

JUSTYNA NOWOTNIAK

*Uniwersytet Szczeciński*

## **„FOTOOBRAZY”, „FOTOGŁOSY” I „FOTONARRACJE” W BADANIACH PEDAGOGICZNYCH**

ABSTRACT. Nowotniak Justyna, „Fotoobrazy”, „fotogłosy” i „fotonarracje” w badaniach pedagogicznych [“Photo-images”, “Photo-voices” and “Photo-narratives” in Pedagogical Studies]. *Studia Edukacyjne* nr 51, 2018, Poznań 2018, pp. 53-82. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. DOI: 10.14746/se.2018.51.4

The dynamic development of the visual culture requires a revised approach and thinking about its role in didactic process and its presence in scientific research. The key goals of the author's scientific interest in the different aspects of the visual aspect are as follows: to join the discussion on if and how to utilize photography in research on education, to rework the selected imaging techniques and analytical methods in this very context, and to carry out an interpretation of the visual material. The article references the outcomes obtained so far by an author.

**Key words:** visual culture, visual research methodology, participatory photography

### **Wstęp, czyli szkicowanie tła**

Pytanie: czy istotnie żyjemy w cywilizacji wizualnej, w której praktyki społeczne są konstruowane wokół wizualności i widzialności, stają się osią indywidualnych oraz zbiorowych działań i zachowań ludzkich<sup>1</sup>, nie doczekało się jeszcze jednoznacznej odpowiedzi. Podobnie nierozstrzygnięte pozostaje pytanie, czy obrazy istotnie przejęły nad nami władzę<sup>2</sup>, choć nikt już nie wątpi w zjawisko przeładowania wizualnego<sup>3</sup>. Na pewno zdajemy sobie sprawę z unikatowości i ulotności obrazów, jak i z faktu, że mogą stać się

---

<sup>1</sup> N. Mirzoeff, *The Subject of Visual Culture*, [w:] *The Visual Culture Reader*, London – New York 2008, s. 3-24.

<sup>2</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura*, red. E. Rewers, Poznań 1999.

<sup>3</sup> A. Portella, *Visual Pollution. Advertising, Signage and Environmental Quality*, London 2014.

środkiem wizualnej propagandy<sup>4</sup>. Obrazy wizualne jako specyficzny rodzaj znaków służących między innymi reprezentacji rzeczywistości, nawet jeżeli z upływem czasu tracą na sile przekazu, kryją inne potencjały, również natury metodologicznej.

Istota obrazu od zawsze negocjuje pomiędzy światem i naszym o nim myśleniem. W wyniku przemian komunikowania typowego dla kultury masowej, zachodzą więc zmiany w społecznym funkcjonowaniu obrazów. Współcześnie można zaobserwować interesujące procesy separowania sposobu postrzegania obrazów od kontekstu miejsca i czasu ich powstawania. W radykalny sposób zmienia to ich znaczenie w odniesieniu do intencji, która powołała je do życia, a pytanie *czego chcą obrazy*<sup>5</sup> zwielokrotnia wyraźnie swoją siłę.

Kulturowe multiplikacje obrazów podsycają dyskusję, także naukowy dyskurs, na temat ich istoty i funkcji w tworzeniu (bez)ładu społecznego.

William J. Thomas Mitchell poszukujący odpowiedzi na te i inne pytania, ogłosił w 1994 roku „zwrot piktorialny”:

Czymkolwiek miałby być zwrot piktorialny, powinno być jasne, że nie jest on powrotem do naiwnej mimesis, kopią lub odpowiednikiem teorii reprezentacji czy odnowieniem metafizyki piktorialnej „obecności”. Jest raczej postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością<sup>6</sup>.

Eksploracja naukowa obrazów, uwikłana w spór o istotę obrazu, staje się dziś nieomal społecznym imperatywem. „Fotoobraz” w tym względzie zdaje się przykuwać szczególną uwagę badaczy. Egzemplifikacją wielości i różnorodności pól dyskursów o fotografii, jej istocie, funkcji, treści i znaczeniu, jest corocznie zwiększająca się liczba tekstów naukowych, periodyków, a nawet instytucji zajmujących się jej fenomenem.

Fakty te generują określone zmiany w metodologii wielu dyscyplin naukowych. Przekonanie o znaczeniu metodologii wizualnej wykorzystującej fotografię jako narzędzie badawcze (a zwłaszcza aparat poznawczy kwestii wizualności)<sup>7</sup>, często zredukowane zostaje do wyeksponowania jej znaczenia

<sup>4</sup> L. Wojtasik, *Propaganda wizualna*, Wrocław 1987.

<sup>5</sup> Wydana pod tym tytułem na świecie w 2005 roku praca W.J.T. Mitchella jest jedną z najważniejszych teoretycznych propozycji prężnie rozwijających się od końca lat osiemdziesiątych badań kultury wizualnej.

<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago – London 1994. Polski przekład: W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przekł. M. Drabek, Kultura Popularna, 2009, 1, s. 4-19.

<sup>7</sup> B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

jako wizualnej informacji, pozostającej jedynie obiektywnym materiałem dowodowym.

Dynamika procesów społecznych skupionych wokół widzialności i wizualności przemawia za wykorzystaniem fotografii w badaniach pedagogicznych w szerszym niż dotąd kontekście. Ogniskowanie badawczych praktyk na różnorodnym świecie przedstawić wizualnych bezsprzecznie związanych z procesami kształcenia, wychowania, opieki trudno współcześnie podważyć. Pedagodzy zaś dość nieśmiało eksplorują ten obszar, jakby z poczuciem braku kompetencji, przypisywanym głównie krytykom i teoretykom sztuki, potem antropologom i socjologom. Bez studiów nad obrazem, metodologii sprzyjającej refleksji nad tym, jaki sposób rodzina jako środowisko wychowawcze, szkoła (i inne instytucje oświatowe) tworzą „ramy” dla odbioru i kreacji obrazów, jak kształtują komunikację wizualną, jakie wytwarzają rytuały oglądania i tworzenia obrazów, trudno będzie zabiegać o edukację sprzyjającą ukształtowaniu krytycznej kompetencji praktyk patrzenia.

W związku z powyższym, celem artykułu jest włączenie się do dyskusji nad wykorzystaniem fotografii w badaniach pedagogicznych i poddanie namysłowi użyteczności fotografii uczestniczącej (*participatory photography*). Odwołam się krótko także do własnych doświadczeń badawczych, tym razem z realizacji projektów poświęconych rodzinie nastolatka<sup>8</sup> należącego do pokolenia *digital natives*.

## **(Foto)obrazy i przedstawienia wizualne w technikach fotograficznych**

Możliwości wykorzystania i badania obrazów przez badaczy społecznych wiążą się z potrzebą odpowiedzi na liczne pytania o: istotę analizowanego obrazu, relację między słowem a obrazem, mechanizmy odzwierciedlania i (re)konstruowania świata poprzez obraz i wiele innych.

Rozumienie obrazu jedynie w kategoriach wizualności jest naturalnie znaczącym uproszczeniem. Przeciwwstawiał mu się W.T. Mitchell, realizując w latach 90. XX wieku zamysł stworzenia typologii obrazów. Ten znakomity literaturoznawca i kulturoznawca, przywołany już w związku z ogłoszeniem zwrotu piktorialnego w ubiegłym stuleciu, w swojej typologii wskazywał na

---

<sup>8</sup> Wyniki badań przeprowadzonych w szkołach z użyciem fotografii opisałam w książce: J. Nowotniak, *Etnografia wizualna w badaniach i praktyce pedagogicznej*. Tematy sesji fotograficznych wykonanych przez uczniów, biorących udział w badaniach, brzmiały: „Miejsca, które lubię i w których nie czuję się dobrze”; „Motta czy graffiti – co znajduje się na ścianach polskich szkół?”; „Szkolne toalety, czyli czyj jest ten kawałek podłogi?”; „Typowy dzień z mojego życia w szkole”; „Granice szkolnych terytoriów”.

znaczenie obrazów słownych, dzieląc je między innymi na pismo, metafory oraz opisy. Do obrazów perceptualnych zaliczał na przykład objawienia, a w psychicznych podstawowymi egzemplifikacjami uczynił sny, wspomnienia i wyobrażenia. Kolejne wyliczane przez autora, to obrazy optyczne, na przykład odbicia i projekcje, czy graficzne: obrazki i projekty<sup>9</sup>.

Przykłady obrazów zakwalifikowanych do określonych rodzajów, typów, czy gatunków można by mnożyć, z czego ostatecznie zrezygnował też sam Mitchell, argumentując tę decyzję nagłą potrzebą zaangażowania się w dyskusję na temat społecznej roli obrazów. Konstruowanie złożonej typologii obrazów zamienił na tworzenia teorii obrazu, która eksponowałaby obraz jako w pełni samoistną formę poznania świata.

Richard Rorty, któremu przypisuje się zwrot językowy, dowodził, że istnieją stany rzeczy dostępne jedynie językowo i jedynie mówienie może powołać je do życia<sup>10</sup>. Konstatacja ta przywołuje dwa zasadnicze pytania filozofii języka: o których stanach rzeczy można powiedzieć, że istnieją poza językiem, a które są wytworzone jako stan rzeczy przez język? Na uwagę zasługują rozważania o tekstualności obrazu Rolanda Barthesa<sup>11</sup>, stawiającego pytanie o relację między obrazem a możliwością/koniecznością jego odczytania za sprawą języka.

Gottfried Boehem, reprezentujący nurt Bildwissenschaft<sup>12</sup> (niemiecka odłoga „zwrotu ikonicznego”) podkreśla, że hermeneutyka obrazu ma swoje źródło tam, gdzie wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka.

Na gruncie rozważań teoretycznych lokujących się w obszarze refleksji na temat kultury wizualnej pojawiają się argumenty pozwalające sfalsyfikować tezę, że wszystko co „zawiera” obraz może zostać zwerbalizowane. Egzemplifikacją tego stanowiska są znaczące, kanoniczne już, poruszające fotografie, oglądane w wymownej ciszy<sup>13</sup>, ale prowokujące przedstawicieli sztuki, nauki do wielostronicowych rozpraw na temat ich znaczenia i roli fotoobrazu w kształtowaniu rzeczywistości społecznej.

W budowaniu teoretycznych podstaw metodologii wizualnej niezbędne są precyzyjne kategoryjne rozróżnienia. Fotografia jest w istocie techniką re-

<sup>9</sup> W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, s. 4-19.

<sup>10</sup> R. Rorty, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method* (with Two Retrospective Essays), Chicago - London 1992.

<sup>11</sup> R. Barthes, *Mitologie*, przekł. A. Dziadek, Warszawa 2000.

<sup>12</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w kulturze*, Teksty Drugie, 2006, 4.

<sup>13</sup> Wystarczy przywołać jedno z najbardziej znanych i kontrowersyjnych zdjęć wojennych Roberta Capy z wojny domowej w Hiszpanii. Żołnierz w białej koszuli rozkłada szeroko ramiona, właśnie trafił go śmiertelny pocisk. Jeszcze stoi chwiejnie na zgiętych nogach, ale wiemy, że zaraz upadnie. Głowę ma odrzuconą do tyłu. Z prawej ręki wypada mu karabin.

jestracji obrazu za pomocą określonego sprzętu, wykorzystującego głównie zjawisko promieniowania elektromagnetycznego. Efektem jej zastosowania jest zdjęcie, czyli obraz, który został zapisany na papierze, szkłe, płótnie, murze lub innym materiale (czyli nośniku spojrzenia/wyobrażenia fotografa, który pozwala je zmaterializować). Obraz fotograficzny jest jednocześnie przeniesieniem na określoną płaszczyznę konwencjonalnej rzeczywistości oraz deformacją tej rzeczywistości, wynikającą z niedoskonałości technicznych sprzętu lub interpretacji autora. Zdjęcie jest więc subiektywnym dokumentem, formą zapisu pewnego zdarzenia, które w kategoriach temporalnych już się wydarzyło (które zarejestrował fotograf). Na potrzeby artykułu pojęcie fotoobrazu zredukowane zostało do obrazu materialnego (*picture*), którego egzemplifikacją może być zdjęcie wykonane na papierze fotograficznym (analogowe) lub w wersji elektronicznej. W obu przypadkach będę posługiwać się kategorią fotoobrazu.

Na przeciwnym biegunie lokuje się „sztuka fotografii”. Artysta (fotografik) kreuje swoją artystyczną ideę, dokonuje ingerencji fotograficznych. Świadomie i celowo manipuluje dosłownością obrazu.

Vilém Flusser uważa, że podstawową kategorią, do której może odwoływać się filozof w społeczeństwie postindustrialnym jest „apparat”. Aparat fotograficzny jest dla niego narzędziem symulującym myśli, a obraz znaczącą powierzchnią, której elementy pozostają wobec siebie w relacjach magicznych. W tym kontekście rzeczywistość jawi się jako coś, na co natrafiamy na naszej drodze ku śmierci, wyposażeni w wyobraźnię, która jest umiejętnością produkowania i odszyfrowywania obrazów<sup>14</sup>.

Trzeba żywić nadzieję, że badacze posługujący się dziś fotografiami są świadomi istnienia pozoru ich obiektywności, iluzji fotoświata i powszechnej potrzeby fotonarracji, która jak każda narracja nie musi być zakotwiczona w świecie rzeczywistym. Fotografia okrzyknięta „okiem stulecia”<sup>15</sup> wpłynęła z pewnością na kształt współczesnych teorii obrazu<sup>16</sup>.

To, co zasługuje na szczególną uwagę w społecznych sposobach funkcjonowania obrazów, to ich potencjał komunikacyjny, nie do przecenienia w badaniach terenowych z udziałem młodzieży. Kulturę wizualną jako pewną kategorię uczulającą rozumiem, narażając się zapewne na wiele uwag krytycznych, jako splot procesów komunikacji wizualnej oraz wszechstronnych interakcji, jakie stają się udziałem członków danej społeczności wtedy, gdy wytwarzają artefakty wizualne, gdy nimi manipulują, gdy je interpretują<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przekł. J. Maniecki, Katowice 2004.

<sup>15</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009.

<sup>16</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Warszawa 1986.

<sup>17</sup> Definicję tę sformułowałam w toku badań nad kulturą wizualną szkoły i opisałam w monografii: J. Nowotniak, *Etnografia wizualna w badaniach*. Inspiracją były też definicje pozyskane

Pojęcie kultury wizualnej jest wielce problematyczne, bo wieloaspektowe uwikłane w różne konteksty. Sama „wizualność” doczekała się wielu ujęć. Trudno więc dziwić się, że w dyskursie akademickim wybrzmiewają głosy powątpiewania na temat możliwości precyzyjnego sformułowania definicji tego pojęcia.

Krzysztof Konecki trafnie sugeruje, że kultura wizualna ma charakter interakcyjny. Interakcje są niewyczerpalnym źródłem tworzenia praktyk widzenia, kultura wizualna nie istnieje bez „Innego”, który podsuwa nam „ramy” interpretacji obrazu. Badając kulturę wizualną badamy w istocie „subkultury widzenia”, bowiem praktyki te związane są ściśle z określonymi kontekstami<sup>18</sup>.

Kultura wizualna w wąskim ujęciu, na przykład w interpretacji historyków sztuki, często jest problematyzowana jako wytwory sztuk pięknych. Poza tym mamy do czynienia z wielością kultur wizualnych; te z którymi obcujemy przynależą głównie do zachodniej kultury.

John Berger w swojej pracy *Sposoby widzenia* pisał:

Obraz to widok, który został odtworzony lub zreprodukowany. Obraz to wygląd rzeczy lub zbiór wyglądów, wyrwany z pierwotnego kontekstu, w którym powstał, i utrwalo-ny – na kilka sekund lub kilka stuleci. Każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia<sup>19</sup>.

Ów kontekst pomaga odtworzyć technika oparta na współpracy z respondentem, czyli fotografia uczestnicząca (*participatory photography*), w której badany wykonuje zdjęcia na temat podany przez badacza. Najczęściej technika ta łączy się z wywiadem<sup>20</sup> lub pisanem fotoesejów. W literaturze przedmiotu stosuje się też nazwę foto-głosy (*photo-voices*), wizualne głosy (*visual voices*) lub mówiące obrazy (*talking pictures*).

Wybór techniki fotograficznej zależy naturalnie od postawionych problemów badawczych i musi wiązać się z konkretnymi implikacjami teoretycznymi. Musi też nastąpić deklaracja sposobu rozumienia obrazu. Realizacja tego postulatu jest warunkiem profesjonalizacji badań bazujących na metodologii wizualnej w naukach społecznych.

---

w projekcie „Kwestionariusz kultury wizualnej” opisanym w: M. Frąckowiak, Ł. Rogowski, red., *Kwestionariusz Kultury Wizualnej*, Kultura i Społeczeństwo, 2009, 1, 4.

<sup>18</sup> K. Konecki, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2005, 1, 1.

<sup>19</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przekł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 9-10.

<sup>20</sup> W 1989 r. Krzysztof Kosela w zbiorowej publikacji: *Poza granicami socjologii ankietowej* opublikował tekst: *Wywiad z interpretacją fotogramów*. W 1990 na łamach „Kultury i Społeczeństwa” ukazał się jego drugi tekst pod tytułem: *Interpretacja fotografii. Krok ku socjologii wizualnej* – termin „socjologia wizualna” pojawił się pierwszy raz na łamach polskich publikacji naukowych.

Piotr Sztompka rozumie „przedstawienia wizualne” jako „celowo tworzone obrazy (w obszarze sztuki, reklamy, reklamy mass mediów)” i odróżnia je od tych fotografii, które obrazują „»widoczne formy kulturowe« powstające bez żadnego twórczego zamysłu (...)”. Wskazuje na przykład ubiór ludzi na ulicy<sup>21</sup>. Rzekomy brak kreatywności przechodnia w doborze stroju można poddać pod dyskusję.

Przyczynkiem do niej może być opinia Gillian Rose

Przedstawienia wizualne nigdy nie są przezroczystymi oknami na świat – są jego interpretacjami, ukazują go bowiem w bardzo specyficzny sposób. Stąd wynika (...) rozróżnienie na to, co jest widziane i sposób widzenia<sup>22</sup>.

Wykorzystywanie badań etnograficznych (w tym etnografii wizualnej) wiąże się z antropologicznym akcentowaniem potrzeby uwzględniania perspektywy kultury w badaniach rzeczywistości społecznej. Obraz ujmowany jest wówczas jako rezultat osobistej lub kolektywnej symbolizacji. „Dlatego też pojęcie obrazu jeżeli potraktuje się je poważnie, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym”<sup>23</sup>, co nie zmienia faktu, że na początku rozwoju badań etnograficznych fotografia pełniła głównie funkcję dokumentu uwierzytelniającego słowo pisane<sup>24</sup>. Analizowanie fotografii opierało się na poszukiwaniu „zobrazowanych faktów”<sup>25</sup>, ujawniających prawdę społeczną, historyczną i kulturową o badanym zjawisku. Analizy te należało porównać z notatkami z obserwacji czy wywiadów, aby zidentyfikować okoliczności, w jakich zdjęcie zostało wykonane. Sporządzanie przez antropologa fotograficznego notatnika, to w pewnym sensie najpopularniejsza technika fotograficzna.

Wykonywano w tym celu także refotografię, czyli powtórna fotografię polegającą na fotografowaniu jakiegoś obiektu w określonych odstępach czasowych, przy zachowaniu możliwie tych samych zasad kadrowania (do wykorzystania w badaniach nad zmianą społeczną, kulturową).

W wizualnej teorii ugruntowanej (jakościowa strategia badawczo-analityczna) akcenty rozłożone są jeszcze inaczej, ze względu na proces wysycania

---

<sup>21</sup> P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005, s. 7.

<sup>22</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.

<sup>23</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 11-12.

<sup>24</sup> W Polsce o fotografii określanej mianem etnograficznej można mówić od początku XX wieku. Służyła ona badaniom ludoznawczym, dokumentowała materialne aspekty kultury.

<sup>25</sup> K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 31.

kategorii i ściśle określone paradygmaty kodowania; systematyczne pobieranie próbek wymaga cyklicznego pozyskiwania materiału do analizy<sup>26</sup>.

W obrębie każdej z tych teorii i metod preferuje się określone techniki fotograficzne lub ich łączenie, biorąc pod uwagę też rolę badacza w pozyskiwaniu lub wytwarzaniu materiału wizualnego.

Sarah Pink jest entuzjastką łączenia metod zapisu wizualnego. Metody przenikają się i nakładają na siebie wraz z innymi metodami związanymi i niezwiązanymi z wizualnością<sup>27</sup>. Autorka podkreśla, że

Nie oznacza to, że obraz ma zastąpić słowo jako dominujący tryb prowadzenia badań oraz przedstawiania, jednak powinno się go uznać za równie ważny jak słowo element pracy etnograficznej. Dlatego też obrazy wizualne, przedmioty i opisy muszą zostać włączone do tej pracy wtedy, kiedy jest to właściwe, dogodne lub wzbogacające nasze poznanie<sup>28</sup>.

Fotografia oparta na współpracy oraz wywiad z fotografią pozyskuje się od informatorów, z którymi pracuje się pojedynczo (Collierowie) lub z grupą zaangażowaną w proces kreatywny (Chaplin), łącząc z działaniami ceremonialnymi (Banks)<sup>29</sup>.

Krzysztof Konecki opisując „relację badacza z danymi empirycznymi” wymienia kilka stanowisk. Z wpływem dużym mamy do czynienia, kiedy badacz sam jest autorem zdjęć. Mniejszy wpływ kojarzony jest z sytuacją, w której podstawę materiału empirycznego stanowi materiał zastany, obrazujący określone obiekty o znaczeniu społecznym. Wpływ zbalansowany ma badacz posiłkujący się fotografiami jako materiałami zastanymi w powiązaniu z materiałami wywołanymi, to jest z komentarzami werbalnymi dokonanymi przez respondentów na tematy pokazywanych im zdjęć. Użycie fotografii praktykowane jest też jako dowód lub jako ilustracja dla wniosków uzyskanych z badań, w których głównymi danymi są teksty werbalne lub liczby i reprezentacje statystyczne danych<sup>30</sup>. Badacz może wykorzystać „fotograficzną listę tematyczną” (*shooting scripts*), zawierającą wedle uznania pytania badacza, wywiedzione z poprzedzających etnografię wizualną badań terenowych, zwłaszcza wywiadów. Dyspozycje do fotografowania na gruncie socjologii pochodzą najczęściej bezpośrednio z teorii.

<sup>26</sup> Krzysztof Konecki na łamach „Przeglądu Socjologii Jakościowej” (np. numery z lat 2005, 2008, 2010, 2012) przeanalizował możliwości wykorzystania obrazu fotograficznego w metodologii teorii ugruntowanej.

<sup>27</sup> S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienia w badaniach*, Kraków 2009, s. 95.

<sup>28</sup> Tamże, s. 15.

<sup>29</sup> Tamże, s. 99.

<sup>30</sup> K. Konecki, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2005, I, 1 ([http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)).



Autor nie wymienia możliwości analizy materiału wizualnego/zdjęć wykonanego samodzielnie przez respondenta.

Marcus Banks dzieląc metody wizualne, wskazuje natomiast na współpracę z aktorami społecznymi, służącą tworzeniu przedstawień wizualnych, czyli fotografii lub filmów (badanie społeczności poprzez tworzenie przez jej członków obrazów) oraz badanie istniejących już przedstawień wizualnych (studiowanie obrazów w celu pozyskania informacji na temat społeczności)<sup>31</sup>.

Teoretycznych propozycji analizy obrazów istnieje bardzo wiele i trudno byłoby wymienić wszystkie, a nie jest to cel, któremu można sprostać w przekrojowym artykule naukowym.

Jedną z nich jest analiza kompozycyjna, odwołująca się do metafory „dobrego oka” (*the good eye*), jako specyficzny sposób patrzenia na obrazy przypominające poznawanie struktury obrazu. Jest to, nie do końca sprecyzowane metodologicznie, poszukiwanie środków wyrazu komunikatu wizualnego, stanowi pewien schemat<sup>32</sup> przeprowadzania analizy związanej z badaniem sztuk plastycznych, eksponujący na przykład poszukiwanie środków wyrazu<sup>33</sup>.

Analiza treści to metoda, której istota polega na sprawdzaniu częstotliwości występowania poszczególnych elementów w precyzyjnie zdefiniowanej grupie (zestawie) obrazów. Proces jest wieloetapowy, a każdy etap wiąże się z wymaganiami, które muszą być bezwzględnie spełnione<sup>34</sup>.

Jedną z propozycji analizy tekstów złożonych z obrazów i ich opisów werbalnych jest metoda analizy wizualno-werbalnej Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena, zaliczana do „semiotyki społecznej”. Twórcy odeszli od analogii do języka werbalnego i wprowadzili coś, co można określić „wizualną gramatyką” (kolor, perspektywa itp.). „Struktury narracyjne” odmiennie realizowane są w sferze wizualnej (trudno przedstawić np. fałsz) i werbalnej (trudno oddać przez werbalizowanie kolor). Wzajemne relacje elementów wizualnych i werbalnych ukształtowane są kulturowo, zatem odnoszą się do kontekstu społecznego. Idee wizualności i tekstualności mogą mieć odmienne znaczenia zależne od umiejscowienia kulturowego<sup>35</sup>.

Marek Karczmarzyk wykorzystał tę metodę do interpretacji zawartości stron światowych internetowych galerii sztuki adresowanych do dzieci<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, przekł. P. Tomanek, Warszawa 2009.

<sup>32</sup> Precyzyjne wskazówki zawiera książka L. Gervereau, *Voir, comprende analyser les images*, Paris 2000.

<sup>33</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, s. 57-81.

<sup>34</sup> Tamże, s. 83-99.

<sup>35</sup> G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, New York 2006.

<sup>36</sup> M. Karczmarzyk, *Dziecko w wirtualnej galerii*, Warszawa 2013.

Kolejne metody funkcjonują w obszarze semiologii i skupione są, naturalnie rzecz upraszczaając, na ujawnianiu ukrytych konotacji. Znak jako centralne pojęcie semiologii jest nośnikiem znaczeń, ich odkrywanie to zasadniczy cel semiologicznych analiz. Piotr Sztompka dokonując próby pojęciowo-teoretycznego uporządkowania sposobów interpretowania fotografii, obok interpretacji semiologicznej, hermeneutycznej i strukturalistycznej wymienia także interpretację dyskursywną. W jego ujęciu „dyskurs wizualny to złożony proces negocjacyjny, w którym artykułują się znaczenia obrazów”<sup>37</sup>.

Krytyczną analizę wizualną propagował prekursor nowoczesnych badań nad obrazem Stuart Hall<sup>38</sup>, uważając, że odczytywanie tekstów kulturowych to poszukiwanie symbolicznie kodowanych przekazów, często ideologicznych. Pytanie o znaczenie praktyk krytycznych w procesie analitycznym zawarł w klasycznym już dziś eseju *Encoding and Decoding*.

Współcześnie podkreśla się konieczność wykorzystywania różnych metod w jednym projekcie badawczym, co zwiększa możliwości analityczne i zapobiega jednostronności wnioskowania. Historia badań wykorzystujących metodologię wizualną dostarcza przykładów poddanych krytyce.

Egzemplifikacją złudnej wiary w słuszność jednej metody jest wywiad prowadzony z użyciem fotografii wybranych lub zrobionych przez badacza (*photo-elicitation*), czyli „wywołanie za pomocą fotografii”. Kanoniczny już przykład to projekt Colliera<sup>39</sup>, badającego opinie rolników na temat życia w mieście z użyciem fotografii dużych aglomeracji miejskich. Informatorzy tworzyli narracje za pomocą zdjęć autora badania, więc kontekst społeczno-kulturowy obdarzony mocą nadawania znaczeń pochodził od badaczy. „Obrazy do wynajęcia” mogą być jednocześnie narzędziem manipulacji i obroną przed manipulacją. Projekt Colliera zaliczano do grupy pierwszej.

Podkreśla się jednocześnie, że fotowywiady sprzyjają pogłębianiu relacji z badanym podczas ich przebiegu. Tego rodzaju wywiady zalicza się do słabo konfrontujących, stąd dla określenia ich funkcji stosuje się metaforę „otwieracza do konserw”, użytej po raz pierwszy przez Johna i Malcolma Collierów<sup>40</sup>. Potencjał tych technik jest zawarty w samej fotografii oraz w interakcyjnym działaniu wykorzystania ich w procesie badawczym.

<sup>37</sup> P. Sztompka, *Socjologia wizualna*, s. 92.

<sup>38</sup> S. Hall związany był z grupą badaczy The Media Grup Centre propagującą nowe podejście do mediów, któremu dał wyraz w opublikowanej w 1984 r. pracy: *Encoding, decoding*. [w:] *Culture. Media. Language*, red. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1984.

<sup>39</sup> J. Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New York 1967.

<sup>40</sup> J. Collier, M. Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque 1986.

Kryterium doboru technik może być ich użyteczność, ale także wiek czy potencjał kulturowy respondenta. Szczególne znaczenie wydają się mieć techniki, które najbardziej korespondują z potrzebami i sposobami komunikowania się ludzi osadzonymi w kulturze wizualnej. Wizualizowanie świata to jedna z podstawowych potrzeb współczesnego *homo videns*<sup>41</sup>, która łączy się z przyjemnością patrzenia i bycia oglądanym<sup>42</sup>. Znaczenia nabrała potrzeba wizualnej autoprezentacji. Jednym z jej wymiarów jest kultura cyfrowego narcyzmu<sup>43</sup>, czyli kultura selfie, mająca charakter także fotografii rodzinnej. Owo fotoobrazowanie własnego życia koresponduje z założeniami autodefiniowania się<sup>44</sup> techniki, połączonej na przykład prośbą o wskazanie na fotografiach miejsc, z którymi utożsamia się osoba biorąca udział w badaniach lub identyfikujących ją przedmiotów.

Współczesne zróżnicowanie ikonosfery i mnogość widzialnych przejawów życia społecznego, czyli wizualnej socjosphery sprawia, że coraz częściej doświadczamy zerwania widzialności z rzeczywistością<sup>45</sup>. Jest to wyzwanie dla badacza, ale także okazja by sięgać po te fotoobrazy, które mają znaczenie dla osób biorących udział w badaniu, uwzględniając jednocześnie sposoby ich wytwarzania. Fotografia rodzinna, także w odmianie *selfie*, wydaje się spełniać te kryteria i im poświęcony jest następny podrozdział.

### Fotoobrazowanie rodziny w kulturze wizualnej dedykowane „pedagogicznemu myśleniu”

Pionierzy fotografii konstruowali aparaty, które tylko przy odpowiedniej obsłudze dawały obrazy podobne do tych, jakie powstają za pomocą naszego narządu wzroku. Szybko jednak okazało się, że nowy wynalazek istotnie dokumentował rzeczywistość, ale często zgodnie z zapotrzebowaniem tych, którzy na zdjęciu mieli szansę zostać uwiecznieni.

Z chwilą pojawienia się aparatów fotograficznych możliwość wykonania rodzinnego zdjęcia czy portretu zarezerwowana była tylko dla rodów arystokratycznych. Przywileju wykonywania tych fotografii doświadczyli nieliczni fotografowie, znający właściwe konwencje, pozwalające wyeksponować status fotografowanych, ujawniające arystokratyczną wersję prawdy społecznej, historycznej i kulturowej. Milczeniem pomijano nadmierną

<sup>41</sup> G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, Warszawa 2007.

<sup>42</sup> E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, Gdańsk 2007.

<sup>43</sup> M. Szpunar, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Kraków 2016.

<sup>44</sup> R. Drozdowski, *Autodefiniujące pamiątki*, [w:] *Wyobrażenia społeczna. Horyzonty – źródła – dynamika. Uwarunkowania strategii dostosowawczych współczesnego społeczeństwa*, red. R. Drozdowski, M. Krajewski, Poznań 2008.

<sup>45</sup> S. Pink, *Etnografia wizualna*, s. 47.

skłonność do estetyzowania fotografii<sup>46</sup>. Fotografie pozowane miały, w ówczesnym rozumieniu, status dokumentowania faktów, przejmując to zobowiązanie od rysowników. Realizowano dążenia do racjonalnej oraz obiektywnej inwentaryzacji i usystematyzowania materialnej rzeczywistości kulturowej, co w efekcie powodowało, że fotografie rodzinne były bardzo do siebie podobne.

Obraz fotograficzny osadzony został w automatyzmach percepcyjnych i gustach wyobrażeń potocznych, rysujących tło dla schematów wizualnych i stylów percepcji ugruntowanych w wyobrażeniach danego okresu<sup>47</sup>. W tym sensie stanowił materiał empiryczny określonych schematów kulturowych, w ramach których konstruowany był obraz rodziny.

Fotografia rodzinna jako technika „dokumentacyjna” musiałaby sprostać wymogom reprezentatywności. Ilustracja fotograficzna, poprzez mimetyczne właściwości, zawdzięczała swój naukowy autorytet osadzeniu w pozytywistycznej myśli o bezpośredniej obserwacji rzeczywistości – fotografia jako „przezroczysta szyba do obserwacji” życia rodzinnego.

Świat przedstawiony na fotografii jest jednocześnie światem prawdziwym i światem wyobrażeń społecznych, światem takim, jakim potocznie jest kreowany i odbierany w zgodzie z ówczesnie obowiązującymi regułami aranżacji i oglądu<sup>48</sup>. Dostrzeżenie w fotografii rodzinnej medium, które niosło ze sobą nowe znaczenia, wiązało się z większą dostępnością aparatów fotograficznych. Fotografia stała się bardziej osobista, wykonywano ją nie tylko dla upamiętnienia chwil związanych na przykład z wydarzeniami narodowymi. Amatorska fotografia w następnym stuleciu skupiona była na rejestracji codzienności, na czasie prywatnym<sup>49</sup>. Zdjęcia zaczęły pokazywać rzeczywistość uchwyconą jakby mimochodem. Trudno jednoznacznie orzec, jak bardzo odzwierciedlały wyreżyserowaną relację z rzeczywistością, zawsze stanowiły formę autoprezentacji, może tylko raz mniej, raz bardziej świadomej<sup>50</sup>.

Pierre Bourdieu dowodzi, że ludzie fotografując, utrwalają konwencje wizualne oraz uwzględniają normy, idee, wartości podzielane przez społeczność/kulturę wizualną, z której się wywodzą i do której deklarują przynależność. Zdjęcie jako towarzysz życia małych grup społecznych – pełniąc w nich funkcje upamiętniania, komunikowania, czy samorealizacji – zyskuje poten-

<sup>46</sup> S. Magała, *Szkoła widzenia, czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wrocław 2000, s. 9.

<sup>47</sup> U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976.

<sup>48</sup> U. Czartoryska, *Z lektury teoretycznej II*, Fotografia, 1966, 2.

<sup>49</sup> A.L. Walker, R. Moulton Kimball, *Photos albums: Images of time and reflection of self*, *Qualitative Sociology*, 1989, 12, 2, s. 158.

<sup>50</sup> I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, Kraków 2009.

cjał generowania i kształtowania interakcji i relacji wewnątrzgrupowych, ale także dookreślenia własnej tożsamości jej członków<sup>51</sup>.

Akt fotografowania i dzielenie się jego efektami buduje więc i określa relacje społeczne – inicjuje funkcję wspólnotową. Tworzenie fotografii rodzinnej zmierza do uchwylenia i uwiecznienia wysoce zindywidualizowanych sytuacji. Fotografie te gromadzi się głównie dla użytku prywatnego, choć ta argumentacja, zwłaszcza obecnie, jest nie do końca zgodna z prawdą. Nigdy przecież nie wyklucza się możliwości pokazania ich innym, nawet obcym osobom. Aby interpretacje nadawcy mogły być tożsame z interpretacjami odbiorcy, nadawca musi wykorzystać powszechnie znane, akceptowane i reprodukowane symbole. Musi zatem „udowodnić”, że zna pewne wzorce interpretacji sytuacji społecznych, by zyskać zrozumienie i aprobatę oglądającego zdjęcia. Wizualne przedstawienia określonych interakcji ukazują relacje przedstawień fotograficznych do struktur społecznych, zdjęcia przemieszczają się ze sfery prywatnej w publiczną.

Fotografowanie jest niezaprzeczalnie formą autoprezentacji. Zdjęcia z albumów rodzinnych nawiązują więc do wszystkich aspektów życia tej małej grupy społecznej. Rodzina posiadająca zwierzęta na pewno w swoich zbiorach ma fotografie zawierające ich podobizny, fotografowane zwłaszcza w towarzystwie dzieci lub osób starszych. Dzięki takiej autoprezentacji ujawniane jest przywiązanie i miłość do zwierząt<sup>52</sup>. Osobną grupę stanowią zdjęcia z wyjazdów, wakacji, spacerów, wycieczek rodzinnych oraz znaczących wydarzeń i ceremonii, jak na przykład: chrzciny, komunie, śluby, pogrzeby.

Detaliczna obserwacja fotoświatów ceremonii ślubnej ujawnia znaczące zmiany na scenie społecznej. Konserwatywne początki fotografii ślubnej odzwierciedlały ducha czasów, zdjęcie przypięczone do ściany było istotnym wydarzeniem i od razu zyskiwało znaczne miejsce ekspozycji nad łóżkiem małżonków, dokumentując ich nowe role społeczne. Upozowanie panny młodej i pana młodego, wyraźna konwencja ustawienia członków rodziny, bezbłędnie pozwalała kreślić stopień pokrewieństwa. Dziś fotografie są jedynie dodatkiem do „reportaży ślubnych”, ich stylistyka jest przebogata, zaczerpnięta z filmu, blogu, Instagramu; wyobraźni narzeczonych nikt dziś nie ogranicza. Każdy kieruje się swoimi upodobaniami oraz możliwościami, zgodnie jednak z habitusem<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> P. Bourdieu i in., *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris 1965.

<sup>52</sup> Przykładem może być społeczny subświat właścicieli zwierząt domowych, w którym antropomorfizacja zwierząt umożliwia uczynienie ich członkami rodziny i zapewnia ważne miejsce na rodzinnych fotografiach; K.T. Konecki, *Ludzie i ich zwierzęta. Interakcjonistyczno-symboliczna analiza społecznego świata właścicieli zwierząt domowych*, Warszawa 2005.

<sup>53</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przekł. P. Bilos, Warszawa 2005.

Współczesna fotografia rodzinna ukazuje zatem napięcie między realnością i abstrakcją, raz stając się świadectwem tożsamości ich autorów, innym razem tylko wyrazem konwencji, właściwej dla fotografii rodzinnej w danym okresie. Istnieje nawet przyzwolenie społeczne na kłamstwo zdjęć, wówczas jeżeli służą podtrzymaniu tradycji<sup>54</sup>. Zazwyczaj jednak analiza albumów fotograficznych ujawnia sposób wartościowania rzeczywistości przez członków rodziny, ich pozycję, relacje z dziećmi, poprzez hierarchię ważności fotografowanych obiektów.

Pytanie współcześnie wybrzmiewające także w tekstach naukowych, to czy fotografia jeszcze służy przedłużeniu pamięci, czy jest tylko próbą zmaterializowania sytuacji teraźniejszej?

Firma Nikon zleciła w 2014 roku agencji Atomic Reserch wykonanie badania rynku dotyczącego tworzenia rodzinnej historii na zdjęciach. W badaniu wzięło udział 9000 dorosłych Europejczyków, w tym 1001 Polaków. Blisko połowa Polaków w wieku 18-34 lata zadeklarowała, że fotografia rodzinna stanowi istotny element dokumentowania rodzinnej historii. Jednocześnie blisko jedna trzecia ankietowanych przyznała, że nie wykonuje takich portretów regularnie.

Śluby stanowią temat prawie jednej trzeciej (32%) wszystkich wykonywanych fotografii rodzinnych. 25% ankietowanych stwierdziło, że zaproszenie partnera do rodzinnego portretu wymaga określonego stażu narzeczeństwa (ponad rok lub wspólnego mieszkania na stałe). Dla 17% warunkiem koniecznym są zaręczyny. W efekcie, tylko 6% badanych wyraziło chęć posiadania na rodzinnym zdjęciu podobizny swojego chłopaka lub dziewczyny.

Inne badania, o których trzeba wspomnieć, związane z faktem, że każdego dnia do Internetu trafia tysiące zdjęć dzieci zamieszczonych przez ich rodziców, to między innymi badania prowadzone przez Fundację Dzieci Niczyje, która w 2013 roku stworzyła kampanię społeczną „Pomyśl, zanim wrzucisz”. W świetle uzyskanych danych, do publikowania zdjęć swoich nagich dzieci lub ubranych jedynie w bieliznę przyznaje się co czwarty rodzic dziecka do 10. roku życia. Właśnie dlatego kampania miała zwrócić uwagę na problem bezrefleksyjnego publikowania zdjęć dzieci, a także ochronę ich prywatności w Internecie. Ośmieszanie własnych dzieci w Internecie staje się też nową metodą (rzekomo wychowawczą). Karanie dziecka zamieszczeniem filmu z jego niegrzecznym zachowaniem jest kolejnym wyzwaniem dla pedagogów, wymagającym szybkiej interwencji.

Rodzinny album ze zdjęciami analogowymi wydawać się może wobec powyższego anachroniczny, a jako forma narracji biograficznej o ciągłym charakterze przechodzi dziś do przeszłości. Wzmocnieniu ulega natomiast

<sup>54</sup> J. Hirsch, *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*, New York – Oxford 1981, s. 62-65.

potrzeba jednostkowej obecności na zdjęciu, podkreślająca indywidualność i niepowtarzalność współczesnego człowieka.

Egzemplifikacją tego zjawiska i nowej odsłony wtargnięcia wizualności do świata społecznego jest „selfimania”. Słowo *selfie* pojawiło się pierwszy raz na australijskim forum internetowym w 2002 roku, zaś w *The Oxford English Dictionary* zamieszczono je 11 lat później. Określenie to powstało niedawno, natomiast historia wykonywania przez ludzi fotograficznych autoportretów ma niespełna 200 lat. Ich potrzeba ujawniła się zaraz po uzyskaniu możliwości utrwalenia obrazu fotograficznego.

W 1975 roku odkryto autoportret Roberta Corneliusa, wykonany w Filadelfii, z podpisem umieszczonym na odwrocie: „Pierwszy obraz światła jaki kiedykolwiek zrobiono. 1839”. Oryginał znajduje się obecnie w kolekcji dagerotypów „Library of Congress”.

Autorstwo jednej z pierwszych „celebryckich selfie”, jak można by powiedzieć obecnie, przypisywane jest księżnej Anastazji Nikołajewnie Romanowej, która w wieku 13 lat zrobiła sobie zdjęcie za pomocą lustra (1914 r.). Autoportrety wykonywane aparatem z pewnością nie są więc odkryciem ery smartfonów. Znanych przykładów „zdjęć z ręki”, które zrobiły mniejszą lub większą karierę jest w historii fotografii bardzo wiele. Do tych najbardziej kontrowersyjnych należy „Autoportret topielca” Hippolyta Bayarda.

Fotograficzny autoportret, jakim jest „selfie”, urósł w siłę dopiero w środowisku mediów społecznościowych, dzięki zdobyczom techniki. Wielu współczesnych kulturoznawców postuluje, aby nie oddzielać technologii od kultury, stanowiącej jej integralną część. Każdy nowy wynalazek wznaga pracę kulturową, kończącą się wypracowaniem określonych praktyk społecznych i konwencji użytkowania<sup>55</sup>. One zaś współtworzą wizerunek współczesnych kultur wizualnych, odmiennych dla zróżnicowanych światów społecznych.

Owo „społeczne przepracowanie” relacji między technologiami wzmagającymi dominację kultury wizualnej, samą wizualnością a dynamiką procesów społecznych, mają charakter dialektyczny. Wedle tej tezy, analizując wizualność, można mówić, przywołując słowa Mitchella, o „społecznym konstruowaniu tego, co wizualne”, jak i o „wizualnym konstruowaniu tego, co społeczne”<sup>56</sup>.

Wizualność jest społecznie konstruowana, ponieważ warunki społeczne determinują nasz ogląd rzeczywistości. Określone mody, podaż, przynależność do grupy regulują decyzje technologiczne dotyczące wyboru nośnika owego spojrzenia. Producenci telefonów komórkowych nie oszczędzają dziś na przedniej kamerze. Aparaty fotograficzne wzbogacane są o wyświetlacz,

<sup>55</sup> D. Bell, *Science, Technology and Culture*, Berkshire – New York 2006.

<sup>56</sup> W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*.

który podniesiony do góry i obrócony o 180 stopni, daje rewelacyjną kontrolę nad wykonaniem „selfie”. Światowi potentaci technologii fotograficznej wprowadzili już na rynek aparaty, nawet lustrzanki, ze specjalnym przyciskiem do „selfie”.

Wizualność jest odmiennie konstruowana w odniesieniu do zwolenników „selfie”, niż entuzjastów fotografii otworkowej. Każdy z nich wytwarza właściwą mu kulturę wizualną, a jego cechy są wyznaczone przez reguły światów społecznych.

Trudno byłoby się w „cyfrowym autoportrecie” dopatrzeć fotografii w tym znaczeniu, jakie nadawano jej jeszcze niedawno, czyli obrazu uobecnającego się w statusie zmaterializowanego śladu pamięci uwikłanego w osobiste doświadczenia<sup>57</sup>.

Rozwój technologii sprawił, że „selfie” może być wykonany obecnie natychmiast. I ta natychmiastowość to klucz do popularności tej formy komunikowania się ze światem, ale też jeden z zasadniczych fenomenów kulturowych<sup>58</sup>. Natychmiastowe działanie, które domaga się natychmiastowej odpowiedzi, stało się faktem. Współczesny nastolatek przed wyjściem do klubu zamieszcza swoje zdjęcie w Sieci, by poddać ocenie swoją aktualną stylizację.

Cyfrowe lustro sprawia, że możemy awatarów nas samych wysłać w świat mediów społecznościowych, wystawiając się na publiczny osąd. Wirtualne obrazy misternie wyretuszowanych, upozowanych postaci stają się na tyle odległe od oryginału, że kiedy okaże się, że odniosą sukces na Instagramie, pragniemy na nowo upodobnić się... do nas samych (cyfrowych), sięgając także po skalpel chirurga – co potwierdza Europejska Akademia Chirurgii Plastycznej Twarzy (European Academy of Facial Plastic Surgery EAFPS).

„Sefikowanie” jest sposobem odzwierciedlania poziomu własnego samozadowolenia, to także forma kreowania wyobrażeń na temat własnej osoby. Fotoświat twórców „selfie” pozyskuje dodatkową legitymizację dla swoich działań, „obiekty fotografowane” są według ich autorów elementem dzieł o charakterze artystycznym.

„Sefikowanie” ma też formę fotografii rodzinnej, wykonywanej najczęściej na wakacjach bądź przy okazji rodzinnych uroczystości. Rodzina preferująca tego rodzaju fotografowanie na pewno zaopatrzona jest w kij do selfie. Ten kolejny, ale niepozorny gadżet, w który musi być wyposażony współczesny *homo videns*. To widoczne od jakiegoś czasu w przestrzeni społecznej akcesorium pozwala, jak piszą producenci, „w jeszcze bardziej efektowny

<sup>57</sup> K. Olechnicki, *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 15.

<sup>58</sup> Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Kraków 2013, s. 168-170.



sposób uwiecznić swoje wspomnienia”. *Selfie stick* może być w rzeczywistości jedynie „przedłużeniem ręki”, albo dzięki komunikacji akcesorium ze smartfonem, gdzie za pomocą Bluetooth można zdalnie (tzn. poprzez wciśnięcie przycisku na ręczce) kontrolować spust migawki aparatu.

Wydaje się, że mamy do czynienia z wiarą w magiczną moc sprawczą obrazów ich twórców, być może opartą na przekonaniu, że najtrudniej przychodzi nam zignorować twarz drugiego człowieka. Obraz fotograficzny stanowi świadectwo podejścia do czasu. W „selfie” chodzi raczej o natychmiastową i niekończącą się obecność, można ich produkować każdego dnia setki. Co więcej, robiąc perfekcyjne zdjęcie, ich twórca może stać się jednocześnie modelem i genialnym fotografem.

Plaga „selfie”, epidemia obrazów wizualnych wywołuje formowanie się innych światów społecznych, tworzonych przez aktywnych członków społecznych ruchów ekologii wizualnej zabiegających o podniesienie jakości doświadczenia wizualnego. Ich przedstawiciele oskarżają obrazy o niszczenie „środowiska wizualnego” za sprawą „wirusowego” tempa rozprzestrzeniania się chociażby „selfie”, ale także zdjęć reklamowych, śmieciowych produkcji filmowych.

Fotografie (od)zyskują swe znaczenia w konkretnym kontekście ich prezentacji, tym kontekstem jest dom rodzinny. W badaniach rodziny umiejscowionej w przestrzeni własnego domu, dzięki tej szeroko rozumianej symbolicznej aktywności komunikacyjnej, artefakty i przedstawienia zaczynają być dostępne dla badaczy. Prośba „pokaż mi kim jesteś” bardziej niż „opowiedz mi kim jesteś” przystaje do czasów, w których ludzie odczuwają nieomalże przymus fotografowania i robią to kompulsywnie.

Fotografowanie miejsc wpisuje się w historię fotografii jako narzędzia badawczego, bowiem rozwój tych technik następował wraz z rozwojem studiów miejskich. Przedstawiciele szkoły chicagowskiej prowadząc je, angażowali się jednocześnie w rozwiązywanie zachodzących w obszarze miast, problemów społecznych związanych z różnymi przejawami patologii społecznej (tworzono mapy problemów społecznych wykorzystując fotografię).

Współczesne opracowania antropologiczne opisują fenomen kulturowy życia w polskich blokowiskach, opracowania socjologiczne dotyczą stylów życia, psychologia architektury prezentuje psychologiczne ujęcie związków pomiędzy człowiekiem a miejscem zamieszkania. Zgodnie z podejściem semiotycznym, miasto, dom, czy wewnątrz jakiegoś budynku można odczytywać jak tekst. Badacze domu zajmują się różnymi aspektami tego zagadnienia<sup>59</sup>.

Znaczenia nadawane miejscu przez ludzkie działania odczytywane są wówczas, kiedy rozpoznane zostają intencje ich autora, usytuowane w oso-

<sup>59</sup> P. Łukasiewicz A. Siciński red., *Dom we współczesnej Polsce: szkice*, Wrocław 1992.

bistych biografiach. Dom jest miejscem społecznych interakcji także o charakterze pedagogicznym. Z domem związanych jest wiele kategorii, na przykład opisywana przez Simone Weil kategoria zakorzenienia. Dom gwarantuje bezpieczeństwo. Poczucie „bycia u siebie” sprawia, że przestrzeń świata zaczyna się dopiero za progiem domu. Rodzina tworząca dom odzwierciedla w miniaturze obowiązujący na zewnątrz ład społeczny. Jego eksploracja naukowa, także przez analizę materiału wizualnego, umożliwia w pewnym zakresie zrozumienie procesów społecznych, które są znakiem naszych czasów, na przykład zmiany relacji człowiek – przestrzeń.

Badanie tego mikroświata, podstawowego środowiska wychowawczego, zwłaszcza tej jego części, którą zasiedlają dzieci i nastolatki, wymaga dostosowania instrumentarium do ich możliwości budowania narracji. Narracja wizualna wydaje się ważnym dla tego pokolenia sposobem manifestacji, zaspokajającym potrzebę bycia „kimś” w świecie. Trudno powiedzieć, czy patrzeć i bycie oglądanym jest dla nich uświadomionym aktem wyboru. Częściej przypomina walkę o uznanie, choć zapewne może być także źródłem uwalniania ich wolności, wspólnotowej autonomii, pracy nad tożsamością – szansy na emancypację<sup>60</sup>. Zawsze bowiem patrzymy na związek między rzeczami a nami samymi<sup>61</sup>. Fotografowanie domu rodzinnego, własnego pokoju przez nastolatka może stać się dla niego pośrednio próbą autorefleksji na temat konsekwencji obcowania z obrazem fotograficznym, jego powstawaniem, trwaniem, znaczeniem. Z całą pewnością i przede wszystkim dostarcza jednak wartościowego materiału empirycznego w badaniach pedagogicznych na temat rodziny i miejsca, pozycji zajmowanej w niej przez dziecko.

### Wywiady z interpretacją fotografii: fotogłosy czy fotonarracje?

Badanie ukrytych programów<sup>62</sup>, umiejscowionych w przestrzeni szkoły lat 90. XX wieku, odśloniło przede mną polski fenomen kulturowy tamtych czasów, czyli znaczenie szkolnych toalet dla uczniów. „Kocham kibel, gadam, jem w nim, maluję się” – pisały licealistki poszukujące prywatności w murach instytucji edukacyjnych. Pojechałam do Francji, aby sprawdzić między innymi, jaki jest status „tego miejsca” w liceach francuskich, przyglądając się kulturowym różnicom w gospodarowaniu przestrzenią szkoły<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> M. Dziemianowicz-Nowak, *Walka o uznanie w narracjach*, Wrocław 2016.

<sup>61</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, przekł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 7-9.

<sup>62</sup> Artykuł *Ukryte programy wychowania* opublikowałam w pracy zbiorowej pod redakcją Marii Dudzikowej i Marii Czerepaniak-Walczak, *Wychowanie. Pojęcia. Procesy. Konteksty*, t. III, wydanej przez Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne w 2007 roku.

<sup>63</sup> J. Nowotniak, *Kulturowy wymiar przestrzeni edukacyjnej. Studium dwóch szkół*, Szczecin 2006.

W kolejnych projektach osadzonych w „pedagogice miejsca”, wykorzystałam kategorię „prywatność” do badania stylów wychowania w rodzinie, próbując także dociec, jakie znaczenia nadają jej nastolatki, odnosząc się do sposobu funkcjonowania dziecka w przestrzeni domu rodzinnego, a zwłaszcza swojego pokoju<sup>64</sup>.

Martin Heidegger pisał, że

zamieszkiwanie to podstawowy rys bycia człowieka w świecie. (...) Wszelako właściwa bieda zamieszkiwania nie polega w pierwszym rzędzie na braku mieszkań, jakkolwiek byłby on uciążliwy i przykry, hamujący rozwój i groźny. (...) Właściwa bieda zamieszkiwania polega na tym, że śmiertelni dopiero szukają od nowa istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania<sup>65</sup>.

Zamieszkiwanie jest więc czynnością uwikłaną w olbrzymią ilość kontekstów społecznych i procesów natury pedagogicznej: opieki, wychowania, uczenia i uczenia się.

Zebranie materiału empirycznego oraz strategię analityczną zaplanowano i wykonano zgodnie z zaleceniami metodologii teorii ugruntowanej. Efektem przeprowadzonej analizy było wyłonienie trzech stylów wychowawczych, charakteryzowanych z wykorzystaniem opisu sposobu gospodarowania przestrzenią domu rodzinnego przez rodziców i ich nastoletnie dzieci. Opis ten skonstruowano za pomocą indukcyjnie wygenerowanych kategorii.

Główną techniką (opartą na współpracy z respondentem) była fotografia uczestnicząca (*participatory photography*), w której badany wykonuje zdjęcia na temat podany przez badacza, później w nawiązaniu do zdjęć następuje wywiad<sup>66</sup> (jeżeli nastolatek nie chce rozmawiać proponuje się mu napisanie fotoeseju, jednak zawsze musi nastąpić nadanie tytułu fotografii). W literaturze przedmiotu stosuje się też nazwę foto-głosy (*photo-voices*), wizualne głosy (*visual voices*) lub mówiące obrazy (*talking pictures*)<sup>67</sup>. Techniki te teoretycznie zakorzenione są w etnografii, szczególnie w etnografii wizualnej, w której zachęca się do refleksyjnego opowiadania historii społecznych za pośrednictwem obrazów i/lub tekstów.

Wykorzystanie do analiz badawczych fotografii i innych materiałów wizualnych umożliwia zwrócenie uwagi na komunikację pozawerbalną, prze-

<sup>64</sup> J. Nowotniak, *Kultura prywatności w społecznym świecie rodziny nastolatka*, [w:] *Kultura, subkultura i społeczne światy w badaniach jakościowych*, red. J. Leoński, M. Fiteńska-Gorzko, Szczecin 2010.

<sup>65</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przekł. K. Michalski i in., Warszawa 1977, s. 333.

<sup>66</sup> Patrz przyp. 20.

<sup>67</sup> C. Wang, *Photovoice: A participatory action research strategy applied to women's health*, *Journal of Women's Health*, 1999, 8(2); tenże, *Youth participation in photovoice as a strategy for community change*, *Journal of Community Practice*, 2006, 14(1/2).

strzeń oraz wizualną symbolikę światów społecznych, które są trudne do uchwycenia za pomocą danych innego rodzaju<sup>68</sup>.

W wyniku porządkowania sposobów rozumienia kategorii „prywatność” u respondentów uwidoczniły się trzy najczęściej reprezentowane znaczenia prywatności: kontrola dostępu do osobistej przestrzeni własnego pokoju, ochrona informacji na tematy osobiste oraz możliwość podejmowania decyzji dotyczących kontaktów interpersonalnych kolegami na terenie domu.

Z pomocą procedur strategii teorii ugruntowanej wyróżniono trzy dominujące i najbardziej spójne sposoby modelowania prywatności w stylach wychowawczych, w polu badanych interakcji w rodzinie<sup>69</sup>.

„Zimny chów” polega na takim zaaranżowaniu relacji, które zmierzają do jasnego określenia przez opiekunów reguł korzystania z pokoju, na ogół nie podlegających negocjacji (nie obwieszać i nie niszczyć ścian; zakaz targania z miasta gratów; ma być posprzątane; godzina zero dla wszystkich odwiedzających; impreza a wymykanie się gości unikających kontaktu twarzą w twarz).

„Rodzinna atmosfera” – na tym typie relacji negocjuje się prywatność i sposób dopasowywania się do wspólnie wypracowanych zasad (wzajemność świadczonych usług; tematyczne aranżacje młodzieżowych pokoi, np. styl muzyczny, goście bez ograniczeń, rodzice zwyczajowo starają się zwracać się do kolegów dziecka po imieniu; tu czują się swobodnie, na luzie, w domu odpoczywam – nie udaję).

„Totalny luz” – regułą jest brak reguł i to głównie ze względu na częstą nieobecność rodziców w domu ze względu na wykonywane wolne zawody lub migracje za pracą. Nastolatki właściwie nie wiedzą, na co mogą sobie pozwolić w gospodarowaniu przestrzenią domu (eksperymentowanie z granicami przyznanej im wolności; palenie papierosów w domu; czasami szlaban szybko odwieszany: na gości oraz wychodzenie z domu i imprezy, zasada nie psuć atmosfery w domu; mama stara się zaprzyjaźnić z moimi znajomymi).

Po niespełna dekadzie, w 2017 roku powróciłam do tych badań już na znacznie mniejszej próbie 30 osób (wówczas fotografie wykonywały 182 osoby, w jego realizacji brali udział studenci, z którymi pracowałam w ramach przedmiotu „Metodologia badań społecznych”). Tym razem badanie miało także charakter metametodologiczny, bowiem interesowało mnie zagadnienie wywiadu prowadzonego z wykorzystaniem fotografii własnego domu

<sup>68</sup> K. Konecki, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2005, 1, 1 ([http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)).

<sup>69</sup> W nawiasach zostały zamieszczone odwołania do istotnych dla badania kodów teoretycznych i kodów *in vivo*.

wykonanych przez nastolatki i jakości materiału empirycznego pozyskanego tą techniką (problem potencjalnej zmiany związanej z rozwojem kultury wizualnej czy kultury obrazu zmieniającej możliwości budowania narracji przez młodych ludzi). Temu zagadnieniu poświęcę najwięcej miejsca, mając na uwadze zadeklarowany cel artykułu.

Kluczem do identyfikacji kategorii „dom rodzinny” w tych badaniach była też dla mnie przestrzeń, zatem dom bądź mieszkanie, w którym żyją ze sobą osoby spokrewnione i/lub spowinowacone. Na podstawie zebranego materiału empirycznego można mówić o: domach (w znaczeniu budynku) oraz mieszkaniach. Rodzina zamieszkująca siedlisko rodzinne wielopokoleniowo wystąpiła dwukrotnie (trzy pokolenia mieszkające pod jednym dachem).

Rodzina „G” to przykład miejskiej rodziny wielopokoleniowej, żyjącej w 4-pokojowym mieszkaniu w kamienicy czynszowej. Jej członkowie tworzą wspólne gospodarstwo domowe. W jej skład wchodzi 6 osób dorosłych oraz 3 dzieci. Do najstarszego pokolenia należą rodzice syna i dwóch córek (w tym 17-letnia Basia uczestnicząca w badaniach), które mieszkają wraz z nimi. Rodzice liczą 63 i 69 lat. Ich dorosłe dzieci tworzą 2 rodziny: 30-letnia córka, z wykształcenia cukiernik, samotnie wychowująca 4-letnią córkę oraz syn z żoną (dzieci w wieku 6 oraz 2 lata).

Nastoletnie osoby biorąc udział w badaniach, spontanicznie formułowały opinie, że takich rozmów o swoim mieszkaniu, w kategoriach domu rodzinnego, do tej pory nie prowadziły, nie miały okazji, ani na ogół potrzeby, werbalizować własnych spostrzeżeń; w grupie rówieśniczej zdarza się to bardzo rzadko. Wśród nich była wymieniana już Barbara, która udzielając wywiadu po wykonaniu fotografii, mówiła:

*to dziwne bo to jest w mojej głowie, ale jakby brakowało słów, a może okazji, żeby o tym pogadać, dom to mądre słowo, jak studnia bez dna, do tej pory nie zagłądałam tak głęboko (...);*

*no niby codziennie patrzę na ten stół w kuchni, ale na zdjęciu jakbym widziała go lepiej, za rok matura i w świat, chyba to zdjęcie też zabiorę, mój rodzinny stół, kurcze fajne, pogadajmy jeszcze o tym stole (śmiech).*

Mieszkanie w dużej mierze ma charakter wspólnotowy. Rodzina jest ze sobą silnie związana, jak wynika z opowieści Barbary. Choć mieszkanie niewielkie, to są podejmowane przez członków rodziny próby, mające na celu wyodrębnienie bardziej indywidualnych przestrzeni, nazywanych prywatnymi. Na przykład, część dużej kuchni została przedzielona ścianką działową, by w ten sposób powstało niewielkie pomieszczenie przeznaczone dla Barbary do nauki, najczęściej też tam podejmuje gości. Najbardziej prywatne rzeczy trzyma w swojej szafce w szkole:

*To prawie jak mój skarbiec, tajemna skrytka w banku, nikt tam na pewno nie zagląda. W kuchni nigdy nie ma spokoju, (...) jak może być spokój, kiedy czasami trzy kobiety próbują w niej ugotować obiad naraz dla własnych rodzin (śmiech).*

W kuchni ma swoją półkę z książkami, pół szafy w pokoju dzielonym z rodzicami i pojedyncze łóżko. Oglądanie własnego mieszkania powoduje refleksje o miejscu, a zaraz potem o prywatności i intymności, wzmocnione zostaje wrażenie uczestnictwa: *mój stół*, powtarza nastolatka patrząc na zdjęcie stołu. Bywa też pracą z osobistymi wspomnieniami, gdy dodaje: *niedawno siedziałam tam z moją babcią, której już nie ma*.

O takich wywiadach zdecydowanie można powiedzieć, że się zdarzają. Bardzo często nastolatki z kilkudziesięciu czy kilkunastu fotografii wybierały kilka, mówiąc: „te są dla mnie ważne, trudno powiedzieć dlaczego, wiem i już” „nie muszę o tym mówić, wystarczy że spojrzę”, „to co chciałem powiedzieć jest w tytule fotografii”. Nie było w tym zniecierpliwienia i czy irytacji, raczej zdziwienie, że jest kolejny etap zadania, oni się już wypowiedzieli w dyskusji, zabrali głos – „fotogłos”. Własnoręcznie wykonane fotografie swojego domu, które rozkładali przede mną na stole traktowali nieomal jak pojedyncze słowa<sup>70</sup>. Zadanie złożenia ich w opowieść powierzały najczęściej mnie<sup>71</sup>.

Biografia rozumiana jest jako przebieg życia danej osoby od dzieciństwa do dorosłości. W przypadku wywiadów z nastolatkami mamy raczej do czynienia z epizodami biograficznymi, wywołanym refleksją pojawiającą się podczas fotografowania, później opowiadany, i ponownie redagowany pod wpływem detali dostrzeżonych na własnoręcznie wykonanym zdjęciu. To one sprawiają, że w niektórych przypadkach opowieść rozpoczynają nacechowane emocjonalnie, wypełnione szczegółami, uruchomiona zostaje pamięć autobiograficzna.

Należy do nich Barbara, która przypomina sobie kolejne epizody biograficzne, obudowuje je emocjami, koncentruje się zasadniczo na społecznej konstrukcji własnego Ja, na jego przemianach. Kolejne zdjęcia pomagają jej uporządkować tę fotonarrację, która dzięki obrazom rozwija się.

Fotografia wykonana samodzielnie, to jakby dowód tego, na co młoda kobieta zwraca uwagę patrząc w obiektyw. Dla niej badanie było okazją do zrobienia kroku w stronę stania się krytycznie świadomą siebie, w celu zakwe-

<sup>70</sup> Marianna Michałowska odwołując się do opracowań Allana Sekuly, podkreśla, że przyszedł czas, aby porzucić schematyczne myślenie o fotonarracji jako fotoeseju. Autorka wskazuje, że współcześnie znacznie bardziej użyteczne jest sformułowanie „fotografia w strukturze narracyjnej”. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012, s. 17.

<sup>71</sup> Na fotografiach pokoiów pojawiają się też niezmiennie stacjonarne komputery i laptopy jako ważny element pokoju nastolatka, które ich identyfikują (odpowiedzi na pytanie o najważniejsze przedmioty).

stionowania tego, co jest brane za pewnik, na przykład że w pokoju dziecka powinien być komputer. Opowiadanie historii własnego mieszkania/zamieszkiwania, poprzedzone refleksją zrodzoną podczas patrzenia w obiektyw aparatu, pozwala nastolatce dostrzec warstwę narzuconą jej przez kulturę (stereotyp wyposażenia pokoju nastolatka w multimedia).

Badacz zaś zyskuje szansę odnotować, jakie dyskursy społeczne kierują widzeniem, jak funkcjonuje nastolatek w ramach obecnych społecznych praktyk zamieszkiwania, współtworzonych przez rodziców, rodzinę. Wpływy społeczne, pozycjonując człowieka w określonych grupach społecznych, uniemożliwiają dostrzeżenie ich opresyjności. Ponowna ich interpretacja pomaga powoli na nowo skonstruować jednostce rozumienie siebie, dosłownie pomaga dostrzec pewne konteksty.

Istotny wydaje się sam akt fotografowania przez respondenta w tej technice. Fotografowanie zmienia widzenie rzeczywistości w kierunku widzenia sekwencyjnego. Kolejna próba kadrowania przestrzeni domu związana jest z refleksją co, jak i po co pokazać. Patrzenie toczy się w dynamice „ułamka sekundy”, trzeba „uchwycić chwilę”, którą dotychczas bezpowrotnie pochłaniał na przykład pośpiech klikania. To klikanie przynosi realny efekt; osoba biorąca udział w badaniach wie, że będzie miała szansę, jeżeli wyrazi ochotę, poopowiadać o tych efektach.

To co zachodzi między badaczem a podmiotem biorącym udział w badaniach trudno nazwać tylko komunikacją wizualną („widzi Pani, tak to u mnie jest w pokoju” – mówi inny szesnastolatek i popada w milczenie).

Kanał tekstów werbalnych wciąż odgrywa tu ważną rolę, ale często są to równoważniki zdań. (Podczas wywiadów odnosiłam często wrażenie, że przydałyby mi się tablice z narysowanymi emotikonami, które nastolatek podnosiłby zamiast odpowiadać, zwłaszcza w tej części rozmowy, która poświęcona była emocjom). Typ komunikacji społecznej łączący wykorzystanie tekstu i obrazu na poziomie konwersatoryjnym jest charakterystyczny dla blogów zaopatrywanych w ilustracje, fotografie, filmy, czy emotikony właśnie.

Fotografowanie, o czym była już mowa wcześniej, jest naturalną czynnością tak, jak dzielenie się jego efektami. Obecnie obserwujemy złamanie tradycyjnego podziału na twórców i odbiorców treści medialnych – obecnie każdy odbiorca może być jednocześnie autorem materiałów w Sieci<sup>72</sup>.

Do wykonywania fotografii *digital natives* właściwie nie trzeba zachęcać, natomiast można zaryzykować tezę, że wyraźnie zmniejsza się potrzeba i możliwości werbalizowania tego, co skłania ich do takiego wykadrowania fotografii, co chcieli przekazać, jakie były idee, emocje, przesłania (teza sformułowana po dwudziestu latach badań własnych z wykorzystywania technik wizualnych).

<sup>72</sup> P. Levinson, *Nowe nowe media*, Kraków 2010.

Być może przyczyn należy upatrywać nie tylko w poziomie umiejętności posługiwania się słowem mówionym, umiejętności budowania narracji. Rozłożenie fotografii ściągniętych z chmury<sup>73</sup> („poczekaj pokażę ci zamiast gadać” – kategoria *in vivo* z badań własnych) ułatwia skonstruowanie wypowiedzi mającej na celu przedstawienie zdarzeń w określonym porządku czasowym i przyczynowo-skutkowym wraz z powiązaniem ze zdarzeniami postaciami i środowiskiem.

Zjawisko *personal branding*, czyli świadomego tworzenia własnego wizerunku w mediach, często nieprawdziwego lub znacząco zmodyfikowanego sprawia, że człowiek patrząc w obiektyw w kulturze narcyzmu tworzy na sprzedaż przedmiot wymiany, nie zaś opowieść o własnym życiu.

Ludzka egzystencja jako forma gabinetu luster, w którym jednostka przestrzega własne życie jako następstwo obrazów i sygnałów elektronicznych<sup>74</sup>, wymaga zatem pogłębienia refleksji metodologicznej.

## Zakończenie

Na podsumowanie powtórzę wniosek, który wybrzmiał już w tym tekście. Po latach pracy badawczej z wykorzystaniem fotografii obserwuję dziś znaczącą zmianę w sposobach budowania narracji przez młodzież wykorzystującą fotografie, zupełnie inny jest też charakter wywiadów z interpretacją samodzielnie wykonanych zdjęć. Zmniejszyła się u wielu młodych ludzi potrzeba werbalizowania własnych obserwacji, doświadczeń, emocji, co może być związane z przeładowaniem wizualnym kanałów komunikacji. Można odnieść wrażenie, że formy komunikowania się młodzieży z badaczem często noszą znamiona komunikacji zapośredniczonej, na którą nastolatki poświęcają wiele czasu prywatnego.

Brakuje typowych dla mowy środków powiadamiania i interpretacji zachowań komunikacyjnych, to znaczy: brak kontekstu sytuacyjnego, ograniczona potrzeba posłużenia się gestem i mimiką, bardzo ograniczone sposoby oddawania prozodii, ograniczona możliwość posługiwania się tempem jako czynnikiem komunikacyjnym, słabe znaczenie kodu proksemicznego<sup>75</sup>.

Zgromadzony materiał empiryczny nie uprawnia jednak do generalizacji, że fotografie wykonane przez młodych ludzi w swoim rodzinnym domu przestały być rodzajem dokumentu uruchamiającego ich refleksję na temat rodziny.

<sup>73</sup> Dyski sieciowe dostępne w Internecie, pozwalające na przechowywanie plików, zdjęć czy dokumentów w tzw. „chmurze”.

<sup>74</sup> Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism*, London – New York 1979, s. 45-49.

<sup>75</sup> J. Grzenia, *Komunikacja językowa w Internecie*, Warszawa 2007.



Ten typ doświadczeń, zwłaszcza u badacza pedagoga, inicjuje namysł nad potrzebą i znaczeniem alfabetyzacji wizualnej w procesie instytucjonalnej edukacji.

W tym kontekście warto odnotować, że bardzo szybko od czasu wynalezienia fotografii pojawiła się fotografia stanowiąca przykład fotograficznego dokumentu zaangażowanego. Przejmujące obrazy zawarte na zdjęciach Jacoba Riisa nadal poruszają ich odbiorców trudnym do zwerbalizowania bezmiarem biedy, zwłaszcza dzieci, zaś on sam z reportera dokumentalisty stał się nieoczekiwanie dla siebie samego aktywnym działaczem na rzecz poprawy życia w nowojorskich slumsach. Pionier fotoreportażu domagał się pomocy wykluczonym oraz reformy opieki zdrowotnej i prawa pracy. Ostatecznie zrezygnował z pracy reportera i poświęcił się wykładom oraz działalności społecznej.

Doskonałą pointą takich historii są słowa Susan Sontag<sup>76</sup>, która analizując siłę przekazu fotografii, jej aspekty etyczne, postawiła tezę, że oglądanie zdjęć wojny kształtuje przekonanie na jej temat, ale fotografowanie wojny formuje postawę wobec niej.

Akt fotografowania, w pewnych określonych warunkach, może stanowić dla osoby biorącej udział w badaniu istotne doświadczenie „poszerzające świadomość”, o czym pisze Małgorzata Bogunia-Borowska, wprowadzając nowy paradygmat – fotospołeczeństwa. Jest to model istnienia współczesnych społeczeństw, które w wyraźny sposób konstytuują się wokół znaczeń obrazów na wielu płaszczyznach i etapach oraz wielu poziomach<sup>77</sup>. Fotografowanie własnej rodziny, rodzinnego domu jest przykładem aktywności skierowanej na wygrozdzenie własnej przestrzeni i urefleksyjnienia jej jako całości. Obiektyw aparatu fotograficznego działa więc jak lupa. Pozwala dostrzec rzeczy na co dzień niewidoczne, zatrzymać spojrzenie na dłużej, zobaczyć przeoczone. Uważne kadrowanie to metaforyczny mechanizm kształtowania tożsamości, który w bardzo świadomy sposób można wykorzystać w edukacji.

Praca z danymi wizualnymi daje możliwość refleksji nad tym, co i jak człowiek widzi, jak potrafi widzieć, czy też jak widzieć musi. Stawiając kolejny krok w badaniach nad „wizualnością” i „widzialnością”, wykorzystując obraz fotograficzny, jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie, jak młodzi ludzie widzą to własne widzenie i niewidzenie<sup>78</sup>.

O wartości fotografii uczestniczącej świadczy możliwość bezpośredniego spotkania z zarejestrowanym na niej „bohaterem”, który jednocześnie stano-

<sup>76</sup> „Widok cudzego cierpienia” ukazujący się 25 lat po głośnym studium „O fotografii” Susan Sontag.

<sup>77</sup> P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 43-94.

<sup>78</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, s. 20-21.

wi jej twórcę. Szczególnie ważny jest wymiar etyczny tych badań. Pomijając istotny i solidnie już opisany w literaturze aspekt świadomego posługiwania się fotografią (wizerunkiem osoby) także w aspekcie prawnym, sygnalizować należy inny potencjał.

Badania tego typu upodmiotowiają obie strony zaangażowane w proces badawczy jeżeli uwzględniony zostanie współczynnik humanistyczny. Florian Znaniecki podkreślał, że:

(...) dane badacza kultury są zawsze „czyjeś”, nigdy „niczyje”. Tę zasadniczą cechę faktów kulturowych nazywamy współczynnikiem humanistycznym, ponieważ fakty takie jako przedmioty refleksji teoretycznej badacza należą już do czynnego doświadczenia kogoś innego i są takie, jakimi to czynne doświadczenie je uczyniło<sup>79</sup>.

W przypadku długotrwałych, jakościowych badań terenowych z wykorzystaniem fotografii uczestniczącej – relacja pomiędzy badaczem a badanymi przekracza doświadczenie epistemologiczne. Trudno tę interakcję społeczną umieścić tylko w ramach określonych metodologią.

Świadomość rozległych etycznych konsekwencji procesu badawczego wpisuje się już w szerszy kontekst norm społecznych, o czym w drodze do profesjonalizacji dyskursu nauk społecznych łatwo zapomnieć.

Proces przygotowania się do wykonania zdjęcia, sposób wyboru tematu, czy wreszcie zarządzanie przez anonimowego twórcę ważnością informacji poprzez kadrowanie ujęcia dostarcza badaczowi informacji kontekstowych.

W tworzeniu kulturowej wiedzy pedagogicznej akcentuje się, że materiał empiryczny służący budowaniu wiedzy „jest zarazem narzędziem, jak i sposobem wyjaśniania”<sup>80</sup>. Fotografia zdaje się wypełniać tę podwójną rolę z nawiązką. Co więcej, badacz tworzy dwa rodzaje zapisu terenowego. Pierwszym są klasyczne notatki terenowe, czyli tak zwane *fieldnotes*, zamieszczone na przykład w dzienniku z terenu badań. Znacznie bardziej interesujące, w perspektywie funkcji jaką może spełniać obraz fotograficzny, są tak zwane *headnotes* (notatki pozostające w głowie, trudne do zwerbalizowania treści zapisane w pamięci badacza). Katarzyna Kaniowska tłumaczy za Jackson, że stanowią one połączenie różnych typów narracji, składających się na interpretatywną formę zapisu rzeczywistości poddanej badaniu<sup>81</sup>.

Tworzenie wiedzy kulturowej następuje podczas pracy w terenie. Powołując się na autorytet Jamesa Spradleya<sup>82</sup>, należy podkreślić, że nie ma jednak

<sup>79</sup> F. Znaniecki, *Humanistyczny współczynnik faktów kulturowych*, [w:] J. Szacki, *Znaniecki*, Warszawa 1986, s. 239.

<sup>80</sup> K. Kaniowska, *Opis. Klucz do zrozumienia kultury*, Łódzkie Studia Etnograficzne, 1999, 39, s. 49.

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> J. Spradley, *The Ethnographic Interview*, Philadelphia 1979.

możliwości zapisania wszystkiego co się dzieje i o czym mówią uczestnicy sceny kulturowej. Fotodzienniki mogą zatem zapełniać tę lukę i przyczynić się do kompleksowego etnograficznego opisu badanych zjawisk, których cechą jest wielomodalność<sup>83</sup>.

Oczekiwanie na teoretyczne domknięcie społecznej teorii wizualnej, moment, w którym badania pedagogiczne z użyciem fotografii zostaną uprawomocnione, jest stratą czasu. Zagadnień wymagających refleksji jest wiele. Należałoby dokonać wyraźnego rozróżnienia ontologii kultury wizualnej od epistemologii kultury wizualnej, gdyż raz mówimy o niej jako o przedmiocie badań, czasami nawet jednocześnie, traktując ją jako kategorię analityczną. Co więcej, włączenie się w tworzenie społecznej teorii wizualnej wydaje się zadaniem ważnym i interesującym dla pedagogów, mającym charakter wyzwania naukowego z potencjałem *społecznego praxis*. Potrzebę badania obrazów werbalizuje się w środowisku badaczy rzeczywistości edukacyjnej coraz donośniej<sup>84</sup>.

Reasumując, współczesne funkcjonowanie obrazów w badaniach naukowych wiąże się ze zmianami, jakie nastąpiły w komunikowaniu o masowym zasięgu, w którym tradycyjna i jedyna rola obrazów jako uwierzytelnienia przekazu medialnego dobiegła końca, podobnie jak fotografia prasowa w jej tradycyjnym rozumieniu czy ilustracje do podręczników szkolnych. Świat istniejących obecnie wizualnych uniwersów tworzą subkultury widzenia i patrzenia. Obrazy zaczęły funkcjonować w oderwaniu od wcześniej integralnego związku z miejscem i czasem oraz w obrębie oddzielnych narracji o świecie.

Współcześnie formujące się zbiory nowych ikonografii, odpowiadające zróżnicowanym kulturom i grupom społecznym, funkcjonujące chociażby w instytucjonalnej edukacji, wydają się wystarczająco uzasadniać potrzebę badań wykorzystujących techniki fotograficzne w obszarze pedagogiki.

## BIBLIOGRAFIA

- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, przekł. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Barthes R., *Mitologie*, przekł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Bell D., *Science, Technology and Culture*, Open University Press, Berkshire – New York 2006.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007.

<sup>83</sup> I. Kawecki, *Metoda etnograficzna w badaniach edukacyjnych*, Łódź 1994, s. 19-22.

<sup>84</sup> M. Mendel, *Obrazy w badaniach pedagogicznych*, [w:] *Obraz. Przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, red. M. Mendel, M. Ejsmont, B. Kosmalska, Toruń 2009.

- Berger J., *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przekł. M. Bryl, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, przekł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Borkowska I., Skrobaccki R., *Fotopowieści kobiet i mężczyzn – co ich łączy, a co dzieli?* [w:] *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, red. J. Kaczmarek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przekł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Collier J., *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1967.
- Collier J., M. Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1986.
- Czartoryska U., *Z lektury teoretycznej II*, Fotografia, 1966, 2.
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976.
- Drozdowski R., *Autodefiniujące pamiątki*, [w:] *Wyobraźnia społeczna. Horyzonty – źródła – dynamika. Uwarunkowania strategii dostosowawczych współczesnego społeczeństwa*, red. R. Drozdowski, M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Dziemianowicz-Nowak M., *Walka o uznanie w narracjach*, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2016.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przekł. J. Maniecki, Folia Academiae, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004.
- Frąckowiak M., Rogowski Ł., *W poszukiwaniu polskiej socjologii wizualnej*, Kultura i Społeczeństwo, 2009, 1.
- Grzenia J., *Komunikacja językowa w Internecie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Gervereau L., *Voir, comprendre analyser les images*, Editions La Découverte, Paris 2000.
- Golka M., *Bariery w komunikowaniu i społeczeństwo (dez)informacyjne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Hall S., *Encoding, decoding*, [w:] *Culture. Media. Language*, red. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1984.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przekł. K. Michalski i in., Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977.
- Hirsch J., *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*, Oxford University Press, New York – Oxford 1981.
- Jay M., *Nowoczesne władze wzroku*, [w:] *Przestrzeń, filozofia, architektura*, red. E. Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
- Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1997.
- Jeffrey I., *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, Wydawnictwo Univesitas, Kraków 2009.
- Kaczmarek J., *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Kaniowska K., *Opis. Klucz do zrozumienia kultury*, Łódzkie Studia Etnograficzne, 1999, 39.
- Karczmarzyk G., *Dziecko w wirtualnej galerii*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013.
- Kawecki I., *Metoda etnograficzna w badaniach edukacyjnych*, PWSSP, Łódź 1994.
- Konecki K., *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Konecki K., *Ludzie i ich zwierzęta. Symboliczno-interakcjonistyczna analiza społecznego świata zwierząt domowych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

- Konecki K., *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2005, I, 1 ([http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)).
- Konecki K., *Wizualna teoria ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2008, IV, 3.
- Konecki K., *Wizualna Teoria Ugruntowana. Nauczanie teorii ugruntowanej przy pomocy obrazów i analizy wizualnej*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2010, VI, 2.
- Konecki K., *Wizualna teoria ugruntowana. Podstawowe zasady i procedury*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 2012, VIII, 1.
- Koseła K., *Wywiad z interpretacją fotogramów*, [w:] *Poza granicami socjologii ankietowej*, red. A. Sułek, K. Nowak, A. Wyka, PWN, Warszawa 1989.
- Koseła K., *Interpretacja fotografii. Krok ku socjologii wizualnej*, Kultura i Społeczeństwo, 1990, 1.
- Kress G., van Leeuwen T., *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, New York 2006.
- Latour B., *Przedmioty także posiadają sprawczość*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Łukasiewicz P., Siciński A. red., *Dom we współczesnej Polsce: szkice*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Magala S., *Szkoła widzenia, czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Biblioteka Format-u, Wrocław 2000.
- Melosik Z., *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2013.
- Mendel M., *Obrazy w badaniach pedagogicznych*, [w:] *Obraz. Przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, red. M. Mendel, M. Ejsmont, B. Kosmalska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
- Męczkowska A., *Podmiot i pedagogika: od oświeceniowej utopii do pokrytycznej dekonstrukcji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006.
- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Mirzoeff N., *The Subject of Visual Culture*, [w:] *The Visual Culture*, red. N. Mirzoeff, Leader, London – New York 2008.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1994.
- Mitchell W.J.T. *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, przekł. M. Bryl, Artium Quaestiones, 2006, XVII.
- Mitchell W.J.T., *Zwrot piktorialny*, przekł. M. Drabek, Kultura Popularna, 2009, 1(23).
- Nowotniak J., *Kulturowy wymiar gospodarowania przestrzenią szkoły – obrazy i urojenia*, Rocznik Pedagogiczny, 2006, 26.
- Nowotniak J., *Kulturowy wymiar przestrzeni edukacyjnej. Studium dwóch szkół*, Wydawnictwo Print Group, Szczecin 2006.
- Nowotniak J., *Ukryte programy wychowania*, [w:] *Wychowanie. Pojęcia. Procesy. Konteksty*, red. M. Dudzikowa, M. Czerepaniak-Walczak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Nowotniak J., *Kultura prywatności w społecznym świecie rodziny nastolatka*, [w:] *Kultury, subkultury i społeczne światy w badaniach jakościowych*, red. J. Leoński, M. Fiternicka-Gorzko, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2010.
- Nowotniak J., *Etnografia wizualna w badaniach i praktyce pedagogicznej*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2012.
- Lasch Ch., *The Culture of Narcissism*, X. W • W • Norton & Company, London – New York 1979.

- Levinson P., *Nowe nowe media*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.
- Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Olechnicki K., *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.
- Pink S., *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienia w badaniach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Pontremoli E., *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Portella A., *Visual Pollution. Advertising, Signage and Environmental Quality*, Routledge, London 2014.
- Rorty R., *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method (with Two Retrospective Essays)*, University of Chicago Press, Chicago – London 1992.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przekł. E. Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Sartori G., *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przekł. J. Uszyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Sontag S., *O fotografii*, przekł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przekł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
- Spradley J., *The Ethnographic Interview*, Harcourt Brace College Publishers, Philadelphia 1979.
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Wydawnictwo Universitas, Warszawa 2009.
- Szpunar M., *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Sztompka P., Bogunia-Borowska M., *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Walker L., Moulton Kimball R., *Photos albums: Images of time and reflection of self*, *Qualitative Sociology*, 1989, 12, 2.
- Wang C., *Photovoice: A participatory action research strategy applied to women's health*, *Journal of Women's Health*, 1999, 8(2).
- Wang C., *Youth participation in photovoice as a strategy for community change*, *Journal of Community Practice*, 2006, 14(1/2).
- Wojtasik L., *Propaganda wizualna*, Książka i Wiedza, Wrocław 1987.
- Zaidler-Janiszewska A., *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w kulturze*, *Teksty Drugie*, 2006, 4.
- Znanięcki F., *Humanistyczny współczynnik faktów kulturowych*, [w:] J. Szacki, *Znanięcki, Wiedza Powszechna*, Warszawa 1986.