

Maciej Frąckowiak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

CO NOWEGO WIDAĆ (I DLACZEGO WARTO SIĘ TEMU PRZYGLĄDĄĆ)? UWAGI O SOCJOLOGII WIZUALNEJ

Punktem wyjścia jest Douglasa Harpera rekonstrukcja obszarów problemowych i narzędzi badawczych socjologii wizualnej. Służy ona za kontekst krytycznej analizy sposobu myślenia o wspomnianym obszarze badań; myślenia, które jest dominujące i które utrudnia jego dalszy rozwój. Analizując wykorzystanie obrazu w narracji socjologicznej, rolę technologii wizualnej w przeobrażeniach sposobu prowadzenia badań, a także teoretyczne korzenie tych badań, autor stara się zidentyfikować główne problemy odpowiadające za taki stan rzeczy oraz możliwości uporania się z nimi. Proponowana jest zmiana sposobu konceptualizacji fotografii na użytek socjologii – odejście od jej rozumienia w kategoriach reprezentacji na rzecz ujmowania jej jako praktyki społecznej. Przyjęcie takiego założenia, poza wskazaniem na ewaluację metodologicznego, teoretycznego i etycznego zaplecza badań wizualnych, pozwala na zarysowanie planu poszerzenia ich obecnego obszaru problemowego.

Główne pojęcia: socjologia wizualna; narracja socjologiczna; technologia; techniki badań wizualnych; etyka badań.

Wstęp

Dziesiątki referatów, tekstów i głosy krytyki. Ich rezultatem jest pewien dysonans, często towarzyszący rozmaitym użyciom hasła „socjologia wizualna”¹. Dysonans, o którym mowa, nie zawsze bierze się przy tym z braku przekonania co do problematyki czy zadań, które socjologię wizualną charakteryzują. Można je bowiem spróbować zdefiniować bardzo prosto – jako, z jednej strony, badanie roli obrazu w reprodukowaniu relacji w obrębie zbiorowości ludzkich, z drugiej zaś – jego wykorzystanie w charakterze narzędzia do zbierania danych o tych zbiorowościach i komunikowania im wyników (Frąckowiak i Rogowski 2009). Tak rozumiana, socjologia wizualna realizuje zatem w zasadzie jeden podstawowy cel – pojmowana

Instytut Socjologii UAM, e-mail: maciejf@amu.edu.pl

¹ Posługuję się terminem socjologia, albowiem obszar ten jest mi najbliższy z powodów organizacyjnych, na nim również koncentruje się *gros* moich doświadczeń. Mam jednak wrażenie, że trendy, na które wskazuję w poniższym artykule, równie dobrze dają się zaobserwować w odniesieniu do antropologii czy etnografii wizualnej. Celem niniejszego artykułu nie jest próba wyodrębnienia socjologii wizualnej jako pola osobnego od antropologii czy etnografii wizualnej, co z wielu powodów, również merytorycznych, nie ma współcześnie sensu; wiele badań, do których się odwołuję, było wykonywane przez badaczy określających się mianem antropologów czy etnografów. Więcej na temat wpływu, jaki na rozwój badań wizualnych miały różne dyscypliny akademickie, wzajemnej zależności problematyk, różnic pomiędzy różnymi dyscyplinami wchodzącymi w skład badań wizualnych, a także o ograniczonej sensowności doszukiwania się tych różnic we współczesnych obszarach problemowych socjologii, antropologii i etnografii, zob. Frąckowiak i Rogowski 2009.

jako metoda badawcza pomaga odpowiadać na już istniejące w socjologii pytania oraz traktowana jako przedmiot badań próbuje formułować nowe; cel, który sam w sobie nie jest wcale wywrotowy. Co więcej, jeżeli za punkt odniesienia przyjąć socjologię jako taką, jest wręcz konserwatywny; wbrew temu, co się czasem o socjologii wizualnej myśli.

I co zresztą jest ciekawe, albowiem często nie bierze się z braku życzliwości dla nowej „subdyscypliny”, ale z nieporozumienia, u podstaw którego legły określone mity, do których powstania wydatnie przyczynili się zresztą sami socjologowie wizualni, i którym nierzadko sami dają się zwodzić (Pauwels 2000). Ich rezultatem jest pewien impas: tempo, w którym przybywa nowych książek i kursów akademickich z zakresu socjologii wizualnej w bardzo małym stopniu przekłada się na wzrost zainteresowania tą subdyscypliną wśród ogółu socjologów. Tym, co niepokoi najbardziej, nie jest zatem wcale krytyka. Bardziej dotkliwy zdaje się jej brak; świadczący zresztą nie tyle o braku chęci do rozmów, ile wspólnych tematów. Mijamy się albo kruszymy kopie w walce z wyimaginowanym przeciwnikiem, gdy tymczasem chodzi o to, żeby przy kopiach pozostać, ale dać spokój wiatrakom. Gdzie może leżeć problem i jak sobie z nim radzić? John Grady (2009) upatruje go w zbyt słabo wyartykułowanej refleksji nad specyfiką danych wizualnych i ich użytecznością dla prób odpowiadania na odwieczne pytania socjologii oraz w niedostatecznej ewaluacji teoretycznej i pojęciowej bazy badań wizualnych. Pod tymi postulatami podpisałby się również – posługując się wdzięcznym określeniem „naukowej kompetencji wizualnej” – Luc Pauwels (2000). I dołożyłyby kolejne: potrzebę wyjaśnienia roli estetyki w dyskursie naukowym, bardziej refleksyjnego podejścia do technologii oraz pracy nad *dostrajaniem* się do publiczności (ibidem).

Umotywowanie tak sformułowanych zadań oraz metody ich realizacji wyznaczają zakres niniejszych rozważań. Zanim jednak do nich przejdziemy – kilka słów tytułem objaśnienia ramy przyjętej do ich opisu. *Co nowego widać?* Harpera (2009) wykorzystujemy z czterech powodów. *Po pierwsze*, jest to tekst napisany przez autora, który uchodzi za jednego z ojców-założycieli socjologii wizualnej. *Po wtóre* – ma on charakter przeglądowy, a więc stosunkowo dobrze buduje kontekst naszych rozważań. *Po trzecie*, ponieważ Harper *łapie się w Co nowego widać?* w większość pułapek, które stanowią przedmiot poniższych rozważań, tekst daje wgląd nie tylko w popularny sposób rozumienia obszaru socjologii wizualnej, ale i dostarcza przykładów pozwalających przyjrzeć się jego ograniczeniom. I wreszcie – zadaniem rozważanego tekstu jest popularyzacja socjologii wizualnej w szerokich kręgach odbiorców (przedrukowany ostatnio w polskiej edycji znanego podręcznika Yvonne S. Lincoln i Normana K. Denzina 2009). Wszystko to sprawia, że głos Harpera jest nie tylko reprezentatywny dla dominującego sposobu myślenia o socjologii wizualnej, ale jednocześnie głosem o dużym *potencjale rażenia*.

Nowa polityka narracji

Trudno nie zgadzać się z tym, co oczywiste – rzeczywiście obserwujemy, również w Polsce, zdecydowany wzrost udziału zawartości wizualnej w publikowanych

artykułach. Tendencja ta jest zauważalna w starszych, i zupełnie nowych periodykach – zarówno poświęconych wizualności *per se* (jak na przykład polska „Ikonosfera”), jak i tych, które na trwałe wpisują obraz w szerszy profil wydawnictwa (jak choćby rodzimy „Przegląd Socjologii Jakościowej”). Powody powstawania takich czasopism to temat ciekawy, choć wąski – można go szybko zbyć pytaniem: co w tym dziwnego, że muszą się one zmieniać wraz ze zmianą przedmiotu zainteresowań socjologii. Czy nie było podobnie w przypadku wykresów i tabel z czasów popularyzacji socjologii ankietowej? Prawda, było. Co więcej, podobnie jak i wtedy, tak i dzisiaj owa zmiana wpisywała się doskonale w ogólniejszy dla życia społecznego i socjologii trend. Wydaje się jednak, że nikt wówczas nie myślał, żeby z wykresów uczynić coś więcej niż ilustrację wywodu – z czym dzisiaj można się niekiedy spotkać w przypadku obrazów.

Przykładem takiego działania może być, redagowane przez Harpera i afiliowane przy Amerykańskim Towarzystwie Socjologicznym, czasopismo „Contexts”. Jego specyfika bierze się w głównej mierze z próby przełamania werbalnego monologu, z którym spotkać się można w większości artykułów publikowanych w innych czasopismach. Co istotne, za zwiększoną liczbą zdjęć stoi tu konkretna polityka wydawnicza. Stawką w grze jest zatem nie tylko możliwość ilustrowania, ale i zmiana sposobu, w jaki socjologowie postrzegają dziś obrazy. Cel ten realizowany jest głównie przez próbę zainicjowania dyskusji nad rolą wizualności (niekoniecznie zawężonej do aplikacji *PowerPoint*) w teoretyzowaniu i narracji socjologicznej. Zdaniem niektórych teoretyków, w tym Harpera, ma się on dokonać dzięki przedstawieniu zdjęć jako danych domagających się analitycznego spojrzenia, a także zachęceniu samych socjologów do intensywniejszego fotografowania, co z kolei ma się przełożyć na trafność uzyskiwanych rezultatów (2009: 156–157). Ostatnia teza budzi wątpliwości, w końcu to tak jakby powiedzieć, że im więcej osób korzysta ze wspomnianego *PowerPointa*, tym lepszym – automatycznie – narzędziem komunikowania wiedzy się on staje. Warto przyjrzeć się argumentacji.

Wskazany sposób myślenia Harper ilustruje trzema najpowszechniejszymi rodzajami socjowizualnych artykułów, które pojawiają się na łamach „Contexts” (założonego w 2001 roku). Pierwszy z nich określa mianem „ilustrowanego artykułu badawczego” i za jego przykład podaje studium Marka Ranka (2003), poświęcone problematyce ubóstwa w Stanach Zjednoczonych. Na wizualną stronę artykułu składają się zdjęcia przedstawiające, między innymi, dobrze ubrane osoby ustawione w kolejkę do urzędu pracy, codzienne czynności mieszanego małżeństwa żyjącego w ubóstwie czy biedną rodzinę, która spędza swój czas przesiadując na krawężniku w pobliżu sklepu spożywczego (Harper 2009). Zalet takich zdjęć upatruje się przede wszystkim w kontekstualizacji rozważanego zjawiska oraz *zaproszeniu* czytelnika do większego zaangażowania w wywód. Zdjęcia zdają się do tego doskonale nadawać, ponieważ portretują codzienność biedy. Innymi słowy – dają możliwość wejrzenia, jak bieda wpisuje się w treść prozaicznych czynności. Jak kształtuje mikropoziom życia rodzinnego, ale i jak zależna jest od makropoziomu globalizacji. Jak dotyka tych, którzy nie pasują do stereotypu i jak wpleciona jest w mrowie relacji z innymi praktykami. Jeżeli zaś chodzi o zadanie drugie, to oczywiście zdjęcie bazuje tu na

zdolności do *działania* bardziej na poziomie afektu niż w odniesieniu do logicznego, kalkulującego myślenia, do którego zachęca słowo (por. np. Gombrich 1996; Bal 2007). Między innymi dzięki tym właśnie cechom pozwalają zdjęcia, jak to określa Harper, pokazać ludzkie oblicze twardych danych statystycznych (2009: 155).

„Pokazać ludzkie oblicze twardych danych statystycznych” – im częściej przeczytać to zdanie, tym większe może budzić wątpliwości. W pierwszej kolejności: jakiegokolwiek *ostre cięcia* pomiędzy fotografią a technikami ilościowymi absolutnie nie służą rozwojowi badań wizualnych. Mówienie o „twardych” danych przeszkadza w tym procesie w dwójnasób. Po pierwsze, sugeruje, że dane pozyskane narzędziami ilościowymi nie są rodzajem przekładu i, w rezultacie, zamiast zachęcać badaczy wizualnych do podjęcia, wzorem na przykład Tuftego (1997), refleksji nad sposobami, w jakie budowane są/ budowane być powinny wszystkie te wykresy, tabele, grafy (co zresztą mogłoby tylko socjologii wizualnej przysporzyć zwolenników, por. Grady 2006; Becker 2007: 167–185), powtarza zabobon jakoby mariaż badań wizualnych i narzędzi ilościowych za każdym razem grozić miał mezaliansem. Po drugie, przeszkadzać może sam automatyzm w stawianiu tego typu tez. O ile celna zdaje się uwaga, że kiedy zdjęcie pokazuje relacje pomiędzy różnymi rodzajami zmiennych, to pomaga kontekstualizować dane, o tyle czynienie z tego prawidłowości, którą zawdzięczamy technologii aparatu, a nie konkretnym zabiegom fotografa, bardziej przypomina potoczny mit fotografii, niż służy systematycznej refleksji nad tym, w jaki sposób powinno się tego typu zdjęcia wykonywać, żeby można je było do takich *uczulających* celów wykorzystać. Koniecznym wydaje się więc poświęcenie większej uwagi społecznym praktykom, również badawczym, których rezultatem jest kulturowy status obrazów technicznych, umożliwiającą ich określone użycie.

Zdjęcia w artykule Ranka miały swoje zadania, ale w dalszym ciągu pełniły tam role drugorzędne, towarzysząc tekstowi, który je objaśniał i *zakotwiczał* w teorii. Zupełnie inaczej jest w przypadku fotoesejów. Tu chodzi o sens, który – jak powiada Harper (2009: 156) – „wylania” się z obrazów, nie słów. To na obrazy, odpowiednio ułożone, czasem opisane (niekiedy jest to tytuł, innym razem kilka dodatkowych zdań), spada zatem główny ciężar narracji. Przeciwnicy oskarżają fotoeseję o wieloznaczność i niejasny związek z teorią, co stanowi jedną z głównych przeszkód na drodze do intersubiektywizacji, a więc i uprawiania wiedzy w ogóle, natomiast zwolennicy – jak to zwykle bywa tam, gdzie nie można się porozumieć – w tym właśnie widzą główną zaletę fotoeseju, który ich zdaniem powinien czerpać nie tylko z mimetycznych, ale i ekspresyjnych właściwości fotografii. Sam spór wymaga raczej problematyzacji, niż opowiadania się po któreś ze stron, tym bardziej że w kontekście przedmiotu niniejszych rozważań co innego wydaje się interesujące. To właśnie przy okazji rozważania fotoesejów stawia się bowiem tezę, jakoby kontakt z fotoesejami miał tę główną zaletę, że zachęca do innego niż codzienny sposobu oglądania fotografii.

Niezależnie od nieco utopijnych założeń (oglądanie zdjęć stymuluje myślenie analityczne), sugerowany trop myślenia kryje w sobie pewien potencjał. W prostej linii odsyłać może do egzaminacyjnych eksperymentów Pauwelsa albo *gimnastyki* teoretycznej Beckera. Dla porządku, eksperyment Pauwelsa poległ na dodaniu do

listy pytań egzaminacyjnych zdjęcia, z prośbą o podanie pojęcia czy teorii, które mogłyby ono ilustrować. Becker zwykł się natomiast zżymać z kolegami strukturalistami, że jeżeli działania jakiejś struktury nie da się sfotografować (znaleźć do niego odpowiednich wskaźników), to istnieje duże prawdopodobieństwo, że teoretyzowanie na tym poziomie w ogóle jest zbędne. Na horyzoncie pojawia się zatem kolejny sposób posłużenia się fotoesejem, różny od przyjmowanego przez większość jego twórców i admiratorów. Można w nich wszak korzystać z obrazów jak ze *sparingpartnerów* dla myślenia pojęciowego (konfrontowania siatek pojęciowych z przykładami zjawisk, które miałyby objaśniać), raczej niż się na nie *obrażać* za to, że nie zawsze mówią jednoznacznie i nie do każdego to samo.

Bardziej problematyczny jest już kierunek, w którym znaczna część badaczy wizualnych rozwija przywołaną wyżej tezę. Uwaga, że każdą fotografię cechuje paradoks: ze względu na mechanizm zapisu jest prawdziwa, a ze względu na praktyki, w które jest wpleciona – skonstruowana, często służy za argument, który upodabnia obraz fotograficzny do wszystkich innych rodzajów danych, potraktowanych czy to na sposób jakościowy czy ilościowy (zob. np. Harper 2009). Pominąwszy, że wątpliwym pomysłem jest obrona fotografii przez dowodzenie, że dzieli ona swoje słabości z innymi rodzajami danych, nietrafiona zdaje się przede wszystkim sama opozycja „prawdziwe/skonstruowane”. W pierwszej kolejności, na gruncie współczesnej socjologii coraz trudniej jest ją utrzymać – nie tylko pragmatyzm amerykański, ale w zasadzie cała socjologia rozumiejąca wskazuje na „prawdziwość” każdej konstrukcji, która społecznie brana jest na tyle poważnie, że potrafi pełnić funkcje stukturyzujące. Po wtóre, opozycja taka przeszkadza przede wszystkim w bardziej szczegółowym namyśle nad sposobem i czynnikami, które uczestniczą w konstrukcji i uzasadnianiu socjologicznych narzędzi i narracji wizualnych.

Ostatnim rodzajem wypowiedzi, przywoływanym przez Harpera w odniesieniu do „Contexts”, jest tak zwana refotografia – technika, która polega na wykorzystaniu zdjęć archiwalnych i powielaniu ich współczesnych kadrów po to, żeby w ten sposób odtworzyć procesy zmiany zachodzące, na przykład, w sposobie zamieszkiwania, pracy, w regułach interakcji czy praktykach kulturowych człowieka. To, o czym autor nie wspomina, a co wydaje mi się symptomatyczne, to fakt, że John Rieger w cytowanych badaniach (1996, zob. też 2003) osiągnął dobre rezultaty wcale nie dlatego, że się zdjęciom przyglądał, ale ponieważ najpierw wplótł ich pozyskiwanie w proces badawczy (odwiedzał prywatne domy pracowników przemysłu drzewnego, część wykonywał sam podczas obserwacji, w której prosił swoich rozmówców o odegranie dawnych technik pracy), a potem wykorzystał je w wywiadzie. Bogaty rezultat był zatem efektem złożonej kolaboracji badawczej. Oglądając sam cykl zdjęć bylibyśmy zapewne pod wrażeniem zmian, które zaszły, ale i pozbawieni tych wszystkich relacji, które dają wgląd w doświadczenie zmiany, będące udziałem tych, których bezpośrednio dotknęła.

Trudno przecenić rolę obrazu w ogólnym popularyzowaniu socjologii (tym bardziej wzięwszy pod uwagę ogólniejszy trend kulturowy, który określa się czasem mianem „zwrotu piktorialnego” czy „kultury wizualnej”; zob. Bryl i in. 2009), jednocześnie jednak – jak zwraca uwagę Ruby (2007: 329) – zadanie socjologów wi-

zualnych nie polega jedynie na czynieniu własnych produkcji coraz bardziej atrakcyjnymi dla widza, ale również na edukowaniu i przygotowywaniu audytoriów do specyfiki fotoesejów lub filmów naukowych. O ile twierdzenie, że zdjęcia dostarczają doskonałego uzupełnienia socjologicznej narracji, ponieważ unaocniają procesy stanowiące przedmiot rozważań (nierazko stanowiąc okazję do poszerzenia rozumienia oferowanego przez słowo pisane, ale i do rozumienia innego rodzaju – bardziej zaangażowanego i kreatywnego, bo niepodporządkowanego bezpośrednio linearnej dynamice tekstu), zdaje się dobrze uzasadnione, o tyle powszechna wiara w to, że oparcie się li tylko na tak pojmowanej socjologii wizualnej zmieni jakoś istotnie sposób postrzegania obrazów w socjologii, a już w szczególności, że pomoże to w określeniu ich specyfiki jako danych, budzić musi kontrowersje. Co istotne, zdaje się, iż jest tak wcale nie dlatego, że obrazy się do tego nie nadają – wręcz przeciwnie. Problem polega jednak na tym, że bez fetyszyzowania medium lub uprawiania rozważań metateoretycznych trudno potraktować jako dane to, co komunikowane jest w celach narracyjnych.

Nowe technologie, nowe ramy myślenia

Trudno wyobrazić sobie socjologię wizualną (przynajmniej ten jej fragment, który zogniskowany jest na fotografii jako metodzie badawczej) bez konkretnej technologii tworzenia i przetwarzania obrazów. Aby jednak nie poprzestać na oczywistościach, duża część socjologów wizualnych idzie dalej, i czyni z tych użytków sztandar tego, co w socjologii wizualnej autentycznie nowe. Choć fetyszyzowanie narzędzi do tego stopnia może skutkować uproszczeniem zjawiska, to jednak coś jest na rzeczy, jeżeli pomyślimy, że w zasadzie większość nowych technologii, które pojawiły się ostatnio w naukach społecznych, swoje przyczółki utworzyła, jeżeli nie na gruncie statystyki, repozytoriów baz danych czy analizy jakościowej, to właśnie w porcie badań wizualnych². Te pierwsze terytoria odwiedza dzisiaj większość z badaczy, podczas gdy nadal aktualnym pozostaje pytanie: co zrobić, żeby te drugie stały się podobnie atrakcyjne. W ten sposób pytaniu nurtującemu socjologów czy antropologów posługujących się obrazami – o nową technologię i jej rolę w prze-

² Co można oczywiście łączyć ze spadkiem popularności w naukach społecznych koncepcji strukturalno-systemowych, i upowszechnieniem się koncepcji odwołujących się do teorii praktyki czy relacji społecznych, a jeszcze szerzej ze zmianą, którą widzieć można jako rezultat postmodernizmu. Ponieważ temat ten zdecydowanie zasługiwałby na osobny tekst, jak również sam w sobie nie stanowi najistotniejszego elementu niniejszych rozważań, pozostaliśmy jedynie przy zasygnalizowaniu wspomnianej relacji pomiędzy wizualizacją badań a postmodernizmem jako możliwej (niejedyniej) ścieżki wyjaśnienia. Krytyka języka jako formy reprezentacji wiedzy naukowej, jego neutralności, obiektywizmu czy nieaktualności wobec – jak się niekiedy sądzi – dominującej pozycji obrazu we współczesnej kulturze, a także spopularyzowanie się badań jakościowych sprawia, że obrazy są dziś chętniej wykorzystywane zarówno jako rodzaj danych na temat interesujących badacza zjawisk (ciężko sfotografować klasę czy podsystem wartości, ale łatwiej już można sfotografować obyczaj kulturowy czy milczącą wiedzę uaktywnianą w działaniu), jak i medium komunikacji wyników badań różnym publicznościom (próba wyjścia z rozważaniami poza mury akademii).

obrażaniu badań wizualnych, można dołożyć drugie dno i zapytać o kolejną funkcję czy szansę, która rysuje się przed socjologią/antropologią wizualną: bycia rodzajem tłumacza, pilota czy wręcz instrukcji obsługi dla nowych technologii wizualnych; i to nie tylko na użytek własny, ale także innych socjologii/antropologii.

Tradycją stało się w tym kontekście przywoływanie klasycznego projektu *Oak Park Stories* Jaya Ruby'ego, którego wehikułem i jednocześnie rezultatem była administrowana przez autora strona internetowa. Oczywiście Ruby nie zrezygnował całkowicie z roli piszącego raporty naukowca (do 2006 roku publikował je co kwartał), przy okazji przyjął natomiast zupełnie nowe obowiązki: organizatora dyskusji oraz ogrodnika czegoś w rodzaju parku *linków*, po którym czytelnik nawiguje jak chce – ma dostęp do fragmentów historycznych artykułów prasowych, biografii, danych demograficznych, wywiadów, zdjęć i filmów; może zwiedzać w poprzek, może podążać w dół i pogłębiać temat. Co istotne, do bycia czytelnikiem Ruby zaprasza nie tylko kolegów naukowców, ale i mieszkańców okolic, nad którymi prowadzi swoje badania. Ich komentarze i uzupełnienia znajdują swoje odbicie w rozważaniach, które co jakiś czas skutkują artykułem. W rezultacie takiego działania obcujemy raczej z pewnym środowiskiem badawczym dotyczącym problemów szeroko pojętej integracji rasowej i seksualnej (w jakimś stopniu bazującym na fenomenie „zbiorowej inteligencji”, Jenkins 2007: 265) niż spójnym monologiem autora na te tematy. Środowiskiem, które swój sukces zawdzięcza w dużej mierze refleksyjnemu wykorzystaniu potencjału technologii do realizacji pewnych ideałów etnograficznej pracy (ścista współpraca z badanymi, triangulacja danych, gęsty opis oparty na wiedzy lokalnej).

Na fali popularyzacji tej tendencji pojawiają się kolejne, podobne projekty. Co raz ważniejsze staje się również zwracanie uwagi, że każda nowa technologia, poza nowymi możliwościami, dostarcza również nowych problemów. Często rozważa się w tym kontekście kwestie trwałości tak skonstruowanych projektów – nieustanne zmiany oprogramowania i osprzętowania mogą sprawić, że za kilka czy kilkanaście lat będziemy mieć trudność z ich odtwarzeniem. Inna trudność pojawić się może w związku z przekładem takich badań na formę drukowaną (Harper 2009). Dziś mniejszym problemem wydaje się jednak kwestia ich publikacji (można to coraz częściej robić w Internecie lub na nośnikach elektronicznych), większym natomiast – akademickie standardy przyznawania funduszy na formuły takie jak film czy strona internetowa oraz możliwości wliczania ich do *punktowego* dorobku naukowca. Mając na uwadze szczególnie te dwie ostatnie kwestie, widać wyraźnie, jak organizacyjna struktura akademicka, przynajmniej ta socjologiczna, nie nadąża za zmianami technologicznymi. Jest to z pewnością problem istotny i wymagający szybkiego rozwiązania, ponieważ w znaczny sposób hamować może rozwój badań wizualnych.

Poza trudnościami natury technicznej czy organizacyjnej, na których w głównym mierze koncentruje się dziś socjologia wizualna, pojawiają się jednak i takie, których rozwiązanie wymaga rozważenia zaplecza technologicznego w kategoriach problemu teoretycznego. Uczestnictwo w jakimkolwiek projekcie zakładającym wykorzystanie nowych mediów, sprzyja rozważaniom na temat form, które proponuje naszemu myśleniu technologia, i które mogą je nie tylko uwalniać, ale i mocno

ograniczać. Nie bez powodu Mike Michael (2000, zob. też 2006) porównuje proces oswajania technologii do Kuhnowskiego paradygmatu – określone ramy z czasem zaczynają formatować nie tylko nasze metody posługiwania się nią, ale i sposób, w jaki myślimy o przedmiocie naszych badań (obiekcie rekonstrukcji, analizy czy prezentacji). Przykładem może być sposób, w jaki popularny program *PowerPoint* organizuje wypowiedź, wymuszając linearność i często stwarzając w ten sposób pozory logicznego wynikania również tam, gdzie go nie ma.

W pojęciach Bruno Latoura (1996) zamykamy pewne nieoczywiste praktyki w *czarne skrzynki*, delegując to, co kiedyś było urefleksyjniane w narzędzia, którymi się posługujemy; nowe technologie jedynie wzmacniają skalę tego zjawiska (Sennet 2008). Oczywiście proces ten jest *naturalny* dla każdej praktyki, umożliwia sprawne działanie, jest czymś, czego również w nauce nie powinniśmy się wstydić. Jeżeli jednak zgodzić się z tym, co o socjologii wizualnej powiedzieliśmy wyżej (o jej potencjalnej roli tłumacza mediów wizualnych na użytek pozostałych dziedzin socjologii), to bardziej niż prostym korzystaniem z nowych mediów, powinna się ona również zająć podważaniem tego, co w nich oczywiste, a więc urefleksyjnieniem ram, które narzuca naszemu myśleniu używana przez nas na co dzień technologia. Takich prac w socjologii wizualnej zdecydowanie brakuje, co nie znaczy, że nie ma ich wcale. Zasygnalizujemy dwa przykłady.

Pierwszy z nich to projekt Huberta Knoblauch (2008), który badał role pełnione przez prezentacje *PowerPoint* w wytwarzaniu i komunikowaniu wiedzy na różnego rodzaju konferencjach i spotkaniach biznesowych. Odejście od analizy treści slajdów w kierunku etnograficznej obserwacji prowokowanych przez nie sytuacji społecznych pozwoliło nie tylko na polemikę ze starszymi, często krytycznymi analizami *PowerPointa* (zob. np. Tufte 2006; Kosslyn 2007), ale przede wszystkim unaocznilo, jak wiedza (pojmowana tu jako występ społeczny) zależna jest od tych slajdów, ale również od tego, w jaki sposób rozmawia się o nich oraz od technologii, która tej rozmowie towarzyszy. I tak, okazało się na przykład, że jednocześnie opowiadanie o slajdach i mówienie do ustawionego na podeście mikrofonu wymusza na mówcy koncentrowanie się na monitorze laptopa zamiast na audytorium, co zaburza panujące reguły interakcyjne i w rezultacie przeszkadza w komunikowaniu wiedzy. Nasuwa się proste rozwiązanie tego problemu: żeby uwolnić się od ciężaru sprzętu wystarczy przypiąć niewielki mikrofon do kołnierza, albo użyć pilota do zmiany slajdów.

Drugim przykładem, który warto wspomnieć, są rozważania Karla Heidera (2006: 118–122) nad wykorzystaniem filmu do nauczania etnografii. Wieloletnia praktyka nauczycielska oraz zainteresowanie społeczną konstrukcją obrazu pozwoliły autorowi dostrzec wiele wad w najbardziej rozpowszechnionym sposobie prostego *puszczenia* filmu na zajęciach (co rzadko skutkuje teoretyczną dyskusją, na której zależy prowadzącym), a następnie zaowocowały kodyfikacją konkretnych skryptów, określających, jak ten pożądaný rezultat można osiągnąć (na ten temat zob. też. Grady 2001; Ruby 2007). Warto zwrócić uwagę, że zarówno w wypadku Heidera, jak i Knoblauch, próba urefleksyjnienia technologii doprowadziła do rezultatów, z których może skorzystać wielu badaczy, również tych, którzy na co dzień bezpośrednio nie angażują się w namysł nad wizualnością.

Nowe narzędzia, klasyczne pytania i tradycje

Niezależnie od funkcji nowej narracji czy tej, którą w badaniach wizualnych pełni technologia, jako istotne dla ich rozwoju jawią się Harperowi również: konsekwentne rozwijanie sprawdzonych narzędzi oraz odwoływanie się do tradycji socjologicznej. Poza znaczącą rolę, którą na tym polu pełnią krytyczne studia oparte na analizie danych zastanych – Harper wymienia tu między innymi prace Erica Margolisa (1998; 1999), Sally Stein (1983) i Barbary Norfleet (2001), warto przywołać również te badania, w których obraz albo powstaje podczas pracy terenowej, albo służy w jej trakcie do generowania danych innego typu.

Na *pierwszy ogień* idą tu wieloletnie badania Richarda Chalfena i Michaela Richa, poświęcone wykorzystaniu techniki autofotografii do rozważań nad fenomenologią chorób przewlekłych, szczególnie na przykładzie dotkniętych nimi dzieci (1999). Kamera wykorzystywana jest jako pośrednik kulturowy pomiędzy społecznymi światami astmatyków i otyłych a ich opiekunami (lekarze, nauczyciele, rodzice). Chorzy używają jej do zapisu swojego codziennego życia, sposobu, w jaki wraca w nie choroba oraz sposobu jej doświadczania, uzyskane w ten sposób materiały oglądane są następnie wspólnie z lekarzem, który na ich podstawie projektuje terapię. Poza poznawczym, badania Richa i Chalfena, mają zatem również swój utylitarny wymiar. Warto dodać, że są również doskonałym przykładem współpracy antropologii/socjologii wizualnej z innymi naukami, w tym wypadku realizującej się w specjalnie do tego celu powołanym – przy bostońskim szpitalu – Centrum Mediów i Zdrowia Dziecięcego. Wszystko zaczęło się od pionierskich badań nad Indianami Nawaho (inspirowanych hipotezą Sapira-Worfa), które Chalfen realizował wraz z Johnem Adairem i Solem Worthem pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku ([1972] 1997). Projektu, który doprowadził nie tylko do wspomnianego *Video Intervention/Prevention Assessment*, ale zapoczątkował prawdziwą lawinę innych badań, opierających się na tym samym prostym założeniu – rozdanie badanym kamer/aparatów daje wgląd w sposób, w jaki postrzegają oni świat, i również w to, jak ów świat jest przez nich doświadczany i konstruowany (w polskim kontekście zob. np. Drozdowski i Krajewski 2008).

Innym przykładem klasycznego dla badań wizualnych narzędzia jest wywiad fotograficzny, wykorzystywany na przykład w kontekście badań nad zmianami w rolnictwie i ich wpływem na życie osób pracujących w tym sektorze (Harper 2001). Istotą projektu była rozmowa, podczas której Harper pokazywał starszym farmerom zdjęcia z lat czterdziestych XX wieku, pytając o wydarzenia, wspomnienia i emocje, które się z nimi wiążą. Rolnicy odwoływali się przy tej okazji do codziennych aspektów własnej pracy, w tym również do życia towarzyskiego, relacjonując jednocześnie sposoby, w jakie postrzegają sens tej pracy – opartej na sąsiedzkim współdziałaniu, szacunku dla środowiska i nieeksploatacyjnym podejściu do zwierząt; a także stosunek do zmian, które w tym zakresie zaszły (Harper 2009: 167). Badania się powiodły. Po raz kolejny przekonując Harpera, że wykorzystanie zdjęć w wywiadzie zdecydowanie ułatwia jego przeprowadzenie oraz prowokuje ciekawsze rezultaty, ponieważ rozmowa stosunkowo szybko ewoluuje z tematów w rodzaju „co, jak i kie-

dy się stało” do „co to znaczyło dla nas jako farmerów” (ibidem). „Ciekawsze”, czyli takie, które pozostają poza zasięgiem wywiadów słownych.

Dotarliśmy do kolejnego mitu socjologii wizualnej, tym razem traktującego o jakościowej różnicy pomiędzy narzędziami wizualnymi a innym sposobem prowadzenia badań oraz zakładającego, że wykorzystanie obrazu w wywiadzie automatycznie, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, wiąże się z określonymi rezultatami. Po raz kolejny drażni cięń swoistego esencjalizmu fotograficznego. Drażni i przeszkadza – jak długo będziemy poprzestawać tylko na tego rodzaju komentarzach, tak długo trudno nam będzie o systematyczny rozwój metodologii wizualnej. Przekonał się o tym autor niniejszego artykułu, kiedy przyszło mu skonstruować wywiad fotograficzny na użytek badań nad społecznym postrzeganiem różnic pomiędzy pornografią a erotyką. Najpewniej właśnie dlatego, że samo badanie dotyczyło społecznej konstrukcji obrazu, szybko okazało się, ile metodologicznych rozstrzygnięć rozgrywa się już na etapie konstruowania narzędzia. Nie chodzi przy tym tylko o wybór zdjęć, sposobu dopytywania o nie czy kolejność ich pokazywania, ale również, na przykład, o format ich wydruku czy wręcz samą decyzję o ich wydrukowaniu: kontemplacja kolejnych odbitek sprokurowała kontekst, który bardziej kojarzy się z galerią niż pornografią, o której rzadko rozmawiamy, a często otrzymujemy jako *spam* poczty elektronicznej. W rezultacie, badaniu podlegało nie tyle postrzeganie różnic między różnymi porządkami obrazowania, ile reakcje na status, który na etapie projektowania narzędzia, przypisano zdjęciom (narzędziom).

Skala tego problemu wiązała się być może z dosyć specyficzną, metafotograficzną, problematyką badawczą. Istotne wydaje się jednak wskazanie, że zbyt rzadko w badaniach wizualnych spotkać się możemy z opisem konstrukcji narzędzia badawczego, uzasadnieniem podjętych wyborów i ewaluacją osiągniętych w ten sposób rezultatów. Co więcej, można odnieść wrażenie, że jest to po części spowodowane zaskakująco niewielkim użytkiem, który społeczne nauki wizualne czynią z własnych rozważań nad społecznym funkcjonowaniem obrazu. W rezultacie, niezrędko mamy do czynienia z sytuacją dosyć paradoksalną: robiąc badania przyjmuje się specyficzną odspołecznioną definicję obrazu, która zwalnia z konieczności refleksji nad sposobami, w jakie się nim – do celów badawczych – posługuje³. Położenie silniejszego akcentu na te właśnie kwestie zdaje się konieczne, i to z bardzo prostego powodu: lepsze rozumienie tego, co robimy w terenie, jest jedynym sposobem na rozwój naszej metodologii. Przyrost czynników, które należy mieć na względzie w trakcie badania, jeśli towarzyszyć mu będą próby ich kontrolowania, niekoniecznie musi przecież prowadzić do utożsamienia badań terenowych z socjologią wiedzy.

³ Warto w tym miejscu jednak zwrócić uwagę na pewną różnicę między socjologią wizualną a antropologią/entografią wizualną. O ile w stosunku do socjologów można stawiać zarzut, wedle którego często pomijają oni refleksję nad kulturowym statusem obrazu podczas jego wykorzystywania w charakterze narzędzia badawczego, o tyle zarzut ten byłby mniej zasadny w odniesieniu do antropologii/etnografii wizualnej, która od dawna interesuje się chociażby rolą technologii wizualnych czy materialności fotografii/wideo, zob. np. Edwards 2001; Edwards i Hart red. 2004, również w kontekście projektowanych przez siebie narzędzi badawczych, zob. np. Pink 2009.

W rozwijaniu metodologii wizualnej, i socjologii wizualnej w ogóle, nie pomaga zatem fotocentryzm. Jakkolwiek oskarżanie o jego wyznawanie samego Harpera byłoby nadużyciem, niemniej jednak to właśnie przykład z jego tekstu potraktujemy jako pretekst do pokazania kolejnej wady takiego sposobu myślenia. Dokonując przeglądu literatury z zakresu badań wizualnych pod kątem jej przydatności dla osób chcących rozpocząć tego typu refleksję, Harper poleca podręczniki Sarah Pink (2009), Marcusa Banksa (2009), Theo van Leeuwena i Carey Jewitt (2001), za polemikę z przywiązaniem socjologii wizualnej do fotografii i filmu, krytykuje natomiast książkę Michaela Emmisona i Philipa Smitha (2000). O ile ocenie książek Pink, Banksa, van Leeuwena i Jewitt nie towarzyszą w tym kontekście wątpliwości, o tyle sprzeciw budzi krytyka *Researching the Visual*. Co więcej, praca ta okazuje się szczególnie inspirująca z uwagi na tę jej charakterystykę, którą poddaje krytyce Harper – zrywa bowiem z kolejnym mitem socjologii wizualnej jako praktyki, która zajmować się powinna jedynie utrwalonym technicznie obrazem.

Ostatnia kwestia wymaga rozważenia. Książka Emmisona i Smitha znacznie poszerza najpopularniejsze w socjologii wizualnej rozumienie wizualności, pokazując jak wartościowym zbiorem wskaźników stać się może analiza widzialnych wymiarów ciała, przedmiotów, śladów, przestrzeni, interakcji. Co więcej, inaczej niż większość publikacji z dziedziny społecznego namysłu nad kulturą wizualną, *Researching the Visual* proponuje nie tylko podejście krytyczne, ale i pragmatyczne, czyniąc w ten sposób nawiązania do „empirycznych” teorii społecznych. Dzięki temu dostarcza nie tylko pretekstu do poszukiwania nowych obszarów i narzędzi badawczych, ale i otwiera drogę do czerpania inspiracji oraz kontynuowania rozważań rozpoczętych i rozwijanych w socjologii od dawna, między innymi przez interakcjonizm symboliczny, etnometodologię czy socjologię fenomenologiczną. Szczególnie tej drugiej zalety nie sposób przecenić, albowiem wolno ją jednocześnie traktować jako przypomnienie, że socjologia wizualna w swojej refleksji korzystać może nie tylko z dorobku filozoficznej krytyki kultury, analizy dyskursu, semiologii czy psychoanalizy, ale i innych socjologii – władzy, kultury, ciała, organizacji, pracy socjalnej, rodziny, jednostki, globalizacji czy konfliktu. Co istotne, wydaje się, że większe niż do tej pory uwzględnienie co ciekawszych nurtów w obrębie tych ostatnich, w niedalekim czasie przełożyć się może nie tylko na wzmocnienie teoretycznej bazy badań wizualnych, ale również ułatwienie transferu i krytyki wyników takich badań w obrębie socjologii ogólnej.

W stronę etyki włączania obrazu w relacje społeczne

Swoje rozważania etyczne Harper rozpoczyna od ciekawego paradoksu: o ile międzynarodowe standardy badawcze zasadniczo dopuszczają (dla dobra nauki) prowadzenie ukrytej obserwacji w przestrzeniach publicznych, o tyle zgoda na fotografowanie w podobnym kontekście w dalszym ciągu pozostaje w dużym stopniu nieuregulowana. W rezultacie, większość socjologów amerykańskich i brytyjskich wzoruje swoje zasady moralne na kodeksach fotografów dokumentalnych, zakładając – cytując – że nie sposób kogoś skrzywdzić fotografując go w codziennych, normalnych sytuacjach (Harper 2009: 171). Problem, jak słusznie zauważa Harper,

powraca jednak wtedy, kiedy uzyskane w ten sposób zdjęcia zostają opublikowane – to, co wcześniej publiczne, teraz zatrzymane w kadrze fotografii i wystawione na widok, staje się prywatne; szczególnie wtedy, kiedy fotografowana osoba sportretowana zostanie w sposób, który ułatwia jej identyfikację – czego najczęściej w przypadku socjologów zainteresowanych stylami życia, sposobami zarządzania ciałem w przestrzeni publicznej czy rolą mimiki w organizowaniu interakcji, po prostu nie da się uniknąć. Kwestie te tylko częściowo w odniesieniu do socjologii starają się rozwiązywać publikowane do tej pory kodeksy etyczne (Papademas i IVSA 2009; zob. też Gross, Katz i Ruby 1988). Co istotne, ów stan rzeczy uzależniony jest nie tylko od stosunkowo młodego wieku socjologii wizualnej, ale od pewnych założeń, które stoją u podstaw formułowania takich kodeksów (Harper 2009).

Niektórzy respondenci mogą być zadowoleni, kiedy zobaczą swoje – nawet najintymniejsze – zdjęcie w czasopiśmie socjologicznym, inni wręcz przeciwnie – mogą się poczuć oszukani, kiedy ujrzą tam choćby kawałek swojego mieszkania. Kolejnego pola do rozważań dostarcza zatem partykularny status technologii wizualnych, różny w zależności od „lokalnej kultury wizualnej” (określenie Pink 2008). Rozwiązaniem ma być w tym wypadku empatia badacza, która za każdym razem podpowiadać powinna co można, a czego nie można, w odniesieniu do konkretnej sytuacji badawczej, osadzonej w szerszym kontekście (sub)kulturowym. Przyjęcie tego założenia czyni możliwym wykorzystanie do celów badań wizualnych współczesnych rozważań nad etyką w ogóle, jak choćby „etyki bez kodeksu” Leszka Kołakowskiego (1967) czy propozycji Gilles’a Deleuze’a, żeby raz na zawsze skończyć z poszukiwaniem transcendentnych wartości i moralnego konsensu, a w miejsce wizji zbiorowości jako kontraktu opartego na uniwersaliach, postawić obraz zbiorowości jako nieustającego eksperymentu wspólnot ciągle poszukujących nowych informacji, podtrzymujących i wytwarzających jednocześnie swoje wartości etyczne w toku negocjowania wiedzy (por. Marks 2005: 85). Zapytajmy zatem, czym jest ta wiedza i jacy aktorzy uczestniczą w jej negocjowaniu, a zyskamy perspektywę, bez której ciężko wyobrazić sobie jakąkolwiek konkretyzację kwestii etycznych w badaniach wizualnych – w przeciwnym razie pozostanie tylko powtarzać to, co oczywiste, wszyte w etos uniwersytetu.

Zacznijmy z wysokiego pułapu: jeżeli jedynym etycznym aksjomatem zbiorowości ma być zezwolenie na ciągle poszukiwanie form godzących interesy coraz większej liczby aktorów, to nauce pozostaje jedynie odrzucenie wygodnego przekonania o mechanizmach, które z *piwnicy rządzą* rzeczywistością społeczną, na rzecz założenia, że wszystkie elementy tej rzeczywistości zyskują swoje cechy dopiero w obrębie konkretnych relacji (tzw. ontologia relacyjna, zob. Abriszewski 2008: 89). Podchodząc do sprawy w ten sposób, szybko dojść można do wniosku, że w zasadzie cały dyskurs etyczny fotografii, również ten dotyczący badań, oparty jest na dosyć archaicznym, przedstawieniowym i esencjalistycznym postrzeganiu obrazu (zob. np. Sontag 2009, 2010). Dalsze, także normatywne rozważanie kwestii etyki badań wizualnych uwzględniać zatem powinno nie tylko wspomniane wyżej lokalne kultury wizualne, ale także i to, w jaki sposób ewoluuje nasze myślenie, kiedy przestaniemy je opierać na koncepcji fotografii jako reprezentacji i zacniemy myśleć o niej w kontekście

praktyki. Ujmując rzecz inaczej – refleksja nad lokalną kulturą wizualną czy mediami natywnymi uwzględniać powinna nie tylko specyfikę quasi-dyskursywnych ram postrzegania w stylu wyżej sygnalizowanych badań Wortha i Adaira czy społeczne wzory posługiwania się obrazem, ale i materialny kontekst działania za ich pomocą. Pytanie o etykę obrazu ustępuje wtedy pytaniu o etykę włączania go w relacje społeczne.

Czy da się wtedy podciągnąć obrazy, na przykład, pod postulowane przez Bruno Latoura „rozciągnięcie demokracji na rzeczy” (Abriszewski 2008: 317–326; zob. też. Latour 2009)? Co (poza zmianą terminów) miałyby to oznaczać dla badaczy wizualnych? Ile z klasycznych dylematów etycznych ujrzyć będzie wtedy można w nowej perspektywie? Ile z nich trzeba będzie przeformułować? Jakie nowe domagać się będą rozważenia? Udzielania odpowiedzi na takie pytania badania wizualne muszą się dopiero nauczyć. Trudno im jednak wyznaczyć inną drogę – jeżeli nadal chcą się angażować w rozważanie dylematów etycznych, to powinny to robić nie tylko oglądając się na standardy wypracowywane w obrębie pokrewnych praktyk, ale i uwzględniając własne, rozwijające się teorie obrazu. Tylko w ten sposób będą w stanie odpowiedzieć na pytania, które same sobie stawiają, a być może przy tej okazji odnajdą również dla siebie kolejną rolę na mapie współczesnych dyskursów wizualnych.

Podsumowanie: o pewnej wadzie pozostawania schizofrenikiem

Głównym przedmiotem niniejszego tekstu była krytyczna analiza dominującego teoretyczno-badawczego stanowiska w obrębie socjologii wizualnej, skoncentrowana na jego wybranych problemach, posiadających potencjał, który – odpowiednio przepracowany – może stosunkowo szybko przynieść dość duże efekty. Podsumowując rozważania warto zwrócić uwagę na jedną, ogólną kwestię, która na swój sposób *zarządza* wyżej zasygnalizowanymi wątpliwościami. Chodzi o dosyć niepokojący rozbrat w obszarze socjologii wizualnej: z jednej strony koncentruje się ona na społecznym funkcjonowaniu obrazu, z drugiej – próbuje się nim posłużyć w badaniach. Można to oczywiście potraktować jako wskaźnik rozwoju, wręcz zaletę socjologii wizualnej, niepokojem napawa jednak, że socjologowie wizualni zbyt rzadko angażują wyniki rozważań z pierwszego obszaru do refleksji nad obszarem drugim, albo że – na poziomie raportów badawczych czy tekstów metodologicznych – zbyt często czynią to *implicitie*.

Gdyby się zatem raz jeszcze przyjrzeć, zarówno polityce narracji, refleksji nad technologią, narzędziami badawczymi czy etyką, szybko dojść można do wniosku, że ich rozwój wydatnie hamują mity, które – jak to mity – biorą się z wiary w określone uniwersalia. W wypadku socjologii wizualnej, funkcję tę pełni przede wszystkim przedstawieniowa definicja obrazu, która redukuje jego złożoność do wymiaru reprezentacji (tendencję tę widać również w najpopularniejszych polskich omówieniach socjologii wizualnej: Olechnicki 2003 i Sztompka 2005)⁴. Jest to definicja,

⁴ Czytelniczka zainteresowanego bardziej szczegółowym opisem rozwoju polskiej socjologii wizualnej, jego możliwych do wyodrębnienia faz, a także obszarów, na które różni polscy autorzy kładą akcent, odsyłam do: Frąckowiak i Rogowski 2009.

która mało sobie robi z prac takich autorów jak William J.T Mitchell (2005), Latour (1990), Alfred Gell (1998), David Freedberg (2005), Hans Belting (2007) czy – w polskim kontekście – Drozdowski i Krajewski (2010), a w szczególności z tych fragmentów ich rozważań, które wskazują, że obraz posiada swoją sprawczość, materialny wymiar nośnika oraz że uzyskuje swój status dopiero w obrębie konkretnych relacji (które w dodatku za każdym razem modyfikuje).

Dopiero przyjęcie rozumienia obrazu jako swego rodzaju społecznego *linka* (jak trafnie określa zdjęcie Krajewski 2008), pozwoli z dobrym skutkiem rozwijać nie tylko teoretyczną bazę dla socjologicznej refleksji nad kulturą wizualną, ale przede wszystkim metodologię wykorzystywania obrazu w badaniach. Przekonać do tego mogą wyłaniające się z podobnego sposobu myślenia nowe obszary rozważań, jak refleksja nad rolą technologii (szerzej materialnego wymiaru obrazu) w projektowaniu narzędzi badawczych (zob. np. Chalfen i Rich 1999: 54–55; Agger Eriksen 2009), sposobem wizualizowania teorii socjologicznej (zob. np. Wagner 2006: 59–63); rolą metafor wizualnych w porządkowaniu myślenia w obrębie nauk społecznych (zob. np. Jay 1994; Levin red. 1999), szeroko pojętym wykorzystywaniem obrazu w edukacji (Pater-Ejgierd 2010), do nauczania socjologii wizualnej (zob. np. Grady 2001; Papademas 2002) czy socjologii w ogóle (zob. np. Konecki 2010).

Powyższe prace, jak również te, które przywołane zostały we wcześniejszych fragmentach tekstu (m.in. Ruby’go, Knoblauch czy Emmisona i Smitha) traktować można jako przyczynek do budowy konstruktywnego programu „nowej” socjologii wizualnej. Na rezultaty przyjdzie nam w większości jeszcze poczekać. W tym miejscu tekst, którego celem była próba podsumowania pewnych doświadczeń, zamienia się w postulat, lub – jak kto woli – manifest. Próbuje zachęcać do budowy socjologii wizualnej opartej na dwóch zasadniczych założeniach: wyjście od rozumienia obrazu w kategoriach raczej praktyki społecznej, nie reprezentacji, oraz praca nad czytelniejszym niż dotychczas odnoszeniem rezultatów takiego myślenia do tradycji i aktualnej problematyki socjologii jako takiej w miejsce zamykania socjologii wizualnej w *obrazowym gettacie*.

Literatura

- Abriszewski, Krzysztof. 2008. *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura*. Kraków: Universitas.
- Adair, John, Richard Chalfen i Sol Worth. [1972] 1997. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Agger Eriksen, Mette. 2009. *Design Materials – Designed for and by Co-designer*. W: A.L. Sommer i in. (red.). *FLUX – Research at The Danish Design School*. Copenhagen: The Danish Design School Press, s. 118–126.
- Bal, Mieke. 2006. *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*. Tłum. M. Bryl. „Artium Quaestiones” XVII: 295–333.
- Banks, Marcus. 2009. *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*. Tłum. P. Tomanek. Warszawa: WN PWN.
- Becker, Howard S. 2007. *Telling about Society*. Chicago–London: The University of Chicago Press.

- Belting, Hans. 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. Bryl. Kraków: Universitas.
- Bryl, Mariusz i in. 2009. *Badania wizualne w perspektywie multidyscyplinarnej. Kwestionariusz Kultury Wizualnej*. „Kultura i Społeczeństwo” LIII(4): 3–55.
- Chalfen, Richard i Michael Rich. 1999. *Showing and Telling Asthma: Children Teaching Physicians with Visual Narrative*. „Visual Sociology” 14(1): 51–72.
- Drozdowski, Rafał i Marek Krajewski (red.). 2008. *Wyobraźnia społeczna. Horyzonty – źródła – dynamika. Uwarunkowania strategii dostosowawczych współczesnego społeczeństwa polskiego – studium socjologiczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Drozdowski, Rafał i Marek Krajewski. 2010. *Za fotografię. W stronę radykalnego program socjologii wizualnej*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs*. „Visual Studies” 12(1): 67–75.
- Edwards, Elizabeth i Janice Hart (red.). 2004. *Photographs Objects Histories*. New York: Routledge.
- Emmison, Michael i Philip Smith. 2000. *Researching the Visual. Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. London: Sage.
- Frąckowiak, Maciej i Łukasz Rogowski. 2009. *W poszukiwaniu polskiej socjologii wizualnej*. „Kultura i Społeczeństwo” LIII(1): 123–152.
- Freedberg, David. 2005. *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Tłum. E. Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendonpress.
- Gombrich, Ernst H. 1996. *The Visual Image: Its Place in Communication*. W: R. Woodfield (red.). *The Essential Gombrich*. London: Phaidon Press, s. 41–64.
- Grady, John. 2001. *Becoming a Visual Sociologist*. „Sociological Imagination” 38(1–2): 106–110.
- Grady, John. 2006. *Edward Tufte and the Promise of Visual Social Science*. W: L. Pauwels (red.). *Visual Cultures of Science. Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*. Hanover–New Hampshire: Dartmouth College Press, s. 222–265.
- Grady, John. 2009. *Badania wizualne na rozdrożu*. Tłum. Maciej Frąckowiak. „Przegląd Socjologii Jakościowej” V(2).
- Gross, Larry, John S. Katz i Jay Ruby. 1988. *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Harper, Doug. 2001. *Changing Works: Vision of a Lost Agriculture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harper, Doug. 2009. *Co nowego widać?* Tłum. Ł. Rogowski. W: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.). K. Podemski (red. nauk. wydania polskiego). *Metody badań jakościowych*, t. 2. Warszawa: WN PWN, s. 153–174.
- Heider, Karl G. 2006. *Ethnographic Film. Revised Edition*. Austin: University of Texas Press.
- Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Jenkins, Henry. 2007. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. M. Bernatowicz i M. Filiciak. Warszawa: WAiP.
- Knoblauch, Hubert. 2008. *The Performance of Knowledge: Pointing and Knowledge in Power-Point Presentations*. „Cultural Anthropology” 2(1): 75–97.
- Kołąkowski, Leszek. 1967. *Etyka bez kodeksu*. W: *Kultura i fetysze*. Warszawa: PWN.
- Konecki, Krzysztof T. 2010. *Wizualna Teoria Ugruntowana. Nauczanie teorii ugruntowanej przy pomocy obrazów i analizy wizualnej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej” VI(2).

- Kosslyn, Stephen M. 2007. *Clear and to the Point: 8 Psychological Principles for Compelling PowerPoint Presentations*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Krajewski, Marek. 2008. *Fotografie jako przedmioty*. W: J. Kaczmarek (red.). *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 119–132.
- Latour, Bruno. 1990. *Visualisation and Cognition. Drawing Things Together*. W: M. Lynch, S. Woolgar (red.). *Representation in Scientific Practice*. Cambridge–London: The MIT Press, s. 19–68.
- Latour, Bruno. 1996. *Aramis or the Love of Technology*. Tłum. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2009. *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*. Tłum. A. Czarnecka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Leeuwen, Theo van i Carey Jewitt (red.). 2001. *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.
- Levin, Davin M. (red.). 1999. *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Cambridge–London: MIT Press.
- Margolis, Eric. 1998. *Picturing Labor: A Visual Ethnography of the Coal Mine Labor Process*. „Visual Sociology” 13(2): 5–36.
- Margolis, Eric. 1999. *Class Pictures: Representations of Race, Gender, and Ability in a Century of School Photography*. „Visual Sociology” 14(1): 7–38.
- Marks, John. 2005. *Ethics*. W: M. Parr (red.). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 85–86.
- Michael, Mike. 2000. *Reconnecting Culture, Technology and Nature: From Society to Heterogeneity*. London: Routledge.
- Michael, Mike. 2006. *Technoscience and Everyday Life: the Complex Simplicities of the Mundane*. Berkshire–New York: Open University Press.
- Mitchell, William J.T. 2005. *What do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Norfleet, Barbara. 2001. *When we Liked Ike: Looking for Postwar America*. New York: Norton.
- Olechnicki, Krzysztof. 2003. *Antropologia obrazu: fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Papademas, Diana. 2002. *Visual Sociology: Teaching with Film/Video, Photography, and Visual Media*. Washington: American Sociology Association.
- Papademas, Diana i The International Visual Sociology Association. 2009. *IVSA Code of Research Ethics and Guidelines*. „Visual Studies” 24(3): 250–257.
- Pater-Ejgierd, Natalia. 2010. *Kultura wizualna a edukacja*. Poznań: Fundacja Tranzyt.
- Pauwels, Luc. 2000. *Taking the Visual Turn in Research and Scholarly Communication. Key Issues in Developing a More Visually Literate (Social) Science*. „Visual Sociology” 15: 7–14.
- Pink, Sarah. 2008. *Mobilizing Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images*. „Forum: Qualitative Social Research” 9(3).
- Pink, Sarah. 2009. *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*. Tłum. M. Skiba. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rank, Mark. 2003. *An American as Apple Pie: Poverty and Welfare*. „Contexts” 2(3): 41–50.
- Rieger, John H. 1996. *Photographing Social Change*. „Visual Sociology” 11(1): 5–49.
- Rieger, John H. 2003. *A Retrospective Visual Study of Social Change: The Pulp-logging Industry in a Upper Peninsula Michigan County*. „Visual Studies” 18(2): 157–178.
- Ruby, Jay. 2004. *Mówić o, mówić do, mówić z albo mówić przy*. Tłum. S. Sikora. „Kwartalnik Filmowy” 47–48: 20–44.
- Ruby, Jay. 2007. *Digital Oak Park: An Experiment*. „Critical Arts” 21(2): 321–331.

- Sennet, Richard 2008. *Etyka dobrej roboty*. Tłum. J. Dzierzgowski. Warszawa: Muza.
- Sontag, Susan. 2009. *O fotografii*. Tłum. S. Magala. Kraków: Karakter.
- Sontag, Susan. 2010. *Widok cudzego cierpienia*. Tłum. S. Magala. Kraków: Karakter.
- Stein, Sally. 1983. *Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis*. „Afterimage” 14: 9–16.
- Sztompka, Piotr. 2005. *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: WN PWN.
- Tufte, Edward R. 1997. *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, CT: Graphic Press.
- Tufte, Edward R. 2006. *The Cognitive Style of PowerPoint: Pitching Out Corrupts Within*. Cheshire: Graphics Press.
- Wagner, Jon. 2006. *Visible materials, visualised theory and images of social research*. „Visual Studies” 21(1): 55–59.

What New is There to be Seen (and Why Is It Worth Looking At)? Visual Sociology

Summary

The starting point is Douglas Harp's reconstruction of problem areas and research instruments of visual sociology. It provides the context for critical analysis of the way this area of research is thought of, which dominates and impedes its further development. By analyzing the deployment of image in sociological narrative, the function of visual technology in the transformations of research practices as well as theoretical grounding of these research, the author strives to identify the main problems responsible for the current state of affairs in the discipline and the chances of remedy. A change of the method of conceptualizing photography in sociology is advocated, in order to give up its comprehension in terms of representation and move towards understanding it as a social practice. By adopting this assumption, apart from indicating the evaluation of methodological, theoretical and ethical background of visual research, it is also possible to outline the plan to expand its current problem area.

Key words: visual sociology; sociological narrative; technology; visual research techniques; ethic of research.

