą sytuacją (być może również autorem zdjęć) i dokładają starań by *zaprezentować się* w możliwie *atrakcyjny* sposób. Można jednocześnie odnieść wrażenie, że za maską przedstawiającą (samo)zadowolenie *skrywane* jest niekiedy zażenowanie, wynikające zapewne z faktu „przyłapania” aktorek w trakcie wykonywania *prac pospolitych i trywialnych* (gotowanie, sprzątanie) (por. Goffman, 1979). Dziewczęta często reagowały w sposób, który został określony jako „słabowity” czy też „wstydlivy” uśmiech (*miserable smile*) (Ekman, Friesen, 1982). Thomas Scheff zauważa zaś, że do tego typu zachowań dochodzi zwykle w sytuacji, gdy „uśmiech ma na celu skryć negatywne emocje, na przykład smutek” (1990: 83).

3. Praca kolektywna i indywidualna, to dwa wyraźnie wyodrębnione aspekty działań podejmowanych przez uczestników projektu otryckiego. Oba wymiary kształtują tożsamość grupy oraz relacje personalne, w tym hierarchie grupowe. Liczne obrazowania działań kolektywnych (a także częste w rozmowach i wywiadach używanie zaimka „my”), mają na celu budowanie spójnej tożsamości zbiorowej oraz integrację i identyfikację uczestników projektu. Autorzy fotografii przywiązują wagę, do tego by w kadrze znajdowali się wszyscy wykonujący daną pracę. Na tych zdjęciach widać, że *wszyscy robią to samo*; albo *wspólnie* kopią, tną drewno, dźwigają, przenoszą lub *wszyscy uśmiechając się* pozują do pamiątkowej fotografii (choć wnikliwy obserwator zauważy, że centralne miejsce w pozowanych fotografiach zajmują znaczący członkowie zbiorowości). Indywidualne obrazowania (zwłaszcza w kontekście tego, co badacz mógł potwierdzić w wielokrotnych obserwacjach i rozmowach) ukazują nieformalną i tylko po części mającą swe odniesienie w oficjalnie pełnionych funkcjach, hierarchię prestiżu i władzy. Należy podkreślić, że aktorki/aktorzy doskonale (patrz. Nota 1 i 2) wpisują się w przypisane im role, choć można przypuszczać, nie zawsze są to role, które (gdyby były w pełni uświadomione) chciałyby/chcieliby odgrywać.

Odczytanie drugie

Przedstawione powyżej wyniki analizy, zaprezentowane zostały w trakcie jednej z konferencji naukowych. Konferencja ta zgromadziła, przede wszystkim, socjologów zainteresowanych jakościowymi metodami analizy danych. Jest to, w kontekście tego, co później nastąpiło, istotna informacja. Należałoby zakładać, że tego typu audytorium powinno, nade wszystko, koncentrować się na merytorycznej zawartości prezentacji i oceny wniosków, poprzez pryzmat poprawności i rzetelności przeprowadzonej analizy. Powinno, przy tym, wystrzegać się wszelkich ideologicznych założeń i potocznych sądów. Tym bardziej zaskoczeniem dla autora

badania i referenta w jednej osobie, była reakcja znacznej części owego audytorium. Mianowicie, niektórzy ze słuchaczy zaczęli głośno wyrażać jednoznaczne sądy wartościujące, które w najbardziej skrajnej formie brzmiały: „Cóż to za zmaskulinizowana grupa ci otrytczy!” lub „Czy badacz nie jest przypadkiem seksitą!”, „Czy to wystąpienie nie jest prowokacją!”. Dla niektórych, prezentacja stanowiła zaś swoisty dowód „odwagi” i „nonkonformizmu” autora badań, który „Potrafi iść pod prąd i przeciwstawić się zasadzie *political correctness*”. Niektórzy wreszcie, wydawali się szczerze ubawieni powstałym zamieszaniem. Ciekawe, że niemal zupełnie zapomniano o dyskusji merytorycznej. Krytyce zastosowanej metody, czy też sposobu dochodzenia do określonych wniosków lub sposobu ich prezentacji.

Odczytanie drugie. Dyskusja

Platon rozróżnił wiedzę pewną (*episteme*) od wiedzy pozornej (*doxa*). Rozróżnienie to znalazło swe odpowiedniki w dziejach późniejszych i innych językach: łacińskim *scientia* i *opinio*, angielskim *knowledge* i *belief* lub polskim *wiedza* i *opinia* (Ziółkowski, 1989: 29). Jak truizm brzmi stwierdzenie, że wiedza ludzka ma charakter ideologiczny. Jednocześnie nie poprzestajemy w staraniach aby, przynajmniej w pewnych okolicznościach, zmarginalizować wpływ sądów wartościujących. Zakładamy przy tym, że członkowie pewnych grup, dzięki wyznawanemu etosowi, nabytemu w toku wieloletniego treningu, są znacznie mniej podatni na myślenie w kategoriach ideologicznych, niż inni. Ufamy, że są świadomi pułapek jakie niesie za sobą zafałszowanie świadomości. Raz, zdaniem Platona, warstwą tą mieli być filozofowie. Innym razem, w utopijnym projekcie Comte’a, miejsce filozofów mieli zastąpić socjologowie, lub też, w myśl doktryny marksistowskiej, członkowie awangardy klasy uciśnionych. Zazwyczaj więc intelektualiści, o których Mannheim pisał, że „są w stanie uzyskać perspektywę ogarniającą całość nawet wtedy, gdy staną się członkami grupy o sprecyzowanych interesach” (Mannheim, 1976: 161, cyt. za: Niżnik, 1989: 111). Wielu filozofów i socjologów skupiło się z kolei na określeniu warunków umożliwiających prowadzenie względnie nieskrępowanej i wolnej od ideologicznych uprzedzeń dyskusji. W tym kontekście należy wspomnieć choćby koncepcję *public realm* autorstwa H. Arendt (1991, 2000) czy też bliźniaczą sferę publiczną (*public sphere*) J. Habermasa (1989, 1990, 1999).

Zauważmy, że niezależnie od tego, którą ze wspomnianych perspektyw weźmiemy pod uwagę, to należy uznać, że opisana sytuacja ideologicznego odczytania wystąpienia autora wydaje się dość zaskakująca. Po pierwsze, audytorium stanowili intelektualiści. Po wtóre, atmosfera konferencji daleko różni się od atmosfery wiecu. Cóż więc wywołało tak skrajne, emocjonalne, reakcje? Wskażmy na co najmniej dwie przyczyny. Pierwsza będzie jedynie zasygnalizowana. Druga, stanowić będzie pretekst do nieco obszerniejszych rozważań. Tak więc:

1. Problematyka różnic między płciami budzi i zapewne będzie budzić emocje i różnego typu uprzedzenia, tym bardziej, że coraz częściej jest ona obecna nie tylko w dyskursie naukowym.

2. Na szczególnie emocjonalny odbiór wpłynęła, zapewne **forma**, w jakiej tezy referatu zostały zaprezentowane. W trakcie prezentacji, autor posłużył się zdjęciami. Uwaga słuchaczy skupiła się więc nie tylko na tym „co się mówi” ale i na tym „co

widać”. Nierzadko obraz jest w stanie wyrazić więcej niż słowa; porusza, przywołuje wspomnienia, uaktywnia szerokie obszary mózgu (szczególnie płat potyliczny, ale też ciemieniowy i skroniowy), zachęca do syntetycznego ujmowania zagadnień i problemów.

Nie bez znaczenia było zastosowanie, przez autora referatu, swoistej metainterpretacji – archiwalnych zdjęć; ikon kultury. Pełniły one funkcję metafor i jak w soczewce skupiały myśli, jakie towarzyszyły badaczowi w trakcie analizy materiału. Tego typu porównania również muszą budzić żywą reakcję, albowiem skojarzenia takie mają właśnie „uczulać” na pewne aspekty obserwowanej rzeczywistości. To, co „nasuwa się na myśl” badaczowi wcale nie musiało i pewnie nie było oczywiste dla słuchaczy (a zarazem widzów). Tak na przykład zestawienie „zwyčajnych” zmagających w trakcie budowy chaty i heroicznej sceny z czasów wojny może niektórym wydawać się wręcz nie na miejscu – ocenione jako obrazoburcze i/lub postrzegane jako żart. W sumie jako skrajność. Skrajności zaś budzą emocje.

Obraz jest metakodem, za pomocą którego badacz (zarazem interpretator) komunikuje się z audytorium a konsekwencje owego dialogu są z natury rzeczy często nieprzewidywalne dla obu stron.

Podsumowanie

Fotografia jest **jednocześnie** denotacją (poziom językowy, semiotyczny) oraz konotacją (poziom pozawerbalny, mityczny i symboliczny zarazem). W tym kontekście, zacytujmy na koniec Thomasa W. J. Mitchela: „najprostsze ślubne zdjęcie panny młodej i pana młodego stanowi nierozzerwalnie uplecioną sieć denotacji i konotacji (często w postaci analogii – przyp. autora): nie możemy jej podzielić na „poziomy”, na których wyróżnilibyśmy „czyste” odniesienie do Johna i Mary, czy do mężczyzny i kobiety, jako opozycje do jej konotacji jako uroczystości. Konotacje sięgają korzeni fotografii – do motywów jej wykonania, wyboru tematu, decyzji odnośnie obiektu i oświetlenia. Podobnie i „czyste denotacje” wznoszą się ku najbardziej tekstualnym „czytelny” właściwościom fotografii: fotografia jest odczytywana *tak jakby była* śladem zdarzenia (Mitchell, 1994: 284, cyt. za: Olechnicki, 2003: 18).

Bibliografia:

- Cooley, Charles H. (1922) *Human Nature and the Social Order*. New York: Scribner's.
- Davis, Murray S. (1971) „That's interesting! Toward a phenomenology of sociology and sociology of phenomenology.” *Philosophy of Social Science* 1: 309-344.
- Dymarczyk, Waldemar (1991) *Klub Otrycki – Koniec utopii realizowanej*. Niepublikowana praca magisterska. Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, Łódź.
- Glaser, Barney G. (1978) *Theoretical Sensitivity*. San Francisco: University of California.

- Glaser, Barney G. i Strauss, Anselm L. (1967) *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.
- (1968) *Time for Dying*, New York: Aldine.
- Goffman, Erving (1979) *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row Publishers.
- Habermas, Jürgen (1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: Polity Press.
- (1990) *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge: MIT Press.
- (1999) *Teoria działania komunikacyjnego*. Tom 1, Przełożył A. Kaniowski. Warszawa: PWN.
- Konecki, Krzysztof (2000) *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Warszawa: PWN.
- Mannheim, Karl (1976) *Ideology and Utopia*. New York: Harvest Books.
- Merton, Robert K. (1968) *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press.
- Mitchell, William T. J. (1994) *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Niżnik, Józef (1989) *Socjologia wiedzy*. Warszawa, Książka i Wiedza.
- Scheff, Thomas J. (1990) *Microsociology. Discourse, Emotion, and Social Structure*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Strauss, Anselm L. (1987) *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauss, Anselm L. i Corbin, Juliet M. (1990) *Basics of Qualitative Research*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- (1997) *Grounded Theory in Practice*. Thousand Oaks: Sage.
- Pęczak, Mirosław (2006) *Góra przemienienia*. *Polityka* 2 (2537): 82-85.
- Olechnicki, Krzysztof (2003) *Obrazy w działaniu*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- Olszański, Tadeusz (1983) „Dziesięć lat na Otrycie.” *Połoniny` 83. Studenckie Koło Przewodników Beskidzkich*.
- Ziółkowski, Marek (1989) *Wiedza, jednostka, społeczeństwo*. Warszawa: PWN
- <http://www.otryt.bieszczady.pl>

Cytowanie

- Waldemar Dymarczk (2008) “Praca na Otrycie. Analiza ikonosfery a problem odczytania.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrano Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

Przypisy

- ⁱ Otryt – grzbiet górski w Bieszczadach Zach; dł. 18 km; najwyższy szczyt Trochaniec – 939 m.
- ⁱⁱ Klub Otrycki (Stowarzyszenie) został powołany do opieki nad „Chatą Socjologa”. Jest to stowarzyszenie utworzone przez miłośników i stałych bywalców Chaty. (...) Członkowie Stowarzyszenia prowadzą działalność naukową, samokształceniową i działalność na rzecz ochrony środowiska naturalnego i społecznego człowieka.
- ⁱⁱⁱ Charyzmatycznym przywódcą, o którym mowa w teście był warszawski socjolog Henryk Kliszko. „(Kliszko) to jest właściwie człowiek na pograniczu ideologii i literatury, najlepiej się czujący. Mistyczny trochę gość. Wiesz taki charyzmatyk, wiesz przywódca. Tajemniczy, często zmieniający, pociągający raz w prawo, raz w lewo za sobą uczniów, wiesz. Ale on jest w tym dobry” (J.S.) – fragment wywiadu przeprowadzonego przez autora niniejszego eseju z jednym z budowniczych-pionierów. Ten i kolejne cytaty opatrzone inicjałami rozmówców pochodzą z pracy magisterskiej pt. „*Klub Otrycki – Koniec utopii realizowanej*” (Dymarczyk 1991)
- ^{iv} Patrz też: Olszański T., 1983, *Dziesięć lat na Otrycie*, w: *Połoniny` 83*, Studenckie Koło Przewodników Beskidzkich, Pęczak M., 2006, *Góra przemienienia*, *Polityka* 2(2537). Wiele informacji na temat historii Klubu Otryckiego i związanych z nim organizacji znajduje się na stronie <http://www.otryt.bieszczady.pl>



QSR – Edycja Polska
Przegląd Socjologii Jakościowej
Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Krzysztof Konecki
Uniwersytet Łódzki, Polska

Wizualna teoria ugruntowana. Rodziny kodowania
wykorzystywane w analizie wizualnej¹

Abstrakt

W niniejszym artykule podejmowane będą próby objaśnienia kodowania obrazów poprzez wykorzystanie zapożyczonych z teorii ugruntowanej, znanych i niejako skonstruowanych przez badaczy rodzin kodowania, które nadają się do analizy tego typu danych. Celem artykułu jest wykorzystanie najistotniejszych elementów składających się na teorię rodzin kodowania zaproponowaną przez B. Glasera (1978), jak również próba wykorzystania paradygmatu kodowania J. Corbin i A. Strauss'a. Tezą artykułu jest: dane wizualne mogą być traktowane jako prawomocne i wartościowe materiały empiryczne, na podstawie których można budować pewne teorie i propozycje teoretyczne. Dane wizualne rozpatrywane mogą być w zestawieniu z innymi danymi, jako pewien uzupełniający typ danych bądź też mogą być wykorzystane jako dane podstawowe.

Słowa kluczowe

Metodologia teorii ugruntowanej, wizualna teoria ugruntowana, socjologia wizualna, analiza danych wizualnych, kodowanie danych, kodowanie otwarte, kodowanie selektywne, kodowanie zogniskowane, kodowanie teoretyczne, badania jakościowe, socjologia jakościowa, symboliczny interakcjonizm.

Wstęp

Choć kodowanie danych wizualnych nie zostało wyprowadzone z metodologii teorii ugruntowanej, pojawiały się jednak próby połączenia teorii ugruntowanej z elementami analizy wizualnej (Sucher, 1997; Clarke, 2005; Schubert 2006). Pomimo faktu, że jeden z twórców metodologii teorii ugruntowanej, Barney Glaser (1998: 8), stwierdził, iż „wszystko stanowi dane” (*all is data*), procedury analizy danych wizualnych nie zostały przez niego nigdy zaproponowane. Podobnie Anselm Strauss, współtwórca w/w metodologii, nie wykorzystywał w swoich przedsięwzięciach badawczych analizy danych wizualnych, pomimo faktu, iż analizy takie mogły w przypadku prowadzonych przez niego badań okazać się bardzo przydatnymi,

szczególnie w analizie cielesności, jak również otoczenia szpitalnego itp. (por. Schubert, 2006). W niniejszym artykule podejmowane będą próby objaśnienia kodowania obrazów poprzez wykorzystanie, zapożyczonych z teorii ugruntowanej, znanych i niejako skonstruowanych przez badaczy rodzin kodowania, które nadają się do analizy tego typu danych. Celem artykułu będzie wykorzystanie najistotniejszych elementów składających się na teorię rodzin kodowania zaproponowaną przez B. Glasera (1978), jak również próba wykorzystania paradygmatu kodowania J. Corbin i A. Strauss'a. Dane wizualne mogą być traktowane jako prawomocne i wartościowe materiały empiryczne, na podstawie których można budować pewne teorie i teoretyczne propozycje. Dane wizualne rozpatrywane mogą być w zestawieniu z innymi danymi, jako pewien uzupełniający typ danych (Konecki, 2005) bądź też mogą być wykorzystane jako dane podstawowe (Konecki, 2008). Dane wizualne są ważnym uzupełnieniem danych typu etnograficznego, które pochodzą z obserwacji i wywiadów wykonywanych w czasie pracy terenowej. Pozwalają one zobaczyć, „co ludzie faktycznie robią”, nie zaś tylko opierać się na danych uzyskanych z wywiadów, kiedy rozmówcy mówią nam, co robią (Flick, 2007: 57-59, zob. także Pink, 2006)). Łączenie analizy wizualnej z etnografią wydaje się być bardzo pociągającą perspektywą, dającą możliwości detalicznego opisu obserwowanych zjawisk i społeczności. Problemem jest jednak to, jak kodować dane wizualne, uwikłane często w sam kontekst ich wytwarzania, a następnie także etnograficzny opis tego kontekstu.

Kodowanie w klasycznych podejściach twórców metodologii teorii ugruntowanej

Analizując dane jakościowe oraz posiłkując się przy tym metodologią teorii ugruntowanej, w czasie kodowania danych jakościowych mamy niejednokrotnie problem z kwestią samego zakodowania danych. Stawiamy sobie pytanie, jakie procedury powinny zostać zastosowane? Niejasność owa wynika z faktu, iż powyższa koncepcja charakteryzuje się systemem procedur, które mogą być wielorako wykorzystywane (zobacz Kelle, 2005; Kendal, 1999). Zdaniem Glasera niektóre z procedur mogą prowadzić do narzucania własnych kategorii na dane empiryczne, czyli do tzw. „wymuszenia danych” (*data forcing*), tak jak na przykład czyni to paradygmat kodowania zaproponowany przez Straussa i Corbin (1990; zob. też krytykę tzw. prekonceptualizacji w teorii ugruntowanej wg Holton, 2007).

B. Glaser proponuje dwa rodzaje kodowania: kodowanie rzeczowe i kodowanie teoretyczne. „Kody rzeczowe konceptualizują treść empiryczną obszaru badań. Kody teoretyczne konceptualizują z kolei relacje, w jakie kody rzeczowe mogą wchodzić i tworzą hipotezy, które mogą zostać następnie zintegrowane w teorię” (Glaser, 1978: 55). Na przykład dwa kody rzeczowe (z badań nad interakcjami ludzi ze zwierzętami, Konecki, 2005) „antropomorfizacja zwierząt” oraz „gospodarstwo domowe” (w tym prywatna przestrzeń), mogą być połączone w hipotezę pełniąc funkcję swego rodzaju „łącznika” pomiędzy warunkami interweniującymi a zachowaniem człowieka: „mieszkanie w tym samym gospodarstwie (prywatna przestrzeń) umożliwia antropomorfizację zwierząt przez ludzi”.

Kodowanie rzeczowe związane jest z „**kodowaniem otwartym**”, które stanowi pierwszy krok w analizie, gdy znajdujemy się na etapie „etykietkowania”, tj. generowania etykiet dla danych w każdy możliwy sposób. Winniśmy generować

kategorie, które zapewniają szerokie spektrum dla zgromadzonych danych. W czasie kodowania danych nieustannie powinniśmy mieć w pamięci, co dokładnie staramy się zbadać oraz jak zamierzamy wykorzystać zebrane przez nas dane, jakie kategorie zamierzamy wyróżnić (Glaser, 1978: 57). Możemy analizować dane dokonując ich kodowania wiersz po wierszu. Glaser radzi ponadto, by badacz sam kodował uzyskane przez siebie dane. Jako badacze, dokonujący kodowania, powinniśmy pisać noty teoretyczne, za każdym razem, gdy pojawia się w nas pewna „wewnętrzna potrzeba” skonceptualizowania danego pomysłu. Nie należy ponadto przypisywać zbytniego znaczenia konkretnej konfiguracji danych demograficznych, takich jak: wiek, płeć, klasa społeczna, rasa, dopóki same dane nie wykażą, iż są one istotne (Glaser, ibidem: 60).

Kodowanie selektywne jest drugim typem kodowania rzeczowego i oznacza kodowanie dokonywane wokół danej kategorii centralnej, integrowanie ze sobą kategorii oraz ich własności z kategorią centralną. Kategorię centralną, którą może stanowić proces społeczny, opisujemy zarówno na poziomie rzeczowym jak i teoretycznym oraz staramy się dokonać jej specyfikacji.

W przypadku kodowania selektywnego niezwykle istotnym jest stosowanie różnorodnych typologii. Jednym ze źródeł konstruowania danej typologii może być wiedza pochodząca z nauki, na przykład z psychologii czy socjologii, natomiast drugie źródło może stanowić wiedza potoczna. W przypadku teorii ugruntowanej staramy się raczej dokonywać typizacji zachowań, aniżeli typizacji ludzi.

Kodowanie teoretyczne zapewnia integrację kodów rzeczowych wygenerowanych w czasie kodowania otwartego oraz kodowania selektywnego. Integracja kodów jest ugruntowana, co oznacza, iż kody te zawsze odnoszą się do danych empirycznych. Odwołując się do B. Glasera, stwierdzić można, iż teoretyk powinien być otwarty na różnego rodzaju kody, gdyż uwrażliwia go to na analizowane dane. Wiele możliwych sposobów kodowania materiału empirycznego daje analitykowi możliwość stworzenia dobrze „pracującej” teorii ugruntowanej: „To uwrażliwia go na istnienie wielu domniemanych, ewentualnych znaczeń danych, które te dane integrują” (Glaser, ibidem: 73).

Glaser sporządził listę „rodzin kodowania”, uwzględniającą kody zunifikowane logicznymi relacjami formalnymi (np. elementy, podziały, własności, sektory, segmenty itp.) lub wymiarem relacji (np. strategie, taktyki, osiągnięcia, manipulacje, manewry, intrygi, znaczenia, cele, itp.). Należy jednak podkreślić, że sam Glaser nie pokazuje tych rozgraniczeń. Według Glasera powinniśmy unikać „ulubionych, wyuczonych kodów” (*pet codes*), do których jesteśmy przywiązani za sprawą wiedzy zdobytej, na przykład, w ramach odebranej edukacji. Powinniśmy zatem poszukiwać kodów wychodzących poza obszar zainteresowań socjologii. Glaser proponuje osiemnaście rodzin kodów, przy czym podkreślić należy, iż nie są one rozłączne, niekiedy ich obszary zachodzą na siebie. Posiadają one niekiedy zbliżony zarówno logiczny, jak i jakościowy charakter, co powoduje ich częste przenikanie się.

Na pierwszą rodzinę kodów, która została nazwana „**Sześć C**” (*The Six's C's*), składają się: przyczyny, konteksty, możliwe przebiegi działań, konsekwencje, kowariancje i warunki (*causes, contexts, contingencies, consequences, covariances and conditions*). Według Glasera jest to podstawowe, bardzo proste, teoretyczne kodowanie, znajdujące zastosowanie w socjologii. Dane są kodowane według

naukowych wymagań socjologii, a sam teoretyk poszukuje przyczyn, które mogą stanowić: źródła, powody, wyjaśnienia lub oczekiwane konsekwencje. **Ta rodzina kodowania ma charakter formalny i logiczny** i nie tworzy spójnej całości. Mamy tutaj do czynienia z kodowaniem rzeczowym (w czasie otwartego i selektywnego kodowania), a następnie kody dopasowywane są do jednego wyróżnionego zbioru kategorii, tak, by stworzyć koherentny zarys poszukiwanych procesów.

Drugą rodziną kodów wymienioną przez Glasera jest „**Proces**” (*Process*) obejmujący: stadia, stawanie się, fazy, fazowanie, postępy, przejścia, gradacja, rangi, kariery, trajektorie, łańcuchy, sekwencje, czasowość, cykliczność, kształtowanie, porządkowanie. Podkreślić należy, iż dane zjawisko powinno posiadać przynajmniej dwie fazy, by można było stwierdzić, że jest ono procesem. Osoba dokonująca analizy powinna przegrupować kody w sekwencje, by uzyskać obraz procesu. Relacja typu „przyczyna – konsekwencja” jest zatem procesem (Glaser, ibidem: 74-75).

Trzecia rodzina kodowania to „**rodzina stopnia**” (*the degree family*); składają się na nią: granice, zasięg, intensywność, wielkość, polaryzacja, ekstremum, stopień, stopnie, zróżnicowanie, kontinuum, prawdopodobieństwo, możliwości, poziom, punkty zwrotne, przeciętna szybkość, odchylenie standardowe, punkty krytyczne itp. Choć ta formalna rodzina kodów posiada ilościową podstawę, może być jednak wykorzystywana w sposób analityczny do grupowania danych jakościowych.

Za B. Glaserem można wykazać istnienie szerszego spektrum kodów, jak na przykład „rodzina wymiarów” (*the dimension family*), „rodzina typów” (*type family*), „rodzina strategii” (*the strategy family*), „rodzina interakcji” (*interactive family*; zobacz Glaser, 1978: 74-92). Pragniemy tutaj tylko zaznaczyć, że bogactwo rodzin kodowania pomaga w przezwyciężeniu tendencji do wpływania na dane, „wymuszania ich” poprzez istniejące i już znane kategorie. Mając tyle rodzin kodowania możemy ich używać i swobodnie dokonywać ich kombinacji, celem uniknięcia zjawiska tzw. „prokrustowego łoża”, w tym wypadku ewentualności „kształtowania” danych i wpływania na nie (Kelle, 2005). Pomimo faktu, iż wskazane rodziny kodowania zawierają kody *a priori*, są one ze sobą tak luźno i swobodnie połączone, iż ujawnienie możliwości nowej integracji tychże kodów i wygenerowanie nowych kategorii jest ciągle możliwe. Integracja owa opierałaby się zapewne na znanej i nabytej przez badacza wiedzy.

B. Glaser (1992) krytykuje inne ujęcie kodowania teoretycznego, zaproponowane przez A. Straussa i J. Corbin (1990, zobacz również Strauss, 1987). Wspomniani autorzy proponują trzy rodzaje kodowania: otwarte, zogniskowane kodowanie kategorii i selektywne. Kodowanie otwarte zbliżone jest w swojej naturze do opisanego przez Glasera sposobu kodowania. Kodowanie selektywne przypomina z kolei kodowanie teoretyczne, zaproponowane również przez Glasera, w którym rozliczne kategorie odnosi się do jednej kategorii centralnej. Zasadniczą różnicą ujawniającą się w koncepcjach Glasera oraz Straussa i Corbin jest metoda zogniskowanego kodowania kategorii. Strauss i Corbin sugerują użycie kodowania zogniskowanego (*axial coding*), jako narzędzia, służącego integracji kategorii oraz ich własności. Kodowanie zogniskowane miałyby dokonywać się z użyciem „paradygmatu kodowania”. Byłby to zatem logiczny, porządkujący model, odnoszący się do: warunków (zastanych oraz interweniujących), zjawisk (opisanych przez kategorie), kontekstu w którym dane zjawisko jest osadzone, strategii działań/

interakcji oraz konsekwencji danego działania. Wymienione powyżej elementy to subkategorie *a priori*, które wykorzystujemy w czasie zbierania danych (Kendall, 1999: 747; zobacz również Bowen, 2008: 145). Zdaniem Glasera kody, które powinny być wykorzystywane, wywodzą się z odnoszących się do nich pomysłów samego badacza, który analizuje dane. Kody wynikają zatem niejako z danych, ale nie prowokują trudnej do przewyciężenia sytuacji powodowanej odnoszeniem się do istniejących już koncepcji bądź teorii. Osiemnaście rodzin kodowania pomaga badaczom być odpowiednio wyczulonymi na dane i wystarczająco wszechstronnymi, by podchodzić do nich z „otwartym umysłem”, co wpływa na odkrywanie nowych możliwości organizacji danych. Dla Straussa i Corbin paradygmat kodowania jest pomocny w przysposobieniu badacza do myślenia w sposób bardziej kompleksowy, złożony i konceptualny na temat danych, paradygmat ów jest również użyteczny dla początkujących badaczy działających w zakresie analiz i badań jakościowych (Strauss, 1987: 27; Kelle, 2005: 15; zobacz również Kendall, 1999: 756; Charmaz, 2006: 60-63). Jednak zdaniem Glasera posługiwanie się procedurą zogniskowanego kodowania prowadzi do otrzymania tylko „teoretycznego opisu” (*theoretical description*, 1992; Holton, 2007: 272-274) a nie teorii ugruntowanej. Ponadto posługiwanie się tą procedurą kodowania „nagina” niejako dane do istniejącej koncepcji działania. Zdaniem Kendalla (1999: 751) praca z paradygmatem kodowania może się ograniczyć tylko do pewnych z góry przyjętych założeń i spowodować, iż badacz nie dostrzeże pewnych aspektów analizowanych przez siebie danych. Zdaniem autora, kodowanie zogniskowane może znacznie ograniczyć możliwości badacza w przypadku kodowania teoretycznego, a co za tym idzie, niezbędnym jest wyjście poza ten model kodowania (zobacz również Charmaz, 2006: 62).

Należy jednak wspomnieć, iż paradygmat kodowania może być postrzegany jako punkt odniesienia dla ogólnej koncepcji działania, gdyż nie jest on kojarzony z konkretną, wyszczególnioną teorią (Kelle, 2005: 21). Wykorzystywany może być zarówno przez funkcjonalistów jak i interakcjonistów oraz teoretyków racjonalnego wyboru, należy jednak zdać sobie sprawę z faktu, iż perspektywa ta oferuje jedynie ujęcie mikro danego zjawiska. Nie wymusza ona danych, ponieważ oferuje jedynie pewien ogólny wzór porządkowania kodów rzeczowych. Choć zarówno Strauss jak i Glaser podkreślają wagę działania w swoich analizach metodologicznych, to Strauss i Corbin proponują tylko jedną rodzinę kodowania, którą nazywają paradygmatem kodowania, podczas gdy Glaser wyróżnia ich aż osiemnaście. Widzimy zatem, iż Glaser dopuszcza wiele możliwości, które badacz może wykorzystać w czasie swojej pracy. Skoncentrować się on może nie tylko na działaniu samym w sobie, ale również na strukturach i procesach, ponadto znacznie łatwiej jest mu przejść na poziom makro danej analizy. Warto podkreślić, iż lista rodzin kodowania nie jest wyczerpująca. Według Glasera (1998) dodać możemy do niej również inne rodziny kodowania, co też uczynimy poniżej. Wydaje nam się, że tworzenie rodzin kodowania jest nieskończonym procesem i jeśli są one oparte na empirii, to jak najbardziej mogą być przez badaczy używane w różnych kontekstach analitycznych.

Powinniśmy także pamiętać, iż rodziny kodowania nie są zunifikowane w jedną generalną perspektywę albo orientację teoretyczną. Rodziny kodowania nie są ponadto neutralne. Stanowią niejako soczewki, przez które widzimy świat społeczny. Widząc świat przez pryzmat etnometodologicznej perspektywy, będziemy widzieć praktyki w różnych kontekstach życia codziennego i w budowaniu pewnych wzorów społecznych form interakcji. Będziemy kodować dane z uwzględnieniem

uwrażliwiających pojęć takich jak „dokumentalna metoda interpretacji”, procedury interpretatywne oraz ich własności tj.: poszukiwanie normalnej formy, tworzenie przekładalności perspektyw, „zasada *et cetera*”, schematy interpretacyjne (Lester, Hadden, 1980: 6), „kontekstualnie zakorzenione łądy społeczne” (*lived orders*, Goode, 2007: 6, 10, 16). Jest to rodzina kodowania, która pomaga nam w organizowaniu danych i patrzeniu na transsytuacyjne procesy z perspektywy etnometodologicznej. Kodowanie nie odzwierciedla świata zewnętrznego; jest pewną konstrukcją obserwowanych przez nas sytuacji, umożliwiającą udzielić odpowiedzi na pytanie ogólne: jak dana sytuacja konstruowana jest przez uczestniczących w niej aktorów *in situ*? Rodzina kodowania powinna wskazywać pewien kierunek i teoretyczną perspektywę oraz możliwość zrozumienia świata i myślenia teoretycznego (poszukiwanie własności oraz relacji pomiędzy nimi) w każdej wyselekcjonowanej sytuacji *per se*.

Jak kodować obrazy?

Kodowanie danych wizualnych wydaje się nie być opracowane w metodologii teorii ugruntowanej. Miało miejsce kilka prób połączenia teorii ugruntowanej oraz analizy wizualnej (Suchar, 1997; Konecki, 2005; Schubert, 2006). Suchar (1997) dokonuje werbalnego opisu fotografii za pomocą języka potocznego, a następnie po dokonaniu owego opisu, analizuje go. Mimo to w opisie widzimy również kody, które nie są czysto deskryptywne i pochodzą ze specyficznego naukowego języka, nie istnieje żadne wyjaśnienie relacji zachodzącej pomiędzy językiem opisu a językiem kodowania. Schubert (2006) stara się zanalizować kontekst pracy medycznej oraz cielesności używając nagrań video. Dokonuje on szczegółowej analizy ruchów aktorów zapisanych w nagraniach video. Pojawiają się ponadto pewne próby inspirowane teorią ugruntowaną, jak np. sytuacyjna analiza dyskursu wizualnego (Clarke, 2005: 205-260). Autorka próbuje analizować obrazy dyskursu medycznego, wizualny język anatomii przedstawiony jest w ujęciu relacji władzy i płci oraz przemian historycznych w nauce i społeczeństwie. Jednak zasadnicza koncepcja analizy została zaczerpnięta spoza kontekstu analizowanych danych.

Staramy się poniżej pokazać kodowanie obrazów w metodologii teorii ugruntowanej oraz skonstruowane rodziny kodowania, które nadają się do analizowania tego rodzaju danych. Postaramy się także wykorzystać najważniejsze przesłanki płynące z koncepcji rodzin kodowania zaproponowanej przez B. Glasera oraz z paradygmatu kodowania A. Straussa i J. Corbin. Stwierdzamy jednocześnie, iż dane wizualne mogą być wykorzystane jako pełnowartościowe materiały empiryczne, służące do analizy i generowania hipotez oraz teorii. Mogą one pozostawać w relacji z innym rodzajem danych i służyć jako dane dodatkowe bądź jako pewne „warstwy danych” (*slices of data*, Glaser, Strauss, 1967) lub też mogą stanowić podstawowe dane w analizie dokumentów lub interpretacji pewnych zachowań *in vivo*, które poddawane są analizie teoretycznej. Wydaje się, że można stworzyć metodologię wizualnej teorii ugruntowanej, do czego wstępem jest niniejszy artykuł.

Przystępując do analizy danych wizualnych powinniśmy najpierw przygotować ich transkrypcję; tylko wówczas można je analizować. Dane powinny być przygotowane w ten sposób, by można było o nich myśleć przy pomocy słów. Należy

zwrócić uwagę na fakt, iż kodowanie danych wizualnych może być dokonane poprzez inne obrazy, jednak nauka jest konstruowana głównie za pomocą słów (Ball, Smith, 2007: 309, czasem jest to nazywane „odchyleniem logocentrycznym”). Obrazy mogą również być przedstawione za pomocą symboli lingwistycznych, jednak tym z kolei też możemy nadać pewne symbole ikoniczne, by zrozumieć inne symbole w tym również te ikoniczne. Być może w przyszłości pisać będziemy naukowe rozprawy oraz książki posługując się obrazami umożliwiającymi zrozumienie obrazów, jak miało już to miejsce w historii ludzkości, na przykład w przypadku pisma chińskiego. Słowa jednakże nadal są głównym kanałem przekazów i znaczeń, szczególnie w społeczeństwie zachodnim, a z pewnością na nich zbudowane są nauki społeczne.

Transkrypcja może być dokonana w **formie prostej** (Konecki, 2008) kiedy opisujemy obraz koncentrując się na całej zawartości wymiaru przestrzennego fotografii bądź „poklatkowanego” nagrania video. Badacz powinien zachowywać się jak etnograf obserwujący pewne sytuacje i starający się je opisać, by następnie zamienić swoje postrzeżenia obserwowanych przez siebie obiektów na słowa. Opisany powinien zostać zarówno pierwszy jak i drugi plan danego zdjęcia. Ponadto należy opisać zarówno ruchy jak i gesty jednostek uwiecznionych na fotografiach, pewne powiązania gestów i konsekwencje tych powiązań, wzajemne relacje ludzi i zwierząt. Ponadto fizyczne artefakty powinny być dokładnie opisane w kontekście ich unikalnych relacji z innymi sfotografowanymi obiektami bądź aktorami. Należy ponadto pamiętać o zrekonstruowaniu sposobu widzenia fotografa. W jaki sposób osoba ta postrzega fotografowany obiekt? To pytanie związane jest z kontekstem opisanego samego obrazu, powinniśmy wiedzieć: kto, gdzie, kiedy oraz dlaczego znajduje się w fotografowanym miejscu? Ponadto warto zdać sobie sprawę z tego, kim jest fotograf/operator kamery i jak znalazł się w zajmowanej przez siebie pozycji. Potrzebujemy zwerbalizowanego wytłumaczenia sytuacji, często dokonywanego przez samych fotografowanych aktorów bądź przez fotografa. Dane te należy poddać także analizie (kodowaniu i opisywaniu w notach teoretycznych), bowiem są one częścią danej „wizualizowanej sytuacji”, są danymi do analizy. Sekwencja fotografii bądź poklatkowanego nagrania video również jest istotna w interpretacji znaczenia danego kontekstu.

Należy zwrócić uwagę na to, że opis może być bardziej szczegółowy w momencie, w którym dokonamy podziału zdjęcia ze względu na wszelkie możliwe geometryczne formy oraz jego wymiary (relacje geometryczne). Formalna struktura danego zdjęcia (przestrzeń oraz geometryczne relacje danej partii tego zdjęcia) otwiera przed nami możliwość uzyskania wiedzy na temat konwencji fotografowania oraz na temat społecznego znaczenia analizowanego zdjęcia, jak również zawartości, która jest przedstawiona w sposób konwencjonalny. Jeżeli zdjęcia znajdują się w określonej sekwencji, powinniśmy analizować je zgodnie z postępującym wzorem, w ramach którego owa sekwencja ewoluuje, powinniśmy pokazywać je w pewnym porządku chronologicznym (dotyczy to zarówno zdjęć jak i klatek video). W tym ujęciu raz jeszcze należy podkreślić, iż bardzo ważna jest pozycja fotografa lub kamerzysty.

Należy ponadto zauważyć, iż w przypadku każdego typu transkrypcji dokonywanej przy opisie obrazu, język badacza jest niezwykle ważny i powinien on być wyjaśniony zarówno przed, jak i po dokonaniu transkrypcji. Należy pokazać teoretyczne pochodzenie pewnych terminów. Powinniśmy pamiętać, że czasami „wstępne kodowanie” zaczyna się w momencie werbalnego opisu danego obrazu, choć powinniśmy unikać tego typu sytuacji i dążyć do deskrypcji ograniczającej konceptualizację w momencie opisu. Relacja danych do teoretycznego kodowania

powinna być jasno wyrażona w momencie, gdy teoretycznie kodujemy określone dane, które są werbalną reprezentacją obrazów.

Nie będziemy poruszać tutaj technicznego aspektu transkrypcji zdjęć w GTM, przez wzgląd na fakt, iż jest to obszerny temat, który należałoby poruszyć w osobnym artykule. Trzeba natomiast postawić sobie pytanie: co powinniśmy zrobić, z analitycznego punktu widzenia, z obrazami w momencie, gdy dokonana została ich transkrypcja, a zatem gdy „zwerbalizowana transkrypcja obrazów” gotowa jest do analizy? Na samym początku badań i analiz kodujemy oczywiście transkrypcje, jednak w późniejszych fazach badań, gdy „obrazy się powtarzają” lub są podobne bądź ich elementy są podobne lub identyczne, możemy już kodować bezpośrednio nasze percepcje obrazów, mając wygenerowane wcześniej, na podstawie analiz transkrypcji obrazów, kategorie.

Rozważmy najpierw **paradygmat kodowania** zaproponowany przez J. Corbin i A. Straussa (1990). Należy zadać sobie pytanie, czy możemy wykorzystać ten paradygmat do analizy zdjęć, nagrań video, tudzież reklam zawierających zdjęcia? Odpowiedź na to pytanie jest prosta, gdyż naturalnie w analizie możemy posiłkować się tym paradygmatem, jak i wieloma innymi konwencjami kodowania. Należy jednak pamiętać, iż jest to uprawomocnione jedynie w momencie, gdy posiadamy zdjęcia przedstawiające interakcje bądź zachowania lub też zdjęcia odwołujące się do interakcji i/lub zachowań. Ponadto powinniśmy posiadać serię danych zdjęć, aby móc otrzymać pewną sekwencję, w ramach której dokonywać będziemy analizy. Wynika to z faktu, iż niezmiernie trudno jest zanalizować i zrozumieć daną interakcję/działanie w momencie, gdy analizujemy ją na podstawie tylko jednego zdjęcia. Analizując wiele zdjęć mamy możliwość wglądu w warunki zastane, jak i warunki interweniujące, w działanie, w interakcje, w kontekst oraz w konsekwencje danej sytuacji. Sekwencje konstruuje pewien kontekst, pokazują warunki, konsekwencje, strategie, jak również działania. Należy tu jednak podkreślić, iż trudne może być zrekonstruowanie strategii poprzez analizę zdjęć/obrazów w momencie, gdy nie posiadamy żadnej informacji na temat analizowanego działania.

Paradygmat kodowania jest najlepiej dopasowanym narzędziem do analizy tekstów oraz wywiadów, gdzie zawartość werbalna danych wyjaśnia intencje aktorów. Rekonstrukcja celów oraz działań (strategii działań) na podstawie zdjęcia jest tylko swego rodzaju wolną interpretacją tego, co brane jest pod uwagę w odniesieniu do naszych doświadczeń dnia codziennego, jak również wcześniej przyswojonych przez nas kategorii i koncepcji. Najczęściej potrzebujemy rozszerzonego kontekstu, by zrozumieć dany obraz. Praca zarówno etnografów, jak i osób przeprowadzających wywiady może dostarczyć werbalnych informacji na temat kontekstu, który jest ukryty i którego nie jesteśmy w stanie zobaczyć na zdjęciu (Ball, Smith, 2007). Kontekst może być również niejako zrekonstruowany z sekwencji ruchów, gestów, sekwencji całego przedstawienia obrazów ukazujących podobne zachowania odbywające się w różnych ujęciach przestrzennych, ale również z obserwacji różnych aktorów pokazujących te same bądź odmienne zachowania w tych samych miejscach.

Następnie w analizie używamy metody porównawczej szukając analogii (zwracając uwagę na funkcjonalne podobieństwo ruchów i gestów). Kontekst można także opisać stosując metodę ciągłego porównywania zjawisk, ujętych przy pomocy kategorii, ich własności oraz empirycznych zdarzeń do nich się odnoszących. Wówczas można zidentyfikować zjawisko i skonceptualizować je w pełni opisując

jego własności. Należy jednak ponownie podkreślić fakt, iż do zrozumienia intencji potrzebujemy werbalnego przekazu pochodzącego od aktora (kogoś, kto opisuje analizowany przez nas obraz), celem zbudowania analitycznej interpretacji działań uczestników, zrekonstruowania ich punktu widzenia. Zdjęcie lub obraz nie daje nam takiej możliwości, ono ukazuje przede wszystkim wymiar działań i kontekst przestrzenny tych działań. Obrazy wspomagają rekonstrukcje intencji, ale same nie mogą dać nam pewności odnośnie interpretacji wymiaru intencjonalności. Potrzebujemy zatem innej rodziny kodowania bądź wykorzystania innych metod, by uzyskać objaśnienie werbalne (np. wywiad z użyciem fotografii lub film, etnografia). Możemy jednak porzucić kwestię uzyskiwania wymiaru intencjonalnego na podstawie analizy danych wizualnych i skoncentrować się jedynie na procesie bądź dyskursie wizualnym, bez uwzględniania analizy problemu intencjonalności (zobacz Clarke, 2005).

Jakie inne rodziny kodowania są nam potrzebne żeby dokonać teoretycznej analizy obrazu? Jedną z rodzin, która przychodzi nam na myśl, wyprowadzona jest z perspektywy symbolicznego interakcjonizmu Szkoły Chicago (Blumer, 1969; Prus, 1996: 103-134; Deegan, 2007; Rock, 2007). Jeśli jesteśmy obeznani z perspektywą symbolicznego interakcjonizmu, postrzegamy świat głównie z punktu widzenia jednostki, bazując na mikro poziomie analizy staramy się odpowiedzieć sobie na pytanie jak Świat/Interakcje konstruowane są przez działających aktorów? Niezmiernie istotna jest dla nas konstrukcja wspólnej definicji sytuacji, w jaki sposób ludzie rozumieją zachowanie innych i jak dają wyraz temu rozumieniu? Jak postrzegają innych oraz siebie w konkretnej w danym momencie sytuacji? Jak definiują samych siebie? Kim są dla nich znaczący inni? Widzimy tutaj zatem istotę intencjonalnego wymiaru analizy, co powoduje, że my sami jako badacze potrzebujemy najczęściej werbalnych objaśnień danej sytuacji, które oferują nam badani przez nas uczestnicy. Możemy jednak kierować się wskazówkami wizualnymi oraz **konstruktami danych definicji sytuacji**. Niekiedy możemy zatrzymać się na wizualnej analizie, przez wzgląd na fakt, iż jesteśmy zainteresowani procesami, które konstruowane są głównie w sposób wizualny. Nie zmienia to jednak faktu, iż analiza wymiaru werbalnego zawsze może być połączona z analizą wizualną obserwowanych działań.

Kodowanie właściwe - typy rodzin kodowania

Rodziny kodowania wywodzące się z tradycji interakcjonistycznych mogą być opisane przez następujące podstawowe terminy:

1. Jaźń,
2. Interakcje/akcje,
3. Procesy,
4. Relacje,
5. Symbole,
6. Świat społeczny/subkultura,
7. Emocje,
8. Rodzaj,
9. Główne pojęcia,
10. „Jednostka społeczna”.

Te terminy są bazą dziesięciu głównych rodzin kodowania, które umożliwiają podjęcie analizy. Zaproponowane rodziny nie tworzą wyczerpującej listy rodzin kodowania. Kody odwołują się do sproblematyzowanego obszaru, który może wynikać z analizowania jakiegokolwiek zdjęcia czy obrazu. Są one zarazem analitycznie i treściowo połączone oraz często są nierozłączne logicznie. Ponadto, nie organizują one kategorii i własności w żaden formalno-logiczny sposób, tak jak miało to miejsce w przypadku paradygmatu kodowania albo „Sześciu C” – rodziny kodowania, gdzie kategorie połączone są w pewne z góry ustalone sekwencje, od przyczyn oraz różnych możliwych przebiegów działań, do konsekwencji.

1/ Rodzina pojęcia „Jaźni” nawiązuje do autoprezentacji kogoś w pewien kulturowo bądź kontekstualnie zaprojektowany sposób. Uzależnione jest to od pewnej tendencji w postrzeganiu samego siebie, a zatem od tego czy mamy do czynienia z konstruktem zaprojektowanym na potrzeby szerszej publiczności bądź też do celów prywatnych, tak jak to ma miejsce w przypadku prywatnych zdjęć bądź nagrań video. Kody opierają się tutaj na następujących terminach: tożsamość, prezentacja siebie, ciało, cielesność, transformacja tożsamości, pewność siebie, pozytywny obraz siebie, negatywny obraz siebie, zdecydowanie, samokontrola, trwałość, godność, stabilność, deprecjonowanie się, nieskromność, pompatyczny obraz siebie, auto-kształtowanie, poleganie na sobie, niezależność, rozgrzeszanie się, egoizm. Powinniśmy pamiętać, iż nasze rozumienie tożsamości wywodzi się z tradycji interakcjonizmu symbolicznego. Będziemy zatem patrzeć na tę kwestię jak na pewien negocjowalny obszar tożsamości, będziemy zainteresowani interakcyjnymi warunkami konstrukcji jaźni, stanami oraz procesami. Ważnym zatem będzie tutaj analizowanie pewnych sekwencji. Będziemy również zwracać uwagę na kategorie interakcji oraz działań, gdyż jaźń jest siłą motywującą do działania i kształtowania świata wokół aktora społecznego.

2/ Rodzina interakcji/działania połączona jest z bezpośrednim odwołaniem się do gestów ciała wykonywanych przez osobę wchodzącą w interakcję z jakimkolwiek aktorem społecznym bądź wykonującą pewne działanie indywidualne przed kamerą. Następujące terminy będą odnosiły się do tej rodziny: wymiana, wspólne działanie, odnoszenie się, odwzajemnianie, przeciwstawianie się, wymuszanie, konwersja, dobre obyczaje, zakładanie się, zachowanie się, walka, pozostawanie w konflikcie, dyskryminowanie, wpływanie, powitanie, negocjowanie, zawieranie transakcji, nabywanie, sprzedawanie, kłócenie się, granie, gra wstępna, obrona, manewrowanie, interweniowanie, podejmowanie ryzyka, działanie, pracowanie, pracowanie razem, odgrywanie, odkrywanie, posuwanie się. Możliwe behawioralne rzeczowe kody są następujące: patrzenie na, przytulanie się, obejmowanie się, uśmiechanie, odwracanie głowy, uderzenie/uderzanie, uścisk rąk, skinienie głowy itp. Reasumując, działania i interakcje są niezwykle łatwo postrzegalne na podstawie obrazów, nie należy jednak zapominać, iż ich zasadnicze znaczenie możliwe jest do zinterpretowania tylko dzięki rozpoznaniu danego kontekstu, najczęściej na podstawie sekwencji pewnych obrazów lub na podstawie badań etnograficznych danego miejsca.

3/ Rodzina pojęcia „proces”. „Rodzina procesu” nastawiona jest na postrzeganie zachowań w sposób czasowy, tak jakby dane zachowania rozgrywały się i postępowywały w czasie krok po kroku. W swym ujęciu procesu Glaser stwierdza, iż „proces musi posiadać przynajmniej dwa stadia.” Przyglądanie się stadiom na danym

obrazie, bez etnograficznej wiedzy na temat kontekstu, jest niezwykle trudne. Obraz jest stały i zaobserwować możemy jedynie jeden etap danego wydarzenia bądź wydarzenie, które jest niezwykle trudne do zrozumienia w kontekście tego, jakie stadium wskazuje albo, jakiego typu zachowanie jest przez nas obserwowane (zobacz Zdjęcie 1 poniżej: *Pies bawi się, a nie walczy*).



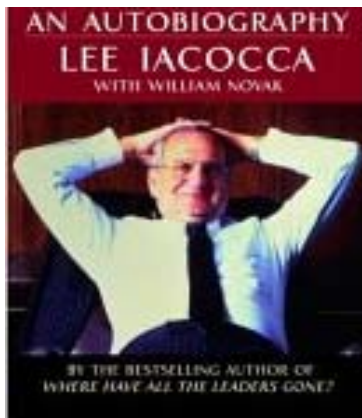
Zdjęcie 1. *Pies bawi się, a nie walczy* - zabawa psów, udawana walka; środkowa faza zabawy (zdjęcie z nagrań video, badania na temat interakcji zwierząt i ludzi, Konecki, 2008).

Możemy zatem zidentyfikować dane stadia jeżeli tylko posiadamy sekwencję analizowanych obrazów bądź nagrania video (zobacz Zdjęcie 2 poniżej). Jeśli widzimy jakieś znaki zabawy na początku interakcji (Zdjęcie 2), możemy wnioskować, co będzie się działo dalej w przypadku tej samej interakcji (Zdjęcie 1). Rozumienie sytuacji wywodzi się zatem z sekwencji tego zdjęcia, gdzie znaczenie generujemy w oparciu o obserwację rozwoju procesu krok po kroku.



Zdjęcie 2. *Przygotowanie do zabawy, początek sekwencji* (zdjęcie z nagrań video, badania na temat interakcji zwierząt i ludzi, Konecki 2008).

Sekwencje zdjęć przedstawiających dane wydarzenie w innym otoczeniu przestrzennym również dostarczają nam wskazówek na temat procesu w momencie, gdy analizujemy karierę albo biografię danej jednostki bądź zbiorowości. Na zdjęciu zaobserwować możemy początek danej kariery bądź zmierzch tej kariery. Zdjęcia mogą pokazywać wydarzenia połączone z sukcesem lub porażkami, koniec kariery oraz pewne finalne podsumowanie zawodowej biografii (zobacz zdjęcie z okładki książki Lee Iacocca, William Novak, 1984). Niezmiernie ważny jest pierwszy plan zdjęcia, gdzie aktor przedstawia się w sposób bardzo asertywny, z obiema rękoma założonymi z tyłu głowy, uśmiechając się do aparatu (nie otwierając ust) oraz wpatrując się obiektyw z „pozycji uprzywilejowanej.” Jest bez marynarki, co sugeruje nieformalność, nosi jednak krawat, co z drugiej strony sugeruje formalność oraz ugruntowaną pozycję w świecie biznesu. Tworzy to pewien dystans wobec odbiorcy. Tylko dystyngowany człowiek może pogodzić nieformalny styl auto-prezentacji ze stylem formalnym i tylko w takim kontekście dysonans prezentacyjny może być zaakceptowany społecznie. Taki „formalno – nieformalny” wzór prezentacji możliwy jest do osiągnięcia tylko w momencie, jeżeli jest się w pewien sposób profesjonalnie doświadczonym, a w przeszłości odniosło się wiele sukcesów.



Zdjęcie 3. Lee Iacocca z okładki swojej autobiografii. Zdjęcie będące niejako glossą, podsumowaniem jego kariery (<http://www.amazon.com/Iacocca-Autobiography-Lee/dp/0553251473>).

Oglądając zdjęcia Lee Iacocca w jego autobiografii możemy obejrzyć przebieg jego kariery od momentu dzieciństwa przed Wielkim Kryzysem (Iacocca, Nova, ibidem). Był to komfortowy oraz szczęśliwy okres jego życia. Widzimy również znaczącego innego, jego ojca. Następnie Lee Iacocca przedstawiony jest w okresie szkolnym, który również musiał być szczęśliwym okresem w jego życiu. Niezwykle znamienne jest zdjęcie pierwszego czeku z wypłatą, którą otrzymał od firmy Ford. Zaraz później widzimy zdjęcie jego żony, a następnie zdjęcie niezwykle ważnych osób (Prezydenta Regana, aktorów, Sophie Loren oraz Billa Cosbi'ego) oraz zdjęcia jego spektakularnych sukcesów, porażek itp. Zdjęcia sukcesu to: zdjęcie samochodu Mustang, który był bardzo dobrze sprzedającym się modelem, zdjęcie Lee Iacocca jako Prezesa Forda, niektóre zdjęcia pokazują jego rodzinę, żonę i dzieci.

Przedstawione zdjęcia ilustrują karierę osoby o niezwykle silnej motywacji do zdobywania kolejnych szczebli na drabinie stratyfikacji społecznej. Mężczyzna jest niezwykle mocno zorientowany na osiąganie sukcesów w karierze organizacyjnej. Kariera ta zdaje się być budowana zgodnie ze społecznym wzorem odnoszącym się do ciężkiej pracy oraz mierzeniem się z przeciwnościami i osiąganiem coraz większych sukcesów. Zarabianie pieniędzy połączone może być ze stabilnym życiem rodzinnym. To, co czynimy w powyżej przedstawionym teoretycznym kodowaniu, to

użycie homologicznej metody porównawczej. Porównujemy figury, gesty, tło obrazu tej samej osoby, tak jak rozwijała się ona w czasie trwania swojego życia. Patrzymy na wizualnie przedstawioną genealogię sukcesu, która jest możliwa do zrozumienia jedynie po przeczytaniu autobiografii. Fotografie uzupełniają relację autora autobiografii, pokazują wymiar wizualny jego kariery i pozwalają generować kategorie i własności, których często nie znajdziemy w auto-opisie, np. odnośnie autoprezentacji w sytuacjach publicznych.

Zdjęcia chorej osoby zrobione w różnych momentach jej życia, również mogą pokazać rozwój jej biografii oraz nagłą zmianę stanu zdrowia, a następnie rozwój choroby (porównanie homologiczne). Kody, które możemy tutaj wykorzystać to: profesjonalna/zawodowa biografia, kariera, znaczący czas, przejścia, metamorfozy, punkty zwrotne, stany, fazy, fazowanie, wzrost, schyłek, dezintegracje, reintegracje, posuwanie się dalej, odsuwanie się, fazy.

4/ Rodzina relacji powiązana jest z przedstawieniem interpretacji relacji (zwykle powiązań społecznych) aktorów przedstawionych na zdjęciach (utrwalonych najczęściej przez osobę, która dane zdjęcie tylko wykonywała). Wymaga to interpretacji, jednak pewne zwyczajowe przedstawienia treści zdjęcia są społecznie przyjętymi sposobami pokazywania pewnych typowych relacji pomiędzy aktorami społecznymi (zobacz Berger, 1972, rozdział 3 i 5; Goffman, 1979). Niekiedy podpisy znajdujące się pod zdjęciem są niezwykle ważnym, kodem *in vivo*, który może być pomocny w interpretacji i wyznaczeniu kodów formalnych niektórych elementów danego zdjęcia. Terminy połączone z zachowaniami dnia codziennego, odnoszące się do relacji międzyludzkich mogą być następujące: związki, dobre relacje, złe relacje, relacje miłosne, relacje publiczne, sypianie ze sobą, wyzwolenie seksualne, dobieranie się w pary, mieszanie się, dodatkowe relacje, zaufanie, zdrada, intymność, uczuciowość. Relacje mogą być zakodowane również poprzez następujące terminy, które mają bardziej strukturalny wymiar: rodzina, przyjaźń, sąsiedztwo, relacje braterskie/siostrzane, macierzyństwo, ojcostwo, rodowód, szczerp, rasa, reprodukcja.



Zdjęcie 4. *Macierzyństwo* (dodatkowo można użyć tutaj terminów z „rodziny emocji” – duma, radość).

5/ Rodzina symboli połączona jest z interpretacją pewnych znaków przedstawionych na zdjęciu, które odnoszą się do szerszych znaczeń oraz innych obiektów i znaczeń, niż te, które są przedstawione na danym obrazie. Symbole pozwalają interpretować daną scenę, jak np. krzyż katolicki znajdujący się na biurku przedsiębiorcy w jego gabinecie pokazuje, iż wyznawane przez niego wartości nie są związane tylko z biznesem, ale mają one również wymiar transcendentny (zobacz Zdjęcie 5). Szczególnie widoczne się staje to w porównaniu z innymi fotografiami przedstawiającymi miejsca pracy przedsiębiorców. Analiza porównawcza jest zatem niezbędna by zauważyć pewne zjawiska i móc je skonceptualizować.



Zdjęcie 5. *Przedsiębiorca pracujący przy biurku w swoim gabinecie.* Obok, przy ścianie, stoi na biurku duży krzyż. W tle mapa pokazująca ekspansję terytorialną jego firmy. Na zdjęciu widzimy zestawienie krzyża i dokumentów służbowych. Zdjęcie pokazuje także, że wartości przedsiębiorcy są nie tylko związane z biznesem, ale także z bardziej transcendentnymi odniesieniami.

Symbole mogą być metaforycznie związane z wieloma zachowaniami oraz obiektami, które nie są przedstawione bezpośrednio na zdjęciu, przez wzgląd na fakt, iż są one dostępne w naszej świadomości za pośrednictwem symboli lingwistycznych. Dysponujemy zasobem słownictwa, umożliwiającym nam rozpoznawanie danych obiektów i rozumienie ich znaczeń. Symbole wywodzą się z następujących źródeł kodów (oraz ich znaczeń): tradycji społecznej, religii, dziedzictwa kulturowego. W tym przypadku symbole są połączone ze społecznymi i kulturowymi wartościami bądź kulturowymi normami. Są one najczęściej wyrażane lingwistycznie bądź poprzez pewne „ikony”, które są w sposób lingwistyczny opisane.

Możemy niekiedy zaobserwować pewne zestawienia wspólne symboli na zdjęciu, których celem jest uwypuklenie różnic znaczeń albo połączenia znaczeń z różnych pól znaczeniowych (zobacz Zdjęcie 5, zestawienie krzyża i dokumentów biznesowych).

Powinniśmy jednak pamiętać, iż symbole są interpretowane, a konkretne znaczenie opracowywane jest w interakcji i jest tam także negocjowane, a czasem nawet odrzucone. W czasie interpretacji symboli na podstawie zdjęć powinniśmy pamiętać o rozlicznych możliwościach interpretacji tych symboli oraz o tym, że te możliwości interpretacyjne również powinny być przeanalizowane oraz pokazane w notach teoretycznych i analitycznych, a także w raportach badawczych. Do każdego symbolu przedstawionego na zdjęciu, dołączona powinna być możliwa interpretacja w danym kontekście. Gdy przedsiębiorca – właściciel szkoły żeglarskiej śpiewa piosenkę w swoim wolnym czasie i robi to dla przyjemności, reklamuje on jednocześnie swoją firmę pewnemu segmentowi klientów. Śpiewanie piosenki nie jest zatem bezinteresowną aktywnością wykonywaną w czasie wolnym, ale w tym kontekście jest również pewnym chwytem komercyjnym (zobacz Zdjęcie 6), co wyraźnie pokazuje zdjęcie. Przedsiębiorca w wywiadzie mówi tylko o swym

bezinteresownym działaniu w czasie wolnym, śpiewaniu dla przyjemności, jednak fotografia pokazuje reklamę jego firmy .



Zdjęcie 6. *Przedsiębiorca (właściciel szkół żeglarskich) śpiewający szanty podczas „czasu wolnego”* (zdjęcie z badań autora nad działalnością przedsiębiorczą). Zdjęcie jest bardzo ważnym uzupełnieniem informacji uzyskanych z wywiadu, pokazuje działalność reklamową przedsiębiorcy w czasie wolnym, gdy realizuje swoje hobby, śpiewanie szant. Z wywiadu nie otrzymujemy informacji o reklamie firmy w takim kontekście.

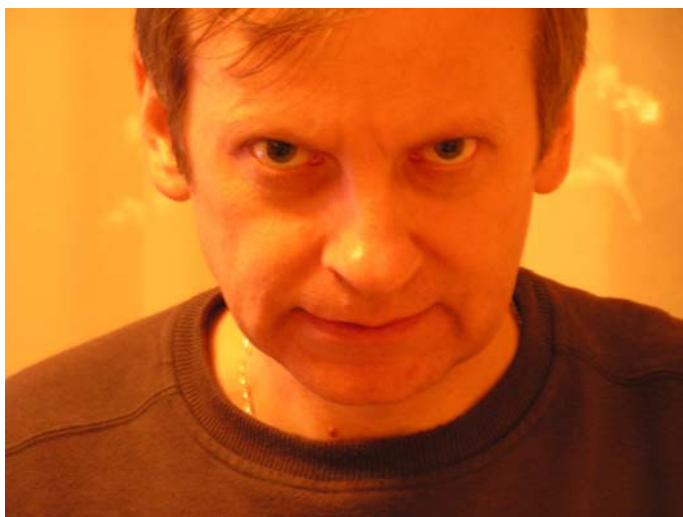
Obrączka pozostawiona w biurze na biurku przez mężczyznę, może być obrazem małżeńskiej relacji między mężem i żoną, jednak biurko wskazuje na pewną wartość pracy. Mamy zatem przynajmniej dwie możliwości interpretacji tego zdjęcia, odnoszące się do co najmniej dwóch wartości wyznawanych przez przedstawioną osobę – rodzina oraz praca (zobacz Zdjęcie 7). Pytanie o to, „co jest ważniejsze?” nie jest tu właściwym pytaniem. Powinniśmy spojrzeć na inne zdjęcia tego samego człowieka i zobaczyć, jak rodzina uwikłana jest w kontekst pracy aktora społecznego, inne aspekty jego życia (czas wolny). Jakie inne symbole są przedstawiane, by pokazać jego tożsamość lub wartości. Czy są one połączone z tymi samymi symbolami, które obserwowaliśmy na wcześniejszych zdjęciach? Czy tworzą one spójny obraz tej osoby, czy też jest to tylko fragment jej tożsamości? Jak te fragmenty są przedstawione, w jakich konfiguracjach i sekwencjach? Należałoby zatem zbudować sekwencje danych wizualnych do dalszej analizy.



Zdjęcie 7. Znaczenie obrączki ślubnej leżącej na biurku, rodzina a praca. By stwierdzić, co jest bardziej istotne, ważna jest znajomość kontekstu, a także porównanie sekwencji fotografii pokazującej inne artefakty i symbole, które towarzyszą jego życiu

6/ „Rodzina świata społecznego/subkultury” połączona jest z mezo- i makro-poziomem analizy socjologicznej. Na zdjęciach możemy zaobserwować symbole wcześniej wykorzystywane do opisu rodzin kodowania (rodzina symboli). Te kody najczęściej odnoszą się do szerszych kategorii społecznych, pewnych „zbiorowości”, które połączone są raczej symbolicznie i ideologicznie bądź poprzez wspólne interesy, a niekoniecznie poprzez przestrzenne/fizyczne bądź społeczne granice. Zbiorowości te mają podobną perspektywę w postrzeganiu świata, która to perspektywa jest zasadniczym elementem łączenia różnych rzeczy w danym w świecie. Kodami pomocnymi w analizie tej rodziny są: światy społeczne, subświaty, światy życia, areny, spory, działania, żargon, gwara, kanały komunikacji, komunikacja, wartości, normy, rytuały, zrytualizowanie, legitymizacja, teoretyzowanie, subkultura, segmentacja światów, perspektywa, dyskurs, sposoby autoprezentacji, itp. (zob. fotografie w książce opisującej społeczny świat właścicieli zwierząt domowych, Konecki, 2005: 137-159).

7/ Rodzina emocji. To podrodzina „rodziny pojęć jaźni”, relacji i interakcji. Emocje odnoszą się do wymiaru psychospołecznego oraz wskazują, jaki rodzaj tożsamości, relacji i interakcji ma miejsce w danym momencie. Emocje obserwowane są na portretach, zdjęciach i innych obrazach. Możemy interpretować je na podstawie twarzy aktorów społecznych, ich zachowania i zaobserwowanych kontekstów ich zachowań.



Zdjęcie 8. *Emocje* – „jestem na ciebie zły”, marszczenie brwi. Złość powstaje często w interakcji i z tego względu jest emocją społecznie wygenerowaną (zdjęcie z kolekcji autora).

Wyrażanie emocji może być wskaźnikiem emocjonalnej więzi osoby przedstawionej na zdjęciu. Jakkolwiek potrzebujemy tutaj etnograficznego kontekstu, aby w pełni poznać i poprawnie zinterpretować daną emocję. Pokazywanie emocji może być przecież fabrykowane lub przedstawiane w specyficzny sposób przez daną osobę w danych kontekstach. Ważny jest także kontekst społeczny wyrażania i przedstawiania emocji. Kody emocji mogą odnosić się do opracowanych socjologicznie pojęć dotyczących emocji społecznych: odczucie upokorzenia (*mortification*, Cooley, 1922), zakłopotanie (*embarrassment*, Goffman, 1967/2006), wstyd oraz duma (*shame and pride*, Cooley, 1922; Scheff, 1990). Kody emocji mogą być zatem ujmowane przy pomocy społecznie uwikłanych emocji takich jak: poniżenie, upodlenie, umartwienie, wstyd (twarz wstydząca się), zakłopotanie, duma (dumna twarz) lub za pomocą innych emocji, które stanowią część więzi, relacji międzyludzkich, takich jak: szczęście, bycie zakochanym, smucenie się, żal, strach, nienawiść, czczenie kogoś, zazdrość. Mogą być one rozpoznane przez manifestacje takich gestów jak: płacz, trzęsienie się, uśmiechanie się, robieni min, marszczenie brwi, itp.

8/ Rodzina Rodzaju. Celem zastosowania tej odmiany kodowania jest zidentyfikowanie „typu”, „rodzaju” działań wywodzącego się z kombinacji pewnych obiektów i/bądź gestów na obrazie/zdjęciu. Rodzaj (*genre*) jest wyrazem pewnych kulturowo skonwencjonalizowanych logicznych wywodów, skonkretyzowanym na podstawie obiektów i gestów, które wykorzystywane są przez aktorów społecznych w ich codziennym życiu dla praktycznych celów, np. zaświadczenia, iż dane zachowania przynależą do danego typu działania. Rodzaj połączony może być z typowym zachowaniem takim jak: zapraszanie, pożegnania, opłakiwanie, ceremonia zmiany statusu np. śluby, dokumentowanie zdobycia szczytu góry, itp. (zob. Zdjęcie 9). W tym kontekście rodzina rodzaju może czasami i/lub częściowo pokrywać się z rodziną świata społecznego/ subkultury. Może być zatem połączona z tą rodziną kodowania w przypadku analizowania tego samego zdjęcia. Typowe postawy w prezentacji swej osoby w połączeniu z pewnymi znakami, artefaktami, mogą generować niektóre kategorie typowych osób przedstawionych na zdjęciu (kobieta, mężczyzna, transwestyta, gej, robotnik sezonowy, nieletni, przestępca, wspinacz, bezdomny, jogin, itd.). Tożsamości, postawy mogą być typowo przedstawiane, w typowych sytuacjach dnia codziennego, w których uczestniczą typowi aktorzy.

Istnieją również pewne formy ruchów oraz epizodów interakcyjnych, definiowanych na podobnym poziomie, poprzez pewien żargon słowny, etykietowanie, co jest również dokonywane analitycznie na **drugim poziomie typizacji**, na podstawie istniejących ram kategoryzacyjnych, wygenerowanych w danej analizie, gdzie pojawiają się komunikaty niewerbalne mogące być jasno zinterpretowane. Jednak rodzaj może być mniej powszechnie znany jak na przykład w sytuacji, gdy niektóre sekwencje gestów i słów wymagają dopełnienia interpretacji przez innych uczestników, jak w przypadku objawień i subiektywnego doświadczania wizji przyszłości lub profetycznego przekazywania wiadomości (Schnettler, 2008). Należy pamiętać, że celem GTM nie jest socjolingwistyczny typ analizy, ale zastosowanie kodów rodzaju dla każdego teoretycznego kodowania danych elementu zdjęcia czy obrazu, a przy tym poszukiwanie także samego rodzaju (*genre*) dla danego typu zachowań, który może być pomocny w generowaniu bardziej teoretycznych generalizacji bądź hipotez. **Na drugim poziomie analizy rodzaju powinniśmy klasyfikować rodzaj fotografii**, który wynika z kontekstu obrazu (miejsce prezentacji) i daje wskazówki, co do interpretacji. Powinniśmy identyfikować zdjęcia w zależności od tego czy pochodzą one z rodzinnych albumów (dokumentów), albumów turystycznych, albumów pracowniczych, hobbystycznych fotoblogów bądź reklam, reportaży, nagrań policji, zdjęć z opublikowanych autobiografii, opublikowanych zdjęć z albumów, itd.



Zdjęcie 9. Dokumentowanie zdobycia szczytu. Konwencja tego „rodzaju” – uchwycenie osoby i typowego dla danej góry znaku (tutaj Słowacki krzyż; Krywań, Tatry Słowackie), pokazującego najwyższy punkt góry (czasami z wypisaną wysokością), oraz pokazującego tło danej góry (zdjęcie z kolekcji autora).

9/ Rodzina głównych pojęć połączona jest z głównymi pojęciami, które przyswajane są przez studentów w czasie zdobywania wiedzy specjalistycznej z danej dyscypliny naukowej. B. Glaser ma tu na myśli tylko terminy socjologiczne (*the mainline family*, Glaser, 1978: 77). Istnieje szeroki zakres tego słownictwa, umożliwiający naukowe zrozumienie tego, co dzieje się w analizowanej przez nas scenie. Dzięki perspektywie socjologicznej możemy zidentyfikować potrzebne nam terminy socjologiczne. Jakkolwiek pamiętać należy, iż podstawowy kontekst teoretyczny i

jego zastosowanie, oferuje pewne specyficzne znaczenia, jak np. pojęcie roli, które jest odmiennie rozumiane w przypadku symbolicznego interakcjonizmu oraz socjologii strukturalno-funkcjonalnej. Wiedza oraz opanowanie istniejących „pojęć uwrażliwiających” jest jedną z głównych cech, którą niejako zawodowo socjalizujemy w czasie studiowania socjologii (Faulkner, bez daty). Główne pojęcia to: definicja sytuacji, społeczne powiązania, ład i nieład społeczny, klasa społeczna, pozycja społeczna, ruchliwość społeczna, ewolucja rodziny, dezorganizacja społeczności/grup społecznych, mobilność społeczna itp. Główne kody są zasadniczo „pojęciami”, które pomagają nam myśleć w sposób socjologiczny, utrzymywać perspektywę socjologiczną w odniesieniu do naszych danych. Są zatem pewną esencją powszechnego języka socjologii, którego uczymy się w czasie edukacji akademickiej. W odniesieniu do rekonstruowanych kategorii, posługując się głównymi pojęciami, powinniśmy dysponować sekwencją zdjęć do analizy. Ruchliwość społeczna bądź zmiana statusu społecznego interpretowana może być na podstawie zdjęcia w momencie, w którym możemy dokonać analizy porównawczej oraz zobaczyć zmiany zachodzące w przypadku statusu indywidualnego bądź fizycznej zmiany otoczenia (homologiczne porównania; zobacz zdjęcia 9, 10, 11). Fotografie są tutaj pewną „warstwą danych”, które pogłębia naszą wiedzę o kontekście, ukazuje rytualność zachowań oraz wizualną stronę rytuału przejścia. Fotografia dostarcza szczegółów, których nie może nam zapewnić obserwacja. Zachowujemy i następnie widzimy wyraźnie gesty, komunikaty niewerbalne, otoczenie i przestrzenne elementy kontekstu.

Powinniśmy jednak pamiętać także o subiektywnych interpretacjach jednostki, która zmienia swój status. Mogą być one różne od interpretacji dokonanych przez badacza na podstawie zdjęcia.



Zdjęcie 10. *Przed promocją doktorską* (z kolekcji fotografii Piotra Chomczyńskiego).



Zdjęcie 11. *Podczas promocji – punkt zwrotny; zmiana statusu, mobilność społeczna* (z kolekcji fotografii Piotra Chomczyńskiego).



Zdjęcie 12. *Po promocji – uśmiechanie się, szczęśliwa twarz, szczęście* (z kolekcji fotografii Piotra Chomczyńskiego).

10/ Pewną logiczną kontynuacją wcześniej przedstawionej rodziny jest **Rodzina**, tzw., „jednostek społecznych” (*unit family*, Glaser, 79-80). Pomimo faktu, iż terminy tej rodziny sprawiają wrażenie bycia pewnymi strukturalnymi etykietkami, z założenia nie są one jednak strukturalne. „Jednostki społeczne” jako grupy są częścią pewnego zjawiska, poddawanego zmianom oraz procesom. Biorąc pod

uwagę temporalny wymiar jednostki te nie są ustrukturalizowane, ale mają raczej charakter procesualny. Zmieniają się cały czas, pod wpływem działań i interakcji. Kody „jednostek” połączone są z grupami społecznymi takim jak: naród, klasa społeczna, kasta, społeczność, organizacja, firma, przytułek, wydział, miasto, wieś, itp. lub z pozycjami społecznymi takimi jak: status, rola, przyjmowanie/odgrywanie roli, stopień, itp.



Zdjęcie 13. *Joga w parku*. Grupa praktykująca jogę – anantasana (zdjęcie autora, projekt badawczy na temat jogi, Łódź, 2008).



Zdjęcie 14. *Grupa konsumentów zdrowej żywności*. Ta sama grupa praktykująca jogę słucha po ćwiczeniach jogi wykładu nt. zdrowej żywności zatytułowanego „Cukier zabójcą”. „Jednostki społeczne” podlegają transformacji, porównywanie fotografii pomaga te transformacje uchwycić (zdjęcie autora, projekt badawczy na temat jogi, Łódź, 2008).

Jednostki mogą być również połączone z pewnym otoczeniem terytorialnym, jak również z danym obszarem środowiskowym, gdzie mają miejsce pewne działania

albo identyfikowane są grupy społeczne. Fotografia umożliwia odszyfrowanie jednostki społecznej, poprzez jej przedstawienie w zestawieniu z pewnym otoczeniem terytorialnym. Przestrzeń, jak również przedstawione artefakty fizyczne, wskazują na „jednostki społeczne”, które mogą być podstawą danych działań oraz interakcji. Należy jednak pamiętać, iż przestrzeń może zostać zredefiniowana w ciągu zaledwie kilku minut i stworzyć z jednej grupy, zupełnie inną grupę, jak widać to na przykładzie zdjęć 13 i 14. **Grupa ćwiczących jogę** przekształca się w **grupę konsumentów zdrowej żywności**. Ci ludzie nie zmieniają terytorium, zmieniają jedynie optykę swoich zainteresowań.

Ponadto zdjęcia zrobione z lotu ptaka mogą pomóc w zidentyfikowaniu szczególnych przestrzeni, w ramach których rozgrywają się pewne akcje, jako fenomeny w społeczeństwie. Zdjęcia lotnicze mogą np. pokazać różne wzory rolnictwa, produkcji przemysłowej bądź sprzedaży, mogą też pokazywać przestrzenie miejskie, w których mają miejsca określone działania, itp. Na zdjęciach tych zobaczyć możemy różnorodność organizacji przestrzennej oraz budynki gdzie toczy się życie wspólnoty bądź zmiany, jakie zachodzą w danej przestrzeni wraz z upływem czasu i sekwencję tych zmian (zob. <http://www.basen.lodz.pl/zdjecia/fala/zdjecia-lotnicze/>). Fotografie, sekwencje fotografii i nagrania wideo pozwalają zachować pewne działania, których nie dostrzegamy gołym okiem lub ich nie zauważamy bezpośrednio obserwując dane obiekty. Posiadając takie zapisy, możemy poddać je później analizie i odkrywać te elementy zjawisk i działań oraz elementy kontekstu, które nie są obserwowalne i zaświadczone np. w wywiadach czy w obserwacji.

Konkluzje

Analityczna użyteczność rodzin kodowania określona jest nie tylko wiedzą o ich istnieniu, ale również wcześniejszym dokładnym opisem danego obrazu. Szczegółowa transkrypcja jest niezbędna dla dalszych analiz i generowania kategorii za pomocą użycia określonych kodów. Transkrypcja pozwala nam często odkryć elementy obserwowanego kontekstu, których nie widzimy gołym okiem, a które jesteśmy w stanie znaleźć opisując np. podzielony geometrycznie obraz na kwadraty i skrupulatnie opisując każdy kwadrat obrazu. Szczegółowy opis zależy także od rzeczowej wiedzy na temat przedstawianego tematu. Każda rodzina kodowania powinna być tak wybrana, aby odpowiadać danemu obszarowi rzeczowemu. Zdjęcie gospodarstwa domowego czy domowników, odwołuje się bezpośrednio do rodziny kodowania, tzw. „jednostki społecznej” i rodziny relacji, jednakże każdy z tych zestawów kodów może być użyty w teoretycznej analizie zdjęcia. Uzależnione jest to od przewodniego motywu analizy (zobacz Zdjęcie 15).



Zdjęcie 15. *Relacje dzieci i zwierzęcych towarzyszy w polskiej rodzinie - domostwie.* Zwierzęta postrzegane jak „dzieci” w rodzinie – perspektywa antropomorficzna (zdjęcie z badań własnych autora; zob. także Konecki, 2005: 153 - 159).

Szerokie spektrum rodzin kodowania pomóc może w uniknięciu odnoszenia się do jednej orientacji bądź jednej perspektywy, w przypadku analizowania danych. Kierując się wyborem kodów zaproponowanych przez różne rodziny, możemy wykreować i stworzyć nową oryginalną teorię. Powinniśmy jednak zawsze pamiętać o naszych inklinacjach paradygmatycznych i wszelakich kodach, które winny być przedstawione w notach, dotyczących podstawowych znaczeń teoretycznych, np. głównych pojęć interakcjonizmu symbolicznego bądź innych orientacji, które wykorzystujemy w danym projekcie, jak np. etnometodologia, hermeneutyka czy socjologia fenomenologiczna, itp. Ponadto należy pamiętać, iż nieustannie możemy zwiększać listę już istniejących rodzin kodowania. Zaprezentowane powyżej rodziny kodowania są pochodną doświadczeń badawczych autora. Ich rekonstrukcja jest ćwiczeniem analitycznym kontrolującym i uwrażliwiającym samego autora (mamy nadzieję także czytelnika) na problem uwikłań metateoretycznych kodów, których używamy w analizie obrazów. Zrekonstruowane rodziny kodów są ugruntowane w analizach danych pochodzących z badań autora inspirowanego się symbolicznym interakcjonizmem, jako bazową podstawą teoretyczną analiz wykonanych w konwencji metodologii teorii ugruntowanej. Oczywiście, nie jest to wyczerpująca lista wszystkich rodzin kodowania. Dalsze badania i analizy danych empirycznych mogą je znacznie wzbogacić. W artykule zrekonstruowane zostały rodziny kodowania, które mogą być pomocne dla badacza zorientowanego interakcjonistycznie i interperatywnie, używającego metodologii teorii ugruntowanej do analizy danych wizualnych. Będzie on zainteresowany takimi głównymi pojęciami jak: tożsamości, interakcje oraz działania, procesy, relacje, symbole, perspektywy, subkultury. Będą one ważnym i poszerzonym kontekstem (paradygmatycznym) prezentacji wniosków z jego badań. Na bazie tych pojęć badacz tworzy lub odtwarza istniejące kody i rodziny kodowania, które porządkują jego dane podczas analizy teoretycznej.

Bibliografia

- Ball Mike and Greg Smith (2007) "Technologies of Realism? Ethnographic Uses of Photography and Film", W: Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland, Lyn Lofland (Red.) *Handbook of Ethnography*, LA, Londyn, New Delhi, Singapore: Sage.
- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, Londyn: Penquin Books.
- Blumer, Herbert (1969) *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bowen, Glenn A. (2008) "Naturalistic inquiry and the saturation concept: a research note". *Qualitative Research*, Vol. 8, No 1: 137-152.
- Bryant, Antony (2003, January) "A Constructive/ist Response to Glaser [25 paragraphs]". *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 4(1). Available at: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/1-03/1-03bryant-e.htm> [Dostęp: 02, 24, 2008].
- Charmaz, Kathy (2006) *Constructing Grounded Theory. Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London: Sage.
- Clarke, Adele (2005) *Situational Analysis: Grounded Theory after the Postmodern Turn*. Thousand Oaks, Ca: Sage.
- Cooley, Charles H. (1922) *Human Nature and the Social Order (Revised edition)*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Deegan, Mary, Jo (2007) "The Chicago School of Ethnography." W: Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland, Lyn Lofland (Red.) *Handbook of Ethnography*, LA, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Faulkner, Robert (bez daty) "Improvising on sensitizing concepts." W: Shaffir, William and Antony Puddephatt and Steven Kleinknecht (Red.) (w druku) *Ethnographies Revisited: The Stories Behind the Story*. New York: Routledge.
- Flick, Uwe, Red. (2007) *Using Visual Data in Qualitative Research*. LA, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Glaser Barney i Strauss Anselm L. Strauss (1967) *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago : Aldine.
- Glaser, Barney (1978) *Theoretical Sensitivity*. San Francisco: The Sociology Press.
- , (1992) *Basics of Grounded Theory Analysis*. Mill Valley, CA: The Sociology Press.

- , (1998) *Doing Grounded Theory: Issues and Discussions*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Goffman, Erving (1967/2006) *Rytuał interakcyjny*. Warszawa: PWN.
- Goode, David (2007) *Playing With My Dog Katie. An Ethnomethodological Study of Canine – Human Interaction*. Purdue University Press.
- Holton, Judith (2007) "The Coding Process and Its Challenges", W: Antony Bryant and Kathy Charmaz *The Sage Handbook of Grounded Theory*, LA, London, New Delhi, Singapore.
- Iacocca, Lee and William Novak (1984) *Iacocca – An Autobiography*. The Bantam Dell Publishing Group.
- Kelle, Udo (2005, May). "Emergence" vs. "Forcing" of Empirical Data? A Crucial Problem of "Grounded Theory" Reconsidered [52 paragraphs]." *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 6(2), Art. 27. Available at: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-27-e.htm> [Dostęp: 01 26,2008].
- Kendall, Judy (1999) "Axial Coding and the Grounded Theory Controversy." *Western Journal of Nursing Research*, 21, no 6: 743-757.
- Konecki, Krzysztof T. (2005) *Ludzie i ich zwierzęta. Interakcjonistyczno – symboliczna analiza społecznego świata właścicieli zwierząt domowych*. Warszawa: Scholar.
- , (2008) "Dotyk i wymiana gestów jako element wytwarzania więzi emocjonalnej. Zastosowania socjologii wizualnej i metodologii teorii ugruntowanej w badaniu interakcji zwierząt i ludzi." *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 1. Pobrano 05, 2008 (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)
- Lester, Marilyn and Hadden, Stuart C. (1980) "Ethnomethodology and Grounded Theory Methodology. An Integration of Method and Perspective." *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 9, No. 1: 3 -33.
- Pink, Sarah (2006) *Doing Visual Ethnography*, LA, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Prus, Robert (1996) *Symbolic Interaction and Ethnographic Research*. Albany: State University of New York Press.
- Rock, Paul (2007) "Symbolic Interactionism and Ethnography", W: Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland, Lyn Lofland (Red.) *Handbook of Ethnography*, LA, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Schubert, Cornelius (2006) "Video Analysis of Practice and Practice of Video Analysis. Selecting field and focus in videography." W: (Red.) Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jurgen Raab, Hans Georg Soeffner, *Video*

Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Schnettler, Bernt (2008) „Vision and Performance. The sociolinguistic analysis of genres and its application to focussed ethnographic data”. (w druku, *Qualitative Sociology Review*, vol. 4, issue 3).

Shaffir, William and Antony Puddephatt and Steven Kleinknecht (Red.) (w druku) *Ethnographies Revisited: The Stories Behind the Story.* New York: Routledge.

Strauss, Anselm L. (1987) *Qualitative Analysis for Social Scientists*, Cambridge: Cambridge University Press.

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

Suchar, Charles (1997) “Grounding Visual Research In Shooting Scripts.” *Qualitative Sociology* 20(1): 33-55.

Cytowanie

Krzysztof Konecki (2008) “Wizualna teoria ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrany Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

Przypisy

ⁱ Artykuł jest wersją referatu przedstawionego na „7th International Conference on Social Science Methodology. Naples, Italy, ISA, RC 33, Logic and Methodology”, sesja pt. “Re-discovering Grounded Theory. Forty Years of the Research Practice”, Septemeber, 1-5, 2008.



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Bernt Schnettler

Technical University of Berlin, Germany

W stronę socjologii wiedzy wizualnejⁱ

Abstrakt

Artykuł ten porusza problematykę wyłaniającej się socjologii wiedzy wizualnej, powracając do debaty na temat „rewolucji obrazów” (*revolution of images*) we współczesnej kulturze. Autor rozważa rolę wizualizacji dla współczesnych form wytwarzania i dystrybucji wiedzy, a następnie wskazuje główne zadania, jakie stoją przed wizualnymi badaniami społecznymi. Artykuł kończy próba doprecyzowania różnych konotacji pojęcia wiedzy wizualnej.

Słowa kluczowe

Socjologia wiedzy, wizualizacje, analiza rodzajów, „zwrot ikoniczny”, wizualnośćⁱⁱ, literalnośćⁱⁱⁱ.

1. Wprowadzenie

W toczących się procesach zmian społeczno-kulturowych, produkcja i dystrybucja wiedzy nabierają kluczowego znaczenia w artykulacji tego, co jest określane w teorii socjologicznej jako „społeczeństwo wiedzy”. W tym kontekście socjologia wiedzy wizualnej zajmuje się pytaniami, jak doświadczenia, wiedza, umiejętności i zdolności są wytwarzane i dystrybuowane nie tylko za pośrednictwem języka i słów, ale także przez wizualne formy wyrazu i przedstawiania. Przy tym w centrum uwagi znajdują się tu *formy wizualne*, pojmowane nie jako statyczne nieruchome struktury lub stałe znaki, ale raczej jako *performatywne*, wzajemnie powiązane ze sobą, skontekstualizowane [i – do pewnego stopnia – efemeryczne^{iv}] zjawiska społecznych interakcji, przy pomocy których wytwarzana, przetwarzana i asymilowana jest wiedza. Rozchodzi się więc nie tyle o wizualną „semantykę”, ile o „wizualną pragmatykę”; nie tyle o kwestię stałych struktur znaczeniowych, co o dynamiczne struktury przebiegu czynności, jako procesów, w których znajdują zastosowanie wizualne formy ekspresji – krótko mówiąc chodzi o *wizualizację jako praktykę* i stworzone przez nią nowe formy wiedzy.

Poniższe rozważania są częścią naszych wysiłków badawczych, ukierunkowanych na dalszy rozwój teoretycznych i metodologicznych podejść do empirycznie ugruntowanej „socjologii wiedzy wizualnej”. Zostały one ożywione przez konferencję pod tym samym tytułem, poświęconą kwestii znaczenia wizualizacji dla rozwoju wiedzy^v. W ten sposób zmiany w „produkcji wiedzy” i w jej „rozpowszechnianiu” powodowane przez wizualizacje stają się obiektem socjologicznych badań i refleksji. Przedmiotem dyskusji jest to, w jaki sposób wizualizacja przekształca wytwarzanie i przekazywanie wiedzy: czy mamy tutaj do czynienia, zgodnie z wielostronnymi obawami, z nasilającym się efektem splotenia, aż do „edukacji rozrywkowej” (*edutainment*)? Czy też przeciwnie, wizualizacje stwarzają nowe, produktywne formy przekazywania wiedzy, które nie tylko wspomagają formy lingwistyczne i tekstowe, ale często nawet całkowicie je zastępują? Przy tym wchodzi w grę nie tylko *formy* przekazywania wiedzy, ale także różne *konteksty* i *sposoby instytucjonalizacji* wizualnej „produkcji” i „dystrybucji” wiedzy. Narzuca się przy tym pytanie, jak wizualizacja wpływa na wiedzę samą w sobie. Czy zmieniają się poprzez jej zastosowanie forma, struktura, a nawet treści wiedzy? Jak wizualizacje oddziałują na kontekst, w którym wiedza jest „wytwarzana”: czy poprzez wizualizacje zmienia się nauka, technika i innowacja? Jakie konsekwencje powoduje ta zmiana dla dotychczasowego społecznego systemu dystrybucji wiedzy, np. dla społecznej akceptacji i prestiżu wiedzy profesjonalnej? Kwestie te są dyskutowane głównie z naukowo-socjologicznego punktu widzenia, który uzupełniony jest przesłankami innych dyscyplin, prowadzących badania nad wizualizacją.

Nie chodzi więc tutaj o kwestie metodologiczne, choć z pewnością odgrywają one dla socjologii wiedzy wizualnej znaczącą rolę i są ściśle związane z przedstawionymi tutaj problemami. Zagadnienia metodologiczne są szczegółowo dyskutowane w innym tekście, gdzie szczególnie akcentowana jest analiza nagrań wideo (Knoblauch, Schnettler, Raab 2006; Knoblauch, Schnettler 2007; Schnettler, Knoblauch 2008). Jej zaletą jest nie tylko wizualna dokumentacja tego, co wizualne, ale także możliwość dotarcia do analizy form przebiegów, czyli pragmatyki wizualnej *in actu*.

W artykule tym chodzi więc o zagadnienia definicyjne i teoretyczne. W drugiej części omówione zostaną najpierw niektóre z procesów leżących u podłoża zmiany kulturowej z naciskiem na rolę wizualizacji. W trzecim i czwartym paragrafie przedstawiona będzie perspektywa teorii socjologii wiedzy wizualnej, wyodrębniona następnie z tła naukowo-kulturowych dyskusji na temat obrazu. W piątej części zajmujemy się rolą wizualizacji w wytwarzaniu wiedzy, w szóstym rozdziale badamy wizualne rozpowszechnianie wiedzy na przykładzie stosowania instrumentów wizualizacyjnych oraz ewolucji od formy wykładu do prezentacji, zanim ostatecznie w części siódmej rozstrzygnięte zostaną nasuwające się w drodze do socjologii wiedzy wizualnej postulaty, stanowiące wyzwanie dla przyszłych badań naukowych na tym niezwykle dynamicznym i wciąż jeszcze niezagospodarowanym polu. Rozważania kończy próba sprecyzowania pojęcia wiedzy wizualnej.

2. Na rozdrożach 'społeczeństwa wiedzy' i wizualizacji

Chociaż jest kwestią sporną, jak dawno temu miała miejsce „rewolucja wizualna” czy w ogóle się wydarzyła albo czy może jeszcze się w niej znajdujemy, to trudno nie zauważyć, że wizualizacje zdobywają w naszej współczesnej kulturze coraz większe znaczenie. Uwidacznia się to nie tylko w mediach rozrywkowych, jak film, telewizja, książki obrazkowe czy czasopisma ilustrowane; przede wszystkim nowe, wspomagane komputerowo formy komunikacyjne wywołały prawdziwą powódź wizualizacyjną. Jak zauważył Hitzler, zdominowana poprzez media terażniejszość naznaczona jest rzeczywistym odwróceniem obserwacyjnych relacji odnośnie nadzoru i ekshibicji (Hitzler, 2007). Inaczej niż niegdyś w dyscyplinarnym Panoptikonie, obserwowani zachowują się tak, jakby zasługiwali na stałą uwagę. Hitzler stwierdza zatem korelację pomiędzy technicznie zaawansowanym nurtem burzliwych auto-obrazów (*auto-images*) a epidemiczną prawie skłonnością do przedstawiania samego siebie w formie „multimedialnego ekshibicjonizmu”.

Wszelkoniemnie stwierdzony i niezaprzeczalny „potok obrazów”, nie służy w żadnym wypadku tylko rozrywce lub zaspokojeniu wadliwych skłonności jednostek późno-nowoczesnych do reklamowania samego siebie. Przeciwnie, można zaobserwować, że centralne zadania społecznej produkcji wiedzy i jej dystrybucji w naszej kulturze przejmowane są stopniowo przez formy komunikacyjne, w których wizualizacje przestają odgrywać czysto ornamentacyjną rolę, lecz stają się rzeczywistym „nośnikiem treści” wiadomości. Jak pokazuje Reichertz (2007) na przykładzie modelu informacyjnej grafiki, zmienia się przez to nie tylko forma produkcji, ale również sposób przyswajania wiedzy, który wydaje się podlegać dużo silniejszej anarchii: „plądrujące spojrzenie” (*marauding look*), jak je określił, bierze, co mu się podoba^{vi}. Można by przypuszczać, że idzie to w parze z rozpadem społecznie uprawnionych zasobów wiedzy i zrównaniem wiedzy specjalistycznej z wiedzą ogólną oraz generalnym zdewaluowaniem wartości tajemnych form wiedzy, których masowa nieograniczona publikacja grozi zanikiem przywilejów dystynkcji i władzy ich byłych stróżów^{vii}.

Istnieją bardzo różne przypuszczenia odnośnie następstw kulturalnych. Postęp technologiczny w dziedzinie mass mediów spowodowany przez fotografię, film, komputer i sieć komputerową – jak się optymistycznie przypuszcza – wywołuje nie tylko zagęszczenie i koncentrację wiedzy, ale umożliwia też jej wszechstronną dostępność i stwarza przez to warunki do osiągnięcia następnego etapu procesu ewolucji ludzkości. Ostatecznie cały świat stanie się czymś w rodzaju „globalnego organizmu wiedzy” – to wyobrażenie, które w kontekście powszechnego postępu komunikacji masowej, przede wszystkim Internetu, doprowadziło w niektórych gałęziach filozofii mass mediów do powstania pojęcia cyber-utopii. Jak wykazał Krüger (2007), wyobrażenie takiej „Noosfery” jest częścią nadzwyczaj nowoczesnej *mitologii* mass mediów, uskrzydłonej głównie przez neoplatoniczne mistyczne koncepcje ewolucji Teilharda de Chardin, które zostały wprowadzone do teorii mediów poprzez wizję „globalnej wioski” Marshalla McLuhan’a, i skondensowane do pojęcia ogarniającej cały świat fuzji technologii z naturą, której wynikiem jest powstanie pewnego rodzaju wyższej „istoty kolektywnej”. Kontrastują z tym o wiele bardziej negatywne wyobrażenia sugerujące, że nowe, wspomagane komputerowo technologie komunikacyjne prowadzą całkiem przeciwnie, do silniejszej „fragmentacji” wiedzy (Rammert, 2006) i ograniczają jej dostępność tylko dla tych,

którzy dysponują niezbędnymi do tego technicznymi i gospodarczymi warunkami, przez co ostatecznie wywoływana jest zwiększająca się ciągle nierówność w dostępie do wiedzy („przepaść wiedzy”, ‘*knowledge gap*’ – Knoblauch, 2005: 264, 297 i nast.), „digitalna socjalna nierówność”, której pokonanie przedstawia co najmniej tak samo wielkie historyczne zadanie, jak „kwestia socjalna” dla wieku XIX.

Byłoby na pewno wskazane, by przyjrzeć się dokładniej przekształceniom zlokalizowanym u podnóża tej trudnej do obserwowania płaszczyzny powszechnego, a może nawet globalnego zwrotu kulturowego i ewolucyjnego. Podczas gdy jego kierunek jest kwestią bardzo sporną, nie można przeoczyć faktu, że *uznana* społecznie wiedza w szeregu sektorów socjalnych jest w coraz większym stopniu wytwarzana, zachowywana, przemieniana i dystrybuowana za pomocą wizualizacji. Ten proces przemian dotyczy bardzo wielu sfer społecznych. Na przykład w nauce i technologii używa się obecnie coraz częściej bazujących na obrazie procedur, nie tylko w celu prezentacji, lecz także w celu pomiarów, modelowania i produkcji. Formy wizualnego przekazywania wiedzy są już od dawna zakorzenione w systemie kształcenia i np. w nauce pisania i czytania (Flood, Heath, Lapp 1997) odgrywają coraz większą rolę, której spektrum i ważność znacznie się w ostatnich czasach poszerzyło, stając się dla odmiany, swoistą kulturową kompetencją w postaci umiejętności operowania obrazem, tak zwaną ‘*graphicacy*’ (Roth, Pozzer-Ardenghi, Han 2007). Również w wykształceniu medycznym w przekazywaniu wiedzy sięga się coraz częściej do wizualizacji. Jedno z badań etnograficznych dotyczące stosowania wielkich ekranów plazmowych w grupach adiunktów (Kerfoot, Masser, Hafler 2005) wykazało, że ich użycie, mimo zakłócającego potencjału dla interakcyjnego przebiegu seminarium, oceniane jest ogólnie, zarówno przez studentów jak i nauczających, pozytywnie. Ulepszone instrumenty wizualizacji są w zrozumiałym sposób niezwykle użyteczne w nauczaniu anatomii, której obiekty same w sobie są obrazowymi prezentacjami. Ostatecznie to, że wizualizacje z powodu ich obfitości i fundamentalnej roli, stały się w ekonomii (wykresy, diagramy itp.) i w polityce nośnikiem i środkiem przekazu tak zwanej społecznie uprawnionej „wiedzy”, ilustruje rozpowszechniony przykład całkowitego przestawiania się całych koncernów na organizację ich komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej oraz dokumentowania za pomocą uniwersalnego narzędzia, jakim jest PowerPoint (Yates & Orlikowski 2007).

Formy wizualne obejmują także rozmaite konteksty interakcyjne i rodzaje działań, sięgając przykładowo od programów szkoleń pracowniczych w ramach przedsiębiorstwa, poprzez zarządzanie wiedzą i informacją, po bardzo opłacalny komercyjnie obszar mityngów, konferencji i kongresów. Ta „strukturalna proliferacja” nawiązuje z jednej strony do form symbolicznych. Tak na przykład „międzynarodowy symbol dostępu” (*International Symbol of Access*)^{viii} stał się globalnym emblematem identyfikacyjnym dla oznaczania niepełnosprawności oraz dostępu i zrobił od momentu jego wprowadzenia w latach siedemdziesiątych nadzwyczajną karierę. Co więcej fakt, iż symbol ten poddany został nowemu zdefiniowaniu znaczenia, ewoluując od znaku architektonicznej dostępności bez barier aż do samoświadomego i intencjonalnie zaadoptowanego emblematycznego symbolu marginalizowanej grupy społecznej w walce o społeczną inkluzję i wpływ polityczny (Ben-Moshe/Powell, 2007), wyraziście demonstrowało zdolność nośnika znaku do przeobrażania swego znaczenia. Strukturalna proliferacja globalnych form komunikacji wizualnej rozciąga się także na silnie performatywne kierunki, jak na przykład szeroko niegdyś stosowane prezentacje za pomocą folii i prezentacje

PowerPoint, które przyjęły się w społeczeństwie wiedzy jako rodzaj „praktyki pomostowej” (*bridging practice*), ponieważ służą one pokonywaniu transkulturowych i transdyscyplinarnych problemów w komunikowaniu wiedzy, dla którego rzekoma trywializacja i redundancja nabierają funkcjonalnego znaczenia (por. Schnettler, Knoblauch 2007b).

3. Wizualizacja w perspektywie socjologii wiedzy

Co więc dokładnie charakteryzuje socjologię wiedzy wizualnej? Podejście to może, przynajmniej częściowo, czerpać z kwitnących ostatnimi czasy w naukach humanistycznych i społecznych debat nad wizualnością, jednak odróżnia się wyraźnie od ich przesłanek, ponieważ nie chodzi tutaj o wyjaśnienie fundamentalnych i ontologicznych zagadnień, jak na przykład kwestii tego, czym *jest* zasadniczo obraz czy jak zdefiniować jego „potencjał autentyczności” czy też jego „zdolność do przekazywania prawdy” (*truth value*). Bez wątplenia, takie przemyślenia są uprawnionym przedmiotem analiz filozofii wizualnych wyobrażeń, które próbują uzupełnić niezależną i oryginalną perspektywą badawczą, zakorzenioną w socjologii wiedzy. Podczas gdy na pierwszy rzut oka wydaje się, że socjologia wiedzy próbuje uniknąć kłopotliwych dyskusji o – istnieniu lub braku – „autentyczności” obrazów czy też debat nad bardziej szczegółową kwestią przekazywanej przez obrazy „*episteme*”, kieruje ona jednak swą uwagę przede wszystkim na procesy kulturowe i praktyki życia codziennego, oparte substancjalnie na „produktach” wizualnych, używanych do wytwarzania i przekazywania wiedzy. Legitymizacji i ważności tej wiedzy nie da się oszacować przy użyciu wyobcowanych kryteriów wiedzy naukowej, lecz są one przyjmowane w oparciu o pozyskaną refleksyjnie etno-teoretyczną zasadę: wiedza jest „tym wszystkim, co uznawane jest za wiedzę w społeczeństwie bez względu na jej ostateczną wartość czy też brak wartości”. Wiedza jest zatem *konstruktem społecznym* (Berger, Luckmann 1969: 3).

Wiedza nie jest materialnie uchwytą rzeczą, lecz produktem sedymentacji doświadczenia, a zatem sprzężonym nieodłącznie z subiektywnym zasobem wiedzy. Niemniej jednak, formowanie subiektywnego zasobu wiedzy dokonuje się na fundamencie już istniejącego porządku społeczno-kulturowego, dlatego też w efekcie końcowym „subiektywne zasoby wiedzy tylko częściowo składają się z ‘niezależnych’ wyników doświadczeń i interpretacji, podczas gdy w znaczącej większości wywodzą się z elementów społecznego zasobu wiedzy” (Schütz, Luckmann 1979: 314). Należy zatem rozpocząć od kompleksowego wzajemnego oddziaływania pomiędzy subiektywną konstytucją doświadczeń a społeczną konstrukcją wiedzy i rzeczywistości (Berger, Luckmann 1969; 1983). Patrząc więc na „wiedzę” z tej konstruktywistycznej perspektywy jako na to, „co w społeczeństwie ma znaczenie ‘wiedzy’” (Berger, Luckmann 1969: 16), mamy w samym centrum rozważań procesy obiektywizowania subiektywnych znaczeń wyrażań i procesy instytucjonalizacji i legitymizacji ich interpretacji. Te pierwsze muszą być dokonane poprzez gruntowne badania komunikacyjnych procesów i symbolizacji, te ostatnie wymagają dokładnej rekonstrukcji instytucjonalnej konsolidacji i formowania się struktur społecznych, odpowiedzialnych za określenie czegoś „wiedzą”. Obok dokładnego zbadania obszarów produkcji wiedzy wizualnej i jej rozpowszechniania konieczny jest zatem szczegółowy opis i analiza wizualizacji jako form komunikacji.

Wiedza wizualna jest również konstruktem społecznym, co stwarza konieczność powołania do życia niezależnej gałęzi socjologii wiedzy wizualnej. Jej głównym zadaniem jest rekonstruowanie „wiedzy wizualnej” w jej społecznie egzystujących kontekstach praktycznego działania – w książkach obrazkowych, wizualnych prezentacjach, w korespondencyjnych kursach nauki zaocznej itp. Czy mamy w przypadku wiedzy wizualnej do czynienia z nowoczesną gałęzią, nowym „sposobem działania”, czy też z całkowicie nową formą wiedzy, możliwe będzie do stwierdzenia dopiero po serii dalszych starannych analiz empirycznych, poświęconych badaniu pojawiających się w społeczeństwie fenomenów wizualnego wytwarzania wiedzy, jej rozprzestrzeniania i określających ich formy, strukturę i następstwa społeczne.

Zadania rozwijającej się socjologii wiedzy wizualnej muszą jeszcze zostać dokładniej określone. Ich postulaty (por. rozdział 7) sytuują się jednak na szerokim horyzoncie radykalnych zmian społecznych, które wymagają krótkiej rekapitulacji. Budują one wspólne tło dla socjologii wiedzy i kulturowo-naukowych badań wizualizacji, przy czym te ostatnie wykazują silną tendencję w kierunku stworzenia szczególnej niezależnej dyscypliny, którą można by nazwać ‘nauką o obrazie’ (*image science*, *Bildwissenschaft*). W ten sposób powstają w naukach o kulturze przesłanki do stworzenia niezależnej nauki obrazu, które czynią strukturujące działanie obrazów głównym zagadnieniem i zmierzają przez to do rozwoju analogicznej do ogólnego językoznawstwa „nauki o obrazie”, której ustanowienie nie zostało jednak jeszcze w pełni dokonane. Podczas gdy przykładowo „antropologia obrazu” Belting’a (Belting, 2001) popiera perspektywę interdyscyplinarną, bardzo sporną kwestią pozostaje rzekoma nadrzędna pozycja historii sztuki jako paradygmatycznej gałęzi wiodącej dla „nauki obrazu” (Bredekamp, 2003).

4. ‘Rewolucja wizualna’ jako przewyżczenie logocentryzmu zachodniej kultury?

Diagnoza wizualności opiera się na centralnym wyobrażeniu, że nowoczesna kultura manifestuje się coraz bardziej „w tym i przez to, co wizualne”, i że „obrazy są w sposób rozproszony wszechobecne” (Bohem, 1994: 11). W ten sposób dominujące dotychczas w kulturze „nastawienie na pismo” (*Schriftlichkeit*) zostało zastąpione przez nową supremację komunikacji wizualnej. Odzwierciedla to rozpowszechnioną szeroko w społeczeństwie tendencję, według której wizualizacje w sposób decydujący promowane przez odpowiednie technologie komputerowe wywołują prawdziwą „drugą rewolucję komputerową” (Friedhoff, Benzon, 1991: 11), wyzwalając przesunięcie od słowa do obrazu, które nawet euforycznie czyni się niekiedy odpowiedzialnym za „rewolucję obrazów” (Flusser, 1996).

Pojęcie „wizualnej rewolucji” wyraża rosnącą wizualność (*Bildlichkeit*), będącą przyczyną głębokich zmian we współczesnej kulturze i mającą tak głęboki wpływ na zdobywanie i rozpowszechnianie wiedzy jak niegdyś przejście od przekazów ustnych do słowa pisanego (*Schriftlichkeit*). Gdyż tak jak wszystkie formy wiedzy również wizualna produkcja i dystrybucja wiedzy podlega interaktywnym, sytuacyjnym i kulturalnym uwarunkowaniom kontekstualnym (Knoblauch, 1995). Media, poprzez które przekazywana i gromadzona jest wiedza, odgrywają przy tym rolę wiodącą (Knoblauch, 2005: 325). Podczas gdy komunikacja ustna ma charakter addytywny,

powtarzalny, unifikujący i konkretny, komunikacja pisemna jest linearna, logicznie klasyfikująca i umożliwiająca abstrakcję. Z rozwojem nowych elektronicznych mediów, komunikacja zostaje ponownie oderwana od abstrakcyjnego systemu znaków. Ponieważ wraz z rosnącą wizualizacją dochodzi do przesunięcia od słowa do obrazu, od tego, co zdaniowe do tego, co ikoniczne, dramatycznie zmienia się struktura wiedzy, wywołując swego rodzaju „wtórną sensualizację” (*secondary sensualisation*, Knoblauch, 2005: 331). Wizualność (*Bildlichkeit*) wspiera zatem powrót form komunikatywnych do konkrekcji (*concretion*) i holizmu.

Podczas gdy pismo nadaje się przede wszystkim do analitycznego rozbioru i reprezentowania przebiegów zdarzeń i interakcji, wizualność jest raczej integrująca i statyczna. W przeciwieństwie do tekstu, przy użyciu obrazów możliwa jest *symultaniczna* reprezentacja najbardziej kompleksowych zjawisk, pojawiających się w jednym momencie, która nie rozwija się sukcesywnie czy po kolei, jak w linearnej argumentacji tekstowej. Środki ikoniczne podlegają innym prawom strukturacji i wyrażania i ustanawiają inne zależności pomiędzy ich składnikami niż teksty. Obrazów nie da się ostatecznie zwerbalizować w ten sam sposób, co pismo, a możliwości translacji wizualnych reprezentacji wydają się w porównaniu z tekstami, jeśli nie ograniczone, to, co najmniej podlegające innym regułom. „Ekspandujące światy obrazów”, jak się przypuszcza, nie wywołają same w sobie zasadniczej transformacji kulturowej. Często napotykaną kontynuacją tych rozważań jest pogląd, według którego wizualizacje spowodowały głęboką zmianę w formie produkcji wiedzy, w toku której logocentryzm piśmiennej kultury zachodniej dawno już został obwarowany, jeśli nawet nie przerośnięty, flankami nowej kultury obrazu.

Analogicznie do określanego jako „przełom lingwistyczny” zwrotu ku językowi, w filozofii XX wieku wyłoniły się pojęcia takie jak „obrazkowy” (*pictorial*) „ikoniczny” (*iconic*) czy też „przełom wizualny” (*visual turn*) dla wyrażenia tej epokowej zmiany kulturowej (Maar, Burda, 2004; Schulz, 2005). Argumentuje się, że kosmologia i koncepcje rzeczywistości podlegają współcześnie dramatycznej przemianie, wywołanej przede wszystkim przez nowe media. Pojmowanie rzeczywistości poprzez język, zostaje stopniowo zastąpione przez wnioskowanie na podstawie obrazów. Zwrot ikoniczny kwestionuje elementarne założenie o dominacji pisma jako zasadniczego środka epistemologicznego.

Chodzi tu jednak o dwie rozwijane niezależnie od siebie koncepcje: o pojęcie „zwrotu obrazowego” (*'pictorial turn'*) pochodzącą od amerykańskiego profesora literatury i historii sztuki W. J. T. Mitchell'a (1997 [1992]), który w oparciu o „Ikonologię” Panofsky'ego (1978) próbuje zrehabilitować rozumowanie o obrazach i poprzez obrazy. Nawiązując do „Visual Studies” i do „Radical Art History” (Bryson, 2001; por. Schulz, 2005: 50 i następne, 85 i następne) postuluje on, by badać obrazy w ich społeczno-kulturalnych kontekstach (Mitchell, 1997: 18 i następna), czyli uwzględniać systematycznie w interpretacji ich znaczeń i funkcji ich „naturalne środowisko” (Mitchell, 1986). Proklamowany z kolei przez niemieckiego historyka sztuki Gottfrieda Boehm'a „przełom ikoniczny” (*'icon turn'*) (1994b: 13) postuluje natomiast bardziej ekskluzywną koncepcję obrazu. Ogniskuje on uwagę przede wszystkim na ogólnym, fenomenologicznym i antropologicznym definiowaniu koncepcji obrazu wykraczającym poza wpływy społeczne i kulturowe, a przez to zwraca się przede wszystkim do zagadnień epistemologicznych i filozoficznych. Wykraczając poza problematykę interpretacji obrazów w nauce o sztukach (*Science*

of Arts) chodzi więc o wyjaśnienie istoty „filozofii obrazu”. Podejście to podziela diagnozę „zwrotu obrazowego” (*pictorial turn*) dotyczącą wzrastającej ważności form wizualnych dla współczesnej kultury i rozszerzających się światów obrazów. Jednak jego szczególne zainteresowanie nie jest skierowane w stronę historycznych rekonstrukcji, ale raczej w stronę zagadnień fundamentalnych jak to, czym w istocie jest obraz (Bohem, 2006), jak mogą być adekwatnie określone sposoby jego oddziaływania i w jakim sensie różni się on od innych form ludzkiej ekspresji.

Podejście to było niejednokrotnie krytykowane jako kontynuacja idei „auratyzacji” dzieła sztuki (Sauerländer, 2004: 408). Bardziej problematyczna z punktu widzenia naukowo-socjologicznego jest jednak tendencja do dekontekstualizacji wizualnych form wyrazu oraz do segregacji obrazów na ‘słabe’ – jak np. ‘obrazy użytkowe’ w reklamie, mediach czy nauce – i ‘mocne’ (*‘weak’ against ‘strong’ images*, Bohem, 1994: 35). To rozróżnienie jest dyskusyjne przede wszystkim dlatego, że obecnie większość wizualizacji, odgrywających centralną rolę dla struktury wiedzy i jej rozpowszechniania, składa się właśnie z tych mało cenionych obrazów funkcjonalnych (*images-in-use*).

5. Praktyka wizualizacji w produkcji wiedzy

Skierujmy teraz naszą uwagę na konkretne badania nad rolą wizualizacji w bieżącej produkcji wiedzy. Wnikają one stopniowo w *praktykę* rosnącej liczby dyscyplin:

(a) W tradycyjnie wizualnie zorientowanych naukach, takich jak archeologia, historia sztuki, filozofia, etnologia, teologia, medioznawstwo czy filmoznawstwo, ważne są przede wszystkim estetyczne, etyczne i rytualne aspekty wizualizacji, które traktuje się jako obiekty interpretacji lub jako środki wyrazu dla rezultatów stwarzanej przez nie wiedzy. Środki wizualne stosowane są w ten sposób celowo w praktyce badawczej antropologii, etnologii i folkloru już od połowy XIX wieku i zasilają ostatecznie niezależny projekt *wizualnej antropologii* (*Visual Anthropology*), jako pracy terenowej opartej na mediach (Collier, 1967; Mead, 1975). Chociaż można znaleźć wczesne przykłady zastosowania obrazowo-technicznych środków zapisu w socjologii akademickiej już między 1903–1915 rokiem (por. Soeffner, 2006), to *socjologia wizualna* (*Visual Sociology*) wyłoniła się dopiero w latach 70. (Schändlinger, 1998; de Miguel, Pinto 2002). Pomimo długotrwałych wysiłków poszerzenia pola socjologii wizualnej, jej znaczenie zostało pomniejszane przez niezwykle popularny od końca lat 80. projekt *Cultural Studies*. Wywodzące się z krajów anglo-amerykańskich *Cultural Studies* zmagają z „postdyscyplinarnymi” projektami takimi jak: *Kultura wizualna* (*Visual Culture* – Bryson, Moxey, Holly 1991; Walter, Chaplin, 1997; Evans, Hall 1999; Mirzoeff, 1999) czy *Studia wizualne* (*Visual Studies* – Schulz, 2005: 85-91) do ukonstytuowania „nowatorskiej nauki kultury obrazu” (Holert, 2000: 21), która główne impulsy krytyczne przejmuje z teorii krytycznej (*Critical Theory*), krytyki mediów (*Media Criticism*) i krytycznej analizy dyskursu i przenosi je z tekstów na obrazowe formy wyrazu. Nauka zwraca się ostatnio bardziej w kierunku centralnego znaczenia wizualnych form wyrazu dla konstytucji wiedzy i konstruowania rzeczywistości a obrazy odkrywane są na nowo jako temat i przedmiot nauk społecznych (Heßler, 2005).

(b) Jako instrumenty poznania wizualizacje zdobywają rosnące znaczenie w coraz szerszym zakresie nauk humanistycznych, przyrodniczych oraz technicznych. Są one przedmiotem psychologii, nauk kognitywnych i neuronauki (zob. Sachs-Hombach, 2005). Przecinanie się medycyny, psychologii i informatyki powołuje do życia zupełnie nowe dyscypliny, których głównym przedmiotem i najważniejszym instrumentem poznania są wizualizacje, jak np. komputerowa wizualistyka (*computational visualistics*) lub wizualna neuroinformatyka (*visual neuroinformatics*). Ostatecznie powstały też dalsze dyscypliny w naukach przyrodniczych i inżynierskich, których tematem centralnym i instrumentem poznania są wizualizacje, obejmujące: cyfrową obróbkę obrazu, grafikę komputerową i wizualizację informacji (*information visualisation*). Poza tymi specjalizacjami wizualizacje awansowały w międzyczasie wśród ogółu nauk przyrodniczych, inżynierskich i ekonomicznych do pozycji niezbędnego narzędzia produkcji i dystrybucji wiedzy (por. Schubert, Schmidt, 2008). Z jednej strony, odnosi się to do kontekstów odkryć naukowych, w których wykorzystywane są procedury wizualizujące. Tą rolą obrazów technicznych jako środków produkcji wiedzy zajmują się obszernie studia naukowe i techniczne (Amann, Knorr Cetina, 1988). Stwierdzają one już od dawna, że obrazy stały się oczywistymi narzędziami poznania i komunikacji naukowej (Heßler 2005: 273 i nast.; Jones, Galison 1998) i że ich status jako reprezentacji i przedmiotu poznania (*epistemic objects*, Rheinberger, 2001) pozwala na zrozumienie konstrukcji naukowej obiektywności. Studia te dowodzą, że wizualna logika pełni kluczową rolę dla konstytucji wiedzy naukowej. "Wizualne dyskursy"^x (Knorr Cetina, 2001) pomagają organizować nowe obszary wiedzy i służą jako podstawa do tworzenia nowatorskich teorii. Wizualne dyskursy są integralną częścią określonych "kultur epistemicznych" (Knorr Cetina, 1999), które z konstruktywistycznego punktu widzenia decydują o rozbudowie (uprawomocnionej) wiedzy. Jak wykazuje Burri (2001) w przypadku opartych na obrazach procedur medycyny, wizualizacje techniczne wyraźnie pociągają za sobą elementy konstruktywistyczne. Przykładowo standardy kolorowania obrazów rezonansu magnetycznego podlegają w pierwszym rzędzie nie obiektywnym regułom reprezentacji czy też wymogom technicznym, lecz kulturowo uwzorowanemu (*pre-patterned*) przypisywaniu znaczeń.^x Ten "kulturowy wymiar w standaryzowaniu wizualnych reprezentacji" (Burri, ibidem: 282) jest często mylony z normami technicznymi lub postępem, ale głównie polega na, faktycznie nieobligatoryjnym, narzucaniu kulturowych konwencji widzenia.

6. Prezentacja i formy wizualne rozpowszechniania wiedzy.

Z drugiej strony, wizualizacje używane są w coraz większym stopniu w kontekście akademickim i poza-akademickim (*extra-academic*) – w celu *rozprzestrzeniania* i *prezentacji* wiedzy. Kluczową rolę odgrywają przy tym wykłady. Wizualizacje pełnią w wykładach często funkcję retoryczną i służą przeforsowywaniu i umocnieniu nowych zasobów wiedzy. Znane są w historii nauki liczne tego przykłady. Wizualizacje używane były już od dawna w nauce jako instrumenty demonstracyjne i perswazyjne. Wykład, zwłaszcza w XIX wieku, służył nie tylko zwykłemu przekazywaniu zasobów wiedzy kanonicznej w ramach odczytu, ale raczej unaocznieniu samego procesu poznania naukowego *in actu* (Peters, 2007a). Relacja pomiędzy argumentowaniem a prezentowaniem z historycznego punktu widzenia przechodziła różne etapy w zmieniającym się obszarze wykładania (Peters, 2007b:

40): prezentacja wyłącznie ustna spotykała się mniej więcej od roku 1800 z surową krytyką publiczną, podczas gdy w tym samym czasie wchodziły stopniowo do poważanej dziedziny wykładów akademickich projekcje slajdów, używane wcześniej wyłącznie w celach rozrywkowych, zwłaszcza na jarmarkach czy w lunaparkach. Rozwój ten wspierany był głównie poprzez zmianę podejścia do prezentacji wizualnych i ich zdolności do przekazywania prawdy w kontekście debat zainicjowanych przez Goethego i Helmholtz'a. Z czasem projekcje przeźroczy stały się akceptowanym i standardowym elementem wykładów w wielu naukach przyrodniczych czy też w historii sztuki, gdzie stosowane są one przede wszystkim w celach demonstracyjnych. W rozwoju tym można stwierdzić istnienie zmiennych układów napięcia pomiędzy logiczną argumentacją a strategią retoryczną. Wpływ i powodzenie wykładów wzbogaconych projekcjami przeźroczy jest bez wątpienia związane ze specyficzną koncepcją obiektywności późnego wieku XIX, której oddźwięk sięgał jeszcze daleko do wieku XX. Prezentacjom wizualnym przypisany został przy tym status dowodu (Daston, Galison, 2002), przez co zdobyły one ogólnie w sferze naukowej nową reputację. Nie pozostaje to bez oddźwięku dla produkcji i dystrybucji wiedzy naukowej. Na przykład Durkheim w zakresie socjologii na przełomie wieków XIX i XX stosował już w swoich wystąpieniach wykresy (por. Lukes, 1972: 104), a Kurt Lewin używał w swych wykładach z psychologii w latach 20. i 30. kręcone własnoręcznie filmy, które przyczyniły się do sukcesu psychologii postaci (por. Thiel, 2003: 685 i następne).

Obecnie wizualizacje są coraz częściej stosowane w prezentacji wyników prac naukowych. Oczekiwania co do wizualizacji tekstów i wykładów rosną i wychodzi się im na przeciw z pomocą wspieranych komputerowo prezentacji, na użytek których rozwijane są stopniowo nowe, niezależne rodzaje konwencji. Prezentacje PowerPoint stały się w licznych dyscyplinach naukowych formatem standardowym (Günthner, Knoblauch, 2007), przy czym wykłady akademickie (Rendle-Short, 2006) są tylko jednym z wariantów tego dużo szerszego fenomenu kulturowego. Obydwa rodzaje prezentacji – akademickie i poza-akademickie są rodzajem *'institutional talk'* (Drew, Heritage, 1992). Chociaż prezentacje są dosyć młodym rodzajem komunikacji (Degenhardt, Mackert, 2007), ich ewidentny sukces daje się rozpoznać po istniejącej już skali ich szerokiego zastosowania. Prezentacje PowerPoint nie są ani oryginalnym naukowym rodzajem komunikacji, ani też obszar wiedzy nie jest ich głównym polem działania. Prezentacje wydają się być nawet wszechobecną formą, która przeistoczyła wizualizacje z dodatkowej w esencjonalną część składową wykładów publicznych – na skalę fenomenu masowego (Schnettler, Knoblauch, 2007a).

Zwizualizowane wyjaśnienia kompleksowych przebiegów i zależności zabierają coraz więcej miejsca w naukowych dysputach, przez co zmienia się status komunikacji wizualnej. Wizualność nie jest już tylko ilustrowanym dodatkiem do wiedzy (Faßler, 2002: 11). Zasoby wiedzy w różnym stopniu powiązane zmysłowo-intelektualno-refleksyjnie, wytwarzane i rozpowszechniane są wizualnie. Można to zilustrować na dwóch przykładach: info-grafik i diagramów.

Jako kombinacje tekstu z obrazem infografiki służą skondensowanemu przekazowi wiedzy i zmieniają zasadniczo sposób jej przyswajania w porównaniu ze słowem drukowanym. Ich odbiór nie jest linearny i konsekwentny, lecz symultaniczny i holistyczny. W ten sposób wspierają one „plądrujące spojrzenie” (Reichert, 2008),

które kładzie nacisk na daleko idącą wolność i autonomię subiektywnych niegdyś sposobów przyswajania i interpretacji. Wędrowanie plądrującego spojrzenia koresponduje ze zmienionym sposobem przyswajania wiedzy, który przeciwstawia się przestarzałym wzorcom legitymizacji przyjętych kanonów i ujawnia wywrotowe, antyautorytarne i silnie innowacyjne skłonności.

Diagramy, wykresy i ilustracje uchodzą za *'tools of worldmaking'* (Poggenpohl, 1992), którym przypisywana jest „własna logika”, zmieniająca zasadniczo nie tylko organizację wiedzy (Czap, Ohly, Pribbenow 1998), ale także argumentacyjne struktury komunikacji (Oestermeier, Hesse 2000). Diagramy należą do standardowego inwentarza abstrakcyjnej wiedzy i często unaoczniają abstrakcyjne zależności funkcjonalnych zasad i reguł. Pomagają one „uczynić widzialnym to, co niewidzialne”. Globisch & Ernst (2007) argumentują, że diagramy tworzą niezależną klasę znaków, której siła leży w zdolności do redukcji uchwyconych pojęciowo spraw do poziomu ich podstawowych relacji i przedstawiania ich wizualnie. Diagramy umożliwiają symultaniczną kombinację wglądu i perspektywy ogólnej, redukują kompleksowość i umożliwiają rozumowanie abdukcyjne poprzez *'diagramatic reasoning'*. Diagramatyczne struktury wiedzy pośredniczą pomiędzy linearną a nielinearną formą prezentacji, przy czym rola tej ostatniej nabiera coraz większego znaczenia we współczesnej produkcji wiedzy.

7. Zadania socjologii wiedzy wizualnej

Jakie zadania stoją przed badaniami socjologii wiedzy, zajmującymi się praktycznymi kontekstami wizualizacji? Bez wątplenia przed socjologią wiedzy wizualnej stoją jeszcze liczne teoretyczne i metodyczne problemy do rozwiązania. Głównym wyzwaniem są tutaj szczegółowe badania *empiryczne* zmieniających się poprzez rozpowszechnianie technik wizualizacji struktur działania, komunikacji i wiedzy. Dopiero na podstawie dalszych studiów można odważyć się na wysuwanie wniosków czy i w jaki sposób formy wiedzy i style poznawcze zmieniły się poprzez wizualizację. Konieczne są przede wszystkim historyczne studia porównawcze i międzykulturowe, by rozstrzygnąć zagadnienie zmian epistemologicznych. „Pozostaje jednak poza wszelką wątpliwością, że wzrastające stosowanie instrumentów wizualnych w wytwarzaniu i przekazywaniu wiedzy, stanowi znaczące zagadnienie badawcze w socjologii wiedzy” (Knoblauch, 2005: 334).

Można już zauważyć istnienie wyraźnych koncepcji teoretycznych wywodzących się z różnych źródeł a dążących do rozwinięcia socjologii wiedzy wizualnej. Przykładowo Jürgen Raab (2006) rozważa ją jako przedsięwzięcie należące wyraźnie do obszaru socjologii wiedzy, kierujące się głównie przesłankami socjologicznej hermeneutyki (Soeffner, 2004) i traktujące swoje własne podejście jako *'socjologiczna hermeneutyka'* wizualności (*Visual Sociological Hermeneutic* – przypis tłumacza). Aby sprostać zwiększonej kompleksowości i sprzecznościom zmieniających się form postrzegania i ekspresji, Raab argumentuje za stworzeniem wizualnie zorientowanej socjologii wiedzy, nawiązującej do rozważań Berger'a i Luckmann'a. Swoją analizę „społecznej genezy spojrzenia” (*social genesis of gaze*, Raab 2008a) rozpoczyna on socjologiczną interpretacją znaczenia dzieła sztuki, rekonstruując związki pomiędzy historią sztuki a klasyczną socjologią wiedzy od momentu ich pojawienia się. Raab naświetla paralele i rozbieżności w rozważaniach

Mannheim'a i Panofsky'ego, porównując je z późniejszymi rozważaniami Bourdieu i łącząc z zagadnieniem metodologicznego traktowania procesów ustanawiania znaczenia, które dokonują się w akcie postrzegania. Uzupełniając te teoretyczne wysiłki Raab koncentruje się na empirycznym zbadaniu pewnych „wizualnych wspólnot” (*visual communities*, Raab, 2006) i na społeczno-kulturowym kształtowaniu widzenia jako części socjologii zmysłów (*sociology of the senses*, Raab, 2001; Soeffner, Raab, 2004). Szczególną uwagę poświęca przy tym współzależności między efektem obecności (*presence effect*) a medialnymi formami prezentacji (Raab, 2008b).

Inna tradycja interpretatywnej socjologii wizualnych form wyrazu w ramach dialogu z historią sztuki przypisuje centralne znaczenie zagadnieniom odpowiedniej interpretacji wizualnych przedstawień. Tradycja ta nawiązuje do rozważań Mannheim'a (1961, 1964), podkreślających ontologiczną różnicę pomiędzy obrazem a językiem. Zajmiemy się tutaj zasadniczo problemem interpretacji kulturowych produktów, podkreślając wyraźny kontrast wizualnych i tekstowych obiektywizacji, wyrażony np. w opozycji wizualnego holizmu do logicznej dyskursywnej linearności. Dla interpretacji obrazu adaptowane są na użytek teorii socjologicznej podejścia pochodzące z historii sztuki i nauki o sztuce, przede wszystkim przesłanki Aby Warburga (por. Ginzburg, 1995; Schulz, 2005: 29-38), Maxa Imdahl'a (Imdahl, 1980) i Erwina Panofsky'ego, który nawiązuje bezpośrednio ze swoją ikonograficzno-ikonologiczną metodą (Panofsky, 1978, 1994[1932]) do socjologicznej analizy stylu Karla Mannheim'a (Barboza, 2005: 94-102). Trójstopniowy schemat analizy i interpretacji Panofsky'ego (1964) umożliwia przenoszenie wniosków z obrazów na idee i struktury społeczno-kulturowe, które „wpisane są” pośrednio w wizualne techniki, przedmioty czy tematy. Bazującą na powyższych rozważaniach dokumentarną metodę interpretacji wizualnej, w ostatnich latach intensywnie rozwijał i aktualizował Ralf Bohnsack (2005).

W obiektywnej hermeneutyce rozważa się także szeroko, na ile obrazy dają się rozbić analitycznie przy użyciu metody interpretacji rozwiniętej pierwotnie dla struktur komunikacji językowej. Powstałe w tym kontekście prace sięgają od problemów ściśle związanych z socjologią sztuki, takich jak: doświadczenie estetyczne (Oevermann, 1986/87), metodyka analiz dzieł sztuki (Loer, 2004), studia pojedynczego przypadku (Loer, 1994), aż po zagadnienia użyteczności danych wizualnych jak na przykład zdjęć lotniczych (Wienke, 2001), portretów żołnierzy (Hauptert 1994) czy też plakatów reklamowych (Ackermann, 1994) jako obiektów interpretacji w aktualnych analizach społecznych. Pomijamy tutaj szczegółową dyskusję powyższych zagadnień, na którą z pewnością by zasługiwały, koncentrując się jedynie na powszechnie przyjmowanym założeniu, że potencjał interpretacji wizualności bazuje na sprzężeniu znaczenia obrazów z ich emblematycznym charakterem.^{xi} Te artefakty z jednej strony należy traktować metodycznie inaczej niż dane tekstowo-językowe, z drugiej jednak strony przeniesienie na nie zasad tekstowo-analitycznej interpretacji jest usprawiedliwione.

Przesłanki te mają bez wątpienia dużą wartość i oferują różne możliwości dalszego poszerzania rozważań. Nie roszczęc sobie prawa do osiągnięcia tego samego poziomu refleksji omawiana socjologia wiedzy wizualnej zmierza w podobnym kierunku, ale z jednoczesnym przesunięciem akcentu: nie rozpoczyna ona od perspektywy skoncentrowanej na obszarach wiedzy specjalistycznej, lecz od

podejścia zajmującego się zjawiskami życia codziennego. Jedną z dróg do socjologicznego zrozumienia obrazu prowadzi poprzez konsultowanie specjalistycznych zasobów wiedzy dotyczących widzenia. Ale co przemawia za tym by wziąć za kryterium dla interpretacji wizualnej np. wiedzę fachową *nauki o sztuce* – jak ma to miejsce przykładowo w ikonologii Imdahls'a (Kurt 2008)? Dlaczego socjologiczna teoria wizualnej interpretacji ma orientować się według zasobów wiedzy specjalistycznej ekspertów? Czy nie byłoby bardziej zrozumiałym i korzystniejszym dla społeczno-konstruktywistycznych założeń socjologii wiedzy, by rozpatrywać zjawiska wizualizacji i sposoby widzenia z perspektywy życia codziennego? Drogowskazami są tutaj różne etnometodologicznie zorientowane studia, które badają rodzaje istniejących praktyk wizualnych w szerokich warstwach społeczeństwa lub w określonych zawodach, i próbują określić 'siedlisko naturalne' wizualnej wymiany. Jak podkreśla Goodwin (1994: 626), widzenie jest "not a purely mental process, but instead something accomplished through the competent deployment in a relevant setting of a complex of situated practices".^{xii} Dla podejścia zainteresowanego zjawiskami życia codziennego, praktyki widzenia oraz wizualnej produkcji i widzialnej wymiany wiedzy mają największe znaczenie. Goodwin obserwuje je bardzo dokładnie w archeologii i demonstruje za pomocą następującego przykładu: w ważnej dla archeologów procedurze określania koloru podłoża mogą oni odwoływać się co prawda do standaryzowanej, "obiektywnej" tabeli klasyfikującej, tzw. "*Munsell Color Chart*", jednak wiedzy wizualnej nie da się po prostu odczytać z tabeli. Jest ona raczej wytwarzana w sytuacyjnych negocjacjach pomiędzy archeologiem ekspertem i jego praktykantem poprzez stopniowe i obustronne dopasowywanie tego, co faktycznie obydwaj widzą. Nie podlega to prostej logice przypisywania (wrażenia zmysłowego przyjętemu uprzednio schematowi klasyfikującemu), ale jest interaktywnym procesem negocjacji pomiędzy tym, co "mówi" błoto, tym, co pokazuje tabela klasyfikująca, a sukcesywnym i często iteracyjnym postrzeganiem obydwu uczestników, aż do uzyskania identyfikacji. W przypadkach krańcowych przypisywania do określonej 'tonalności' decyduje to o tym, czy określone miejsce podłoża z powodu swego zabarwienia ma, czy też nie ma prawa być określone jako ślad futryny lub fundamentu. W podobny sposób Heath & vom Lehn (2004) pokazują na przykładzie objaśnień do dzieł sztuki w muzeach i galeriach, jak przekazywanie wiedzy o obrazie osadzone jest w interaktywnych zależnościach wyjaśniania. Pokazywanie i imitowanie ruchem ręki określonego "pociągnięcia pędzla" uwidaczniającego się na obrazie, jest skuteczne jednocześnie jako przekazywanie wiedzy i pomoc w postrzeganiu. Przykłady te są dla socjologii wiedzy wizualnej interesujące, ponieważ w obydwu przypadkach elementy wizualne stają się ważną częścią składową procesu, w którym interaktywnie "wytwarzana" i "przekazywana" jest wiedza.

Koncentracja na formach wyobcowanych z życia codziennego, na przykład w sztuce, jest jawnym deficytem wielu dotychczasowych debat nad wizualnością. To niedociągnięcie przejawia się przykładowo w rozróżnianiu obrazów „słabych” i „mocnych” lub też w lekceważeniu obrazów technicznych. W przeciwieństwie do tego socjologia wiedzy wizualnej stawia w centrum swojej uwagi przekazywanie i asymilację wiedzy w kontekstach życia codziennego społecznych instytucji.

8. Warianty wiedzy wizualnej

Powyższe rozważania odnosiły się do wiodących perspektyw socjologii wiedzy wizualnej. Konieczne są jednak dalsze wyjaśnienia pojęciowe, ponieważ wyrażenie „wiedzy wizualnej” jest określeniem wieloznacznym, obejmującym co najmniej trzy konotacje:

(a) „Wiedzą wizualną”, w sensie wiedzy o obrazie, określa się często specjalistyczną wiedzę ekspertów o tym, co wizualne (np. estetykę lub ikonologię), należąca do przedstawicieli określonych dziedzin wiedzy fachowej a w wysokim stopniu niedostępną dla laików. Takim rodzajem „wiedzy wizualnej” dysponują w najróżniejszy sposób historycy sztuki, filozofowie obrazu, ale także graficy, zecerzy, twórcy plakatów, jak również kartografowie, scenografowie i projektanci, czyli wszyscy ci, którzy mają zawodowo do czynienia z kreacją lub interpretacją wizualnych produktów w najszerszym tego słowa znaczeniu. Ich wiedza, której zdobycie wymaga formalnych dróg kwalifikacji, jest profesjonalną wiedzą fachową o wizualności: to czyni ich ekspertami i wyróżnia ich spojrzenie od spojrzenia ogółu, ponieważ – rzekomo – widzą oni więcej lub inaczej niż zwykły człowiek z ulicy. Taka „wizualna wiedza” jest użyteczna w analizie socjologicznej zawsze wtedy, gdy chodzi o interpretację produktów wizualnych, stwarzanych w powiązaniu ze wspomnianym wcześniej orzeczeniem ekspertów. Inaczej mówiąc: dla analizy przykładowo reklam może okazać się przydatną znajomość profesjonalnych zasad konstrukcji, języka obrazowego i sposobów kompozycji, czyli profesjonalnych praktyk i zwyczajów specyficznych dla świata grafików reklamowych. Podobnie użyteczny dla naświetlenia kulturowego ‘kodowania’ (*cultural encodings*) wizualnych produktów może być wgląd w profesjonalną wiedzę z dziedziny historii sztuki, dotyczącą określonych tradycji obrazu, toposów wizualnych i języka symboli. Patrząc jednak z punktu widzenia socjologii wiedzy obydwie te rodzaje wiedzy fachowej są w jednakowym stopniu związane z pragmatycznymi wymogami ich profesji, tak, że badania z dziedziny socjologii wiedzy nad wizualnością nie mogą bez modyfikacji przejąć do swej metodologii ani zasad grafiki reklamowej, ani reguł wizji obrazu wywodzącej się z historii sztuki.

(b) Wyrażenie „wiedza wizualna” występuje poza tym w jeszcze innym znaczeniu. W dużo szerszym sensie odnosi się ono ogólnie do tych form wiedzy, które należą do niewerbalnych, cielesnych form ekspresji *przekazywanych* wyłącznie *na drodze wizualnej*. W tym względzie przypomina ta „wiedza wizualna” wiedzę ucieleśnioną, bo tak jak ta ostatnia kontrastuje ona z werbalizacjami. Określa ona więc te elementy ludzkiego sposobu wyrażania, które nie dają się wysłowić lub też są zasadniczo niewysławialne, i pozwalają się zwerbalizować tylko z wielkim trudem, tracąc przy tym dużo na znaczeniu.

Dobrym przykładem tego są gesty. Studia nad gestami (Kendon 2004) zajmują się intensywnie takimi wizualnymi formami wyrazu i komunikacji, za pomocą których orientują się wzajemnie partnerzy interakcji. Od czasów prac Darwina (2000[1872]; 1988) i Mead’a (1973, 1975) znana jest dobrze ważność gestów dla komunikacji. Goffman (1959, 2000) rozróżniając pomiędzy *'signs given'* a *'signs given off'* uwydatnia przez to fundamentalną dwuznaczność cielesnej ekspresji dla komunikacyjnej wymiany, od której wieloznaczność konwencjonalnych (pisemnych i językowych) form znaków różni się tylko w niewielkim stopniu. Rola gestów jako

widzialnych nośników wymiany wiedzy, o ile mi wiadomo, nie została jeszcze zbadana. Idąc dalej, w żadnym wypadku nie można twierdzić, że gestykulacyjne formy ekspresji – czy to ‘ikoniczne’, ‘ilustracyjne’, czy też ‘adaptacyjne’ – podlegają identycznym semantycznym lub syntaktycznym relacjom, jak ma to miejsce w przypadku znaków językowych. Akcentuje to ograniczenie, któremu podlegają wysiłki zorientowane na rozwinięcie „leksykonów“ czy „gramatyk“ gestów w celu przypisania im znaczeń. Więcej nawet, „wiedza wizualna“ komunikacji gestów i jej ważność *wplecione są raczej nierozłącznie w procesy interakcyjne* – w ten specyficzny sytuacyjny kontekst, w którym gest zostaje wykonany i wizualnie spostrzeżony. Przy tym wiele zależy przede wszystkim od „orkiestracji“ (por. Schnettler, 2006), to znaczy od sposobu, w jaki określone ruchy ciała będą wykonywane w kontekście interakcyjnym, tak by mogła być nimi przekazana określona ‘informacja’. Studium Schuberts’a (2006: 242 i nast.) dotyczące kooperacji na sali operacyjnej stanowi odpowiedni przykład na to: doświadczona pielęgniarka w niemy sposób dostarcza anestezjologowi, który jest nowicjuszem, tylko poprzez delikatne opóźnienie gestu podczas podawania rurki intubacyjnej, informację jak może on skutecznie wprowadzić tubus w gardło pacjenta nie wyrządzając mu szkody. Ta ważna wiedza dotycząca odpowiedniego kąta wprowadzania, prędkości ruchu itp. przekazywana jest za pomocą tego gestu bez słów – a przede wszystkim bez utraty twarzy – co w obliczu ograniczeń czasowych i łatwej do zachwiania równowagi statusów (czy podziału ról – przypis tłumacza) w tej sytuacji z pewnością nie jest bez znaczenia. W innym przykładzie Herbrik i Röhl (2007) pokazują na podstawie analizy wizualnych strategii komunikacyjnych w grach fabularnych fantasy, w jaki sposób werbalne i gestowo-wizualne elementy komunikacji współdziałają ze sobą w interakcji twarzą w twarz. Widać tutaj wyraźnie osobliwość wizualności: gesty swoją szczególną efektywność zawdzięczają wizualnej symultaniczności, definiują one wiarygodnie widoczne cechy rozpatrywanego obiektu, pełnią funkcję ‘imaginacyjnej pamięci’ i pojawiają się jako „efekt obecności” fantazyjnego świata wyobrażeń. Gesty są tylko jednym z wariantów wizualnych form wiedzy wyrażanych poprzez ekspresję ciała, które są w komunikacji nośnikami znaczenia i umożliwiają przekazywanie wiedzy. Również mimika, postawa ciała (Knoblauch, 2007) lub też określone wzory motorycznego spektaklu (*performance*) służyć mogą jako wizualne nośniki wiedzy, jak pokazują studia nad interpretacją nowoczesnego tańca (Brandstetter, Klein, 2007) czy nad instruktazem sztuk walki (Schindler, 2006).

(c) W trzecim znaczeniu mówić można o „wiedzy wizualnej“ wszędzie tam, gdzie to, co *uznawane jest* społecznie za wiedzę, *rozpowszechniane* jest za pomocą nowych audio-wizualnych mediów. Dobrym przykładem tutaj obok powstałych niedawno audio-wizualnych pomocy naukowych jest dużo starsza niemiecka forma wizualnego rozpowszechniania uprawnionej wiedzy pod nazwą „Telekolleg“ – szanowana instytucja uczenia się na odległość za pośrednictwem telewizji, wieńczona oficjalnym zakończeniem szkoły wyższej – albo rozpowszechnione szeroko w szkołach czy nauczaniu akademickim prezentacje PowerPoint. Nie można przeoczyć faktu, że większość „wizualizacji“ niesie z sobą zwiększoną proliferację kombinacji obrazowo-tekstowych. Prezentacje obrazowe nie zastępują jednak w żadnym wypadku tekstowych. Typowe jest tutaj raczej powstawanie licznych, nowych form „hybrydowych“, które wyróżniają się właśnie poprzez swój wielofunkcyjny i synestezyjny charakter. Te z kolei są dodatkowo ściśle związane z transmisją za pomocą mediów elektronicznych (e-mail, Internet, MMS), posługujących się w dalszym ciągu językiem i tekstem. Tak więc teza zastępowania

logocentryzmu poprzez nową wizualistykę wydaje się być wysoko przesadzona. Asymilacja pospolitych lub przydatnych w życiu codziennym zasobów wiedzy odbywa się obecnie za pomocą mediów w sposób (audio-)wizualny i sięga od wiedzy popularnej dotyczącej praktyki dnia codziennego aż do zdobywania społecznie akceptowanych świadectw kwalifikacji, jak np. ukończenia szkoły średniej czy matury poprzez kursy nauki na odległość „Telekolleg'u”, bazujące głównie na przekazach wizualnych. Szeroki wachlarz techniczno-praktycznych umiejętności życia codziennego, jak wyspecjalizowana wiedza w zakresie spędzania czasu wolnego (samochody, majsterkowanie, gotowanie, sport itp.) jest prawie niewyczerpywalny i zadomowił się jako rodzaj akceptowanych społecznie 'książek obrazkowych dla dorosłych'.^{xiii} Socjologia wiedzy wizualnej kieruje swą uwagę przede wszystkim na te obszary, w których wiedza osiągnana jest w *uprawniony społecznie sposób*, bazujący zasadniczo na wizualizacjach.

Ważne jest przy tym, by studiować nie tylko wizualne produkty i nośniki znaczeń same w sobie, ale też praktyczne konteksty i zależności, w których są one używane. Dotychczas zajmowaliśmy się pojęciem „wizualizacji” w znaczeniu ogólnym. Nie można jednak przeoczyć faktu, że pojęcie to kryje w sobie najróżniejsze zjawiska: począwszy od obrazu Picassa „Guernica”, poprzez infografiki i ikony a kończąc na slajdach PowerPoint. Wizualizacje te różnią się nie tylko *wewnętrznymi* elementami strukturalnymi. Wysoko zróżnicowane jest przede wszystkim ich osadzenie w kontekstach interakcyjnych. Należą one do *usytuowanych* układów komunikacyjnych, w których część wizualna przedstawia generalnie tylko *jeden* element w obrębie konfiguracji, do którego dodawane są inne 'szczegóły modalne'. Jak zostało już wspomniane, nie wszystkie wizualne przedstawienia mają charakter znaków.^{xiv} Sprawdza się to zarówno w kontekstach produkcji jak i odbioru. Istnieje różnica czy oglądamy obrazy w telewizji, czy też w muzeum. Każdorazowo zadziałają inne praktyki kulturowe, pozwalające nam na widzenie czegoś, zmieniające się w zależności od tego, kto ogląda (Mitchell 1990: 19). Ta kontekstualizacja charakteru wizualizacji sugeruje zogniskowanie uwagi badaczy na – mniej lub bardziej – skostniałych formach *przebiegów* interakcji, w których wizualizacje mają znaczący udział. Analogicznie do rodzajów tekstów można przy tym, wychodząc z założeń analizy rodzajów (Luckmann, 2002; Knoblauch, 1996), zdefiniować „rodzaje wiedzy wizualnej” i określić ich rolę w obecnej komunikacji wiedzy. Gdyż dopiero osadzenie i utrwalenie wizualnych form wyrazu decyduje o tym czy coś zostanie oprawione w ramy „wiedzy” i może rościć sobie prawo do odpowiedniego respektowania, czy też uznane zostanie za „rozrywkę”. Ponieważ sposoby produkcji i formy komunikacji wiedzy zmieniają się z wielką szybkością, można przewidywać, że dojdzie do rozwinięcia nowatorskich gatunków (niem. *Gattungen*) i konwencji, które przypuszczalnie nie podążą wyłącznie śladami językowej instytucjonalizacji.

Badania teoretyczne jak i empiryczne nie powinny przy tym ignorować punktu odniesienia socjologii wiedzy. Zrozumienie codzienności i profesjonalne rozumowanie naukowe, jak też czynności w praktyce życia codziennego i działanie profesjonalne realizowane są coraz częściej w i poprzez audiowizualne media. W aktualnej dyskusji nad audiowizualnymi mediami i ich obrazami, oznacza to, że 'profesjonalne' rozumowanie socjologiczne musi rozwijać się dalej (por. Raab 2006: 103 i nast.) nie tylko w odniesieniu do własnych obiektów i pól działania, ale także pod względem metodologicznym i metodycznym, wykraczając daleko ponad

przesłanki *socjologii wizualnej (Visual Sociology)* oraz 'klasycznej' socjologii mediów i komunikacji (Denzin, 2000; Rose, 2000).

Wizualizacje mają rosnące znaczenie nie tylko w komunikacji wiedzy, ale również w wielu innych obszarach społecznych. Do tej pory jednak brakuje jeszcze wystarczających badań empirycznych, co do tego, w jaki sposób wizualne formy komunikacji przyczyniają się do produkcji, dystrybucji i przemiany wiedzy. Zanim wyciągnięte zostaną przedwczesne wnioski o tym, w jaki sposób wizualizacje zmieniają formy myślenia, o zastępowaniu argumentacji perswazją czy też o zdegradowaniu poważnego przekazu wiedzy do edukacji rozrywkowej, konieczne jest wspieranie dalszego rozwoju podejścia socjologii wiedzy mającego na celu badanie wizualności. Obok tendencji do 'informalizacji' (*informalization tendencies*) oraz degeneracji skodyfikowanych i chronionych niegdyś zasobów wiedzy fachowej, należy zwrócić szczególną uwagę badawczą na takie procesy dyfuzji wiedzy, które prowadzą do powstawania nowych kodyfikacji i kanonów.

W ten sposób zarysowane zostały zadania socjologii wiedzy wizualnej. Podsumowując: (a) Badania socjologii wiedzy nad wizualnością określają formy i funkcje wizualnych form ekspresji i komunikacji w kontekstach ich użycia. Wymaga to rozwinięcia odpowiednich procedur analizy, interpretacji i objaśniania obrazowych form wyrazu, które mogą tylko w sposób ograniczony wesprzeć się na tradycyjnych metodach analizy tekstów w socjologii wiedzy. (b) Należy przy tym wziąć pod uwagę fakt, że wizualizacje jako 'dane' wykazują wyższy stopień kompleksowości niż inne rodzaje danych, co wymaga większej staranności i zwiększonego nakładu pracy przy analizie i interpretacji. Synestezyjny i symultaniczny charakter wizualizacji zwielokrotnia ich potencjał interpretacyjny w porównaniu ze znakami tekstowymi. (c) Analiza i interpretacja wizualizacji następuje zawsze w powiązaniu z *kontekstem*, w którym są one osadzone. Inaczej mówiąc: obrazy muszą być analizowane tam, gdzie się nimi oddziałuje i gdzie nadaje się im znaczenie, bez względu na ich czysto estetyczną wartość. Co do ich oddziaływania uwzględnić należy, że splatają się tutaj aspekty estetyczne z aspektami funkcjonalnymi, pragmatycznymi, 'syntaktycznymi', 'retorycznymi' i psychologiczno-percepcyjnymi. To odniesienie kontekstualne form komunikacyjnych (Knoblauch, 1995) zawiera w sobie przy tym zarówno konteksty powstawania wizualizacji jak i konteksty ich użycia i odbioru, przy czym całkiem możliwe jest zaistnienie relacji zwrotnej pomiędzy nimi: specyficzne użycie wizualizacji staje się jej kontekstem kreacyjnym (jak np. w przypadku prezentacji PowerPoint). Gabriele Christmann (2007) zademonstrowała niedawno na przykładzie fotografii, jak może być praktykowana dyskursywna analiza obrazu w socjologii wiedzy, uwzględniająca odpowiednio różnego rodzaju kontekstualizacje.

Pytania o rolę wizualności dla obecnej produkcji i dystrybucji wiedzy nie znalazły jeszcze ostatecznych odpowiedzi. W niniejszych rozważaniach zostały jednak nakreślone linie przyszłych badań.

Tłumaczenie: Agnieszka Reuter

Bibliografia

- Ackermann, Friedhelm (1994) "Die Modellierung des Grauens. Exemplarische Interpretation eines Werbeplakates zum Film ›Schlafwandler‹ unter Anwendung der ›objektiven Hermeneutik‹ und Begründung einer kultursoziologischen Bildhermeneutik." In: Detlef Garz; Klaus Kraimer (red.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt am Main: 195-225.
- Amann, Klaus; Knorr Cetina, Karin (1988) "The fixation of (visual) evidence." In: *Human Studies* (11): 133-169.
- Barboza, Amalia (2005) *Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims*. Konstanz.
- Belting, Hans (2001) *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München.
- Ben-Moshe, Liat; Powell, Justin J. W. (2007) "Sign of our times? Revis(it)ing the International Symbol of Access." In: *Disability & Society* 22 (5): 489–505.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1969) *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1983) *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*. Warszawa: PIW.
- Boehm, Gottfried (1994) *Die Wiederkehr der Bilder*. In: *Was ist ein Bild?* (red.). München: 11-38.
- , (2006) *Was ist ein Bild?* München.
- Bohnsack, Ralf (2005) "Bildinterpretation und dokumentarische Methode." In: Christoph Wulf; Jörg Zirfas (red.): *Ikonologie des Performativen*. München: 246-262.
- Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (red.) (2007) *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschsa ›Le Sacre du Printemps‹*. Münster.
- Bredenkamp, Horst (2003) "Bildwissenschaft." In: Ulrich Pfisterer (red.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart: 56-58.
- Bryson, Norman (2001) *Das Sehen und die Malerei*. München.
- Bryson, Norman; Moxey, Keith; Holly, Ann (red.) (1991) *Visual Culture. Images and Interpretation*. Middletown.
- Burri, Regula (2001) "Doing Images. Zur soziotechnischen Fabrikation visueller Erkenntnis in der Medizin." In: Bettina Heintz (red.): *Mit dem Auge denken*.

Strategien zur Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.
Zürich: 277-303.

- Christmann, Gabriele B. (2007) *Analysing the Visual Representation of Historical Buildings in Urban Discourse. The Case of Dresden. EUROQUAL – Conference on Qualitative Visual Data Analysis*, European Science Foundation, Berlin September 2007.
- Collier, John (1967) *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. New York.
- Czap, Hans; Ohly, Heinz Peter; Pribbenow, Simone (red.) (1998) *Herausforderungen an die Wissensorganisation: Visualisierung, multimediale Dokumente, Internetstrukturen* (5. Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Wissensorganisation, Berlin, 07.-10. Oktober 1997). Würzburg.
- Darwin, Charles (2000[1872]) *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und Tieren*. Kritische Edition. Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman. Übersetzt von Julius Victor Carus und Ulrich Enderwitz. Frankfurt am Main.
- Darwin, Karol (1988) *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*. Warszawa: PWN.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter (2002) "Das Bild der Objektivität". In: Peter Geimer (red.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: 29-99.
- de Miguel, Jesús M.; Pinto, Carmelo (2002) *Sociología Visual*. Madrid.
- Degenhardt, Felix; Mackert, Marion (2007) "«Ein Bild sagt mehr als tausend Worte». Die »Präsentation« als kommunikative Gattung". In: Bernt Schnettler; Hubert Knoblauch (red.): *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*. Konstanz: 249-263.
- Denzin, Norman K. (2000) "Reading Film - Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial." In: Uwe Flick et al (red.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: 416-428.
- Drew, Paul; Heritage, John (red.) (1992) *Talk at work. Interactions in institutional settings*. Cambridge.
- Ernst, Christoph; Globisch, Claudia (2007) "Die diagrammatische Repräsentation soziologischen Wissens am Beispiel der Antisemitismusforschung." In: *sozialer sinn* (3): (w przygotowaniu).
- Evans, Jessica; Hall, Stuart (red.) (1999) *Visual Culture. The Reader*. London.
- Faßler, Manfred (2002) *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*. Stuttgart.

- Flood, James; Heath, Shirley Brice; Lapp, Daine (red.) (1997) *Handbook of Research on Teaching Literacy Through Visual*. (Macmillan Research on Education Handbook Series).
- Flusser, Vilém (1996) *Die Revolution der Bilder*. Mannheim.
- Friedhoff, Richard M.; Benzon, William (1991) *Visualization. The Second Computer Revolution*. New York.
- Ginzburg, Carlo (1995) "Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition." In: ders. (red.): *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: 63-127.
- Goffman, Erving (1959) *The presentation of self in everyday life*. Garden City.
- Goffman Erving (2000) *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa, PWN.
- Goodwin, Charles (1994) "Professional Vision." In: *American Anthropologist* 96 (3): 606-633.
- Günthner, Susanne ; Knoblauch, Hubert (2007) "Wissenschaftliche Diskursgattungen - PowerPoint et al." In: Peter Auer; Harald Baßler (red.): *Reden und Schreiben in der Wissenschaft*. Frankfurt am Main: 53-65.
- Hauptert, Bernhard (1994) "Objektiv-hermeneutische Fotoanalyse am Beispiel von zwei Soldatenfotos aus dem zweiten Weltkrieg." In: Detlef Garz; Klaus Kraimer (red.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt am Main: 281-314.
- Heath, Christian; vom Lehn, Dirk (2004) "Configuring Reception. (Dis-)Regarding the 'Spectator' in Museums and Galleries." In: *Theory, Culture & Society* 21 (6): 43-65.
- Herbrink, Regine; Röhl, Tobias (2007): Visuelle Kommunikationsstrategien im Zusammenspiel. Gestik im Fantasyrollenspiel. In: sozialer sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung 8 (2), S. 237-265.
- Heßler, Martina (2005) "Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft." In: *Geschichte und Gesellschaft* (31): 266-292.
- Hitzler, Ronald (2007) "Observation und Exhibition. Vom Leben im elektronischen Panoptikum." In: *sozialer sinn* (3) (w druku).
- Holert, Tom (2000) "Bildfähigkeiten." In: (red.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln: 14-33.
- Imdahl, Max (1980) *Giottos Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München
- Jones, Caroline A.; Galison, Peter (red.) (1998) *Picturing Science - Producing Art*. New York, London.

- Kendon, Adam (2004) *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge.
- Kerfoot, B Price; Masser, Barbara A; Hafler, Janet P (2005) "Influence of new educational technology on problem-based learning at Harvard Medical School." In: *Medical Education* 39 (4): 380-387.
- Knoblauch, Hubert (1995) *Kommunikationskultur: Die kommunikative Konstruktion kultureller Kontexte*. Berlin.
- , (1996) "Gattungslehre." In: Gerd Ueding (red.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen: 557-564
- , (2005) *Wissenssoziologie*. Konstanz.
- , (2007) "Wissens-Präsentation. Zeigen und Wissen bei PowerPointpräsentationen." In: Renate Lachmann et al (red.): *Rhetorik als kulturelle Praxis*. München: (w druku).
- Knoblauch, Hubert; Schnettler, Bernt (2007) "Videographie. Erhebung und Analyse Qualitativer Videodaten." In: Renate Buber; Hartmut Holzmüller (red.): *Qualitative Marktforschung. Theorie, Methode, Analysen*. Wiesbaden: 584-599.
- Knoblauch, Hubert; Schnettler, Bernt; Raab, Jürgen (2006) "Video-Analysis. Methodological Aspects of Interpretive Audiovisual Analysis in Social Research." In: Hubert Knoblauch et al (red.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*. Frankfurt am Main, New York etc.: 9-26.
- Knorr Cetina, Karin D. (1999) *Epistemic Cultures. How the Sciences Make Knowledge*. Cambridge.
- , (2001) "Viskurse der Physik." In: Bettina Heintz (red.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Zürich: 305-320.
- Krüger, Oliver (2007) "Gaia, God, and the Internet: The History of Evoluton and the Utopia of Community in Media Society." In: *Numen* 54: 138–173.
- Kurt, Ronald (2008) "Vom Sinn des Sehens. Phänomenologie und Hermeneutik als Methoden visueller Erkenntnis." In: Jürgen Raab et al (red.): *Phänomenologie und Soziologie. Positionen, Problemfelder, Analysen*. Wiesbaden: (w druku).
- Loer, Thomas (1994) "Werkgestalt und Erfahrungsrekonstruktion. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes »Montagne Sainte Victoire« (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblick auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung." In: Detlef Garz; Klaus Kraimer (red.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt am Main: 341-382.
- Loer, Thomas (2004): Rückstände im Kraftwerk? Ein Kunstwerk als Dokument Schwierigkeiten beim Versuch, ein Werk der Bildenden Kunst als »Ego-

- Dokument« zu deuten. In: Sonja Häder (red.): Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen, Weinheim, Basel: Beltz, 100-114.
- Luckmann, Thomas (2002) "Zur Methodologie (mündlicher) kommunikativer Gattungen." In: Hubert Knoblauch et al (red.): *Thomas Luckmann: Wissen und Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze 1981-2002*. Konstanz: 183-200.
- Lukes, Steven (1972) *Emile Durkheim. His Life and Work*. New York.
- Maar, Christa; Burda, Hubert (2004) *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln.
- Mannheim, Karl (1964) *Wissenssoziologie*. Berlin, Neuwied.
- Mannheim, Karol (1961) *Socjologia wiedzy*, Warszawa.
- Mead, George Herbert (1973) *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- Mead, George Herbert (1975) *Umysł, osobowość, społeczeństwo*. Warszawa: PWN.
- Mead, Margarete (1975) "Visual Anthropology in a Discipline of Words." In: Paul Hockings (red.): *Principles of Visual Anthropology. The Hague, Paris*: 3-10.
- Mirzoeff, Nicolas (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London.
- Mitchell, William J.T. (1986) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, London.
- , (1990) "Was ist ein Bild?" In: Volker Bohn (red.): *Bildlichkeit (Internationale Beiträge zur Poetik*, Bd. (3). Frankfurt am Main: 17-68.
- Oestermeier, Uwe; Hesse, Friedrich W. (2000) "Verbal and visual causal arguments." In: *Cognition* 75 (65-104).
- Oevermann, Ulrich (1986/87) "Eugène Delacroix - biographische Konstellation und künstlerisches Handeln." In: *Georg-Büchner-Jahrbuch* (6): 12-58.
- Panofsky, Erwin (1964) "Die Perspektive als ›symbolische Form‹." In: ders. (red.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: 99-167.
- , (1978) "Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance." In: ders. (red.): *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in Visual Arts)*. Köln: 36-67.
- , (1994[1932]) "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932/1964]." In: Ekkehard Kaemmerling (red.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklungen - Probleme*. Köln: 185-206.

- Peters, Sybille (2007a) "Projizierte Erkenntnis. Lichtbilder im Szenario des wissenschaftlichen Vortrags." In: Gottfried Boehm et al (red.): *Figurationen. Transdisziplinäre Bildforschung*. (w druku).
- , (2007b) "Über Ablenkung in der Präsentation von Wissen. Freier Vortrag, Lichtbild-Vortrag und Powerpoint-Präsentation – ein Vergleich." In: Bernt Schnettler; Hubert Knoblauch (red.): *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*. Konstanz: 37–52.
- Poggenpohl, Sharon Helmer (1992) "Diagrams as tools for worldmaking." In: *Visible Language* 26 (3/4): 253-269.
- Raab, Jürgen (2001) *Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung*. Konstanz.
- , (2006) *Sehgemeinschaften. Theoretische Konzeption und materiale Analysen einer visuellen Wissenssoziologie. Habilitationsschrift*, Universität Konstanz.
- , (2008a) "Die ›Objektivität‹ des Sehens als wissenssoziologisches Problem." In: *sozialer sinn* (3): 000-000.
- , (2008b) "Präsenz und mediale Präsentation. Zum Verhältnis zwischen Körper und technischen Medien aus Perspektive einer phänomenologisch orientierten Wissenssoziologie." In: Jürgen Raab et al (red.): *Phänomenologie und Soziologie. Positionen, Problemfelder, Analysen*. Wiesbaden.
- Rammert, Werner (2006) "Two Styles of Knowing and Knowledge Regimes: Between ›Explicitation‹ and ›Exploration‹ under Conditions of ›Functional Specialization‹ or ›Fragmental Distribution‹." In: Jerald Hage; Marius Meeus (red.): *Innovation, Science, and Institutional Change. A Research Handbook*. Oxford.
- Reichertz, Jo (2008) "Der marodierende Blick – Überlegungen zur Aneignung des Visuellen." In: *sozialer sinn* (2):.
- Rendle-Short, Johanna (2006) *The Academic Presentation. Situated Talk in Action*. Aldershot.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2001) "Objekt und Repräsentation." In: Bettina Heintz (red.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Zürich: 55-61.
- Rose, Diana (2000) "Analysis of Moving Pictures." In: Martin W. Bauer; George Gaskell (red.): *Qualitative Researching with Text, Image, and Sound. A Practical Handbook*. London: 246-262.
- Roth, Wolff-Michael; Pozzer-Ardenghi, Lillian; Han, Jae Young (2007) *Critical Graphicacy: Understanding Visual Representation Practices in School Science*.
- Sachs-Hombach, Klaus (red.) (2005) *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main.

- Sauerländer, Willibald (2004) "Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus." In: Christa Maar (red.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: 407-426.
- Schändlinger, Robert (1998) *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Konstanz.
- Schindler, Larissa (2006) ›Auftritte‹ von Wissen als Chance für eine empirische Rekonstruktion. Jahrestagung der Sektion Wissenssoziologie (FH Fulda) Juni 2006.
- Schnettler, Bernt (2006) "Orchestrating Bullet Lists and Commentaries. A Video Performance Analysis of Computer Supported Presentations." In: Hubert Knoblauch et al (red.): *Video Analysis - Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt am Main: 155-168.
- Schnettler, Bernt; Knoblauch, Hubert (2007a) "Die Präsentation der ›Wissensgesellschaft‹. Gegenwartsdiagnostische Nachüberlegungen." In: Bernt Schnettler; Hubert Knoblauch (red.): *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*. Konstanz: 267-283.
- , (red.) (2007b) *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*. Konstanz.
- , (2008) "Videoanalyse." In: Stefan Kühl; Petra Strodtholz (red.): *Methoden der Organisationsforschung. Ein Handbuch (2. Auflage)*. Reinbek bei Hamburg.
- Schnettler, Bernt; Pötzsch, Frederik S. (2007) "Visuelles Wissen." In: Rainer Schützeichel (red.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*. Konstanz: 472-484.
- Schubert, Cornelius (2006) "Videographie im OP: Wie Videotechnik für technografische Studien im OP genutzt werden kann." In: Werner Rammert; Cornelius Schubert (red.): *Technografie. Zur Mikrosoziologie der Technik*. Frankfurt und New York: 223-248.
- Schubert, Cornelius; Schmidt, Lisa-Marian (2008) "Practices of visual methods in science." In: *FQS (w przygotowaniu)*.
- Schulz, Martin (2005) *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München.
- Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas (1979) *Strukturen der Lebenswelt I*. Frankfurt am Main.
- Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas () *Struktury świata przeżywanego*.
- Soeffner, Hans-Georg (2004) *Auslegung des Alltags - Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, 2. durchgeseh. u. erg. Ausg. Konstanz.

- , (2006) "Visual Sociology on the Base of ›Visual Photographic Concentration‹." In: Hubert Knoblauch et al (red.): *Video-Analysis. Methodology and Methods*. Wien, Berlin: 205-217.
- Soeffner, Hans-Georg; Raab, Jürgen (2004) "Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation." In: Hans-Georg Soeffner (red.): *Auslegung des Alltags - Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, 2. durchgeseh. u. erg. Ausg. Konstanz: 254-284.
- Thiel, Thomas (2003) "Film und Videotechnik in der Psychologie. Eine erkenntnistheoretische Analyse mit Jean Piaget, Anwendungsbeispiele aus der Kleinkindforschung und ein historischer Rückblick auf Kurt Lewin und Arnold Gsell." In: Heidi Keller (red.): *Handbuch der Kleinkindforschung*. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: 649-708.
- Walker, John A.; Chaplin, Sarah (1997) "The concept of the visual." In: John A. Walker; Sarah Chaplin (red.): *Visual Culture - An Introduction*. Manchester: 18-30.
- Wienke, Ingo (2001) "Das Luftbild als Datum soziologischer Analyse. Eine objektivhermeneutische Textinterpretation als Beitrag zur Rekonstruktion von Strukturen sozialer Räume." In: *sozialer sinn* 1: 000-000.
- Yates, JoAnne i Orlikowski, Wanda (2007) "The PowerPoint Presentation and Its Corollaries: How Genres Shape Communicative Action in Organizations." in: M. Zachry & C. Thralls (red.), *The Cultural Turn: Communicative Practices in Workplaces and the Professions*, Amityville, NY: Baywood Publishing (w druku).

Cytowanie

Schnettler, Bernt (2008) "W stronę socjologii wiedzy wizualnej." *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrany Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org /PL/archive_pl.php)

Przypisy

ⁱ Niniejszy tekst stanowi tłumaczenie z języka niemieckiego, artykułu Bernta Schnettlera, który ukazał się w 2007 roku w „Sozialer Sinn“. Bernt Schnettler, *Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens*, „Sozialer Sinn“ 2007, 8, 2, ss. 189–210.

ⁱⁱ W oryginalnym tekście niemieckim użyte jest określenie *Bildlichkeit* w znaczeniu „zorientowania społeczeństwa na obrazy” – przypis tłumacza.

ⁱⁱⁱ Autor używa terminu *Schriftlichkeit* w znaczeniu piśmiennej i nastawionej na pismo orientacji społeczeństwa, co może być tłumaczone w języku polskim jako „literalność” (ang. *literacy*). Z uwagi na to, że w języku polskim nie ma idealnego odpowiednika tego pojęcia, zdecydowano się na użycie w tekście terminu „pismo” nadając mu jednak to szerokie znaczenie „orientacji społeczeństwa na to, co pisane” – przypis tłumacza.

^{iv} Fragment zaczerpnięty z angielskiej wersji tego artykułu: Bernt Schnettler, *Towards a Sociology of Visual Knowledge (w przygotowaniu)* – przypis tłumacza.

^v Dziękuję Frederik’owi S. Pöttsch za krytyczne uwagi do zamieszczonego tutaj tekstu, jak również za odpowiedzialną organizację konferencji, która odbyła się w maju 2007 roku w Berlinie. Poniższe przemyślenia są kontynuacją naszego wspólnego tekstu (por. Schnettler, Pöttsch 2007). Czerpią one trwale z uwag do poprzedniej wersji tego tekstu, które otrzymałem od Kai-Olafa Maiwaldt, Jürgena Raab’a i Jule-Marie Lorenzen.

^{vi} Innymi słowy: suwerenność dotycząca tego, które z aspektów w pewnym wyspecjalizowanym segmencie wiedzy mają wyjątkową ważność i zasługują przez to na główną uwagę odbiorcy, i tego jak to pole jest wewnątrznie ustrukturuwane, przeszła z rąk produkującej władzę ekspertów do rąk konsumującego i w wielkim stopniu niewykwalfikowanego motłochu. (Fragment zaczerpnięty z wersji angielskiej tekstu, op. cit. – przypis tłumacza.)

^{vii} „Ezoteryka” jako masowy fenomen całkowicie zorganizowanej ekonomicznie kultury popularnej jest szczególnie dobrym przykładem takiego procesu przeobrażeniowego, w którym formy wiedzy zmieniają swój charakter w przeciwieństwo i stają się dobrem powszechnym.

^{viii} Symbol ten znany jest powszechnie jako graf wózka inwalidzkiego (*Wheelchair Symbol*) i rozpoznawany jako znak dostępu dla niepełnosprawnych do określonych przestrzeni – przypis tłumacza.

^{ix} Autor oryginalnie posługuje się pojęciem *Viskurs* (ang. *viscourse*) w znaczeniu dyskursu wizualnego – przypis tłumacza.

^x Np. kolor czerwony jako „gorący” lub znamionujący „wysoką aktywność” vs. odpowiednio kolor niebieski jako „zimny” lub „niska aktywność” – na podstawie angielskiej wersji tekstu – przypis tłumacza.

^{xi} Innymi słowy: chociaż nie wszystkie obrazy są znakami (*signs*) w ścisłym tego słowa znaczeniu, mogą one być traktowane *jako* znaki dla celów interpretacyjnych – na podstawie tekstu angielskiego, przypis tłumacza.

^{xii} Dosłownie: „Widzenie nie jest czysto mentalnym procesem, ale czymś dokonywanym poprzez kompetentne użycie kompleksu usytuowanych praktyk w znaczącym otoczeniu.” – przypis tłumacza.

^{xiii} Pragnę podać dwa przykłady popularnych poradników z tego zakresu: Karel Hughes & Julian Mayes, *Understanding Weather: A Visual Approach*; Hodder Arnold & Charlie Wing, *How Your House Works: A Visual Guide to Understanding & Maintaining Your Home*.

^{xiv} Kiedy autor stwierdza, że nie wszystko, co wizualne, posiada charakter *znaku*, jest to przede wszystkim skierowane przeciwko podejściu hermeneutyki, która przecież zdana jest właśnie na objaśnianie i interpretację znaków. Symbole są już same w sobie specjalnymi formami bardziej ogólnej klasy "znaków", a znaki zawsze posiadają coś w rodzaju ustalonego społecznie znaczenia. Właśnie istnienie tego utrwalonego już społecznie znaczenia – według autora – nie do wszystkich wizualizacji się odnosi. Jest to na razie tylko teza, ale można z pewnością stwierdzić, że nie wszystkie wizualizacje są "znakowe" lub też, że nie wszystko, co zwizualizowane, może być jako *znak* odczytane. Litery, ikoniczne zobrazowania itp. są w dosłownym sensie wizualnymi znakami. Ale, powiedzmy, zdjęcie masy ludzi – składa się przecież nie tylko ze znaków. Ono zawiera o wiele więcej „wizualnego” czy też „tego, co wizualne”, obejmuje elementy (treści) wizualne, których znaczenie wcale nie jest wyraźnie ustalone – komentarz autora w rozmowie z tłumaczem.



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Aleksandra Pilarska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska

Dawid Muggleton „Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu”

Chcę zrozumieć świat z Twojego punktu widzenia.
Chcę poznać to, co ty poznajesz, w sposób
jaki poznajesz. Chcę zrozumieć sens twoich doznań,
odczuwać rzeczy jak Ty je odczuwasz, tłumaczyć
sobie sprawy jak Ty je tłumaczysz.

Spradley, 1979 za: Kvale, 2004: 131

14 stycznia 1967 roku w Golden Gate Park w San Francisco do młodzieży przemówił przebrany w białe hinduskie szaty z wymalowanym okiem opatrności na czole Timothy Leary. W przemówieniu swym ogłosił zmierzch dotychczasowych bogów Stanów Zjednoczonych, to jest pracy i pieniądza, zwiastując jednocześnie początek nowej ery - ery miłości i nowej religii, ery Dzieci Kwiatów (<http://www.hipisi.pl>). 40 lat później hipisi stanowią jedynie kroplę w morzu subkultur. Czy w ponowoczesnym świecie, gdzie mnożą się wizerunki, mody czy style można wciąż mówić o subkulturach? Czy w atmosferze tymczasowości, „dryfujących” znaczeń oraz braku uniwersalnych prawd czy wielkich narracji pojęcie subkultury ma sens? Jakie są konsekwencje postmodernizmu dla subkultur? Wreszcie, jakie subiektywne znaczenia, wartości czy motywacje przyświecają członkom współczesnych subkultur? Na te pytania podejmuje próbę odpowiedzi David Muggleton, autor książki „Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu” wydanej w 2004 roku przez Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Muggleton rozpoczyna swoją pracę wspomnieniem osobistych doświadczeń jako członka subkultury punkowej. Wyraża tym samym swoją przynależność do „(...) grupy wpływowych naukowców, którzy w wyniku konfrontacji z własnymi doświadczeniami (...) dostrzegają niedostatki uznanych teorii” (s. 13). Owe uznane teorie to prace poświęcone subkulturom, które powstały w ramach postmarksistowskiego nurtu badań, skupionego wokół brytyjskiego Ośrodka Współczesnych Studiów Kulturowych (Center for Contemporary Cultural Studies, CCCS). Podstawowym zarzutem, jaki Muggleton stawia podejściu CCCS do analizy subkultur jest zaniedbanie subiektywnych punktów widzenia ich członków. Badacze CCCS, zdaniem Muggletona, „terroryzują” społeczną rzeczywistość wielkimi teoriami

(s. 12-13). Podążając za retoryką autora można odnieść wrażenie, że teoria ma tu władzę nad rzeczywistością do tego stopnia, że gdy rzeczywiste zdarzenia jej nie odpowiadają, tym gorzej dla owych zdarzeń właśnie. W przeciwieństwie do komentatorów reprezentujących CCCS, autor odwołuje się do tradycji konwencjonalnej socjologii jakościowej i głosi za Weberem konieczność „(...) uwzględnienia w wyjaśnianiu socjologicznym subiektywnych celów, wartości i motywacji aktorów społecznych” (s. 14). Nadrzędnym postulatem jest tu stwierdzenie, że „(...) teoria nie jest punktem wyjścia, lecz punktem dojścia” (Paluchowski, 2007: 104). Sprzeciwiając się „teoretycznemu zdeterminowaniu”, Muggleton przyznaje „(...) nieuniknioną konieczność przyjęcia porządkujących ram teoretycznych i pojęciowych” podkreśla jednak, że „(...) wywodzi się pojęcia z obserwacji empirycznych, a nie apriorycznych teorii i dokonuje się modyfikacji przyjętych założeń i schematów zgodnie z obserwacjami empirycznymi” (s. 40). Jest to jasne opowiedzenie się po stronie metodologii teorii ugruntowanej Glasera i Straussa (1967 za: Konecki, 2000: 26-30).

Autor pragnie zatem analizować zjawisko subkultur w całej jego głębi. Dając pierwszeństwo „znaczeniom endogennym” (s. 12) ma nadzieję uzyskać punkt widzenia aktora - ludzkie, empatyczne zrozumienie. Przywołując trzy poziomy, na których powinno się przeprowadzać wyczerpującą analizę subkultury - historyczny, strukturalno-semiotyczny oraz fenomenologiczny (s. 20), Muggleton przełamuje dotychczasową dominację dwóch pierwszych (związanych z zewnętrzną postawą badacza wobec badanych zjawisk) i koncentruje się na sposobie przeżywania subkultury przez jej członków.

Głównym narzędziem realizacji swoich celów badawczych, Muggleton uczynił weberowskie typy idealne (Weber, 1985: 80-92). Wychodzi zatem od stworzenia dwóch abstrakcyjnych modeli subkultur - jeden akcentuje cechy subkultury nowoczesnej, drugi natomiast - cechy ponowoczesne. Owe typy idealne służą dalej jako środki czy też heurystyki wspomagające wnioskowanie empiryczne. Autor przykłada do nich rzeczywistość, porównuje je z faktycznymi cechami i odczuciami członków subkultur (dokładnie zaś z cechami i odczuciami wyabstrahowanego typowego członka subkultury). Muggleton bierze sobie do serca uwagi Wolcotta (1982), że „(...) otwartość umysłowa i pragnienie wejścia w otoczenie wraz z poszukiwaniem tak pytań, jak i odpowiedzi, ma swoje zalety, ale nie jest możliwe wdanie się w badanie bez idei, czego szukamy” (za: Miles, Huberman ibidem: 18). Konsekwentnie, każdy kolejny wątek autor rozpoczyna od postawienia konkretnych hipotez, których weryfikacją mają być wypowiedzi osób badanych, dzięki czemu w prezentacji danych unikamy rozproszenia czy „przeładowania danymi”. Także „domykając” daną kwestię jeszcze raz odnosi się do wstępnych założeń.

W oczywisty sposób, kluczowa rola przypada tu intensywnym i szczegółowym badaniom przekonań członków subkultur prowadzonym w warunkach terenowych. Chcąc sprawdzić, czy i jak członkowie subkultur interpretują cechy ponowoczesne (przypisywane im przez badaczy), Muggleton przeprowadził więc na terenie Brighton (East Sussex) oraz Preston (Lancashire) serię 38 wywiadów. Na ich podstawie wyciągnął wniosek, że współczesne subkultury odzwierciedlają zarówno ponowoczesne, jak i nowoczesne wrażliwości i formy (tzw. „powinowactwo wybiórcze” - s. 192, 197, 203). Postmodernistycznemu hiperindywidualizmowi oraz fragmentaryczności towarzyszy tu modernistyczne podkreślanie autentyczności oraz zaangażowanie w wolność ekspresji. „Jak badacz przeszedł od 3600 stron notatek terenowych do ostatecznych wniosków, upstrzonych, jak to zwykle bywa, żywymi przykładami” (Miles, Huberman ibidem: 2), a nade wszystko czy miał prawo takiego

przejścia dokonać? Odpowiedzi na te pytania będą funkcją poprawności zastosowanej metody.

Dokonując oceny dobroci metodologicznej badań jakościowych Caelli, Ray i Mill (2003: 9) postulują weryfikację dbałości badacza o kwestie przyjmowanych przez niego założeń teoretycznych, odpowiedniości zastosowanych metod do przyjętej metodologii oraz wykorzystanych sposobów dyscyplinowania i interpretowania danych. Dodajmy, że zarówno badania prowadzone na gruncie pozytywizmu (ilościowe), jak i te wyrosłe na gruncie humanizmu (jakościowe) muszą spełniać ogólne kryteria badań empirycznych, takie jak: trafność, rzetelność oraz wolność od stronniczości (Paluchowski, 2001:21). W odniesieniu do badań jakościowych mówi się często o stopniu ufności (*trustworthiness*), który obejmuje wiarygodność (*credibility*), możliwość przenoszenia (*transferability*), spolegliwość (*dependability*) oraz potwierdzalność (*confirmability*) (Lincoln, Guba 1985 za: Tobin, Begley 2004: 391-392; Soroko, 2007: 27).

Wiarygodność dotyczy adekwatności wyników do subiektywnej rzeczywistości podmiotów badań (a więc trafności wewnętrznej). Muggleton wydaje się respektować postulat wiarygodności proponując takie kryterium słuszności teorii, które opiera się „(...) na przystawalności - na stopniu ‘dopasowania’ pomiędzy pojęciami nauk społecznych a zdroworozsądkową rzeczywistością, w której funkcjonują aktorzy społeczni” (s. 22). Trudno jednakże stwierdzić, czy autor robi cokolwiek, by ową „przystawalność” maksymalizować lub choćby ocenić jej poziom we własnych analizach. Niewątpliwie inwestuje swój czas (wywiady zostały przeprowadzone na przestrzeni 2 lat, w czasie sześciu wizyt trwających nawet do 3 miesięcy). Nie kusi się jednak, a przynajmniej o tym nie wspomina, na metodologiczną lub zewnętrzną triangulację (*peer reviews*)ⁱ czy ocenę swoich wniosków przez osoby uczestniczące w badaniu (*member checks*) (por. Malterud, 2001: 485). Biorąc pod uwagę rozczarowanie Muggletona lekturą Hebdige’a (1979), które wyraża wprost: „(...) ogarnęła mnie myśl, że zupełnie nie wyraża ona tego, jak ja przeżywałem kiedyś własne życie” (s. 11), ta ostatnia byłaby szczególnie wskazana.

Uznając ponadto, że jednym z zadań badacza o orientacji jakościowej jest dbałość o zrozumiałość dowodów (ich szerokość i perswazyjność), pozwalająca odbiorcy osądzić czy przedstawiane przez autora interpretacje są uzasadnione (Lieblich i In. 1998 oraz Riessman, 1993 za: Giovannoli, 2006: 42-43), można mieć wątpliwości, czy badania Muggletona owe kryterium komunikacyjne spełniają. Być może dlatego właśnie w toku śledzenia rozważań autora pojawia się u czytelnika pytanie, czy wnioski, które wysuwa to wciąż „komentarz interpretacyjny” czy już imaginacja badaczaⁱⁱ? Niewykluczone oczywiście, że „ugruntowanie” konkluzji narasta szybciej po stronie badacza niż odbiorcy, Muggleton bowiem dość precyzyjnie przedstawia wglądy, których doświadcza w kontakcie z badanymi czy podczas analizy danych. Godne uwagi jest dokładne relacjonowanie przez autora swoich dylematów, w tym także uchybień o charakterze metodologicznym - „(...) fakt, że występowałem z pozycji badacza społecznego, którego charakteryzuje refleksyjność i dyscyplina intelektualna, nie zapobiegł dokonaniu przeze mnie na początku klasyfikacji poszczególnych członków subkultur na podstawie ich wyglądu zewnętrznego, która to klasyfikacja przyjęła postać pojęć abstrakcyjnych, stworzonych z perspektywy zewnętrznej” (s. 88). Jednocześnie jednak, prezentacji poglądów osób badanych towarzyszy niewiele opisów ich dodatkowych reakcji (przy czym nie jest to cecha jedynie pracy Muggletona - „wymazywanie kontekstu”, a wraz z nim znaczących danych niewerbalnych jest częstą konsekwencją kodowania danych - por. Miles, Huberman ibidem: 59). Jest to o tyle istotne, że, jak wskazuje

Kvale, przeżycia osoby udzielającej wywiadu „(...) w naturalnym przebiegu rozmowy komunikują nie tylko słowa, lecz także ton głosu, ekspresja twarzy i gesty” (ibidem: 131). Konsekwentnie różnorodność wykorzystanych wskaźników (różniących się przecież mocą rozdzielczą) będzie miała znaczenie także dla trafności wyciąganych wniosków.

Spolegliwość odpowiada jednej z bardziej problematycznych w podejściu jakościowym kwestii tzn. rzetelności, a co za tym idzie powtarzalności badania. Składa się na nią rozpoznanie i dokładne opisanie tych czynników (zarówno po stronie osoby badanej, osoby badacza, jak i kontekstu), które tworzyły sytuację badawczą i mogły wpłynąć na uzyskane wyniki (Soroko, ibidem: 29). Można zatem zadać pytanie, czy o wywiadach przeprowadzonych przez Muggletona - poza tym, że miały miejsce - wiemy wystarczająco wiele? Z zapowiadającego „szczegóły badań terenowych” aneksu (s. 207-210) dowiadujemy się, że autor odbył rozmowy z 57 osobami (w tym 14 kobietami), w wieku od 16 do 34 lat (średnia wieku wynosiła 24 lata), w 38 na wpółustrukturyzowanych wywiadachⁱⁱⁱ. Autor wspomina także o czteroosobowej (sic!) „konwencjonalnej” próbie kontrolnej, jednak nie powołuje się w żadnym momencie na uzyskane tą drogą dane. Przeprowadzone rozmowy trwały zwykle ok. 40 minut, a transkrypcji nagranych rozmów dokonywały trzy współpracownice Muggletona. Informatorzy zostali wybrani na podstawie ich niekonwencjonalnego, w opinii autora, wyglądu, a rozmowy odbywały się głównie w pubach i klubach, w których zagadywano badanych.

Muggleton nie uzasadnia takiej, a nie innej liczebności próby, w szczególności nie odwołuje się do tzw. teoretycznego nasycenia (por. Konecki, 2000: 31-32). Nie podaje również wieku autorów konkretnych wypowiedzi ilustrujących jego rozważania i nie wyjaśnia przyczyn różnic płciowych w dobranej próbie (spośród autorów wypowiedzi wykorzystanych w książce 20 to mężczyźni, natomiast 9 to kobiety). Zaniedbanie kwestii płci osób badanych jest tym bardziej istotne, że jednym z zarzutów czynionych krytykowanemu przez Muggletona podejściu CCCS jest ignorowanie różnic płciowych (por. Martin, Schouten, McAlexander 2006). Sam autor wysuwa wniosek, że „(...) pozerzy i drugorzędni członkowie grupy są (...) często płci żeńskiej” podczas gdy „członkowie ‘twardego rdzenia’ zazwyczaj (...) reprezentują płć męską” (s. 187). Można by sformułować pytanie, czy maskulinizm jako warunek zaangażowania w subkulturę nie stanowił ukrytego założenia Muggletona.

Problematyczne wydaje się również kryterium doboru do próby badawczej. Biorąc pod uwagę niejasną rolę ubioru dla członków subkultur - „(...) nie chodzi o to, w co się ubierasz, tylko jak to nosisz” (s. 108); „Nie chodzi o to, co masz na głowie albo czy nosisz wielkie buciory” (s. 110); „Nie chodzi o to, żeby się ubierać w jakimś stylu” (s. 112) - można mieć wątpliwości, co jego do trafności. Sam Muggleton przyznaje, że wygląd to „(...) mylna wskazówka, co do tego, kim się naprawdę jest (s. 108), a „(...) fetyszyzowanie wizerunku w celu pokazania swojej przynależności do subkultury wiąże się z ryzykiem zarzutu, że próbuje się zbyt usilnie” (s. 113).

Autor nie zamieszcza także informacji dotyczących instrukcji udzielanych osobom badanym (zarówno przed, jak i po zakończeniu wywiadu) oraz sposobu zdefiniowania sytuacji (wprowadzenie kontekstu - por. Kvale, ibidem: 133-135). Brakuje wreszcie sprecyzowania, które z przeprowadzonych wywiadów miały charakter indywidualny, które natomiast grupowy (osobną kwestią jest to, czy indywidualny lub grupowy charakter wywiadu mógł mieć znaczenie, a jeśli tak - jakie, dla odpowiedzi udzielanych przez osoby badane). Ponadto, uznając wagę, a także brzemienność w skutki, procesu przetwarzania surowych danych na tekst, należałoby oczekiwać wskazania stopnia poinformowania oraz umiejętności osób

spisujących rozmowy (ewentualnie szczegółów ich przeszkolenia). Niewątpliwą natomiast zaletą przedstawionego materiału badawczego jest zamieszczenie fotografii niektórych z uczestników badań. Jednocześnie jednak, wydaje się, że Muggleton nie czyni z nich większego pożytku - analiza zdjęć mogłaby sprzyjać poszerzeniu lub ugruntowaniu hipotez autora (wspomniana już triangulacja), tymczasem zdaje się jedynie stanowić „milczącą” ilustrację jego wniosków.

Kwestia neutralności (potwierdzalności) w największym stopniu wiąże się z trudną sytuacją badacza podejmującego badania o nachyleniu jakościowym. Sytuacja ta ulega jeszcze większemu skomplikowaniu w przypadku Muggletona. Fakt, iż badacz miał związek z danymi subkulturami, zanim zaczęły go one zajmować intelektualnie, z konieczności wywierał wpływ na proces badawczy. Z jednej strony mógł być czynnikiem sprzyjającym przyjęciu „postmodernistycznej wrażliwości” (nie mamy wątpliwości, że autor jest ekspertem odnośnie tematyki wywiadu), z drugiej zaś zagrażał bezzałożeniowości. Oczywistym jest, że poznanie danej rzeczywistości z perspektywy jej uczestników, wymaga od badacza bezpośredniego kontaktu i zaangażowania w nią. Z tego też powodu, wtapianiu się w badaną rzeczywistość powinna towarzyszyć stała kontrola własnej stronniczości (husserlowskie *epoché* - por. Moustakas, 2001). Konsekwentnie także „(...) znaczną część jakościowego sprawozdania z badań zajmuje ujawnianie różnorodnych uwarunkowań badacza (...) wskazanie, ile założeń wstępnych miał badacz, jak one mogły wpłynąć na sposób badania i co zrobić, aby unikać stronniczości” (Soroko, ibidem: 33).

Jeśli traktować wstępne rozdziały książki Muggletona, poświęcone w przeważającej mierze dowodzeniu wartości podejścia weberowskiego w analizie subkultur^{iv}, jako uczciwe wskazanie własnej „socjalizacji dyscyplinarnej” (Kalaga, 1997 za: Soroko, ibidem: 33) istnieją podstawy, by uznać, że autor jest świadomy wpływu kontekstu (postawy teoretycznej i metodologicznej oraz świata wartości badacza) na wyciągane wnioski. Szczególnego znaczenia nabiera tu osobiste, a zarazem ryzykowne, wyznanie Muggletona dotyczące jego uczestnictwa w subkulturze punków - analizy autora można by bowiem pobłażliwie uznać za próbę wykrzyczenia siebie. Nie stanowi to rzecz jasna, samo w sobie, powodu odrzucenia wniosków czynionych przez Muggletona. Wówczas jednak należałoby uznać, że ujawniają one „(...) ważne prawdy nie o faktach, lecz o doświadczeniach osobistych (autora - przyp. A.P.)” (Soroko, ibidem: 38).

Autor wydaje się również zachowywać otwartość wobec przedmiotu swoich badań, korzystając z indukcyjnego charakteru przyjętego postępowania badawczego. Wskazuje na to cyrkularność procedury^v - po każdym z przeprowadzonych wywiadów „pytania były nieco korygowane w celu uwzględnienia nowych tematów i hipotez generowanych w sposób indukcyjny na podstawie zebranych danych” (s. 208) oraz ograniczenie standaryzacji - wywiady przypominały swobodną rozmowę, często inicjowaną i kierowaną przez rozmówców, stąd zarówno kolejność, jak i „forma pytań nie miała szczególnego znaczenia”^{vi} (s. 208). Przegląd schematu wywiadu pozwala uznać, że zdecydowana większość pytań miała charakter wprowadzający oraz rozwijający i sondujący (przy czym były to głównie pytania wprost). Jednocześnie niewiele tu pytań interpretujących, co łączy się ze wspomnianą już kwestią wiarygodności wniosków autora. Sam Muggleton przyznaje, że traktował je przede wszystkim, jako obszary do dyskusji, choć można mieć wątpliwości czy rzeczywiście jedynie podążał za kierunkiem rozważań badanych. Wartym wskazania jest fragment, który może rodzić wątpliwości, kto skonstruował

opinię, na którą osoba badana (w tym przypadku informator o imieniu Garry) przystała:

(DM): Czy identyfikujesz się z jakimś typem czy kategorią osób ze względu na to, jak się ubierasz?

(G): Tak, tak mi się wydaje.

(DM): Kto by to był?

(G): Punki, coś koło tego (śmiech).

(DM): Coś koło tego? Ok. Powiedziałbyś, że jesteś punkiem? To znaczy, czy powiedziałbyś głośno 'patrzcie, jestem punkiem'?

(G): Tak, ale dlatego, że jest to dobry sposób określenia, jeśli wiesz, o co mi chodzi.

(DM): Dobra czy uważasz się za punka?

(G): Yyy... chyba ta nazwa najlepiej do mnie pasuje, wiesz. (s. 91-92).

Postulat „Miejmy więc litość dla osób badanych” (Stemplewska-Żakowicz, 2005a: 111) nie wydaje się tutaj przesadzony. Być może cenniejszych informacji dostarczyłoby autorowi zapytanie badanego: „dlaczego tak trudno o jednoznaczną odpowiedź?”.

Przyjmując za Sandelowskim i Barroso (2002 za: Caelli i In. ibidem: 8), że w ocenie wartości badań jakościowych istotne są zarówno walory epistemologiczne, jak i estetyczne oraz retoryczne, oddać trzeba Muggletonowi, że jego pozycję „dobrze się czyta”. Jednak w odniesieniu do przedmiotu analiz, trudno uniknąć poczucia frustracji, bowiem kwestią, która w rozważaniach Muggletona nie znalazła rozstrzygnięcia jest pytanie, czy zmieniły się czasy, a wraz z nim zjawisko subkultur, czy też tylko (a może aż) zmieniły się sposoby jego badania^{viii}?

Bibliografia:

<http://www.hipisi.pl>

Caelli, Kate, Lynne Ray i Judy Mill (2003) “‘Clear as mud’: Toward greater clarity in generic qualitative research.” *International Journal of Qualitative Methods* 2 (2): Article 1. Dostęp 1 czerwca 2008. (<http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/pdf/caellietal.pdf>).

Giovannoli, Richard (2008) “The Narrative Method of Inquiry. Second candidacy essay.” Dostęp: 25 maja 2008. (<http://www.sonic.net/~rgiovan/essay.2.PDF>).

Konecki, Krzysztof T. (2000) *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: PWN.

Kvale, Steinar (2004) *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*. Białystok: Trans Humana.

Malterud, Kirsti (2001) “Qualitative research: standards, challenges, and guidelines.” *Lancet* 358: 483-488.

Martin, Diane M., John W. Schouten i James H. McAlexander (2006) “Claiming the Throttle: Multiple Femininities in a Hyper-Masculine Subculture” *Consumption, Markets & Culture* 9 (3): 171-205.

Miles, Matthew B. i Michael A. Huberman (2000) *Analiza danych jakościowych*. Białystok: Trans Humana.

- Moustakas, Clark (2001) *Fenomenologiczne metody badań*. Białystok: Trans Humana.
- Muggleton, David (2004) *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Paluchowski, Władysław J. (2001) *Diagnoza psychologiczna. Podejście ilościowe i jakościowe*. Warszawa: Scholar.
- , (2007) *Diagnoza psychologiczna. Proces - narzędzia - standardy*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Soroko, Emilia (2007) "Poziom autonarracyjności wypowiedzi i użyteczność wybranych sposobów ich generowania" Niepublikowana praca doktorska, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Stemplewska-Żakowicz, Katarzyna (2005a) "Jak zrobić dobry wywiad (recepta metodologiczna)." S. 90-116 w *Wywiad psychologiczny 1. Wywiad jako postępowanie badawcze*, (Red.) K. Stemplewska-Żakowicz, K. Krejtz. Warszawa: Pracownia Testów Psychologicznych PTP.
- , (2005b) "O różnorodności form wywiadu oraz prób jej uporządkowania." S. 17-30 w *Wywiad psychologiczny 1. Wywiad jako postępowanie badawcze*, (Red.) K. Stemplewska-Żakowicz, K. Krejtz. Warszawa: Pracownia Testów Psychologicznych PTP.
- Tobin, Gerald A., Begley, Cecily M. (2004) "Methodological rigour within a qualitative framework." *Journal of Advanced Nursing* 48 (4): 388-396.
- Walczak, Bartłomiej (2007) "Granice empatii: projekt etnografii ejdetycznej Paula Stollera." *Konteksty* 1: 5-16.
- Weber, Max (1985) "'Obiektywność' poznania w naukach społecznych." S. 45-100 w *Problemy socjologii wiedzy*, (Red.) A. Chmielnicki i In. Warszawa: PWN.

Cytowanie

Aleksandra Pilarska (2008) "David Muggleton "Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu." *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrany Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

Przypisy

ⁱ Podążając za myślą m.in. Kvalego (ibidem: 222) należy uznać, że Muggleton wykorzystuje „triangulację informatorów”.

ⁱⁱ Dla przykładu Muggleton powołując się na badania Widdicombe i Woofitta (1995) sprzeciwia się, jakoby subkultura służyła „(...) zaspokojeniu - przez poczucie przynależności do grupy - 'potrzeby' czy 'pragnienia' jednostki posiadania zbiorowej tożsamości” (s. 99), pomijając, w tym kontekście, takie deklaracje badanych jak: „My

chcemy jakiejś jedności. To właśnie chcemy osiągnąć w grupie” (s. 75); „(...) wydawało mi się, że mógłbym się z tymi ludźmi identyfikować” (s. 135). Wypowiedzi typu: „Lubię heavy metal, ale jestem sobą” (s. 80); „Tak naprawdę to jestem sobą” (s. 92) traktowane przez Muggletona jako wyrazy rozpadu zbiorowej tożsamości i akcentowania przez badanych „różnicującej indywidualności” (s. 82) można równie dobrze uznać za przejaw ich ucieczki od definiowania siebie. Tym bardziej, że w żadnym momencie nie dochodzimy do zdefiniowania owej różnicy. Wydaje się ponadto, że nawet jeśli, jak chce Muggleton, określanie przynależności do grupy i wynikających z niej ocen jest w przeważającej mierze udziałem ludzi z zewnątrz, samym członkom subkultury może to być „na rękę”. Etykietujące (czy nawet stygmatyzujące) reakcje otoczenia dopełniają jednostkę (mimo, że ona sama takiej pełni nie osiągnęła), zwalniając z obowiązku samodzielnej odpowiedzi na pytanie „kim jestem”, wstawiając w to miejsce ewentualnie „kim nie jestem”. W innym miejscu autor wysuwa wniosek, że „(...) spójność ideologiczna subkultur jest mniejsza, niż się powszechnie uważa” (s. 153). Tymczasem, odnajdujemy w wypowiedziach badanych stwierdzenia (trudno ocenić czy liczne) w rodzaju „Ludzie, którzy wyglądają tak jak ja, reprezentują pewien sposób myślenia o świecie” (s. 97); „(...) nosi się je (ubrania - przyp. A.P.) z konkretnym nastawieniem” (s. 113), „To było jak rewolucja w mojej głowie” (s. 135); „(...) ale dla mnie oczywiście jest, jest takie stare powiedzenie ‘punk to nie moda: to postawa życiowa’” (s. 142). Nawet ubóstwo danych dotyczących przeżywania subkultury jako postawy życiowej nie powinno być przyczynkiem do wyciągania wniosków zgoła odmiennych (chyba, że można wskazać na dane empiryczne, które interpretację taką uzasadniają, czego Muggleton jednak nie czyni).

ⁱⁱⁱ Omawiając zalety i ograniczenia różnych typów wywiadów Stemplewska-Żakowicz (2005b: 23) wskazuje na dostępność danych obserwacyjnych oraz z recypatii, jako charakterystyczną cechę wywiadu częściowo strukturalizowanego. Tym większy zarzut można czynić Muggletonowi, że tej kategorii danych w swoich analizach nie wykorzystuje.

^{iv} Pułapką, w którą, zdaniem Muggletona (ibidem: 31-40) wpada podejście CCCS, a której on sam ma nadzieję uniknąć są kwestie autentyczności (pochodzenie i przynależność klasowa vs świadomość wewnętrzna), mobilności (statyczność vs zmiana) oraz etnografii realistycznej (strukturalizm i materializm vs wewnętrzna różnorodność i jednostkowość). Nasuwa się tu „pewne” podobieństwo do postulatów etnografii ejdetycznej (fenomenologicznej), a więc próby „ (...) obserwacji etnograficznej rzeczywistości z perspektywy etnograficznego Innego” (Walczak, 2007: 7). Muggleton oczywiście nie rezygnuje ani z metodologii, ani z metafizyki (teorii), co mogłoby stać się krokiem „(...) prowadzącym do niekończącego się pościgu za nieokreślonym i fikcyjnym bytem” (Kvale, ibidem: 228).

^v Miles i Huberman (ibidem: 11-13) wskazują, że jakościowa analiza danych obejmuje trzy współbieżne (zachodzące jednocześnie i oddziałujące na siebie) działania, to jest: redukcję danych, ich reprezentację oraz wyprowadzanie i weryfikację wniosków. Trudno powiedzieć czy działania te znajdują odzwierciedlenie w postępowaniu Muggletona, z pewnością brakuje tu wierniejszego przedstawienia danych z poszczególnych etapów analizy (np. matryc czy grafów).

^{vi} Do ciekawych refleksji, w tym kontekście, skłania analiza różnic w sposobie odpowiadania badanych na podobne i traktowane przez Muggletona jako równoważne pytania, np.: „Czy uważacie, że należycie do jakiejś grupy?” (s. 75) oraz

„Czy powiedzielibyście o sobie, że należycie do jakiejś grupy osób” (s. 79) a „Czy (...) należysz do jakiejś grupy ludzi, którą mógłbyś nazwać bądź scharakteryzować” (s. 80) oraz „Czy uważasz siebie za metala, za taki typ człowieka? (s. 80, podkr.-A.P.). Wydaje się, że dwa pierwsze pytanie dotyczą jedynie ujmowania siebie w obszarze jakiejś zbiorowości czy też poczucia przynależności, podczas gdy dwa ostatnie zawierają w sobie sugestię, że owa przynależność jest równoznaczna z przypisaniem sobie określonych i dzielonych przez grupę przymiotów. Wyrażenie sprzeciwu przez osobę badaną może być tu przejawem oporu przed stereotypizacją, którą wprowadza (narzuca) badacz nie zaś osoba badana.

^{vii} Odwołując się do postulowanego przez Lieblich i współpracowników (1998, za: Giovannoli, ibidem: 43) kryterium wnikliwości (innowacyjności oraz oryginalności) pytanie to mogłoby również brzmieć: Czy analizy autora wnoszą coś nowego, wywołując u odbiorcy skuteczne zdziwienie?

O Autorach

Magdalena Piejko - socjolożka, absolwentka Instytutu Socjologii Uniwersytetu Opolskiego. Doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, jej zainteresowania naukowe skupiają się głównie na metodologii badań społecznych, antropologii i socjologii obrazu, socjologii życia codziennego oraz na zjawiskach i procesach występujących w sytuacji pogranicza kulturowego. Realizowane projekty badawcze obejmują także sferę edukacji oraz szkolnictwa wyższego.

Kontakt: magdalena.piejko@uj.edu.pl

Maciej Frąckowiak - student V roku socjologii UAM Poznań, związany z Pracownią Socjologii Wizualnej oraz Kołem Naukowym Studentów Socjologii, Koordynator Ruchomych Warsztatów SKN PTS. Zainteresowania: wizualność - produkty, znaczenie, regulacje i sposoby ich wytwarzania; narzędzia analiz obrazu. Aktualnie piszę pracę magisterską o fotografii jako praktyce społecznej i uczestniczy w projekcie 'Niewidzialne miasto'.

Kontakt: adv@3made.eu

Waldemar Dymarczyk – dr, adiunkt w Katedrze Socjologii Organizacji i Zarządzania IS UŁ. Członek Zespołu Redakcyjnego "Przeglądu Socjologii Jakościowej" i Zespołu Doradczego „Qualitative Sociology Review”. Członek Sekcji Jakościowej i Symbolicznego Interakcjonizmu Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. Obszar zainteresowań naukowych: socjologia jakościowa, teoria ugruntowana, socjologia organizacji i zarządzania, socjologia pracy, temporalny i przestrzenny wymiar życia społecznego, socjologia wizualna.

Kontakt: dymarczyk.waldemar@gmail.com

Krzysztof T. Konecki (prof.), Kierownik Katedry Socjologii Organizacji i Zarządzania Uniwersytetu Łódzkiego. Redaktor Naczelny "Qualitative Sociology Review" (wersja polska "Przegląd Socjologii Jakościowej"). Członek Rady Programowej kwartalnika "Podstawy Zarządzania", członek zarządu Qualitative Methods Research Network of European Sociological Association, przewodniczący sekcji Socjologii Jakościowej i Symbolicznego Interakcjonizmu Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. Obszar zainteresowań naukowych: socjologia jakościowa, teoria ugruntowana, interakcjonizm symboliczny, socjologia organizacji i zarządzania, socjologia pracy, symbolika organizacyjna, organizacja i zarządzanie w kulturze japońskiej, socjologia relacji ludzi i zwierząt.

Kontakt: konecki@uni.lodz.pl

Bernt Schnettler – doktor filozofii, zatrudniony na Technical University Berlin. Obecnie pracujący w charakterze visiting Professor na Universidad Complutense de Madrid. Członek Zarządu European Sociological Association RN Qualitative Methods a także RN Sociology of Knowledge. Obszar zainteresowań naukowych: socjologia wiedzy, komunikacja interpersonalna, religia, hermeneutyka, fenomenologia, metody jakościowe, zwłaszcza analiza video.

Wykaz najważniejszych, ostatnio wydanych publikacji: Thomas Luckmann, Konstanz: UVK, 2006; Präsentationen. Formen der visuellen Kommunikation von Wissen (ed. with Hubert Knoblauch): Konstanz: UVK 2007, Video-Analysis. Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology, (ed. with Hubert Knoblauch, Jürgen Raab y Hans-Georg Soeffner), Frankfurt am Main, New York: Peter Lang 2006; Erving Goffman: Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen (ed. with Hubert Knoblauch & Christine Leuenberger), Konstanz: UVK 2005, Methodologie Interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte, (ed. with Jörg Strübing), Konstanz: UVK/UTB 2004

Pełna lista publikacji Autora:

<http://www2.tu-berlin.de/fb7/ifs/soziologie/AllgSoz/mitarbeiter/schnettler/schnettler-publikationen.htm>

Kontakt: Bernt.Schnettler@tu-berlin.de, www.berntschnettler.de

Aleksandra Pilarska (mgr) - absolwentka psychologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka w Instytucie Psychologii UAM. Zainteresowania naukowe: psychologia osobowości i psychologia kliniczna, problematyka uwarunkowań i funkcji regulacyjnych samoświadomości oraz tożsamości, kulturowe i rodzajowe różnicowanie Ja.

Kontakt: alpila@gmail.com

Abstrakty i słowa kluczowe nadesłane przez Autorów

Magdalena Piejko

Uniwersytet Jagielloński, Polska

Skarby pamięci. Socjologiczna analiza fotografii rodzinnej

Celem artykułu jest prezentacja wyników badań socjologicznych nad znaczeniem fotografii rodzinnej we współczesnym społeczeństwie. Analizuję fotografię rodzinną jako nośnik pamięci zbiorowej wyrażającej się w interpretatywnym rekonstruowaniu przeszłości w teraźniejszości poprzez jej idealizację i mistyfikację. Fotografia amatorska wpisuje się w szerszy proces wizualizacji współczesnej kultury, a dokonujące się przemiany w obrębie technologii nasilają konsumpcyjny wydźwięk tego zjawiska. Rozwój technologii informatycznej udostępnił nowe formy gromadzenia, przechowywania i eksponowania fotografii. Czy jednak znaczenie tych działań pozostaje takie same, jak w przypadku zdjęć analogowych?

Odwołuję się przede wszystkim do dwóch teorii – Maurice'a Halbwachsa oraz Ervinga Goffmana i w oparciu o nie traktuję albumy rodzinne jako wyselekcjonowany i wyidealizowany zbiór rodzinnych reprezentacji poddawanych kreatywnej rekonstrukcji w teraźniejszości, która staje się osią rodzinnej pamięci. Oprócz tego, artykuł dotyka kwestii ontologicznych samej analizy? fotografii oraz jej przydatności we współczesnych rozważaniach naukowych socjologów.

Słowa kluczowe:

Fotografia rodzinna, pamięć zbiorowa, idealizacja, manipulacja, alternacja biografii

Maciej Frąckowiak

Uniwersytet im Adama Mickiewicza, Polska

Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie

W niniejszym artykule krytyczna analiza fotografii Thomasa Strutha - zawarta w części pierwszej - staje się pretekstem do socjologicznej interpretacji specyficznego sposobu fotografowania. Tematem rozważanych zdjęć staje się fotografia w świecie społecznym - użytki, które się z niej czyni, relacje i zniekształcenia, którym podlega przedstawiana za jej pośrednictwem rzeczywistość. Z perspektywy socjologii wizualnej ta tematyczna zmiana wydaje się jednak prawdziwie interesującą dopiero wtedy, gdy rozważyć ją również na planie współczesnego statusu samych zdjęć, a więc interpretować na tle przemian w funkcjach i sposobach, w jakie je dziś używamy i teoretyzujemy o nich. Takim refleksjom poświęcona jest druga część tego tekstu. Przyglądam się w niej fotografii w teorii, albumie, galerii, reklamie i krytyce, analizując produkty tych praktyk w optyce - wypracowywanej w trakcie niniejszych rozważań - kategorii „fotografii fotografii”; kategorii, którą proponuję potraktować nie

tylko jako lakmus współczesnego porządku wizualnego, ale także jako stabilizator tego porządku.

Słowa kluczowe:

Thomas Struth, fotografia fotografii, fotografia postmodernistyczna, socjologia wizualna, regulacyjne funkcje fotografii, patrzenie „od” obrazu, reklama, fotografia rodzinna, krytyka fotografii

Waldemar Dymarczyk

Uniwersytet Łódzki, Polska

Praca na Otrycie. Analiza ikonosfery a problem odczytania

W niniejszym artykule omawiane są dwa wątki. Pierwszy, który pierwotnie miał być jedynym pretekstem dla poniższego tekstu, jest analizą fotografii, na których utrwalono pracę w schronisku na górze Otryt. Analiza ta dokonana została w oparciu o metodologię teorii ugruntowanej. Drugi wątek wyłonił się niespodziewanie, podczas prezentacji wniosków badawczych, w trakcie jednej z konferencji socjologicznych. Chodzi tu głównie o spontaniczne i emocjonalne komentarze niektórych z uczestników wspomnianej konferencji. W konsekwencji, autor prowadzi dyskusję na temat wpływu formy prezentacji na sposób jej odczytania.

Słowa kluczowe

Praca, teoria ugruntowana, socjologia wizualna, interpretacja danych, Klub Otrycki.

Krzysztof T. Konecki

Uniwersytet Łódzki, Polska

Wizualna Teoria Ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej

W niniejszym artykule podejmowane będą próby objaśnienia kodowania obrazów poprzez wykorzystanie, zapożyczonych z teorii ugruntowanej, znanych i niejako skonstruowanych przez badaczy rodzin kodowania, które nadają się do analizy tego typu danych. Celem artykułu jest wykorzystanie najistotniejszych elementów składających się na teorię rodzin kodowania zaproponowanej przez B. Glasera (1978), jak również próba wykorzystania paradygmatu kodowania J. Corbin i A. Strauss'a. Tezą artykułu jest: dane wizualne mogą być traktowane jako prawomocne i wartościowe materiały empiryczne, na podstawie których można budować pewne teorie i propozycje teoretyczne. Dane wizualne rozpatrywane mogą być w zestawieniu z innymi danymi, jako pewien uzupełniający typ danych. bądź mogą też być wykorzystane jako dane podstawowe.

Słowa Kluczowe:

Metodologia teorii ugruntowanej, wizualna teoria ugruntowana, socjologia wizualna, analiza danych wizualnych, kodowanie danych, kodowanie otwarte, kodowanie selektywne, kodowanie zogniskowane, kodowanie teoretyczne, badania jakościowe, socjologia jakościowa, symboliczny interakcjonizm.

Bernt Schnettler

Technical University of Berlin, Germany

W stronę socjologii wiedzy wizualnej

Artykuł ten porusza problematykę wyłaniającej się socjologii wiedzy wizualnej powracając do debaty na temat „rewolucji obrazów” (*revolution of images*) we współczesnej kulturze. Autor rozważa rolę wizualizacji dla współczesnych form wytwarzania i dystrybucji wiedzy, a następnie wskazuje główne zadania, jakie stoją przed wizualnymi badaniami społecznymi. Artykuł kończy próba doprecyzowania różnych konotacji pojęcia wiedzy wizualnej.

Słowa kluczowe:

Socjologia wiedzy, wizualizacje, analiza rodzajów, „przełom ikoniczny”, wizualność, pismo

Author - Supplied Abstracts and Keywords

Magdalena Piejko

Uniwersytet Jagielloński, Poland

Treasures of the memory - sociological analysis of the family photography.

The aim of the paper is to present the results of the research on the meaning of the family photography in the contemporary society. I analyze the family photography as a carrier of memory manifesting itself in an interpretative reconstruction of the past in the present through its idealization and mystification. The amateur photography blends with the broader process of the visualization of the contemporary culture, and the transformations that take place within the technology intensify the consumer tenor of the phenomenon. The development of the IT has made the new forms of gathering, storing and sharing photos available to people. The question arises if the meaning of these activities remains the same as in case of the analogue photos.

I refer basically to two theories – Maurice Halbwachs' and Erving Goffman's and on this ground I approach the family albums as the selected and idealized set of family representations subjected to the creative reconstruction in the present, which becomes an axis of the family memory. Besides, the article touches upon the ontological matter of the photography alone, as well as its usefulness in the contemporary reflection of the sociologists.

Keywords:

Family photography, collective memory, idealization, manipulation, alternation of the biography

Maciej Frąckowiak

Uniwersytet im Adama Mickiewicza, Poland

Photography's photography. Interpretation of photographs which discuss themselves

In the presented article, the critical analysis of Thomas Struth's photography - included in the first part - is becoming an excuse for the sociological interpretation of specific way of photographing. Photography in the social world, uses and affordances, relations and deformations, according to which the reality is being introduced, becomes the subject of considered photos. But, from the point of view of visual sociology, this topic's change seems to not be considerably interesting until the point when it will be considered on the field of the temporary status of the pictures themselves, thus interpret them on the background set of changes in their function and manners in which we are using them and theorizing about them. Those kind of reflection are the subject of the second part of the text. I'm looking there at the

photography in theory, an album, gallery, advertisement and critic, analyzing the outcomes of such practices in optics – elaborated during presented considerations – categories of the “photography’s photography”; a category which I propose to be treated not only as a litmus for the contemporary visual order, but also as a stabilizer of this order.

Keywords:

Thomas Struth, ‘photography’s photography’, postmodern photography, visual sociology, regulative functions of photography, looking ‘from’ picture, advertisement, family photography, photography critic

Waldemar Dymarczyk

Uniwersytet Łódzki, Poland

Work in Otryt Mountain Hut. Analysis of pictures and their meanings

This article has two aims. The first; presentation analysis of work process (based on exiting photos), which shows the main differentiation between social established (and realizing) types of work; individual and collective, men and women, and serious (“meritorious”) and non-serious (“non-meritorious”). This part of the article has been based on grounded theory method. The second; shows, how non-ideological researchers point of view differ which common and ideologically and/or emotionally influenced on the other hand. Finally, an author provides discussion about form of presentation as a reason of different interpretation of this presentation.

Keywords:

Work, grounded theory, visual sociology, interpretation of the data, Otryt Club

Krzysztof Konecki

Uniwersytet Łódzki, Poland

Visual Grounded Theory. Coding Families applied to visual analysis

We try, in the paper, to explain coding visual images by using grounded theory approach and constructed earlier coding families that suits an analysis of this kind of data. We try to use the best inspirations of coding families offered by B. Glaser and separately by J. Corbin and A. Strauss's coding paradigm. We assume that visual data could be used as a legitimate empirical materials to analyse and generate theoretical propositions. It could be combined with others data as a supplementary kind of data or could be used as primary kind of data that are leading in the research as evidences, documents which are ready to theoretical coding and analyses.

Keywords:

methodology of grounded theory, visual grounded theory, visual sociology, analysis of visual data, coding of qualitative data, open coding, selective coding, axial coding, theoretical coding, qualitative research, qualitative sociology, symbolic interactionism.

Bernt Schnettler

Technical University of Berlin, Germany

Towards a Sociology of Visual Knowledge

The text examines the evolving sociology of visual knowledge, revisiting the debate on a 'revolution of images' in contemporary culture. It discusses the role of visualizations for current forms of knowledge production and distribution, and subsequently indicates the mayor tasks for visual sociological research. Finally, different connotations of visual knowledge are discussed on a conceptual level in order to specify the central notion for this approach.

Keywords:

Sociology of knowledge, visualization, genre analysis, iconic turn, visibility, literacy

PSJ

Dostępny Online
www.qualitativesociologyreview.org

„PSJ” stworzyliśmy, aby umożliwić swobodny przepływ informacji w społecznym świecie socjologii jakościowej. Adresujemy go do wszystkich socjologów, dla których paradygmat interpretacyjny i badania jakościowe stanowią podstawową perspektywę studiowania rzeczywistości społecznej.

Tom IV Numer 3

30 listopada 2008

REDAKTOR NACZELNY: Krzysztof T. Konecki
REDAKCJA: Waldemar Dymarczyk, Marek Gorzko
Sławomir Magala, Łukasz T. Marciniak
Anna Kacperczyk, Izabela Ślęzak
PROJEKT OKŁADKI: Anna Kacperczyk
ZDJĘCIE NA OKŁADCE: Łukasz Jakubczak

ISSN: 1733-8069

