

Dariusz Grzonka

**WIZUALNE MIGRACJE:
REFLEKSJE O METODZIE I BRAKU METOD
W WIZUALNYCH BADANIACH
NAD DOŚWIADCZENIEM IMIGRACYJNYM**

**Visual Migrations: Some Remarks About Methods
and Absence of Methods in Inquiry into an Immigration Experience**

This paper is an anthropological and methodological impression about the production of a cultural knowledge grounded in the different types of a visual data. The purpose of this paper is to highlight a potential of image-based methods for carrying out research into some hidden dimension of immigrant experience connected with visual perception. This paper explores the image-based methods as crucial in understanding how immigrants are framing as „others” and on the other way, how immigrants compare their cultural knowledge with different cultural backgrounds.

Key words: visual methods, grounded theory, immigration, visual anthropology

Wprowadzenie

W powieści China Miéville *Miasto i miasto*¹ opisano utopijną społeczność dwóch miast–państw – kaprysem historii i wyrokiem losu zajmujących ten sam obszar. Gdzieś na Bałkanach, na skrzyżowaniu postimigranckich kultur Wschodu i Za-

¹ C. Miéville, *Miasto i miasto*, Poznań 2010.

chodu, istnieją miasta w mieście: Beszel i Ul Qoma, których mieszkańcy ignorują istnienie drugiej społeczności praktykując swoisty trening spojrzenia – nie widzą i nie dostrzegają istnienia alternatywnej miejskiej topografii. W tym utopijnym świecie wychwytywanie różnic i podobieństw staje się poważnym przestępstwem podlegającym ponadlokalnej władzy *Przekroczeniówki*, instytucji kontrolnej czuwającej nad tym, aby obywatele „miasta w mieście” odczuwali istniejącą segregację, jako rzecz niezbędną dla harmonijnego rozwoju społeczności. Rzeczywistość opisana w *Mieście i mieście* nie jest tylko literacką fantasmagorią, ale raczej zaczątkiem alternatywnej teorii społecznej zbudowanej na „metodologii patrzenia”, w której wiodącą rolę odgrywają obrazy z gatunku tych, które należy odczuwać innymi zmysłami niż tylko zmysłem wzroku, te obrazy „przemawiają do wyobraźni” nie potęgą wizerunku, ale retoryką ślepoty. W futurystycznej wizji China Miéville władza spojrzenia nie polega na umiejętności spostrzegania i wychwytywania czy też katalogowania, bądź interpretowania obrazów, ale jest to proces tworzenia społecznych sieci neuronalnych złożonych z indywidualnych umysłów nieustannie przetwarzających dane wizualne poprzez ich ignorowanie. Powieść otwiera zdanie ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza: „Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne”. Ten cytat równie dobrze mógłby stanowić motto moich rozważań dotyczących relacji pomiędzy doświadczeniem przestrzennym, badaniami wizualnymi i kwestią obecności w naszej społecznej percepcji społeczności imigranckich.

Hans Belting w *Antropologii obrazu* pisze, że staliśmy się więźniami obrazów, którymi się otaczamy, ale pojmujemy obrazy i fotografie oraz wszelkie wizualne reprezentacje w sposób nazbyt uproszczony. W *Nowych Atenach* księdza Chmielowskiego pojawia się urzekająca w swej prostocie definicja reprezentacji „koń jaki jest każdy widzi”. To, co dla ks. Chmielowskiego było oczywiste, ponieważ było naoczne, nie jest równie przekonujące dla Beltinga, który pisze, że:

Obrazy nigdy nie są wyłącznie tym, czym twierdzą, że są, a mianowicie odbiciami rzeczywistości [...]. Obrazy są jak treści wiary i mody myślowe, w których ludzie szukają ochrony przed nurtującymi ich pytaniami, choćby nawet ta ochrona była wspólną pomyłką².

Zwrot ikoniczny (*iconic turn*) w naukach społecznych i w naukach o kulturze eksponuje rolę wizerunków, jako dominującej formy komunikacji i myślenia o świecie we współczesnych nam społeczeństwach. Istotą rewolucyjnej zmiany jest uznanie ciała ludzkiego, jako medium pośredniczącego w odbiorze danych wizualnych, nie tyle widzimy i interpretujemy obrazy, ile żyjemy nimi. Obrazy nie są już tylko podobiznami–reprodukcjami (osób, idei, miejsc, wyobrażeń), ale istotnym składnikiem wymiany symbolicznej zachodzącej w społecznościach. Kontemplacja obrazu ułatwia przejście od zewnętrznych reprezentacji do

² H. Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2007, s. 137.

ich „wewnętrznych” projekcji, obrazy wewnętrzne powiązane zostają z fizyczną konstytucją człowieka. Tym sposobem ciało staje się medium obrazu, a wszelkiego rodzaju wizualizacje, w tym tworzenie tzw. obrazów świata w naukach społecznych, podąża owym tropem ucieleśniania³.

Spoleczne funkcje obrazów i dylematy ich badania

Precyzja w definiowaniu zagadnień jest zawsze rzeczą pożądaną i to nie tylko z naukowego punktu widzenia, ale badania nad wizualnością nie dostarczają nam takich narzędzi i ujęć teoretycznych, które zachowywałyby swoją klarowność w każdej sytuacji badawczej. Terminy w rodzaju: wizerunek, obraz, fotografia, reprezentacja, mimetyzm funkcjonują w obszarze wielu subdyscyplin humanistycznych, z oczywistych względów różniących się podejściem do badań nad wizualnością oraz tym, w jaki sposób i jakimi metodami owe obrazy należy badać. Lev Manovich w pracy o języku nowych mediów tłumaczy, że pojęcie reprezentacji zmienia swoje znaczenie w zależności od tego z jakim innym terminem zostanie ono zestawione. Nie ma zatem jednej obowiązującej wykładni, ale ciąg interakcji zachodzących na styku tego co potocznie i intuicyjnie nazywamy reprezentacją oraz pojęciami: symulacji, sterowania, działania, komunikacji, iluzji oraz informacji⁴. Między innymi, omawiając opozycję reprezentacja–informacja wskazuje, iż w tym przypadku mamy do czynienia z opozycją pomiędzy technologiami używanymi do kreowania iluzji, którymi w jego ujęciu są moda, malarstwo realistyczne, dioramy, ale też wojskowe cele, formy montażu materiału filmowego oraz technologiami reprezentacji związanymi z aktywizacją odbiorców–uczestników, którzy dzięki określonym technikom reprezentacji mogą manipulować rzeczywistością. Są to w nomenklaturze Manovicha obrazy–narzędzia ułatwiające kontrolę rzeczywistości, które za Bruno Latourem, umieszcza pośród technik zarządzania i kontroli. „Każde przedstawienie – pisze Manovich, które systematycznie wyłapuje istotne cechy rzeczywistości, może być użyte jako narzędzie”⁵.

Badania nad społeczną funkcją obrazów wykraczają poza literalne badanie wizualności i obecności znaków ikonicznych – czy to w kulturze popularnej, czy też w sferze publicznej i rzeczywistości wirtualnej. To nie wizerunki, ale reprezentacje i sposoby ich praktykowania, ich cyrkulacja i konwergencja na inne media, w tym na zachowania cielesne, znajduje się w centrum dociekań metodologii wizualnych. Praktyka mimetyczna, owe uzgadnianie kodów kulturowych poprzez ich naśladowanie i powielanie wzorów zachowania codziennie-

³ D. Bachmann-Medicks, *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, Warszawa 2012, s. 408.

⁴ L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 76, 77.

⁵ *Ibidem*, s. 267.

go, egzemplifikowanych w modzie, ubiorze i ogólnie kulturze gestu, pozwala na konceptualizację form integracji grup mniejszościowych w kategoriach badań nad wizualnością. Kultura obrazów, wizerunków, to co w naukach społecznych określa się mianem ikonicznego zwrotu, dotyczy kwestii nie tylko obecności, ale również braku reprezentacji określonych wizualnych kodów w naszym codziennym doświadczeniu. Kultury imigranckie obecne są w półcieniu, tworzą rodzaj miasta w mieście, miasta niewidzialnego, które możemy dostrzec tylko poprzez zastosowanie mniej precyzyjnych, za to bardzo ekspresyjnych narzędzi badawczych. Przywoływany już wcześniej Lev Manovich, analizując formy narracji z wykorzystaniem obrazów, podkreśla, że mamy tutaj do czynienia zarówno z porządkiem paradygmatycznym, jak i syntagmatycznym. Syntagma jest ciągiem następujących po sobie znaków tworzących całość, wszystkie elementy kompozycji, zbioru, przedstawienia układają się w zrozumiałą i czytelny dla odbiorcy komunikat. Są one połączone w „teraźniejszości” (*in praesentia*). Inaczej dzieje się w przypadku kompozycji paradygmatycznych, w których istotnym jest to, czego nie widać, co ukryte jest poza przedstawieniem (*in absentia*). Syntagma jest rzeczywista, a paradygmat wyobrażony⁶.

Oba porządki przeplatają się w narracjach literackich, filmowych i wizualnych, wzajemnie do siebie odsyłają, ale mają równie istotne znaczenie, kiedy myślimy o projektowaniu bardziej konwencjonalnych badań wizualnych i przede wszystkim, kiedy zastanawiamy się nad ich interpretacją i społecznym kontekstem recepcji. W świetle powyższych rozważań postulat nauki obiektywnie opisującej „świat takim, jakim jest” odesłać możemy do lamusa racjonalnych wizji społecznych, skupionych na procesach społecznych odartych z nimbu tajemniczości i tego co nieoczywiste. Te skądinąd zrozumiałe naukowe przyzwyczajenia zakorzeniają badaczy w rutynie naukowego obiegu pozostającego w mocy żelaznych maksym: „w oparciu o...”, „na podstawie przeprowadzonych badań”, „po uwzględnieniu historyczno-społeczno-kulturowego kontekstu”, listę typowych zwrotów pewnie moglibyśmy mnożyć niemal w nieskończoność, ale sprowadza się ona do jednego założenia, otóż nauki społeczne mają zajmować się rzeczami istotnymi, szukać podstawowych mechanizmów, wzorów zachowania, modeli współżycia, które nie mogą być ani błahe ani trywialne. Ironizując możemy powiedzieć, że ciężar nauki spoczął na barkach imigrantów, przytłoczonych niewidzialnym ciężarem wypełnionych ankiet i kwestionariuszy osobowych, oni już powiedzieli kogo nie lubią i jakie są ich marzenia, dorzucono im garść not etnograficznych i obserwacji terenowych, kilogramy kolejnych danych obserwacyjnych i ciężkie tomy literatury przedmiotu, które stopniowo odzierają ich z jednostkowych cech i sprowadzają do naukowego konstruktu wspartego urzędniczym przyzwoleniem na pobyt w Polsce. „Nie będę owadem w laboratorium” – usłyszałem takie stwierdzenie od jednego z imigrantów ukraińskich – „Chcesz wiedzieć o czym myślę? Jak się czuję? Jak przebiega aklimatyzacja do nowego

⁶ *Ibidem*, s. 348, 349.

życia? Jakie miałem wyobrażenie o Polsce? A przypadkiem nie chciałbyś usłyszeć jakie mam zdanie o profilaktyce gruźlicy? Otóż, pokasłuję całymi dniami”. Ironia kulturowa to umiejętność wyjścia poza konwenanse narodowych i społecznych stereotypów poprzez świadomą ich hiperbolizację, kiedy prowadzimy badania w środowisku wielokulturowym powinniśmy uwzględnić również fakt, że cechą indywidualnych narracji jest również to, iż rzeczywiście są one indywidualne, innymi słowy zdolność do operowania konwencją, posługiwania się ironią i groteską przysługuje również stronie badanej.

Richard Sennett omawiając typowe błędy popełniane przez niedoświadczonych socjologów i antropologów podkreśla, że w kulturze Zachodu przeceniamy wartość sympatii i nazbyt powierzchownie rozumiemy naturę empatii, nie tylko w relacjach społecznych i towarzyskich, ale przede wszystkim zapominamy, że obie strategie emocjonalne obecne są również w procedurach i metodach badawczych. Emocjonalne konstrukty, w rodzaju stwierdzenia – „czuję wasz ból”, by przywołać cytowany przez Sennetta wyimek z przemówienia Billa Clintona stanowią istotną przeszkodę w badaniach społecznych:

I sympatia, i empatia – dowodzi autor *Upadku człowieka publicznego* – komunikują uwagę i tworzą więź, pierwsza jest jednak utożsamieniem, druga zaś spotkaniem. Sympatia przewycięża różnicę dzięki wyobrażonej identyfikacji. Empatia oznacza z kolei kontakt z drugą osobą na jej własnych warunkach⁷.

Obie formy ukierunkowanej uwagi występują w różnych sytuacjach społecznych. Sympatia, o czym przekonuje w innym miejscu Sennett, stanowi rodzaj emocjonalnej nagrody w skomplikowanej dialektycznej wymianie, w której argumenty obu stron prowadzić mają do wzajemnego zrozumienia „wreszcie wiem co czujesz” – tak możemy skwitować ową strategię. Empatia przynależy z kolei do porządku dialogicznego, napędza ją ciekawość ukierunkowana na drugą osobę, której nie staramy się zamknąć w prostych formułach i zawłaszczeniach. W tej mierze poznanie empatyczne, jako element strategii badawczej, ułatwia rozumienie innych bez próby sprowadzania ich doświadczeń do skategoryzowanych typów, co według słów Sennetta sprowadza się do tyrani dobitności⁸. W innym miejscu swoich rozważań pisze on, że „społeczna machina jest dobrze smarowana, gdy ludzie nie zachowują się nazbyt empatycznie”⁹ i przywołując kontekst zwyczajnego spaceru porównuje badaczy społecznych do wścibskich podglądaczy, którzy znajdują upodobanie w podpatrywaniu ludzkich zachowań i praktyk. Aby uważnie obserwować nie potrzebujemy, bliżej nieokreślonych, empatycznych interpersonalnych kompetencji, wystarczy umiejętne korzystanie z językowych strategii, pośród których stosowanie trybu łączącego wydaje się działaniem najbardziej efektywnym. To nie jest tylko kwestia rozmowy, wywia-

⁷ R. Sennett, *Razem: rytuały, zalety i zasady współpracy*, Warszawa 2013, s. 38.

⁸ *Ibidem*, s. 38, 39.

⁹ *Ibidem*, s. 40.

du, obserwacji, ale również bardziej podstawowy paradygmat badawczy zbudowany na takiej selekcji i doborze materiału oraz organizacji samego procesu, który ułatwia znalezienie sfer niedookreślonych, nie wymagają one udzielania odpowiedzi konkretnych, ale poprzez brak ścisłego arbitralnego dookreślenia, jak w pytaniach „jakie jest twoje zdanie”, „co sądzisz o”, ułatwiają wyrażanie istotnych odpowiedzi poprzez budowanie narracji złożonych ze zwykłych spostrzeżeń.

W badaniach z wykorzystaniem fotografii i innych form dokumentacji wizualnej istotnym będzie nie tylko to, co uwidocznione jest na pierwszym planie, ale pewna zdolność do tworzenia złożonych opowieści. Uważne słuchanie, ale też „dobre” obserwowanie, polega na interpretowaniu nie tylko tego co wypowiedziane, ale również znajomości samego kontekstu rozmowy, jej usytuowania w konkretnej przestrzeni, analizy zachowań cielesnych i wszelkiego rodzaju ułomności, niedokończonych zdań, urwanych wypowiedzi. To wszystko, jak twierdzi Sennett, współtworzy coś więcej niż konkretną sytuację badawczą czy szerszą sytuację społeczną, ale jest zaproszeniem do kooperatywy. „W dialogiczności – dowodzi Sennett – ludzie nie muszą do siebie pasować niczym kawałki układanki, angażują się jednak w wymiany, z których czerpać mogą wiedzę i przyjemność”¹⁰.

Celem moim nie jest szczegółowe opisywanie zastosowania metod wizualnych w badaniach społecznych (socjologicznych, antropologicznych, etnograficznych), bowiem takowych ujęć istnieje wiele¹¹. Być może chciałbym znaleźć odpowiedź na pytanie – dlaczego moi sąsiedzi z osiedla, ludzie o ciemnej karnacji skóry, na co dzień posługujący się językiem, którego zrozumieć nie potrafię, ale w którym pewnie istnieje szereg słów na opisanie smużki dymu, dlaczego zatem fotografują na chwilę utrwalone w mroźnym powietrzu obłoczki swojego oddechu? Chciałbym również znaleźć odpowiedź, dlaczegóż to przygotowując projekt badań nad formami wizualizacji pamięci w społecznościach imigranckich nie udało mi się trafić do odbiorców i przekonać ich, by podzielili się swoimi obrazami. Na pewno chciałbym zrozumieć pewnego ukraińskiego studenta informatyki, z jednej z krakowskich uczelni, który podczas egzaminu poproszony o opisanie tego co widzi na reprodukcji odpowiedział: „widzę tylko piksele”. Moje pytania – jakkolwiek górnolotnie by to nie zabrzmiało – dotyczą mojego prywatnego świata, ale przecież, kiedy chcemy zrozumieć sposoby wrastania „obcych” do nowej społeczności, powinniśmy mieć na uwadze, że światy

¹⁰ *Ibidem*, s. 41.

¹¹ Metodologie wizualne posiadają obszerną literaturę przedmiotu. Spośród prac dostępnych w języku polskim na szczególną uwagę zasługują opracowania: G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych: krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010 oraz M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009. Krytyczne omówienie zastosowania metod wizualnych w badaniach społecznych znajdziemy w *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, eds. E. Margolis, L. Pauwels, Los Angeles–London–New Delhi–Washington 2011.

równoległe istnieją obok nas oraz to, że pomiędzy znajdują się rozliczne półcie-
nie kontaktu i przenikania.

W tym miejscu nie stawiam hipotez badawczych, ale posługując się try-
bem łączącym i przypuszczeniami wytyczam pewną sferę spotkania, w której
międzykulturowe relacje zapośredniczone w obrazach nie będą stanowić dla ni-
kogo obrazu. Przewodnikiem będzie dla mnie Richard Sennett, który analizując
mechanizmy tworzenia więzi interpersonalnych, w tym sposoby włączania do
„starych społeczności” nowych przybyszów podkreśla, że pojęcia solidarności
społecznej, współpracy czy tolerancji na odmienność powinny być wzniesione
na fundamentie empatii wyrażonej w dialogiczności relacji, a ta zaś najczęściej
wyrażana jest przez niezobowiązującą rozmowę, anegdotę, opowieści¹². W tym
ujęciu sympatia stanowi rodzaj zawłaszczenia, to asymilacja obcości poprzez
włączenie jej w indywidualny bądź społeczny system poznawczy, który opiera
się na poszukiwaniu podobieństw i niwelowaniu wszelkich różnic. Sennett, od-
wołując się do koncepcji narcyzmu i analizując jego społeczne uwarunkowania
podkreśla, że wszelkie integracyjne projekty społeczne ukierunkowane na asymi-
lacje odmienności wyrazić możemy poprzez dwie metafory: okna i zwierciadła.
Poprzez odniesienie do samego siebie i w wymiarze społecznym – do kultury do-
minującej powstają specyficzne reprezentacje odmienności, w których asymilo-
wana jest ona poprzez tworzenie mentalnych kopii zbudowanych na powszechnie
podzielanym przekonaniu, iż owi „obcy” są tacy sami jak „my”¹³.

Takie rozumienie kontaktu kulturowego przekłada się nie tylko na poli-
tykę społeczną i tworzenie projektów integracyjnych, ale stanowi podbudowę
– o czym zwykle zapominamy – metodologii badań społecznych. W kontekście
niniejszych rozważań badania, których punktem wyjścia jest analizowanie ob-
razów – zarówno tych świadomie tworzonych przez imigrantów w formie foto-
grafii, filmów, kolaży, obrazów, grafiki czy, mówiąc bardziej ogólnie, różnorod-
nych cielesnych kodów wizualnych, jak również mniej oczywiste uczenie się
i przyswajanie nowej kultury poprzez właściwe dla niej obrazu, wymaga abyśmy
uwzględnili również kulturowe aspekty percepcji obrazów. Psychologia i antro-
pologia kulturowa pozwalają nam dostrzec mniej oczywiste korelaty polityki
spojrzenia, które z różnych względów nie są uwzględniane w tradycyjnej antro-
pologii i socjologii wizualności. Wzmiankowane subdyscypliny antropologii
i socjologii odwołują się do bardzo szerokiego spektrum teorii i jakościowych
metod badawczych. Możemy je rozpatrywać nie tylko w odniesieniu do wła-
ściwych im macierzystych dyscyplin (antropologii kulturowej, socjologii), ale
traktować, jako interdyscyplinarną propozycję teoretyczno-metodologiczną zo-
rientowaną na badanie współczesnej ikonosfery. Za autorami *Słownika socjologii
jakościowej* wskazać możemy na trzy węzłowe grupy zagadnień, którymi kolejno
będą: badanie kultury obrazu i współczesnej ikonosfery; stosowanie wizualnych

¹² R. Sennett, *op. cit.*, s. 171.

¹³ *Ibidem*, s. 241.

metod badawczych oraz komunikacyjny aspekt wizualności związany przede wszystkim z ekspansją nowych mediów¹⁴. W tym aspekcie nowe obrazy i nowe teksty, aby przywołać jedno z częstych określeń, pociągają za sobą konieczność zastosowania adekwatnych metod badawczych zogniskowanych na obrazie, również w jego zapośredniczeniu w sferze wirtualnej, oraz uwzględnienie interakcyjności zarówno samego aktu tworzenia, jak i jego percepcji¹⁵.

Z kolei Anna Grimshaw i Amanda Ravetz postulują, że antropologia wizualna nie może ograniczać się wyłącznie do sfery badań nad oddziaływaniem i tworzeniem wizerunków, obrazów itp., ale powinna uwzględnić również cielesny i sensualny aspekt przekazu wiedzy. Sposoby patrzenia to również praktyki codzienności i formy ich transgresji, a także ich artystyczne kreacje. Stąd postulat autorek poszerzenia zarówno pola badawczego, jak i wzbogacenie samych metod o procedury odmienne od tradycyjnych metod badawczych. Zmianie powinien ulec również status badacza, jako osoby, od której wymaga się zachowania obiektywizmu. Nie ma bowiem „obojętnych” wizerunków ani neutralnych sytuacji społecznych, sam proces badania i jego późniejsza interpretacja jest formą translacji i raczej mówimy o badaniach partycypujących, których cechą jest świadome bądź nieświadome wywołanie zmiany: poznawczej, afektywnej, społecznej, itp.

Pod wieloma względami samo badanie ma charakter działania artystycznego i kreatywnego, ono nie tyle obrazuje określone zachowania, postawy i mechanizmy, ale również je inicjuje. To forma eksperymentu, w którym istotnym jest nie tylko sam efekt, ale przede wszystkim pobudzenie uczestników (w tym i samych badaczy) do bardziej świadomego procesu interpretacji kultury i zasad życia społecznego, jak również poszukiwanie nowych form ekspresji¹⁶. Sarah Pink w centrum tak rozumianych poszukiwań wizualnych umieszcza osobistą relację pomiędzy etnografem (socjologiem, antropologiem) a jego informatorem podkreślając, że ortodoksyjne założenia klasycznej socjologii wizualnej sprowadzają się do traktowania obrazów jako swoistych danych wizualnych obrazujących relacje społeczne, zachowania i mimowolnie redukujących proces percepcji obrazów do typowych obserwacji¹⁷. Stąd pomysł autorki, aby badania wizualne umieścić w szerszym kontekście badań nad sensualnym aspektem życia społecznego, w którym wyposażenie kulturowe wpływa na selekcję danych zmysłowych. Nie tylko coś widzimy, ale jesteśmy kulturowo przygotowani do tego, aby owe „coś” ujrzeć. Powiązanie wizualności z innymi percepcjami zmysłowymi ułatwia zrozumienie tego, w jaki sposób obrazy wchodzą w bardziej złożone interakcje, nie tylko ze światem ożywionym (społecznym), ale również w jaki sposób umiej-

¹⁴ K. Olechnicki, *Antropologia wizualna/socjologia wizualna*, [w:] *Słownik socjologii jakościowej*, red. K.T. Konecki, P. Chomeczyński, Warszawa 2012, s. 24.

¹⁵ *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, eds. S. Pink, L. Kürti, A.I. Afonso, New York–London 2004, s. 4–6.

¹⁶ *Visualizing Anthropology: Experimenting with Image-Based Ethnography*, eds. A. Grimshaw, A. Ravetz, Bristol 2004, s. 1–15.

¹⁷ S. Pink, *Etnografia wizualna: Obrazy, media i przedstawienia w badaniach*, Kraków 2009, s. 25.

scowione są w przestrzeni. Mark Paterson i Martin Dodge podkreślają ścisłą relację pomiędzy wizualnością a kulturą haptyczną. Dotknąć nierzadko oznacza zobaczyć i to nie tylko w odniesieniu do osób niewidzących czy ociemniałych¹⁸. Materialność obrazów, ale też bardziej abstrakcyjna materialność samego aktu oglądania i myślenia obrazowego odsyła nas do koncepcji wywiedzionych z nurtu socjologii interakcyjnej i etnografii sensualnej (zmysłów).

Zmysły nie działają w sposób ściśle odseparowany od siebie, strategie wizualne obejmują również ukryte porządki zmysłowe. Wzajemna relacja między formami przestrzennymi, kodami wizualnymi i doświadczeniem zapośredniczonym w akcie słuchania podjęta została przez Barry Blesser i Linda-Ruth Salter, podkreślających metodologiczną trudność analizy takich zachowań sensualnych, które bazują na synestezyjnym nałożeniu na siebie różnych danych zmysłowych. Język naukowy i teoretyczne zaplecze nauk społecznych w wielu przypadkach okazują się bezradne wobec szeregu doświadczeń zmysłowych i ich kulturowych sposobów przetwarzania. Wspomniani autorzy rekapitułując stan badań nad echolokacją u osób niewidomych podkreślają, że koncepcje teoretyczne zastępowane są nieostrymi porównaniami w rodzaju: „czucia przestrzeni”, „słuchania przestrzeni”, „widzenia uszami” itp., które raczej wskazują na naszą bezradność względem doświadczeń, które nie były nigdy naszym udziałem¹⁹. Autorzy *Spaces Speak* również wskazują na konieczność uwzględnienia kontekstu kulturowego, jako istotnego czynnika wpływającego na ludzkie sensorium. Czytanie, ale również wytyczanie proksemicznych granic przestrzeni odbywa się na wiele sposobów, które umykają uwadze racjonalnych badaczy. Łatwiej jest zajmować się wizualnym aspektem danego wyobrażenia i porównywać jego zastosowanie w różnych kontekstach medialnych, kulturowych czy historycznych niż odkrywać jego związek chociażby z audiosferą. Dla racjonalnie zorientowanych badaczy owe symboliczne reprezentacje ludzkiego sensorium, to przenikanie się doświadczeń zmysłowych i przestrzennych, wydaje się sprawą drugorzędną, o ile – o czym piszą Blesser i Salter – w ogóle są wstanie przyjąć do wiadomości, że tego typu doznania nie są wyłącznie jednostkową aberracją, ale stanowią istotny element ludzkiego poznania²⁰.

W jaki sposób kultura modyfikuje naszą umiejętność patrzenia? Psycholodzy kulturowi wskazują, że wpływa ona zarówno na proces selekcji określonych wrażeń wizualnych, na zdolność ich wyodrębniania i opisywania oraz na techniki użytkowe związane z wytwarzaniem obiektów o charakterze obrazkowym. Podatność na złudzenia optyczne, jak przekonują badacze może mieć również podłoże kulturowe, dotyczy przede wszystkim umiejętności wyodrębniania figur ukrytych oraz przedstawiania na dwuwymiarowej powierzchni (kartce papieru,

¹⁸ *Touching Space, Placing Touch*, eds. M. Paterson, M. Dodge, Farnham–Surrey 2012.

¹⁹ B. Blesser, L.-R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge–London 2007, s. 36–38.

²⁰ *Ibidem*, s. 69.

malarskim płótnie) figur trójwymiarowych. Dla Europejczyków wszystkie linie ukośne (przedstawiane na rysunkach, obrazach itp.) łączą się z wrażeniem głębi. Typowa dla zabudowy europejskiej regularna siatka ulic przecinających się pod kątem prostym, wszechobecność brył (kwadratów, sześciątów, prostopadłościanów) w naszym najbliższym otoczeniu powoduje, że odbieramy geometryczne uporządkowanie przestrzeni jako wyraz harmonii. Zgodnie z założeniami hipotezy stolarskiej (*carpentered world hypothesis*), określanej również jako hipoteza świata o prostych kątach, ludzie którzy dorastają w środowisku, w którym nie występują regularne bryły architektoniczne (np. w licznych społecznościach tradycyjnych Afryki) mają problem z rozpoznawaniem trójwymiarowych figur przedstawianych na powierzchniach płaskich. Regularność siatki przestrzennej, którą Europejczycy odbierają jako harmonijną, nie jest tak samo postrzegana przez osoby, w których najbliższym otoczeniu nie występują takie geometryczne prawidłowości. Innym kulturowym aspektem wpływającym na postrzeganie wzrokowe będzie zjawisko nierównomiernego skrótu perspektywicznego, które z kolei cechuje osoby wychowane na rozległych płaskich powierzchniach (pustynie, sawanny, otwarte równiny, lodowce), w których również nie występują znaczki przestrzeni w formie regularnych brył architektonicznych²¹. W tym przypadku umiejętność odróżnienia figur z pierwszego planu od figur znajdujących się w oddali bywa mocno utrudniona.

Jeżeli potraktujemy obrazy jako nośniki pamięci (taką funkcję coraz częściej pełnią fotografie) wówczas powinniśmy uwzględnić również kulturowe formy memoryzacji, w których nie kolejność, ale rytm i wewnętrzny porządek odpowiadają za tworzenie pamięciowych obrazów. Umiejętność rozpoznawania i zapamiętywania obrazów w zależności od tego, na jakim tle i w jakim otoczeniu się znajdują, okazuje się czynnikiem różnicującym Azjatów od Europejczyków i Amerykanów europejskiego pochodzenia. Richard E. Nisbett, który prowadził porównawcze badania nad kulturową percepcją obrazów zauważył, że Chińczycy w odbiorze obrazów uwzględniają szereg rzeczy, które dla ludzi kultury zachodniej są nieistotne. Między innymi w jednym z eksperymentów należało zapamiętać wyrazy, które wyświetlane były na tle „społecznym” (ukazywały ludzi, sytuacje społeczne), pozostałe wyświetlano pozbawione tła bądź z tłem neutralnym (jednolite kolory), albo tłem „niespołecznym” (elementy przyrody, przedmioty). Po wyświetleniu całej puli wyrazów należało, oglądając reprodukcje obrazów (tła), odtworzyć zapamiętane słowa. Nie stwierdzono różnic kulturowych w zapamiętywaniu jeżeli słowa powiązane były z tłem neutralnym bądź „niespołecznym”. Inaczej wyniki przedstawiały się w przypadku tła „społecznego”, które Amerykanom „zaciemniało” pamięć, natomiast Azjatom dostarczało właściwych wskazówek ułatwiających przypominanie²².

²¹ P. Boski, *Kulturowe ramy zachowań społecznych: podręcznik psychologii międzykulturowej*, Warszawa 2009, s. 61–63.

²² G. Nisbett, *Geografia myślenia*, Sopot 2009, s. 73, 74.

Różnica pomiędzy myśleniem analitycznym (zachodnim) a holistycznym (wschodnim) widoczna jest również w odniesieniu do wychwytywania z przedstawień wizualnych treści znaczących. Azjaci, skupieni na poszukiwaniu i dekodowaniu relacji pomiędzy obiektami (ludzie, grupy, zwierzęta), niemal dosłownie tracili z oczu pierwszoplanowe szczegóły. To nie postacie umieszczone w centrum, ale relacje międzyludzkie były najistotniejsze w percepcji fotografii²³. Inna kulturowa zależność omawiana przez Nisbetta dotyczyła umiejętności wyszukiwania podobieństw i łączenia poszczególnych elementów w całość. Również i w tym przypadku wyniki respondentów azjatyckich były odmienne od ich amerykańskich kolegów, którzy skoncentrowani na swoich pierwszych skojarzeniach związanych z danym obrazowym przedstawieniem uznawali je za wzorcowe, nawet jeżeli na kolejnych reprodukcjach istniały odmienne zależności.

Kulturowe wyposażenie daje o sobie znać w jeszcze jednej sytuacji związanej z postrzeganiem wzrokowym – mam tutaj na myśli kulturowo uwarunkowaną motywację do spostrzegania danych obiektów jako znaczących. David Matsumoto i Linda Juang omawiają badania, podczas których dzieciom muzułmańskim, hinduskim i amerykańskim pokazywano reprodukcje twarzy kojarzonych jednoznacznie z karą bądź nagrodą. Podczas właściwej sesji kolekcja reprodukcji została powiększona o dodatkowe zdjęcia, tym razem o bardziej neutralnym wyrazie. Dzieci amerykańskie postrzegały więcej twarzy kojarzących się z nagrodą, natomiast ich hinduscy i muzułmańscy rówieśnicy byli bardziej ukierunkowani na wyszukiwanie nawet najdrobniejszych znamion kary²⁴. Motywacja do postrzegania określonych zespołów cech jako tworzących całość zależy również od wcześniejszego obcowania z danym bodźcem (obrazem, wizerunkiem) i jego rozpowszechnieniem (konotacją) w danej społeczności.

Możemy uwzględnić również semantyczny aspekt samego języka obrazów, to co podczas kulturowych przekładów zanika najszybciej, ponieważ nie posiada swojego odpowiednika w języku społeczności przyjmującej. Przykładowo nasza opozycja białe–czarne, która wszystkim Europejczykom wydaje się więcej niż oczywista, w językach wywodzących się z sanskrytu funkcjonuje pod inną postacią, przeciwieństwem białego jest kolor nie-biały, a tym może być również żółty, zielony czy jakikolwiek inny. Tego typu ukryte znaczenia i predyspozycje do tworzenia emocjonalnych narracji mają szczególne znaczenie jeżeli prowadzimy badania w środowisku wielokulturowym. Systemy przetwarzania informacji, a w tych kategoriach możemy rozpatrywać kultury jako takie, wykazują zdolność do przyswajania nowych elementów poprzez modyfikowanie istniejących uprzednio wzorów. Proces ten możemy rozpatrywać zarówno w odniesieniu do bardziej ogólnych czynników globalizacyjnych, ułatwiających wymianę międzykulturową, ale również w węższym znaczeniu jako element hybrydyzacji kultury macierzystej. Szczególnie dzieci z nowych rodzin imigranckich wykazują otwar-

²³ *Ibidem*, s. 79.

²⁴ D. Matsumoto, L. Juang, *Psychologia międzykulturowa*, Gdańsk 2007, s. 135.

tość na owe przenikanie systemów. Badania nad wpływem narracji z wykorzystaniem obrazów (fotografii) na rozumienie komunikatów niewerbalnych i pozycję dzieci w grupie rówieśniczej podjęła między innymi Anna Kirova. W badaniach wykorzystano zarówno fotografie, reprodukcje, jak również ich cyfrowe kopie poddawane procesowi obróbki. Dzieci, poprzez obrazy i swobodne narracje, dokumentowały w formie fotonoweli swoje przeżycia. Istniejące obrazy (fotografie, modyfikowane obrazy itp.) posłużyły do stworzenia czegoś w rodzaju fotokomiksu uzupełnionego o własne narracje w formie komiksowych „dymków”. Dzieci wybierały postacie, którymi „grały”, którymi „mówiły”, którymi przez krótki okres czasu „stawały się”. Później dobierały wypowiedzi, które najlepiej miały wyrażać daną sytuację życiową, korzystając zarówno z dostarczonych dialogów jak i proponując własne. Zastosowane przez Kirovą metody wizualne ułatwiły pokonanie bariery językowej, a same obrazy – o czym przekonana jest autorka – okazują się bardziej wymowne od słów jeżeli badania mają dotyczyć spraw, o których zwykle się „nie mówi”²⁵.

Każda interakcja pomiędzy osobami wywodzącymi się z różnych kultur w istocie jest interakcją między konkurencyjnymi formami doświadczenia i wiedzy. Za Stevenem Vertovecem możemy owe wrastanie grup imigranckich w nową tkankę społeczną interpretować jako formę transformacji. Jak dowodzi autor *Transnarodowości*, socjologdy i to nie tylko ci, którym łatwo przypiąć łątkę konserwatystów, ignorują pewne procesy społeczne, które związane są ze zjawiskiem transnarodowości. W literaturze przedmiotu dominują ujęcia statyczne, ukazujące grupę lokalną, państwo, naród, rodzinę jako kategorie esencjonalne. Koncepcja emigracji transnarodowej stanowi przykład ucieczki od prostych dychotomii opartych na relacji swoi–obcy. Emigranci transnarodowi podtrzymują nie tylko sporadyczne kontakty ze stronami rodzinnymi, ale dzięki zdobyczom współczesnej technologii aktywnie je współtworzą. Komunikacja audiowizualna pozwala im na podtrzymywanie dawnych kontaktów niemalże w czasie rzeczywistym. To imigranci, którzy dzięki specyficznym umiejętnościom odnajdywania się w nowej kulturze, nie dążą do asymilacji z nową społecznością, ale zachowują swoją odrębność. Oni wszędzie i zawsze „czują się” na swoim miejscu²⁶. W literaturze przedmiotu odnajdujemy koncepcję kosmopolitycznych kompetencji kulturowych obejmujących szereg strategii zachowań codziennych ułatwiających imigrantom życie w nowej społeczności przy jednoczesnym zachowaniu stabilnej tożsamości etnicznej. Funkcjonowanie w nowej przestrzeni wizualnej, zdolność do rozpoznania dominujących form obrazowania oraz świadomość istnienia różnic kulturowych jest istotnym składnikiem owego wyposażenia. Wy różniamy zatem:

²⁵ A. Kirova, *Fotonovela as a Research Tool in Image-Based Participatory Research with Immigrant Children*, „International Journal of Qualitative Methods” 2008, Vol. 7, No. 2, s. 35–57.

²⁶ S. Vertovec, *Transnarodowość*, Kraków 2012, s. 14–29.

1. Kompetencje analityczne (uczenie się nowej kultury na podstawie wcześniejszych doświadczeń, umiejętność rozpoznawania tzw. ścieżek kulturowych, umiejętność rozpoznawania wzorów kulturowych, odnajdowanie właściwych strategii rozwoju związanych z karierą zawodową).
2. Kompetencje emocjonalne (wewnętrzna motywacja do bycia otwartym na różne doświadczenia kulturowe, poszanowanie zasad i zwyczajów związanych z nowym krajem pobytu, umiejętność zarządzania tożsamościami złożonymi).
3. Kompetencje kreatywne (zdolność do rozwiązywania problemów egzystencjalnych poprzez wykorzystanie potencjału nowej kultury, tworzenie nowych rozwiązań, umiejętność pracy w grupie).
4. Kompetencje behawioralne i komunikacyjne (obejmują kompetencje językowe, umiejętność nawiązywania kontaktów i prowadzenia dialogu, rozpoznawanie kanałów komunikacyjnych).
5. Funkcjonalna zręczność (obejmuje zdolność do formułowania i realizacji celów, umiejętność nawiązywania i podtrzymywania kontaktów interpersonalnych w nowym środowisku, umiejętność rozwiązywania konfliktów)²⁷.

Pokrótce przedstawione właściwości kosmopolitycznych kompetencji kulturowych wskazują, że umiejętność rozpoznawania kodów kulturowych i umiejętność ich twórczego modyfikowania, możemy uznać za jeden z istotnych elementów wpływających na jakość życia w nowym środowisku.

Badania wizualne związane są z teorią ugruntowaną w badaniach jakościowych. Zwykle wskazuje się na trzy podstawowe założenia, które leżą u jej podstaw. Po pierwsze będzie to unikanie stawiania wstępnych hipotez przed podjęciem badań terenowych. Po drugie nieustanne porównywanie zebranych próbek materiału empirycznego, dzięki czemu możemy zbudować szersze kategorie oparte na powtarzających się kodach i dopiero w oparciu o nie tworzyć teorie wyjaśniające. Trzecim założeniem teorii ugruntowanej jest sposób pobierania próbek empirycznych znacząco odbiegający od zasad klasycznych procedur nauk społecznych. W przypadku badań tradycyjnych dobór respondentów i grup badawczych powinien być reprezentatywny, natomiast w teorii ugruntowanej dążymy do poszerzenia naszej wiedzy o danym problemie. Nie reprezentatywność, ale poszukiwanie pewnych ekstremów zjawiska, problemu, zachowania znajduje się w centrum uwagi. Procedura badawcza sprowadza się do zbierania danych, kodowania i identyfikacji problemu oraz generowania teorii. Przy czym nie mówimy tu o odseparowanych kolejnych krokach badawczych, które możemy poczynić dopiero po ukończeniu uprzednich czynności, ale o współwystępowaniu procedur w tym samym czasie. Zatem już podczas zbierania materiału powinniśmy wychwycić pierwsze powtarzające się, znaczące czy z innych powodów interesujące nas kody, które z kolei ułatwią nam dalsze

²⁷ *Ibidem*, s. 79, 80.

kolekcjonowanie danych²⁸. W przedmowie do polskiego wydania *Teorii ugruntowanej* Kathy Charmaz znajdujemy charakterystyczne zdanie dobrze oddające specyfikę tej strategii badawczej:

[...] ani dane, ani teoria nie są odkrywane. Jesteśmy raczej częścią świata, który badamy, i danych, które zbieramy. Konstruujemy nasze ugruntowane teorie poprzez nasze przeszłe i przyszłe zaangażowania i interakcje z ludźmi, perspektywami i praktykami badawczymi²⁹.

Odmianą teorii ugruntowanej jest wizualna teoria ugruntowana, której zadaniem jest – o czym przekonuje Krzysztof Konecki – „rekonstrukcja wielowarstwowego obrazowania rzeczywistości w reprezentacjach wizualnych i ich kontekstach”³⁰. Wielowarstwowe obrazowanie jest czymś więcej niż tylko uwzględnianiem różnych punktów widzenia przy analizie danego zjawiska. Konecki mówi o czterech warstwach, którymi są:

- 1) akt wytwarzania obrazu (analiza kontekstu wytwarzania),
- 2) sposób prezentacji,
- 3) finalny produkt (jego analiza kompozycyjna, stylistyczna, wartość artystyczna itp.),
- 4) recepcja obrazu (projektu wizualnego)³¹.

Wizualność uwięziona jest w określonych kontekstach społecznych, które w tej samej mierze nadają jej kształt i odkształcają. Twórca wyobraża sobie reakcje potencjalnych odbiorców, jednak z drugiej strony istnieją określone społeczne (środowiskowe) oczekiwania względem stylistyki, tematu, sposobu wykonania. Im bardziej złożone są społeczności, im więcej różnych konwencji rywalizuje ze sobą, tym trudniej przychodzi nam zachować otwartość. Kwestia gustu, smaku, zmysłu estetycznego nie jest społecznie obojętna, o czym przekonują chociażby prace Bourdieau. Zewnętrzny i wewnętrzny kontekst pozostają w ciągłej interakcji, która dotyczy negocjowania stylu, formy percepcji czy nawet oczekiwań względem sposobu przeżywania danego wyobrażenia. Pokróćce przyjrzyjmy się jak według Koneckiego powinny wyglądać nasze strategie badawcze w odniesieniu do wzmiankowanych uprzednio wielowarstwowych form obrazowania.

Akt kreacji obrazu – dążymy do zebrania możliwie wielu danych związanych z powstawaniem danego dzieła (wizerunku, obrazu, przedmiotu, obiektu itp.). Dokumentujemy każdy etap tworzenia (robimy notatki, rejestrujemy na nośnikach audiowizualnych). Na tym etapie, oprócz właściwej obserwacji, posiłkujemy się również metodą wywiadu. Ustalenie kontekstu samego dzieła, to

²⁸ P. Hensel, B. Glinka, *Teoria ugruntowana*, [w:] *Badania jakościowe*, t. 1: *Podejścia i teorie*, red. D. Jemielniak, Warszawa 2012, s. 89–92.

²⁹ K.T. Konecki, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] K. Charmaz, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po teorii ugruntowanej*, Warszawa 2009, s. XII.

³⁰ K.T. Konecki, *Wizualna teoria ugruntowana. Podstawowe zasady i procedury*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2012, t. 8, nr 1, s. 22 [dostęp: 1.08.2015].

³¹ *Ibidem*.

w jaki sposób jest ono wykonane i jaką odbywa wędrówkę po „światach społecznych” bywa conceptualnie utrudnione jeżeli mamy do czynienia z twórczością artystyczną, której estetyczne zasady odbiegają od przyjętych w naszej kulturze „wzorów tworzenia”. Przykładowo w japońskiej sztuce układania kwiatów (ale również obrazów o tej tematyce) wymaga się od twórcy znajomości czegoś więcej niż technicznej umiejętności. Cykle wegetacyjne i rejony występowania roślin odgrywają istotną rolę, która umyka zwykle uwadze Europejczykom. Ilu z nas potrafi rozpoznać po wygięciu łodygi kosaćca miesiąc wegetacji tejże rośliny, innymi słowy „która łodyga to czerwiec”? Kwiaty i rośliny układa się zgodnie z kierunkami wyznaczonymi przez łodygi i gałązki. Istnieją trzy główne linie kompozycji, których układ kieruje wewnętrznym porządkiem roślinnej kompozycji. Ekspozycja bukietu i sposób jego tworzenia nie są chaotyczne i przypadkowe, na każdym etapie istnieją pewne zasady, a obrazowy język kwiatów pozwala również na ukazanie bardziej złożonych relacji emocjonalnych i społecznych³². Kontekst tworzenia dzieła nie zawsze może być zrozumiały wyłącznie w drodze samej obserwacji, stąd konieczność pogłębiania swojej wiedzy bądź rezygnacja z udziału Japończyków w naszych projektach. To oczywiście gwoli żartu, ale jak przekonują zwolennicy teorii ugruntowanej stosowanie jej procedur pozwala dotrzeć w te rejony interakcji kulturowych, które pozostają niewidoczne przy klasycznych badaniach.

Pokazywanie obrazów – to drugi etap badawczy, w którym korzystamy z tych samych metod (obserwacja, dokumentacja, rejestracja, konwersacja, rozmowa, transkrypcja), koncentrując się przede wszystkim na tym, w jaki sposób dane wyobrażenie uzyskuje symboliczną moc „przykuwania spojrzenia”. Ekspozycja to jednocześnie konfrontacja z oczekiwaniami odbiorców, pozwala zatem na uchwycenie społecznej (środowiskowej) waloryzacji³³.

Wizualny produkt i jego treść. „Pierwsze obrazy, – jak tłumaczy ten etap Konecki – które mają być zanalizowane w badaniu, powinny być dokładnie opisane. Detale wizualnych przedstawień powinny być wyszczególnione. Nasz wzrok koncentruje się na transkrypcji, co prowadzi do przejścia od percepcji do analitycznego myślenia o obrazie”³⁴. Rafał Drozdowski i Marek Krajewski omawiając teoretyczne zaplecze socjologii wizualnej wspominają o „patrzeniu przez zdjęcie” oraz „patrzeniu na zdjęcie”. W pierwszym przypadku wizualność staje się kodem i obrazem relacji zewnętrznym, w drugim relacje te są umieszczone w kontekście figuralnym³⁵. W innym miejscu autorzy wskazują na materialny charakter fotografii, dzięki któremu jako przedmiot–obiekt staje się elementem

³² J. Conder, *Kwiaty Japonii*, [w:] *Estetyka Japonii. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 247–269.

³³ K.T. Konecki, *Wizualna teoria...*, *op. cit.*, s. 25.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010, s. 18, 19.

wymiany społecznej³⁶. Opis wizualnego produktu, o którym wspomina Konecki, możemy uzupełnić o kilka uwag poczynionych przez Terryego Barretta wskazującego, że temat i tematyka nie są pojęciami tożsamymi, a analiza „zawartości” zdjęcia nie polega na sumowaniu elementów. „Opis to proces gromadzenia danych – czytamy u autora *Krytyki fotografii* – tworzenia listy faktów, podczas którego trzeba odpowiedzieć na pewne pytania: „Co znajduje się na zdjęciu?”, „Na co patrzę?”, „Co z pewnością wiem o tej pracy?”³⁷ Opis dotyczy tematu–tematyki, formy, materiału i stylu fotografii.

Recepcja obrazów poprzez innych – stanowi ostatni etap badania i podobnie jak w przypadku wcześniejszych stadiów korzystamy z obserwacji, wywiadu, poszukując tych elementów, które pozwolą nam stwierdzić w jaki sposób dane wyobrażenie postrzegane jest przez jednostki i grupy. Konecki podkreśla, że sama recepcja nie ogranicza się do badania odbioru, ale pozwala jednocześnie na oznaczenie pewnego potencjału związanego z oddziaływaniem wizerunku oraz tego w jaki sposób konwencje i estetyki (jednostkowe, społeczne) wpływają na społeczną funkcję wizerunków³⁸.

Badania nad doświadczeniem emigracyjnym, funkcjonowaniem pamięci kulturowej, relacjami rodzinnymi i towarzyskimi emigrantów, ich podejściem do kwestii cielesnych, przeżywania choroby, ekspresji emocji, by rzucić tylko kilka hasłowo ujętych zagadnień, może być odkrywane przy wykorzystaniu metod badań wizualnych. Tym tropem podążyli twórcy projektu *Niewidzialne miasto* portretując zmiany w podejściu do przestrzeni w wybranych polskich aglomeracjach związane z kultywowaniem przestrzeni i jej oswajaniem. Fragmenty codzienności, mikroślady ekspresji od sposobu ozdabiania balkonu, przebiegu drózek i skrótów przez trawniki, miejsc wyprowadzania psów na spacer, odosobnione ławki, na których spożywa się alkohol i wiele innych „błahych i nudnych” miejsc, z punktu widzenia akademickiej socjologii, zostało sfotografowanych i powiązanych w narracje. Dzięki temu autorom udało się odtworzyć „ukryte miasto”, niewidzialną dla postronnych aglomerację, zaczynając od miasta dzieci na mieście emigrantów kończąc³⁹. Projekty oparte na badaniach z wykorzystaniem intencjonalnie tworzonych obrazów (fotografii, filmów itp.) posiadają sporą wartość poznawczą dla nauk społecznych, ponieważ otwierają furtkę w stronę światów prywatnych, jednostkowych. Tym tropem podążyła Wendy Ewald, a w jej projekcie dzieci z rejonu Appalachów w USA poproszone zostały o fotograficzne dokumentowanie swojego codziennego życia, swoich marzeń i oczekiwań. Praca nad zdjęciem, jego kadrowanie, obróbka, wywoływanie, a wreszcie pokazywanie innym uczestnikom (ale też znajomym, rodzinie) stopniowo stawała się bardziej złożoną formą ekspresji dziecięcego świata i co ważniejsze, umożliwiała wgląd

³⁶ *Ibidem*, s. 168–171.

³⁷ T. Barrett, *Krytyka fotografii: jak rozumieć obrazy*, Kraków 2014, s. 26.

³⁸ K.T. Konecki, *Wizualna teoria...*, *op. cit.*, s. 26.

³⁹ *Niewidzialne miasto*, red. M. Krajewski, Warszawa 2012.

w jego meandry bez sztucznej ingerencji⁴⁰. Podobne projekty realizowane w różnych częściach globu unaocznily badaczom, że obrazy pozwalają nie tylko dokumentować rzeczywistość, ale również ją zmieniać.

Podsumowanie

Dobre zakończenie powinno być krótkie, treściwe i zawierać przynajmniej jedną odpowiedź na postawione w tekście pytanie. Moje zapytanie dotyczyło powodów, dla których pewni z widzenia znajomi mi obcokrajowcy fotografują swoje zmrożone oddechy. Jaka odpowiedź padła z ich strony? – „Ale przecież my nie robimy żadnych zdjęć swoich oddechów tylko swoich połączonych protez. Nasze rodziny powinny wiedzieć, że w Polsce dobrze nam się żyje”. Jeżeli taka odpowiedź nas nie zadowala, jeżeli tak postawione pytanie nas nie przekonuje, to być może niewidzialne miasto pozostanie dla nas na zawsze niedostępne. A dlaczego warto stosować w badaniach międzykulturowych metody wizualne? Ponieważ obrazy przekazują więcej niż słowa.

⁴⁰ D. Harper, *Co nowego widać?*, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Warszawa 2009, s. 167.