



QSR – Edycja Polska
Przegląd Socjologii Jakościowej
Tom V, Numer 2 – Lipiec 2009

John Grady
Wheaton College, USA

Badania wizualne na rozdrożu²⁰

Abstrakt

Autor twierdzi, że metody wizualne znajdują się na rozdrożu. Mogą pozostać niszowe albo wejść do głównego nurtu kierując swoją ofertę do wszystkich, którzy wykorzystują materiały wizualne. W naukach społecznych metody wizualne obejmują fotografię, wideo i reprezentacje graficzne. Odnośnie samej wizualności, zwrócić należy uwagę, że wszystkie odczytania, które ontologicznie polegają na fotografii, wymagają dalszych interpretacji. „Patrzeć na” oznacza „być wykadrowanym przez”, i dotyczy to również autora zdjęcia, który także rozpatrywany jest jako widz. Ale obrazy, równie dobrze, co informacji o osobistych przemyśleniach, mogą dostarczać naukom społecznym osobistych zapisów przestrzeni i relacji społecznych. Na tej podstawie można zapytać: „jak przebiegają w czasie odchylenia od wzorca?”, „w jaki sposób zorganizowane są procesy społeczne?”, albo „jaka jest rola emocji w życiu społecznym?”. To są te zagadnienia, kontynuuje dalej autor, w które dane wizualne mogą wnieść swój wkład; warto dodać, że dyskusja metodologiczna, poza obszarem wytwarzania danych wizualnych, analiz i interpretacji, powinna zawierać również rozwiązania problemów dotyczących komunikowania wyników badań. Na niektóre z powyższych pytań można próbować odpowiedzieć stosując kontrolowaną foto-observację, techniki z wywołaniem fotograficznym (*photo-elicitation*) albo obrazy wykonane przez samych badanych. Pod koniec artykułu autor przechodzi do odpowiedzi na pytanie: co pozostaje do zrobienia? Szkicuje tu trzy główne obszary: (1) ewaluacja teoretycznej i pojęciowej bazy badań wizualnych; (2) tworzenie publicznych baz danych, które pomogą rozwijać i testować teorie; (3) definiowanie „najlepszych praktyk” dla badań wizualnych.

Słowa kluczowe

metody wizualne; fotografia; dane wizualne; metodologia; prezentowanie wyników badań; wywołanie fotograficzne; dane wideo; interpretacja.

Obszar współczesnych badań wizualnych cechuje pewien paradoks. Z jednej strony, inicjatywa kwitnie. Nasze półki przepelnione są nowymi produktami (lepiej:

²⁰ Tłumaczenie za: Grady, John (2008) „Visual Research at the Crossroads” *Forum: Qualitative Social Research* 9(3).

pytania i zastosowaniami), a w naszych sklepach tłoczą się klienci (znowu lepiej: studenci i ćwiczeniowcy). Wszyscy chcą czerpać z fali nowych technologii w dociekaniach nad nowymi obszarami, stawiając pytania zarówno stare jak i nowe. Z drugiej strony, dyscypliny, w ramach których pracujemy, pozostają bądź to obojętne czy ostrożne, bądź – w niektórych przypadkach – całkiem wrogo nastawione wobec naszego oczekiwania na uznanie i akceptację.

Wszystkie wysuwają zastrzeżenia co do naszych danych oraz tego, czy są one w stanie dostarczyć przekonujących informacji. Nie mają również pewności, na ile nasze materiały mogą być reprezentatywne dla dowolnie danego uniwersum. Wreszcie, nie dowierzają naszym zainteresowaniom współczesnym rozwojem społecznym i ekspresjami kulturowymi, podejrzewając, że intencją naszą jest bardziej celebrowanie przedmiotu naszych badań, aniżeli przeprowadzanie beznamiętnych analiz relacji oraz świata, który mają one reprezentować. Ten rodzaj dystansowania się od badań wizualnych jest szczególnie widoczny w socjologii.

W efekcie owego paradoksu wytworzył się pewien impas, i to właśnie ten impas, pozostawia nas na rozdrożu. Są dwie rzeczy, które ci z nas, którzy prowadzą badania wizualne mogą zrobić, żeby przezwyciężyć tę przeszkodę. Pierwszą z nich jest dalszy rozwój i rozkwit, studiowanie społecznych i kulturowych obszarów z wykorzystaniem wszelkich dostępnych narzędzi wizualnych i realizowanie wszystkich pomysłów, które niosą ze sobą obietnice uzyskania ciekawych rezultatów. Działania, które kontynuujemy w swoich pracach, stale zyskują na jakości i powoli zaczynają kumulować się w pewien korpus wiedzy.

Z drugiej strony musimy jednak bardziej otwarcie stawiać czoła oporowi, z którym się spotykamy oraz wypracować taką argumentację, która zdoła przekonać już ugruntowane nauki społeczne, że to, co robimy, może wzbogacić również właściwe im dziedziny badań. Niniejszy tekst analizuje te punkty, które moim zdaniem powinny zostać zawarte w takim sprawozdaniu.

Przystąpię do tego zadania poprzez rozważenie kolejno następujących kwestii:

- a) co czyni dane wizualne wyjątkowymi i użytecznymi w badaniach nad ludzkimi sprawami i poczynaniami?
- b) które z odwiecznych problemów nauk społecznych mogłyby zostać lepiej zrozumiane dzięki naszej pracy?
- c) co powinniśmy zrobić, żeby podnieść jakość naszej pracy tak, ażeby zmienić na lepsze nie tylko postrzeganie badań wizualnych w obrębie naszych różnych dyscyplin, ale także udoskonalić to, co mają one do zaoferowania?

Niniejszy tekst skierowany jest do wszystkich, którzy zajmują się obrazami oraz prowadzą badania wizualne, choć jestem pewien, że zarówno fakt, iż wywodzą się oni z wioski socjologicznej, jak i mój lokalny dialekt, będą aż nazbyt widoczne. Mam jednak nadzieje, że okaże się on dla was łatwy do przełożenia, jeśli to możliwe, na języki waszych plemion. W każdym razie celem tego tekstu jest zachęta do możliwie jak najszerzego dialogu²¹

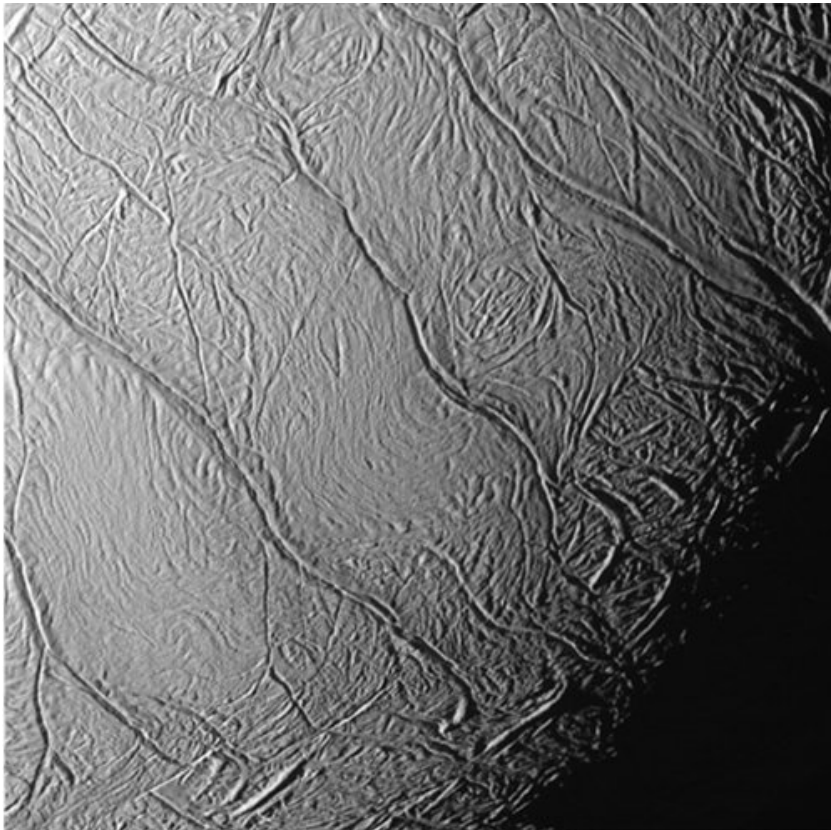
²¹ W tym akapicie wyraźnie daje o sobie znać pierwotne przeznaczenie niniejszego tekstu, wygłoszonego jako odczyt konferencyjny, którego opublikowana wersja zachowała, w warstwie stylistycznej, ów 'odczytowy' charakter; w miejscach, w których nie utrudnia to czytania również autor niniejszego przekładu pozostaje przy takiej formule, jednak tam, gdzie okazało się to niezbędne i jednocześnie nie groziło przeinaczeniem sensu, zmuszony był dokonać stylistycznych korekt (*przyp. tłum.*).

Co jest takiego wyjątkowego w danych wizualnych?

Poprzez dane wizualne mam na myśli niektóre, albo też wszystkie z następujących:

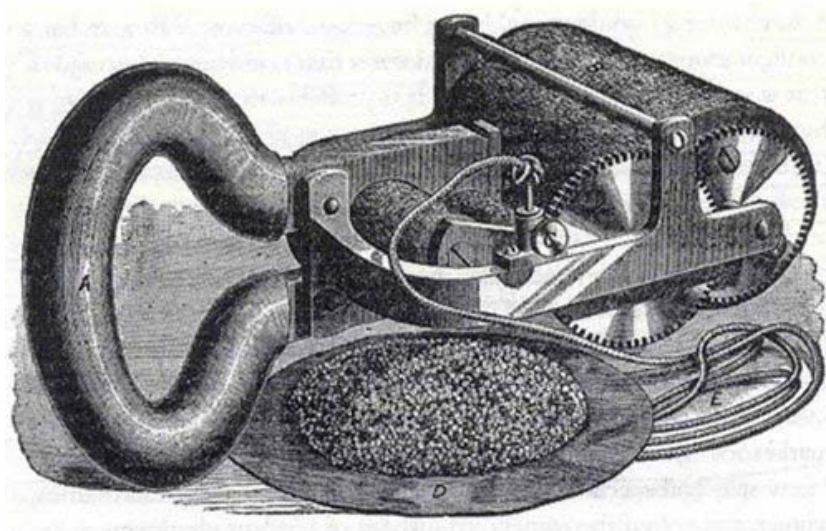
- po pierwsze – każdy dostrzegalny wizualnie obiekt, który albo interesuje albo stworzony jest przez istotę ludzką;
- po drugie – wizualnie dostrzegalne artefakty, które rejestrują poczynania ludzkie w takiej czy innej formie.

A zatem, na dane wizualne składają się wszystkie aspekty fizycznego uniwersum, które mogą być pośrednio lub bezpośrednio postrzegane, tak jak ta reprezentacja pejzażu jednego z księżyców Saturna, wykonana przez urządzenie do teledetekcji.



Fot. 1. Księżyc Saturna (źródło: *National Aeronautics and Space Administration*, <http://saturn.jpl.nasa.gov/science/moons/index.cfm>. Dostęp: 17 Stycznia 2009)

Dane wizualne obejmują także kulturę materialną, jak chociażby ów wibrator z połowy dziewiętnastego wieku, używany w medycznym leczeniu kobiet, u których zdiagnozowano „zaburzenia nerwowe”. Dodatkowo dane wizualne mogą zawierać różnego rodzaju zdjęcia i obrazy, które stworzono świadomie, żeby zarejestrować albo przedstawić świat. Dla przykładu, fotografia wibratora z fotografii 2 jest właśnie taką rejestracją, podczas gdy wibrator sam w sobie jest artefaktem, który może być poddany wizualnym śledztwom niezależnie od jego fotograficznej reprezentacji. Generalnie, badania wizualne koncentrują się głównie na tych późniejszych wytworach, które będą odtąd zwykle określał mianem „obrazów”.



Fot. 2. XIX – wielki wibrator (Maines, 1999: 14)

Nauki społeczne – w badaniach i dyskusjach – używają zasadniczo trzech typów wizualnego obrazowania: fotografii, wideo, oraz reprezentacji graficznych (w postaci wykresów i map). Ze względów praktycznych będę tu mówił przede wszystkim o fotografiach, ale wiele z tego, co powiem, odnosi się również do obrazów ruchomych oraz grafów.

Obrazy są jednym z trzech głównych sposobów ekspresji, które mogą uchwycić dane stosowane w naukach społecznych. Pozostałymi dwoma są liczby i słowa, które wywodzą się najczęściej z kwestionariusza ankiety, z zapisu w notatkach terenowych etnografa, albo z transkrypcji wywiadu.

Dane fotograficzne dostarczają przy tym bardziej bezpośrednich zapisów rzeczywistych wydarzeń, będących przedmiotem dociekań, niż pozostałe sposoby zbierania danych stosowane przez badaczy społecznych. Chwytają także ową natychmiastowość momentu tak, jak się jawiła robiącemu zdjęcie. Pomimo tego, interpretowanie fotografii, czy obrazów w ogóle, zwykle wymaga znacznie więcej wnioskowania niż ma to miejsce w przypadku innych form danych, i jest tak, ponieważ nie znajdziemy w nich ani ramy analitycznej (obecnej w planie wywiadu), ani chronologicznego zapisu obserwacji etnograficznej, ani gawędziarskich strategii osoby, z którą przeprowadzamy wywiad.



Fot. 3. Alexander Gardner, *Lincoln's Second Inaugural*, 1865 (ze zbiorów Biblioteki Kongresu)

Fotografia 3 to reprodukcja fotografii wykonanej przez Alexandra Gardniera, 11 marca 1865 roku, podczas ceremonii inauguracyjnej drugą kadencję prezydentury Abrahama Lincolna. Mowa była zwięzła, zaledwie 700 słów, i uważana jest za jego najlepszą, triumf amerykańskiego krasomówstwa.

Scena, którą możemy zobaczyć na tym zdjęciu jest więc najbardziej przybliżonym obrazem wydarzenia, którego świadkami byli ludzie na nim obecni; fotografia ta jest przez to dokumentem nie do przecenienia.

Jednak obraz ten dostarcza nam dwóch zupełnie różnych rodzajów informacji:

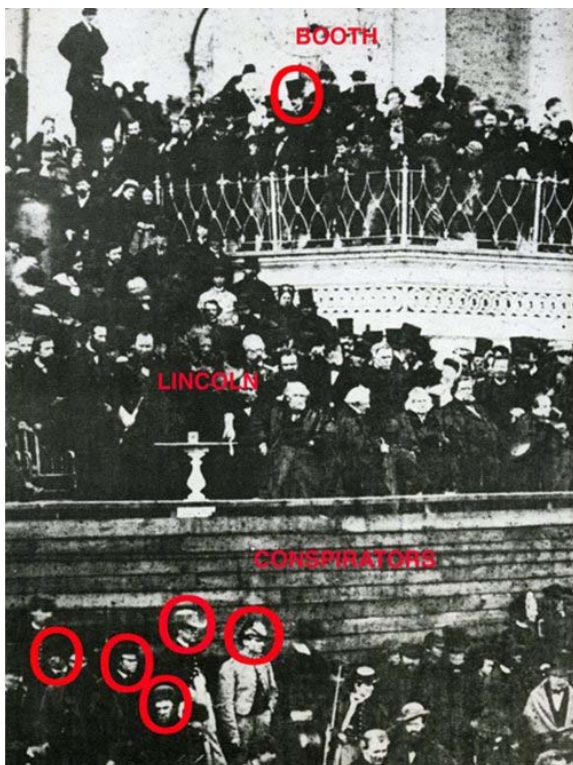
- pierwszy odnosi się do tego, co stanowiło przedmiot uwagi konkretnej osoby w owym konkretnym momencie, czyli do Lincolna wygłaszającego swoją mowę, otaczających go znamienitych gości i licznych innych uczestników wydarzenia;
- drugi odsyła do tego, co widzimy my, obrazu wytyczonego przez współrzędne czasoprzestrzenne, czyli ogromnej ilości informacji na rozmaite tematy – tego, co ludzie mają na sobie, obok kogo się znajdują, jak reagują na mowę, widzimy jakieś interakcje i, oczywiście, kilka rozpoznawalnych osobistości.

Ta fotografia ma pewien cierpki posmak, ponieważ została wykonana na miesiąc przed zamordowaniem Lincolna – 14 kwietnia. Rycina 4 przedstawia drugą fotografię, zrobioną nieco wcześniej lub później od omawianej przed chwilą. Jest ona mniej znana, ze względu na odcisk palca, który zamazał wizerunek znajdującego się w środku kadru Lincolna. Niezależnie od tego, fotografia ta interesowała uczonych ze względu na wiedzę, jaką mogła ujawnić na temat pewnych osób obecnych podczas tego wydarzenia.



Fot. 4. Alexander Gardner, inna wersja *Lincoln's Second Inaugural*, 1865 (Kunhardt i Kunhardt, 1993: 34)

Z innych źródeł wiemy bowiem na przykład, że morderca prezydenta, John Wilkes Booth, uczestniczył w tym wydarzeniu i, jak relacjonował później, stał wystarczająco blisko Lincolna, żeby zabić go tam i wtedy. Wiemy też, że oryginalny plan Bootha zakładał porwanie prezydenta. I rzeczywiście, niezdarna próba wyciągnięcia Lincolna z jego wozu nie powiodła się kilka tygodni po tym, jak wykonano to zdjęcie. Co więcej, Booth zdecydował się na zabójstwo prezydenta zaledwie na kilka tygodni przed 15 kwietnia, i że zrobił to bez powiadamiania pozostałych konspiratorów o zmianie planów.



Fot. 5. Alexander Gardner, *Lincoln's Second Inaugural* z zaznaczonymi Boothem i konspiratorami (Kunhardt i Kunhardt, 1993: 34)

Niektórzy uczeni są zdania, że Johna Wilkesa Bootha można zidentyfikować na zdjęciu 5. Podobnie, jak jego pięciu współpracowników. Jednak podczas, gdy istnieją dokumenty potwierdzające obecność Bootha na wspomnianej inauguracji, jedynych dowodów na obecność pozostałych współpracowników dostarcza dokładny ogląd fotografii i porównanie jej z innymi zdjęciami konspiratorów. To, czy takie porównanie rozwiązuje sprawę, stanowi nadal przedmiot dyskusji wśród badaczy tego okresu (Fot. 6).



Fot. 6. Współczesne fotografie konspiratorów i obrazy ze zdjęcia przedstawiającego przemówienie inauguracyjne z Fot. 5. (Kunhardt i Kunhardt, 1993: 35)

W każdym razie, tyle na pewno można powiedzieć o tych fotografiach jako materiałach dla badania wizualnego:

Po pierwsze, jakaś osoba zrobiła dwa prawie identyczne zdjęcia sceny, która przyciągnęła jej uwagę. Jest nią inauguracyjna przemowa dopiero co ponownie wybranego prezydenta, prowadzącego swój naród poprzez wojnę, która zakończy się za kilka tygodni, po decydującym zwycięstwie. Można też w miarę bezpiecznie założyć, że każdy na miejscu Gardnera, skupiłby swoją uwagę na prezydencie i przemowie, chociaż sposobność i estetyka mogłyby wskazywać na jakiś inny punkt obserwacyjny.

Po drugie, omawiane fotografie tworzą behawioralny zapis dwóch momentów tego wydarzenia, które były nieznacznie oddzielone w czasie i, być może, w przestrzeni.

Po trzecie, fotografie te dały zaczyn różnym interpretacjom, które zostały sprowokowane późniejszymi wydarzeniami, których ani fotograf, ani tłum – włączając w to konspiratorów i samego Bootha – nie mogli być świadomi.

Ponowne odczytanie zdjęcia w sposób analogiczny do powyższego traktowane jest zazwyczaj jako dowód na polisemiczną naturę obrazu. Fakt, że fotografia może być interpretowana w dramatycznie różny sposób jest przy tym bardzo użyteczną intuicją, przypominającą, że obrazy mają wiele żywotów i mogą podtrzymywać różnorodne, o ile nie rozbieżne, znaczenia. Efektywnie podważa on również pewien

rodzaj „autorskiej” teorii fotograficznego znaczenia, która przyznaje pierwszeństwo intencji fotografa i tym samym – relacjom osób sfotografowanych na temat wydarzenia, którego byli świadkami.

W pewnym istotnym sensie, ów akt fotograficzny i oko twórcy obrazu, powinny jednak zostać uprzywilejowane. Gdyby nikt nie zrobił zdjęcia, nie mogłoby ono nigdy stać się przedmiotem czyjejkolwiek interpretacji. Z tego też powodu, mimo, iż znaczenie, które fotograf przypisuje obrazowi nie ma epistemologicznej wyższości nad innymi oglądami, należy zwrócić uwagę, że wszystkie interpretacje ontologicznie zależą od tego momentu, w którym twórca obrazu zaangażował się w temat.

Widzenie i kadrowanie

Zwykle widzimy poprzez skanowanie naszego otoczenia w sposób ciągły, w miarę jak się w nim przemieszczamy. Jednak widzenie charakteryzuje się również momentami skupienia uwagi. Coś przykuwa nasz wzrok, przestajemy skanować i patrzymy bardziej uważnie w danym kierunku i na to, co nas pociąga ku sobie. „Patrzanie na” coś w ten sposób ma następujące właściwości:

- to, co widzimy jest ograniczone przez nieco jajowaty prostokąt, ze współczynnikiem kształtu obrazu mniej więcej 5 na 3.5;
- obiekty są tym lepiej widoczne, im bliżej centrum tego „prostokąta” się znajdują;
- właściwa strefa ostrości ma – z grubsza – kształt koła.

Generalnie rzecz biorąc, patrzanie w większości przypadków trwa niezwykle krótko. Niemniej, czynność ta może być całkiem intensywna, wysoce skoncentrowana i trwać przez długi okres czasu, w zależności od tego jak bardzo dane zdarzenie interesuje oglądającego. O ile początkowo patrzanie najczęściej ma charakter bezwiedny, o tyle patrzący szybko uświadamia sobie z całą siłą zarówno ów moment, jak i siebie samego w tym momencie, kiedy tylko zacznie skupiać swoją uwagę na obiekcie oglądu. Zwłaszcza, kiedy obiekt ten odwzajemnia spojrzenie i jest inną osobą.

Innymi słowy, fizycznie „kadrujemy” to, co nas zajmuje. To ryzykowny akt, ponieważ odwraca naszą uwagę od tych elementów naszego otoczenia, które przestaliśmy skanować. Oczywiście ryzykowne jest również nie patrzanie na to, co przykuło naszą uwagę – niech będzie to jakiś leopold, pędzący samochód albo potencjalny partner – ponieważ jako pewne zdarzenie, może ono łatwo i dramatycznie odmienić nasze życie.

Celem widzenia jest więc bycie zdolnym do patrzenia na to, na co powinniśmy, wtedy, kiedy tego potrzebujemy. Kadrowanie staje się zatem sygnałem, że dzieje się może coś istotnego; uświadamia nam potencjalną doniosłość jakiegoś zdarzenia.

Wynika z tego, że robienie zdjęcia nieodzownie kadruje pewne zdarzenie, i że ten kadr, który powstałe zdjęcie szyfruje, gwarantuje, że będzie ono przyciągało uwagę widza przynajmniej przez ułamek sekundy. A zatem twórca obrazu jest w pierwszej kolejności widzem. Kadruje obraz w akcie własnego patrzenia, a jego motywacja, żeby zdać sobie sprawę z oglądanego wydarzenia, często pociąga za sobą poszukiwanie w danej scenie kolejnych interesujących elementów. Jesteśmy w stanie zestroić siebie samych z tym obrazem i z wydarzeniem, które on przedstawia, ponieważ, w pewnym bardzo dosłownym sensie, ktoś inny – twórca obrazu – był zestrojony z przedstawioną sytuacją, kiedy wykonywał swoje zdjęcie.

Jako widzowie, poznajemy wydarzenie oczami innego i dzięki temu możemy patrzeć na sytuację przedstawioną na fotografii tak, jak gdybyśmy w pewien bardzo bezpośredni sposób sami się tam znajdowali. Znaczenia, które przypisujemy owej fotografii mogą należeć tylko do nas i mieć niewiele wspólnego z tym, co może myśleć o obrazie sam fotograf; chociaż rozbieżność ta jest zwykle mniej wyraźna niż wskazywałaby na to powszechnie panująca opinia. W każdym razie, patrząc na jakieś zdjęcie podzielamy takie właśnie doświadczenie zaangażowania w przedmiot oglądu. Z podobną sytuacją mamy do czynienia, kiedy ktoś krzyczy „Patrz!” i wszyscy „patrzą”. To właśnie owo podzielane doświadczenie upoważnia nas do dociekań na temat tego, co widzimy na obrazach i oczekiwania w zamian jakiejś odpowiedzi. To jest właśnie to, co czyni badania wizualne możliwymi. W wielkim skrócie, obrazy dostarczają nam dwóch bardzo różnych rodzajów informacji, nierozzerwalnie związanych ze sobą w pojedynczym akcie:

- po pierwsze – *osobistego* zapisu afektywnego zaangażowania w scenę, która
- po drugie – wytwarza *bezosobowy* zapis rzeczywistości i zachowań.



Fot. 7. Andre Kertész, *6th Avenue*, 1959 (Dyer, 2005: 27)

Fotografia Andre Kertésza, przedstawiająca sytuację z 6-tej Alei w Nowym Jorku (Rys. 7), celnie ilustruje tę myśl. Jest złożona i może znaczyć wiele różnych rzeczy dla wielu różnych osób. Dla naszych celów zwróćmy jednak uwagę na młodego mężczyznę w jej lewym górnym rogu. Jego wzrok, podobnie jak spojrzenie fotografa, przykuła wymiana pomiędzy niską osobą i dwoma niewidomymi, z tym, że kadr fotografa obejmuje również młodego mężczyznę kadrującego oglądaną scenę ze swojej perspektywy. Zarejestrowany „oczyma wyobraźni” obraz sceny w umyśle młodego człowieka mógł, albo i nie, wygasnąć w krótkim czasie. Jednak ten Kertészowski będzie trwał tak długo, jak długo trwać będzie sama ta reprezentacja. Tym niemniej zarówno fotograf jak i ów młody człowiek z jego zdjęcia potwierdzają wspólną ludziom skłonność do patrzenia na to, co „przykuwa” wzrok. Ta podwójna postać obrazu ustanawia epistemologiczną podstawę dla dwóch zupełnie odmiennych rodzajów informacji oferowanych naukom społecznym przez

badania wizualne, które w konsekwencji sugerują też, w jakich obszarach mogą być one stosowane z największym powodzeniem:

1. *dane wizualne są zapisem stosunków przestrzennych i czasowych, i niezmiennie stawiają pytanie: dlaczego tutaj i teraz a nie tam i wtedy?*
2. *dane wizualne rejestrują, w jaki sposób ktoś reaguje na obiekt lub wydarzenie, i pozwalają zapytać : jak odbieram to, na co reaguję?*

Co badania wizualne mogą zaproponować naukom społecznym?

Jeżeli przyjmiemy, że dane wizualne wyjątkowo dobrze nadają się do informowania nas o naszym otoczeniu w wymiarze zarówno czasowym, jak i przestrzennym oraz o tym, jak reagujemy na zachodzące w nim wydarzenia, możemy wskazać na pięć obszarów tradycyjnych zainteresowań nauk społecznych, które w największym stopniu mogą skorzystać na wykorzystaniu materiałów wizualnych jako danych. Wiążą się one ze znalezieniem sposobu adekwatnego opisu i rozliczenia się z następujących kwestii:

- a) w jaki sposób wzorce, odchylenia i zmiany są zorganizowane społecznie i kulturowo;
- b) zagadnienie łączenia poziomów organizacji społecznej;
- c) w jaki sposób zorganizowane są procesy społeczne;
- d) jak przebiega emocjonalna reakcja na wydarzenia;
- e) jak relacjonować wyniki badań w sposób najbardziej przejrzysty i efektywny.

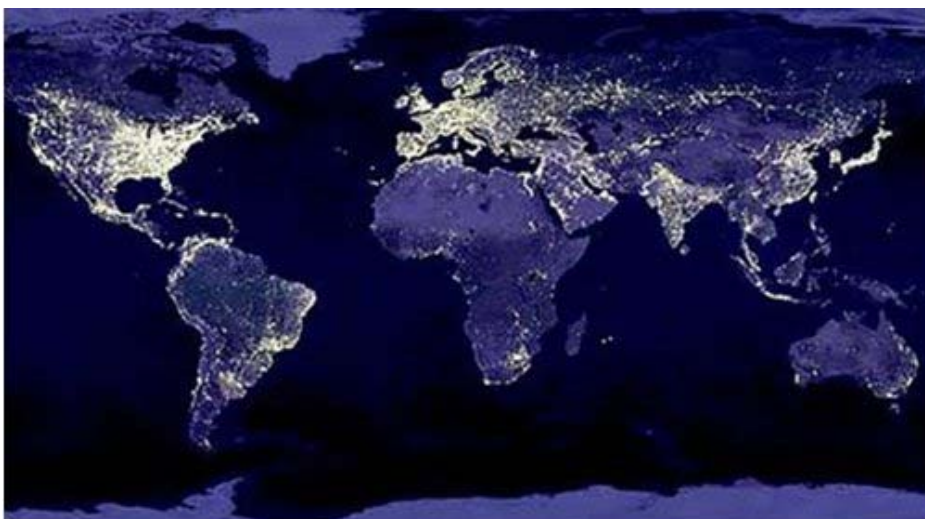
Przyjrzyjmy się im po kolei.

a) Organizacja wzorców, odchylenia i zmian w czasie

Współczesne nauki społeczne w dużym stopniu polegają na:

- identyfikowaniu wzorców – ideologicznych, kulturowych, społecznych czy wreszcie behawioralnych;
- określaniu ich siły;
- ustalaniu roli, jaką te wzorce odgrywają w życiu ludzi;
- ustalaniu relacji i korelacji łączących różne zestawy wzorców, i tak dalej.

Mimo, iż różne dyscypliny rozpoznają różne wzorce, zazwyczaj interesują się nimi z tego samego powodu: traktując je jako odzwierciedlenie sposobu, w jaki zorganizowane są stosunki międzyludzkie.



Fot. 8. Ziemia nocą. Astronomiczna fotografia obrazu dnia (źródło: *National Aeronautics and Space Administration*, <http://apod.nasa.gov/apod/ap001127.html>. Dostęp: 17 stycznia 2009)



Fot. 9. Steve Calcott, Korki w Mexico City (źródło: <http://www.flickr.com/photos/stevec77/87374852/>. Dostęp: 17 stycznia 2009)

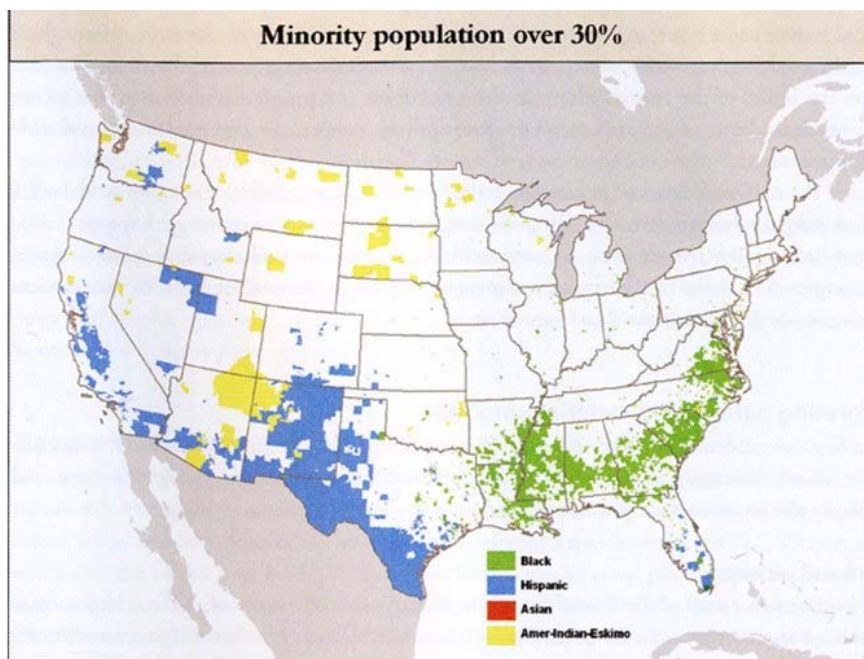


Fot. 10. Dziecięca liga piłkarska (Steibling, 1999: 133)

Wzorce społeczne mogą być dostrzeżone praktycznie na każdym poziomie społecznej organizacji, od rozkładu osiedlenia i zużycia energii, widocznych na nocnych zdjęciach satelitarnych ziemi (Fot. 8), poprzez potoki ruchu płynące miejskimi arteriami (Fot. 9), aż do dzieci ustawiających się w szeregu w trakcie piłkarskich ćwiczeń (Fot. 10). Niemal zawsze dzieje się tak, że kiedy już jakiś wzorec zostanie zidentyfikowany, trudno – patrząc na zdjęcie – nie zauważyć takich czy innych odchyłeń albo anomalii. I tak, bliższe spojrzenie na trening piłki nożnej unaocznia na przykład, że chłopcy i dziewczynki zajmują różne miejsca w kolejce. To na podstawie takich właśnie schematów generuje się uogólnienia, modyfikuje je albo odrzuca na rzecz wzorców bardziej wyrazistych, albo też żadnych. Co więcej, wiele zdarzeń, których nie da się sfotografować, może nadal zostać zobrazowanych. Chociaż fotografia i wideo wnoszą wiele do badań wzorców i odchyłeń, swoją szczególną użyteczność na tym polu udowodniła różnego rodzaju grafika komputerowa.

Na przykład obrazy stworzone przez System Informacji Geograficznej (GIS; od ang. *Geographic Information System*) przedstawiają wzór i wariacje na poziomie mikro, makro oraz wirtualnym, w sposób, który wywraca do góry nogami zwyczajowe podejście do śledzenia społecznych prawidłowości. W miejsce poszukiwania wyłącznie jakiegoś algorytmu albo uogólnienia, które w prawowity sposób wytwarzają czy też „replikują jednolitość”, celem jest tu stworzenie modelu, który – słowami A. F. C. Wallace’a (1961: 26) – „organizuje zróżnicowanie”. Piękno wizualnych prezentacji leży zatem w ujawnianiu podstaw stojących za danymi, pozostając jednocześnie wrażliwymi na istniejące odchylenia. Edward Tufte (1983) dobrze podsumowuje tę właściwość, kiedy mówi:

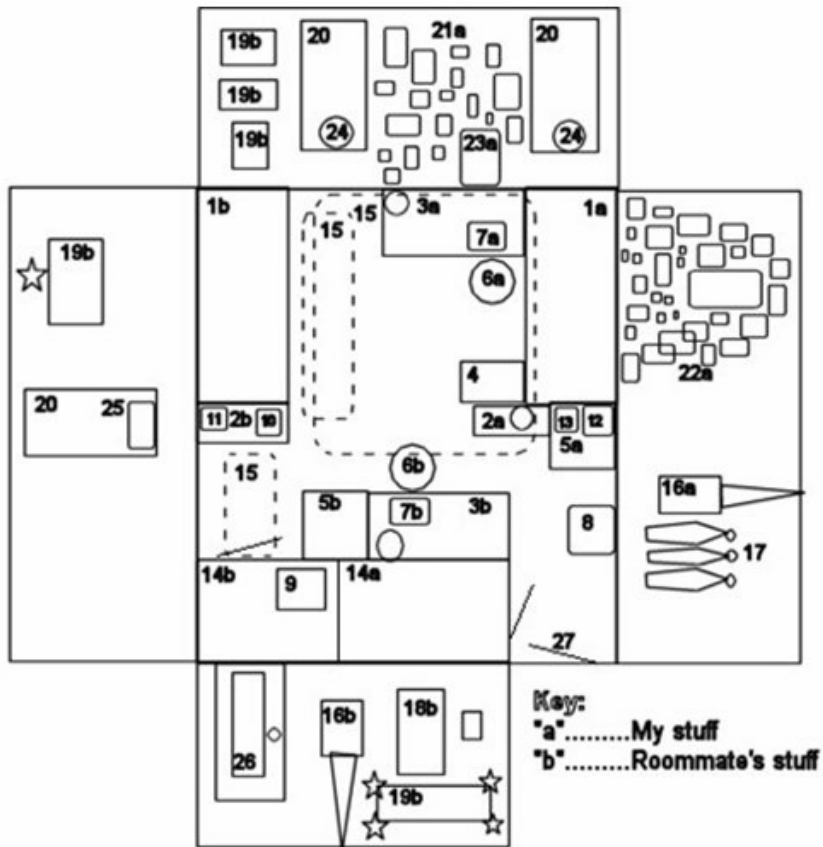
Tym, do czego należy dążyć w projektach prezentujących informację jest klarowny portret złożoności. Nie chodzi o komplikowanie tego, co jest proste; zadaniem projektanta jest raczej ofiarowanie wizualnego dostępu do tego, co subtelne i złożone – o to właśnie chodzi, o ukazanie złożoności (s. 191).



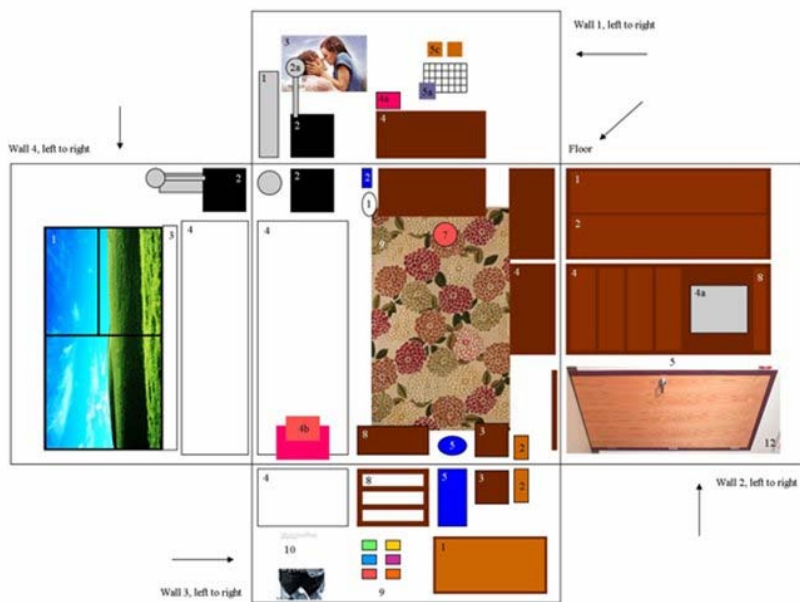
Fot. 11. Hrabstwa, w których mniejszości rasowe stanowią ponad 30% ogółu populacji; na podstawie powszechnego spisu ludności z 1990 (mapa autorstwa Johna Grady'ego)

Fotografia 11 to mapa z 1990 r., przedstawiająca rozmieszczenie głównych grup rasowych/etnicznych w Stanach Zjednoczonych. Każdy obszar oznaczony jakimś kolorem – niebieski dla Czarnych, zielony dla Latynosów, żółty dla Indian Amerykańskich, i Azjaci w czerwieni – zaludniony jest przez te grupy przynajmniej w 30%, ujawniając gęste skupienia mniejszości z długą historią osiedlania. Czarni ulokowani są przeważnie w „czarnych pasach”, ukonstytuowanych przez niewolniczy system plantacji. Strefa Latynoska, na południowym zachodzie, w dużej części pokrywa się z granicami terytorium odebranych Meksykowi ponad 150 lat temu. Relatywnie niewielka populacja Indian Amerykańskich rozrzucona jest po rozległych „rezerwatach”, powstałych w wyniku różnorodnych układów (*treaties*). W końcu, większe populacje Azjatów dostrzec można w miastach zachodniego wybrzeża.

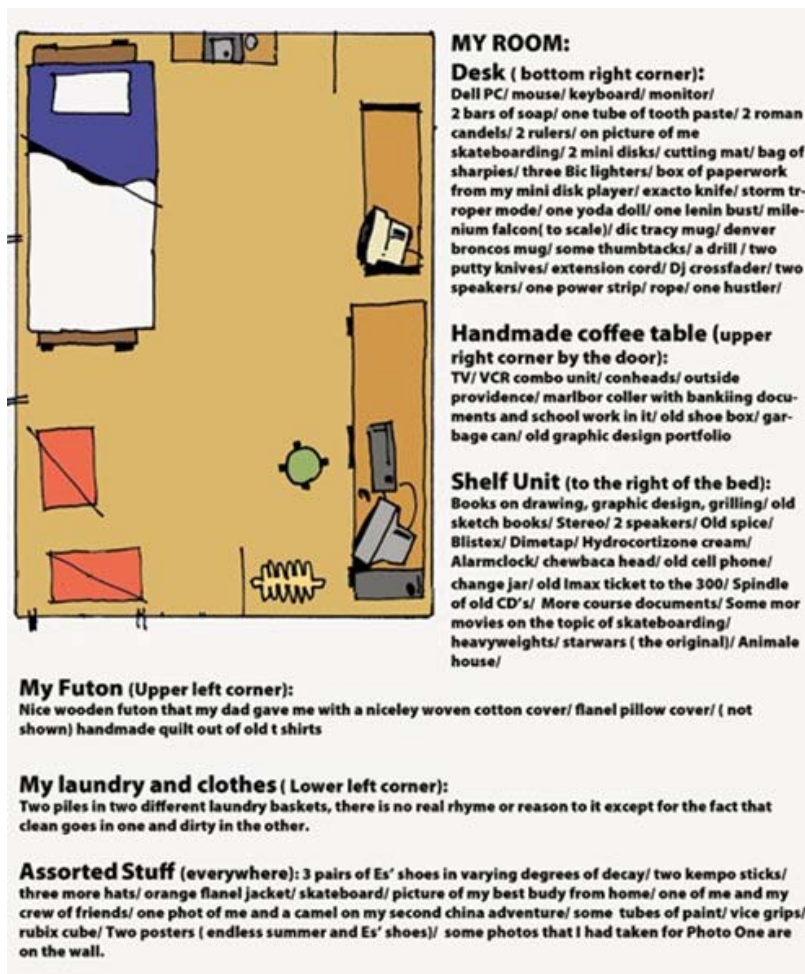
Wykresy takie jak ten, powinny być studiowane podobnie jak obrazy: dokładnie, uważnie i cierpliwie. Ogólne prawidłowości pozostają nienaruszone nawet wtedy, kiedy jakieś bardziej szczegółowe analizy odkrywają lokalne wzory, zagnieżdżone w obrębie wzorów większych. Anomalie w takich grafach nie są ukryte; raczej wołają o uwagę i analizę.



Fot. 12. Mapa studencka. *Wheaton College* (MA)



Fot. 13. Mapa studencka. *Wheaton College* (MA)



Fot. 14. Mapa studencka. *Wheaton College* (MA)

Fotografie 12, 13 i 14, to studenckie mapy przedstawiające w rzucie pionowym ich pokoje w bursie, które generalnie składają się z czterech ścian wytyczonych na kształt krzyża. Baza danych, w której dostępny jest każdy z tych planów zawiera również spis posiadanych przedmiotów (zaznaczonych na mapach), fotografie trzech „ulubionych rzeczy” oraz sprawozdanie z tego, w jaki sposób weszło się w posiadanie tych przedmiotów i dlaczego są one cennie. Wstępny przegląd tej bazy danych unaocznia, że:

- studenci szybko dochodzą do porozumienia w sprawie estetyki pokoju ze swoimi współlokatorami, jeśli takowych posiadają;
- większość studentów aranżuje jakieś przestrzenie dla zdjęć i innych pamiątek w okolicach biurka albo na ścianie usytuowanej niedaleko łóżka, które służą jako publiczny relikwiarz gloryfikujący co bardziej wartościowe relacje i doświadczenia. Te wyjątkowe przestrzenie utrzymywane są w dobrym stanie, nawet jeśli pozostała część pokoju uścielona jest brudnym praniem albo czymś jeszcze gorszym. Charakter relikwii ewoluuje z czasem, od celebracji związków z rodzinnym miastem, do nowych relacji związanych na uczelni i w trakcie podróży;
- mężczyźni i kobiety różnią się między sobą w przewidywalny sposób. Kobiety cenią te przedmioty, które wiążą się z ważnymi życiowymi relacjami, podczas gdy mężczyźni wystawiają na pokaz swoje technologiczne „zabawki”;
- mówiąc ogólnie, najważniejszym funkcjonalnym meblem w pokojach są łóżka, które, jak relacjonują studenci, są najbliższe ich życiu emocjonalnemu,

a także, w coraz większym stopniu, laptopy, za pomocą których łączą się ze światem.

Trzy zaprezentowane rysunki ujawniają nie tylko symboliczną złożoność i bogactwo sposobów, dzięki którym studenci aranżują swoje prywatne przestrzenie, ale także ogrom pracy włożonej w stworzenie owych schematów. Podejrzewam, że również starsi ludzie uznaliby takie ćwiczenie za przyjemne i skądinąd wyśmienite badania nad związkami ludzi z przedmiotami osobistymi i prywatnymi przestrzeniami – takie jak *Inside Culture* Davida Halle'a (1993), *Dystynkcja* Pierre'a Bourdieu (2005) albo *The Meanings of Things*, autorstwa Mihalya Csikszentmihalyia i Eugene'a Rochberga-Haltona – byłyby jeszcze lepsze i bogatsze, gdyby z większą wyobraźnią wykorzystano w nich materiały wizualne.

Year	Star 1	Star 2	Star 3	Star 4	Star 5	Star 6	Star 7	Star 8	Star 9	Star 10	Earnings (Millions)
1941	Mickey Rooney	Clark Gable	Abbott & Costello	Bob Hope	Spencer Tracy	Gene Autry	Gary Cooper	Bette Davis	James Cagney	Judy Garland	2/10
1942	Abbott & Costello	Clark Gable	Gary Cooper	Mickey Rooney	Bob Hope	James Cagney	Gene Autry	Betty Grable	Greer Garson	Spencer Tracy	2/10
1943	Betty Grable	Bob Hope	Abbott & Costello	Bing Crosby	Gary Cooper	Greer Garson	Humphrey Bogart	James Cagney	Mickey Rooney	Clark Gable	2/10
1944	Bing Crosby	Gary Cooper	Bob Hope	Betty Grable	Spencer Tracy	Greer Garson	Humphrey Bogart	Abbott & Costello	Cary Grant		3/10
1945	Bing Crosby	Van Johnson	Greer Garson	Betty Grable	Spencer Tracy	Humphrey Bogart/Gary Cooper	Bob Hope	Judy Garland	Margaret O'Brien	Roy Rogers	4/11
1946	Bing Crosby	Ingrid Bergman	Van Johnson	Gary Cooper	Bob Hope	Humphrey Bogart	Greer Garson	Margaret O'Brien	Betty Grable	Roy Rogers	2/10
1947	Bing Crosby	Betty Grable	Ingrid Bergman	Greer Garson	Humphrey Bogart	Bob Hope	Clark Gable	Gregory Peck	Claudette Colbert	Alan Ladd	3/10
1948	Bing Crosby	Betty Grable	Abbott & Costello								2/10
1949	Bob Hope	Bing Crosby	Abbott & Costello	John Wayne	Cary Grant	Betty Grable	Esther Williams	Humphrey Bogart	Clark Gable		2/10
1950	John Wayne	Bob Hope	Bing Crosby	Betty Grable	James Stewart	Clifton Webb	Esther Williams	Spencer Tracy	Randolph Scott		2/10
1951	John Wayne	Martin & Lewis	Betty Grable	Abbott & Costello	Bing Crosby	Bob Hope	Randolph Scott	Gary Cooper	Doris Day	Spencer Tracy	2/10
1952	Martin & Lewis	Gary Cooper	John Wayne	Bing Crosby	Bob Hope	James Stewart	Doris Day	Gregory Peck	Susan Hayward	Randolph Scott	2/10
1953	Gary Cooper	Martin & Lewis	John Wayne	Alan Ladd	Bing Crosby	Marilyn Monroe	James Stewart	Bob Hope	Susan Hayward	Randolph Scott	2/10
1954	John Wayne	Martin & Lewis	Gary Cooper	James Stewart	Marilyn Monroe	Alan Ladd	William Holden	Bing Crosby	Jane Wyman	Marlon Brando	2/10
1955	James Stewart	Grace Kelly	John Wayne	William Holden	Gary Cooper	Marlon Brando	Martin & Lewis	Humphrey Bogart			2/10
1956	William Holden	John Wayne	James Stewart	Burt Lancaster	Glenn Ford	Martin & Lewis	Gary Cooper	Marilyn Monroe	Kim Novak	Frank Sinatra	2/10
1957	Rock Hudson	John Wayne	Pat Boone	Elvis Presley	Frank Sinatra	Gary Cooper	William Holden	James Stewart	Jerry Lewis	Yul Brynner	0/10
1958	Glenn Ford	Elizabeth Taylor	Jerry Lewis	Marlon Brando	Rock Hudson	William Holden	Brighton Bardot	Yul Brynner	James Stewart	Frank Sinatra	2/10
1959	Rock Hudson	Cary Grant	James Stewart	Doris Day	Debbie Reynolds	Glenn Ford					3/10
1960	Doris Day	Rock Hudson	Cary Grant	Elizabeth Taylor	Debbie Reynolds	Tony Curtis	Sandra Dee	Frank Sinatra	Jack Lemmon	John Wayne	4/10
1961	Elizabeth Taylor	Rock Hudson	Doris Day	John Wayne	Cary Grant	Sandra Dee	Jerry Lewis	William Holden	Tony Curtis	Elvis Presley	3/10
1962	Doris Day	Rock Hudson	Cary Grant	John Wayne	Elvis Presley	Elizabeth Taylor	Jerry Lewis	Frank Sinatra	Sandra Dee	Burt Lancaster	3/10
1963	Doris Day	John Wayne	Rock Hudson	Jack Lemmon							3/10

Fot. 15. Kilka lat rankingów Quigleya (Steinberg, 1978: 58)

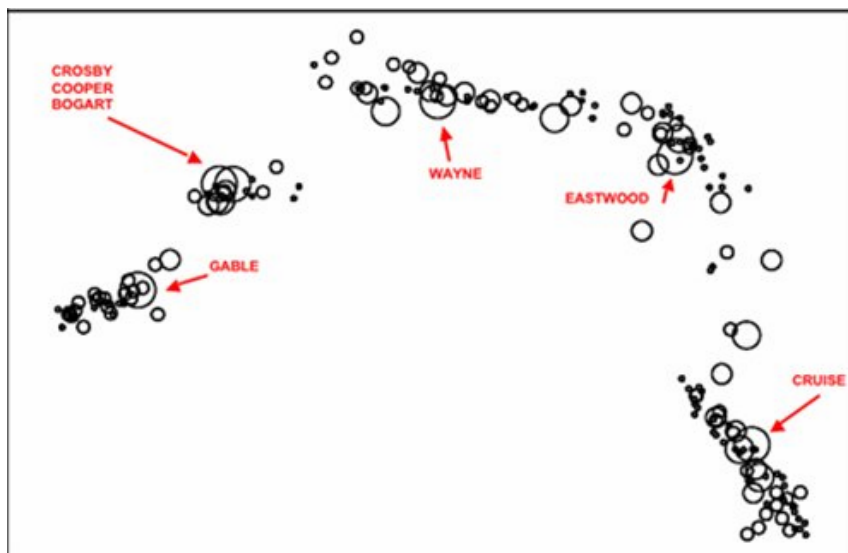
Dwa następne obrazy oparte są na GIS'owskim systemie prezentowania danych tabelarycznych. Ranking Quigleya, zestawiający najbardziej lukratywne gwiazdy Hollywood, prowadzony jest od 1932 roku i wymienia dziesięć najbardziej popularnych gwiazd w opinii dystrybutorów²² (Fot. 15). Istnieją dobre powody, żeby przypuszczać, że jest to niezwykle rzetelny wskaźnik najbardziej lubianych gwiazd filmowych, które są też, być może, najbardziej wpływowymi wzorami stylów życia w przestrzeni publicznej (Fowles, 1992). Ale jak powinno się określać i pokazywać hierarchię pozycji na owym wirtualnym Olimpie?

²² Polega to na prostym zliczeniu zysków, które przyniosły filmy, w których wystąpili znani aktorzy (przyp. tłum.)



Fot. 16. Skupienia Hollywoodzkich gwiazd, które przynosiły największe zyski zaraz po wojnie; na podstawie zestawienia Quigleya (Graf autorstwa Johna Grady'ego i Billa Hubera)

Wykres, na którym oparto fotografie 16 i 17 rekonfiguruje, przy pomocy algorytmów wywodzących się z geometrycznej teorii grafów, dane tabelaryczne z ankiety Quigley'a, żeby następnie odtworzyć je w postaci Euklidesowego minimalnego drzewa rozpinającego. Graf mierzy siłę związku pomiędzy gwiazdami i skupieniami gwiazd w puli, począwszy od 1930 – po lewej stronie wykresu, do czasów dzisiejszych – po stronie prawej. Fotografia 16 dotyczy okresu zaraz po drugiej wojnie światowej. Wielkość i skupienie okręgów wskazują, że najbardziej wyróżniające się symboliczne modele męskości tego okresu reprezentowane są przez Binga Crosby'ego, Gary'ego Coopera i Humphreya Bogarta, którzy zajmują istotne miejsce w zbiorowej wyobraźni narodu, co samo w sobie podnosi wiele kwestii dla badaczy społecznych. Na przykład: co wspólnego mają grane przez nich postacie? W jakich moralnych i socjo-psychologicznych kwestiach kolidują ze sobą albo wzajemnie się uzupełniają? Jak można scharakteryzować ich relacje z kobietami? Fotografia 17 przedstawia za to całą bazę danych i unaocznia przynajmniej pięć innych głównych skupień, z których każde zdominowane jest przez męską gwiazdę alfa. Za pomocą takich wykresów badania wizualne łączą rozumowanie ilościowe i jakościowe, wprowadzając rygor i dyscyplinę w badania nad kulturą popularną. W tym wypadku, jest to pewien sposób na wyznaczenie priorytetów – którym słowom należałoby się przyjrzeć najpierw, poprzez wybór tych raczej, które są w danym okresie najpopularniejsze – skutkiem czego prawdopodobnie i najbardziej wpływowe – niż tych, które wydają się nam dziś interesujące (co zdarza się tak często w krytycznej teorii filmu).



Fot. 17. Hollywoodzkie gwiazdy przynoszące największe zyski; na podstawie zestawienia Quigleya (graf autorstwa Johna Grady'ego i Billa Hubera)

b) Łączenie poziomów organizacji społecznej

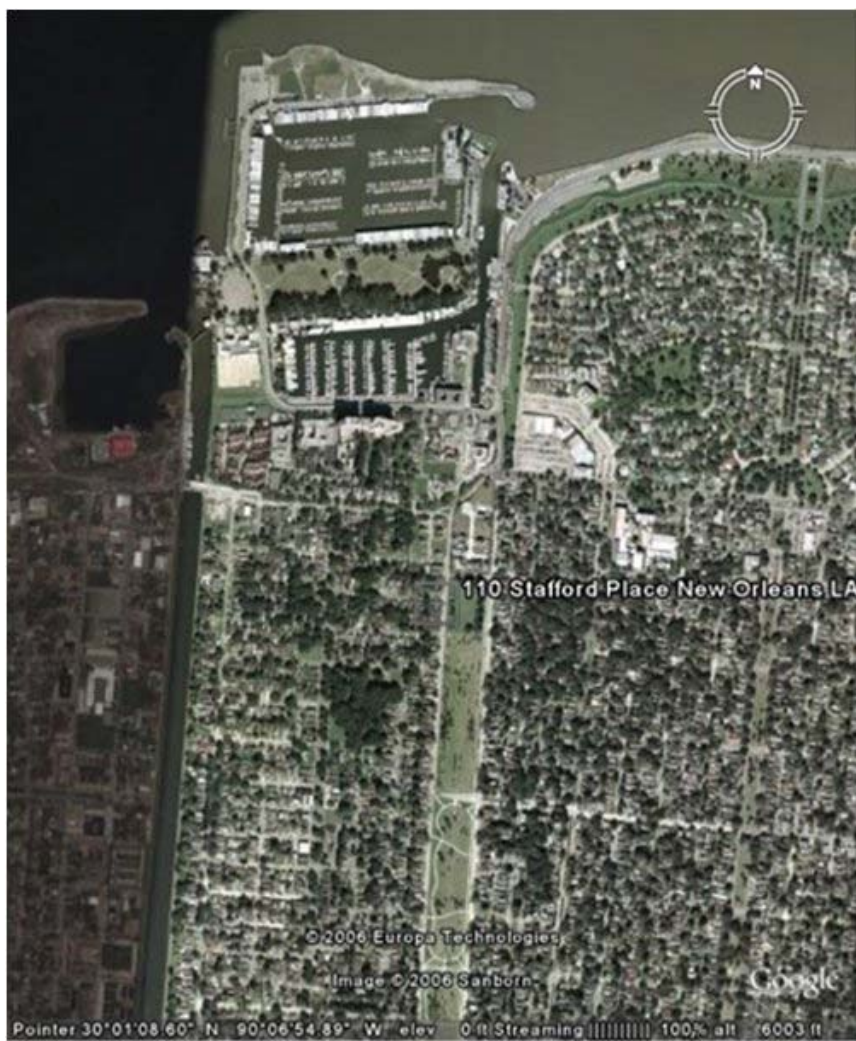
Badania w obrębie nauk społecznych prowadzone są na różnych poziomach analizy. Składają się na nie: mikro poziom społeczeństwa – obejmujący zwykle interakcje twarzą w twarz, przebiegające w niewielkich grupach ludzi, i poziom makro, który obejmować może całe populacje państw narodowych albo zbiorowości jeszcze większego rzędu. Nieustannie toczą się ważne dyskusje dotyczące tego, który poziom jest strategicznie istotniejszy dla wytwarzania i podtrzymywania porządku społecznego. Niezależnie od tego panuje jednak pewna zgoda co do faktu, iż nauki społeczne powinny rozwijać teorie średniego zasięgu, które dostarczałyby modeli tłumaczących, w jaki sposób wzorce z jednego poziomu przekładają się na inny. I chociaż prawdą jest, że takie wyzwanie, polegające na próbie budowy teorii przejściowych, które łączyłyby spojrzenie na społeczeństwo zarówno z lotu ptaka, jak i z żabiej perspektywy, ma charakter głównie teoretyczny, to jednak dane wizualne wspierają budowę narracji, które łatwo przechodzą od jednego poziomu do drugiego.



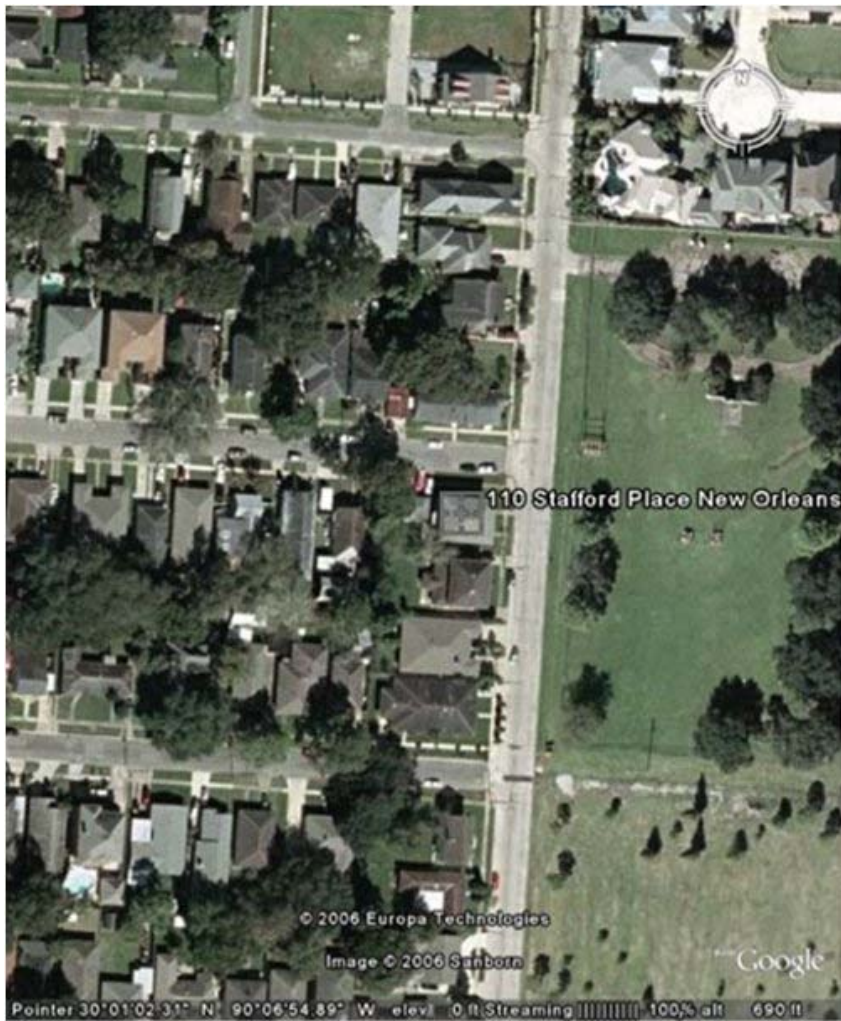
Fot. 18. Nowy Orlean pod wodą, 2 września 2005 (źródło: *Courtesy DigitalGlobe*)



Fot. 19. Okręg *Lakeview* w Nowym Orleanie przed i po huraganie Katrina (źródło: *Courtesy DigitalGlobe*)



Fot. 20. Posesja przy 110 Stanford, *Lakeview*, w średnim zbliżeniu (źródło: Google Earth)



Fot. 21. Posesja przy 110 Stanford, *Lakeview*, w dużym zbliżeniu (źródło: Google Earth)



Fot. 22. Posesja przy 110 Stanford, *Lakeview*, ogródek przed domem (zdjęcie autorstwa Johna Grady'ego, styczeń 2006)



Fot. 23. Posesja przy 110 Stanford, weranda przy wejściu (zdjęcie autorstwa Johna Grady'ego, styczeń 2006)



Fot. 24. Główna sypialnia i łazienka, posesja przy 110 Stanford (zdjęcie autorstwa Johna Grady'ego, styczeń 2006)



Fot. 25. Stos zdjęć rodzinnych, posesja przy 110 Stanford (zdjęcie autorstwa Johna Grady'ego, styczeń 2006)



Fot. 26. Przednie wejście do posesji przy 110 Stanford (zdjęcie autorstwa Johna Grady'ego, styczeń 2006)



Fot. 27. Zbliżenie na fotografię przy przednim wejściu do posesji przy 110 Stanford (zdjęcie autorstwa Johna Grady'ego, styczeń 2006)

Przejście pomiędzy poziomami społecznej organizacji zilustrowane jest sekwencją zdjęć „post-Katrinowego” Nowego Orleanu, którą rozpoczyna seria lotniczych fotografii miasta (Fot. 18), powiększających – przylegający do zniszczonej 17-tej Street Canal (Fot. 19) – okręg Lakeview. Kolejne są fotografie z Google Earth przedstawiające posesję przy 110 Stanford Street, która znajduje się w północnej części tej okolicy (Fot. 20 i 21); po nich następują dwa zdjęcia domu (ujętego z poziomu gruntu), wykonane przez mnie w połowie stycznia 2006 r. (Fot. 22 i 23). Pokazują one nie tylko zniszczenia, których doznały budynki – dokumentują również zdarzenie o pewnych istotnych socjo-psychologicznych konsekwencjach dla mieszkającej tu rodziny. Jediną osobą, która pozostała w domu był 18-letni chłopak, który nie zdążył przenieść swojego psa na poddasze w ciągu tych kilku minut pomiędzy przerwaniem wału i zalaniem pierwszego piętra.

Wnętrze domu nadal stanowiło rumowisko (Fot. 24), ale przedmioty o wartości sentymentalnej, takie jak fotografie rodzinne (Fot. 25), były schludnie poukładane w kupki leżące w różnych punktach mieszkania. Jednym z najbardziej uderzających obrazów jest duża oprawiona fotografia dzieci, której powódź nie pozbawiła zaszczytnego miejsca przy głównym wejściu (Fot. 26). Na obrazie pozostała jednak popowodziowa „blizna” odzwierciedlająca wysoki poziom wody. To, czy można ją potraktować jako narzucającą się metaforę powrotu do stanu rodzinnej normalności po katastrofie, pozostaje kwestią otwartą.

c) Organizacja procesów społecznych

Badania procesów społecznych są trzecim obszarem zainteresowań nauk społecznych, w który badacze wizualni mogą wnieść istotny wkład. Na poziomie makro procesy społeczne widoczne są jako mechanizmy generujące rozległe i zmasowane efekty jak np. wpływ bezrobocia na organizację rodziny. Na poziomie mikro istnieje z kolei całe morze procesów społecznych, wliczając w to te, które obejmują działania tylko jednej osoby, np. sposób w jaki *drag queen* nakłada makijaż

(Fot. 28), jak i te, które angażują pokaźne grupy robiące rzeczy razem, w skoordynowany sposób, czasem przez długi okres czasu, np. edukacja (Fot. 29).



Fot. 28: Jeremy staje się Azją (Brown, 2001: 43)



Fot. 29: Kultura szkolna (Margolis, 2007: 2)

Większość socjologów przyzna, że ich dziedzina nie odnosiła szczególnych sukcesów w badaniu mechanizmów społecznych. Pomimo tego, socjologia i inne dyscypliny dostarczyły niezwykle wnikliwych analiz wielu procesów społecznych. Dane wizualne są pod tym względem szczególnie użyteczne, ponieważ wiele z takich procesów wikała w sobie synchronizację złożonych i błyskawicznych interakcji licznych aktorów.

Fotografia i wideo są przy tym bezcenne z dwóch zupełnie różnych powodów. Z jednej strony, fotografie są przydatne w wydobywaniu z badanych informacji na temat tego, co dzieje się w trakcie procesu, a co mógłby przeoczyć naiwny obserwator. Z drugiej strony, taśma wideo jest nieoceniona w badaniach procesów, które zostają jedynie zasygnalizowane w opisach uczestników, odkrywając interakcje bardziej złożone i mniej oczywiste, niż wskazywałyby na to relacje badanych.

d) Emocje w życiu społecznym

Historyk sztuki, E. H. Gombrich, mówi nam, że jakkolwiek „[...] obraz wizualny wie dzie prym w swojej zdolności pobudzania [...] jego użycie dla celów ekspresyjnych jest problematyczne, i [...] bez pomocy z zewnątrz okazuje się on zupełnie niezdolny do sprzęgnięcia ze sprawozdawczymi funkcjami języka” (1996: 42).

Zdolność obrazu do pobudzenia uczuciowej reakcji u oglądającego dostarcza wielu wątków do badań emocji w życiu społecznym. Są wśród nich fotografie ważnych osób i zdarzeń w życiu jednostki, ale też mniej osobiste zdjęcia, dające początek skojarzeniom takiego, czy innego rodzaju. Obrazy mogą być wykonane przez badanych, znajomych, badaczy, albo wyprodukowane przez szersze kręgi kulturowe (*larger culture*). Badacze interesują się emocjami, które zdjęcia wywołują w badanych, i tym, co można zaobserwować „w”, zrelacjonować „o”, albo wywnioskować „z” ich reakcji.

Na pierwszą z podanych kategorii składają się najczęściej:

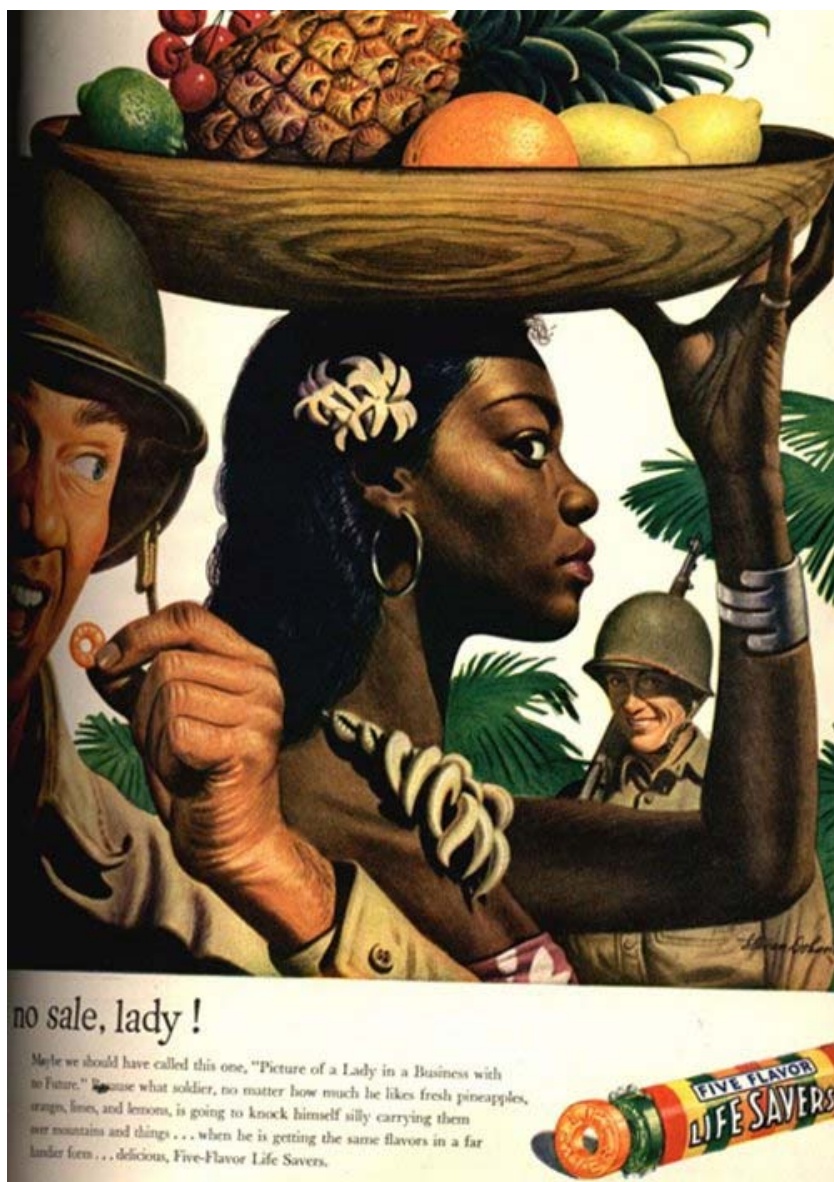
- kontrolowane foto-obserwacje;
- wywiady fotograficzne;
- rozmaite techniki projekcyjne;
- obrazy (*imaginery*) wykonane przez samych badanych.

Druga kategoria obejmuje różne media masowe (głównie reklamę, telewizję i filmy), które pogrążają współczesne społeczeństwo w zalewie wywołujących emocje narracji wizualnych. Treść tych opowieści wykorzystuje obawy, pragnienia i troski publiczności czyniąc to w sposób ogólnie akceptowany. I jako takie, narracje te stanowią nader wyczulone na czas wskaźniki socjo-psychologicznych zmian zachodzących w dużych zbiorowościach. Mimo to ustalenie, o czym można, a o czym nie można wnioskować w sposób rzetelny, stanowi rodzaj zniechęcającego wyzwania dla badaczy używających tego typu materiałów. Niedostatek baz danych, zawierających wystarczająco wszechstronne i reprezentatywne próbki kultury popularnej, jest poważną przeszkodą w wyczulonych na te kwestie dyskusjach, które stanowiłyby zachętę do doskonalenia metodologii i interpretacji.



Fot. 30: Reklama Korporacji Lotniczej *Curtis Wright* (*Life magazine*, 16 października 1944)

Fotografia 30 to reklama Korporacji Lotniczej *Curtis Wright*, która pojawiła się w magazynie *Life*, w październiku 1944 r., w celu pozyskania wsparcia dla przemysłu lotniczego. Przypomina ona czytelnikom o długu zaciągniętym wobec tych, którzy w ich obronie latają samolotami, są zestrzelani i którzy mimo to wracają do latania. O tym, że ten młody, biały lotnik, który powraca bezpiecznie „niesiony w ramionach jakiegoś prymitywnego brązowego człowieka”, jest jedynym odniesieniem dla tej innej figury obecnej w obrazie. Ta scena jest oczywiście częścią długiej historii egzystowania Czarnych jako prymitywnego kontrastu dla Zachodnich wartości i norm. Niezależnie od tego jak przedstawiani: jako barbarzyńscy albo szlachetni dzicy, erotycznie czy seksualnie odrażający; obrazy tej ikonografii wytyczają wyraźne granice pomiędzy moralnymi światami widza i nie-Zachodniego innego.



Fot. 31 Reklama Lifesavers (*Life magazine*, 29 maj 1944)

Ta konkretna reprezentacja białego mężczyzny w nieszczęściu, przedstawionego w tekście reklamy jako nasz zbawiciel i złożonego w ramionach Czarnego w sposób przypominający scenę Piety, jest jednym z trzech obrazów białych żołnierzy niesionych przez tubylców, znalezionych w *Life*'ach z późnego 1944 roku. Są i trzy kolejne reklamy, także osadzone w tropikach, tym razem przedstawiające białych żołnierzy okazujących zainteresowanie kontaktem seksualnym z „rdzenną” kobietą (Fot. 31). Kilka jeszcze innych obrazów pokazuje mniej lub bardziej rozebranych białych żołnierzy w obecności bardzo ciemnoskórych „tubylców” (Fot. 32 i 33). Wszystkie one, pochodzą z okresu od stycznia do listopada 1944 r. i stanowią uderzające odstępstwo od bardziej konwencjonalnych przedstawień białych z „prymitywnymi innymi”, ponieważ:

- naruszają ówczesnie dominujące normy, jeśli nie tabu, dotyczące fizycznego kontaktu czarnych z białymi;
- przedstawiają białych, którzy szukają czy potrzebują ochrony, seksu lub pocieszenia (comfort) od czarnych;

- jakkolwiek czarni w tym okresie zazwyczaj pokazywani są jako pomagający białym, w tych obrazach zostali obsadzeni raczej w rolach „podległych sprzymierzeńców” niż „oddanych służących”, co odbiega znacząco od sposobu, w jaki byli przedstawiani na froncie domowym zarówno przed, jak i w trakcie, a także po wojnie, mniej więcej do 1960 r.

TRUE TOWEL TALES: No. 6 . . . AS TOLD US BY A SOLDIER Illustration as des

BUNA BATHTUB

“We came across this Buna village,” says a private in the army, “and down on the beach was a canoe that the natives had no use for. It was full of rainwater and we were dirty. The natives thought we were wacky — but whatta bath, brother, *whatta bath!*” A fresh-water bath is a welcome novelty sometimes to our men who are battle-hot and swamp-dirty. But they do have towels — and they’re grateful for em! Good towels, too. Many are Cannons — brisk, efficient, hard-working — the kind you’re

Millions of Cannon Towels
are now going to the Armed Forces. So you may find a smaller selection in the stores — fewer styles and a limited variety of colors. But the durable Cannon quality, the hardy quality that will see you through, remains the same. When the war is over, Cannon will again present the newest styles in the most charming colors. For free booklet, “How to Make Your Towels Last Longer,” write to Cannon Mills, Inc., 70 Worth Street, New York 13, N. Y. For Victory—Buy U. S. War Bonds!

Fot. 32: Reklama ręczników „Cannon” (*Life magazine*, 26 maj 1944)

THESE
are the days
that call for
VICTORY VITAMIN

TODAY on the bloodstained path of war when a strong and vigorous America is needed . . . on America armed with worlds of driving power and the blazing spirit of attack...

TOMORROW on the bright path of new freedom when new vistas, new hope, new tasks, new opportunities for all will demand a strong America to rebuild a shattered world...

Every day in the week—Tuesday, Wednesday, Thursday—these are the days which are included in the rations that stiffen all Fighting America's blooded vigor and health. Less cans of grapefruit juice C—are shipped from Florida every fighting front... and it has made certain a supply

IT'S THE "COMMA"
Rich in vitamin C
Commander
**FIGHT
FIGHT
FIGHT
FIGHT**

**AND 3
—BID**
Although C is available all the world over, only Florida's grapefruit juice contains the maximum amount of vitamin C.

Canned FLORIDA GRAPEFRUIT JUICE

Fot. 33: Reklama Florida Citrus Council (Life magazine, 11 września 1944)

Nie istnieje wyjaśnienie oparte na czynnikach ideologicznych albo interesach grupowych, które mogłoby w sposób wiarygodny tłumaczyć, dlaczego doszło wówczas do takiego rozmycia norm rasowych, ani też dlaczego tak szybko zostało zaniechane. Można sobie jednak wyobrazić naturalistyczny scenariusz, tłumaczący w jaki sposób takie obrazy mogły przemawiać i zaspokajać emocjonalne potrzeby, które wyrafinowane agencje reklamowe, w swej odwiecznej pogoni za odkrywaniem najświeższych trendów w popularnych gustach, uznałyby za wartę ryzyka.

Owe scenki rodzajowe stworzone zostały rzecz jasna na użytek własny, dla populacji złożonej w większości z kobiet, z których wiele musiało być żonami, ukochanymi albo krewnymi żołnierzy służących na Pacyfiku. W jaki sposób kobiety mogły oglądać w domu takie obrazy swoich mężczyzn – przedstawionych jako nadzy, zupełnie bezbronne wierzgający przed lubieżnie przypatrującymi się i dominującymi fizycznie czarnoskórymi; i co takie motywy mówią o amerykańskich emocjach w 1944 r.?

Po pierwsze, przedstawienia takie funkcjonowały prawdopodobnie jako „łakome kąski”, obrazy atrakcyjnych męskich ciał, coś w rodzaju bardziej powściągliwych

wersji dziewczyn z rozkładówki, które mężczyźni wieszali, gdzie tylko mogli. Obecność „tubylców” w tych zdjęciach to podpórka legitymizująca negliż jako naturalną ludzką odpowiedź na gorączkę tropików, a widownia złożona z całej wioski dowodzi, że biali mężczyźni zajęci są jedynie niewinnymi żartami.



The Army nicknamed this amazing plane the "Flying Jeep." It can take off and land almost "on a dime." They use it for many things, as the "eyes upstairs" for artillery units . . . for laying Signal wire over jungle and impassable terrain . . . and for photo and reconnaissance work. It has even hovered over battling tanks in Burma, observing and directing the conflict from the air.



2 When the Army wanted a flying ambulance to evacuate wounded soldiers from small jungle clearings and inaccessible battlefields, the tiny "Flying Jeep" took on this job, too. Many a wounded soldier is alive and well today because this tiny Consolidated Consolidated sped him to the base hospital in minutes, instead of hours. It would have taken stretcher bearers to make the arduous journey.



VULTEE . . . 4-engine bomber
The giant Consolidated Vultee Liberator bomber, with over 3000 miles flying range, tremendous firepower, speed, multi-ton bomb load, has been leading the Axis with devastating effect.



LIBERATOR EXPRESS . . . 4-engine transport
This cargo-passenger version of the famed Liberator bomber can carry many tons of military equipment for thousands of miles, nonstop. It is daily shuttling personnel and supplies across the globe.



CORONADO . . . 4-engine flying boat
Truly a Leviathan of the Air, the Coronado Navy patrol bomber and cargo plane is as big as a railroad boxcar. With a complete galley and sleeping quarters for its crew, this giant plane is the most comfortable flying boat in the world.

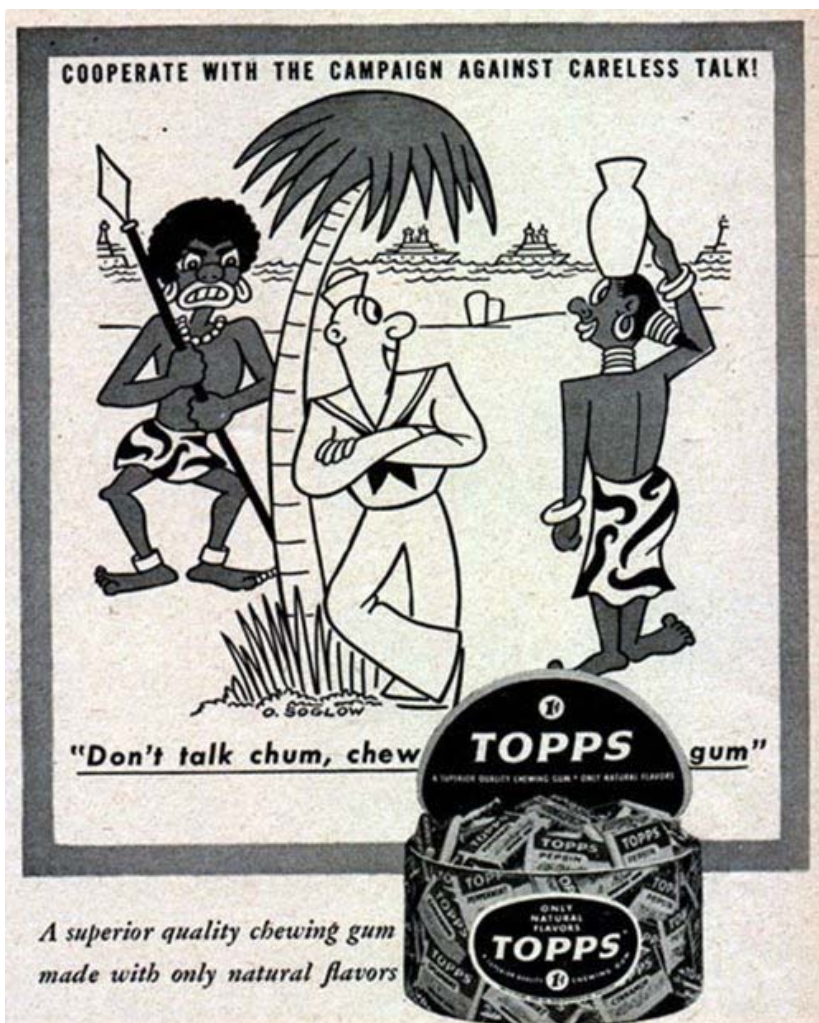


CATALINA . . . patrol bomber
The twin-engine "Cat" has turned in a glorious performance record, not only as "Eye in the Sky" but as a torpedo plane.

Fot. 34: Reklama Zjednoczonej Korporacji Lotniczej „Vultee” (*Life magazine*, 6 listopad 1944)

Po drugie, nie widać żadnych ran na żadnym z kontuzjowanych żołnierzy, którzy na dwóch obrazach – włączając w to ten z Fot. 34 – wnoszeni są do czekającego samolotu. Sugeruje to istnienie skutecznego systemu opieki medycznej, docierającego do najbardziej niedostępnych terenów, podczas gdy tubylcy stanowią najbardziej niezwykle i efektywne pogotowie ratunkowe.

Po trzecie, wszystkim przedstawieniom białych mężczyzn i rdzennych kobiet, które sugerują albo wprost dotyczą kontaktu seksualnego, towarzyszą najrozmaitsze komunikaty ostrzegawcze, sugerujące, że taki kontakt nie jest najlepszym pomysłem, i że może być niebezpieczny z kilku powodów (Fot. 35).



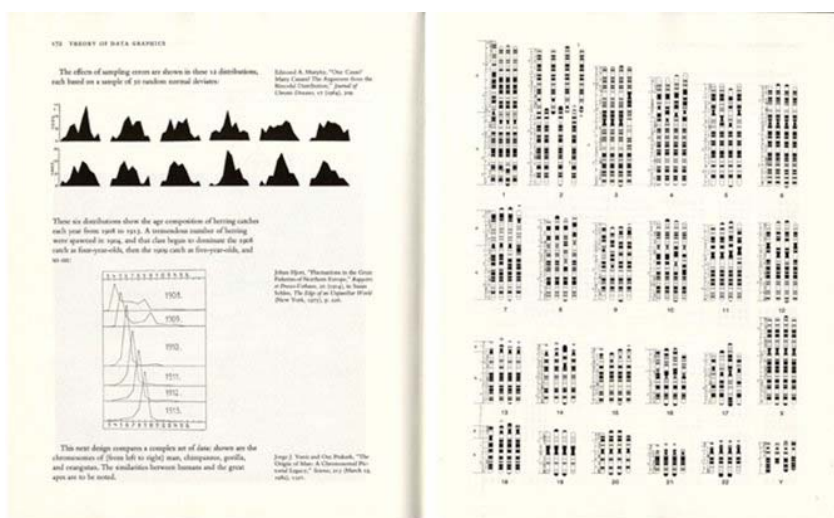
Fot. 35: Reklama gum do żucia „Topps” (*Life magazine*, 13 marzec 1944)

Innymi słowy, to niezwykle rozmycie tradycyjnych norm, regulujących sposób w jaki nagość i fizyczny kontakt pomiędzy białymi i czarnymi powinny być pokazywane, jawi się jako w znacznej mierze sytuacyjne i wspierające narracje, które upewniały pozostające w domu kobiety, o dobrym stanie ich skoszarowanych mężczyzn. Ich niepokoje niewątpliwie i nieodwracalnie wzmogło dramatyczne spotęgowanie krwawych walk o wyspy, rozpoczętych bitwą o Tarawę w listopadzie 1943 r. Szeroko zakrojony protest przeciwko temu, co wyglądało na straszne marnowanie życia w imię bezwartościowych nieruchomości, wybuchł zaledwie rok po tym, jak bitwa w zatoce Leyte dowiodła bezskuteczności japońskiej marynarki i uzmysłowiła, że koniec walk na Pacyfiku był nieunikniony. Ów okres wzrostu zainteresowania konsekwencjami ryzykownej strategii militarnej bezpośrednio koreluje ze zmianą w sposobie obrazowania.

Moja interpretacja tych zdjęć jest z pewnością wiarygodna. Niemniej bardziej gruntowne odczytanie mogłoby ją w istotnych kierunkach zmodyfikować. Ale żeby takie odczytanie mogło w ogóle zaistnieć, inni musieliby mieć dostęp do tych obrazów i do baz danych, w których są złożone. Taki dostęp jest jednak rzadkością w świecie badań wizualnych.

e) Prezentowanie i komunikowanie wyników badań

Prezentowanie wyników badań jest piątym i ostatnim obszarem zainteresowań, który mogą wesprzeć dane wizualne. Obrazy mogą dezorientować w podobnym stopniu, co objaśniać, i rozpraszać uwagę tak samo, jak ją skupiać, ponieważ zagracone są informacjami, a na dodatek sprawiają, że udziela się nam pobudzenie towarzyszące twórcy obrazu. Odnoszenie się do niektórych strzępów informacji w obrazie, z jednoczesnym pominięciem innych, czyni pisanie „z” i „o” danych wizualnych zajęciem cokolwiek trudnym.



Fot. 36: Edward Tufte (1983: 172-173)

Niektórzy autorzy rozwiązali ten problem zaprzęgając obrazy do napędzania narracji. Edward Tufte (1983), na przykład, zamieszcza obrazy praktycznie na każdej stronie, powiększając je do koniecznych rozmiarów, i omawiając w tym samym dwustronnicowym układzie, w którym się pojawiają (Fot. 36). Obrazy nie są tu po prostu adnotowane, ale również opisywane i analizowane w niektórych szczegółach. Rysunek 36 jest częścią rozdziału omawiającego „małe wielokrotności (*small multiples*)”²³. Tufte (1983) zaleca wykorzystywanie małych wielokrotności jako strategii prezentowania danych, ponieważ „szablon pozostaje niezmienny we wszystkich ramach, dzięki czemu uwaga poświęcona jest całkowicie zmianie zachodzącej w danych” (s. 170). Sąsiadujące ze sobą strony (Fot. 36) nie tylko trzykrotnie używają obrazów, ale cały tekst omawiający przykłady owych „małych wielokrotności” jawi się przed czytelnikiem wraz z otwartą przed nim książką (s. 172 – 173).

Narracje z napędem obrazowym, jak ta Tufte’ego, wspierają elastyczne argumentacje, które lepiej objaśniają fluktuacje zjawisk oraz sprzyjają bardziej zaangażowanemu czytaniu. W ten sam sposób można mówić o filmie dokumentalnym i innych nowych mediach; narzędziach mogących wzmocnić komunikację w obrębie nauk społecznych, która zbyt często wydaje się konająca.

²³ W innym miejscu Grady definiuje „małe wielokrotności” jako sposób prezentowania danych, polegający na zestawieniu obok siebie minimum dwóch reprezentacji, zbudowanych na podstawie tego samego szablonu (przyp. tłum.). Grady, John (1998) “Towards a quantitative visual science.” *Visual Studies* 13(1): 81.

Co należy zrobić?

Badania wizualne mają wiele do zaoferowania naukom społecznym. Jednak, żeby wypełnić swoją obietnicę powinny zostać dokładnie zanalizowane i poddane ewaluacji. Istnieją trzy podstawowe kwestie, odnoszące się do badań wizualnych jako rodzaju projektu intelektualnego, które wymagają systematycznej uwagi.

a) Ewaluacja teoretycznej i pojęciowej podstawy badań wizualnych

Jak sprawdzają się nasze teorie w uzasadnianiu tego, co zdecydowaliśmy się badać? Jakim kwestiom nie przyglądaliśmy się dotąd, a powinniśmy? Na ile przydatne i przejrzyste są nasze słowniki pojęć? Czy dają się łatwo ugruntować w terenie czy wymykają się naszym ręką, ilekroć próbujemy przyłożyć je do doświadczenia? Jakie są pojęciowe silne i słabe strony różnych szkół myślenia, które z nich domagają się naszej uwagi?

Jednym ze sposobów takiego sprawdzenia adekwatności naszego teoretyczno-pojęciowego arsenału mogłoby być poddanie najbardziej wpływowych paradygmatów i/ albo teoretyków ciągłemu i krytycznemu namysłowi w kręgu uczonych reprezentujących szeroki wachlarz dyscyplin, zarówno tych bardziej jak i mniej przychylnych. James Elkins w *Visual Studies: a Skeptical Introduction* wymienia około trzydziestu osób, figurujących w „kanonie” visual culture i ocenia, że mógłby dopisać ich jeszcze więcej: „Ale nie znalazłby się wśród nich już nikt tak kluczowy i równie często cytowany jak Barthes, Benjamin, Foucault, Lacan i dwóch czy trzech innych. To oni stanowią realną teoretyczną podstawę visual culture” (2003: 33).

Czy którykolwiek z nich znalazłby się w naszym kanonie? Może analiza ich dorobku to miejsce, od którego należałoby zacząć? A jeśli nie oni, to komu powinniśmy się przyjrzeć? Czy powinniśmy zacząć od częstości cytowań? Celem takiego ćwiczenia jest wyzwolenie samotnego badacza z ciężaru pogodzenia się z Elkinsowskimi stronami autorytetów i umieszczenie go tam, gdzie przynależy, w procesach bardziej kolektywnej recenzji. Korzyści takiego ćwiczenia dla podnoszenia kwalifikacji nie sposób przecenić.

b) Tworzenie publicznie dostępnych baz danych, żeby rozwijać i testować teorię

Czy mamy wystarczającą ilość danych dotyczących badanego tematu, żeby sprawdzić wytrzymałość teorii, które uważamy za najbardziej obiecujące, czy to raczej nie przypadek, że nasze badania – używając cudownie dyplomatycznego określenia Gillian Rose (2001: 1) – wydają się „niedobadane”, ponieważ brakuje nam wyczerpujących baz danych? Jakie problemy mogłyby uzasadniać tworzenie dużych baz danych przez zespoły badawcze? Czy takie dane mogłyby być zbierane w połączeniu z innymi badaniami w naukach społecznych? Czy takie bazy danych powinny być budowane z początkowym ogólnym pytaniem badawczym w głowie, czy jako sposób eksplorowania ograniczeń i możliwości danych wizualnych? Czy pełne entuzjazmu zespoły studentów albo inne grupy można by zmobilizować do zbierania części danych według ustalonych zasad? Gdzie takie bazy danych byłyby przechowywane i w jaki sposób można by uzyskać do nich dostęp? Czy powinniśmy inwentaryzować to, co badaliśmy jako sposób identyfikowania tych problemów i pytań, które muszą być postawione?

c) Definiowanie „najlepszych praktyk” w badaniach wizualnych

Jak dobre są nasze metody? Do których problemów i aspektów ludzkiego doświadczenia mogą z powodzeniem docierać? W jaki sposób powinny być uzupełniane innymi metodami? Jak istotne jest projektowanie nieszablonowych, jednakże godnych zaufania metod, dla poszerzania zakresu naszych badawczych kompetencji? Jakie pytania wymagają więcej niż jednej metodologii? I, być może najważniejsze, czy możemy zaprojektować „najlepsze praktyki” albo protokół osiągnięcia najpopularniejszych celów badawczych? Czy powinniśmy?

Tłumaczenie Maciej Frąckowiak

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre (2005) *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Przełożył P. Biłos. Warszawa: Scholar
- Brown, Brian J. (2001) „Doing drag”. *Visualn Socjology*, 16 (1): 37 – 54
- Calcott, Steve (2006) *Mexico city traffic*. Dostęp: 2 październik 2008 (<http://www.flickr.com/photos/stevec77/87374852/>)
- Csikszentmihalyi, Mihaly i Eugene Roshberg – Halton (1987). *The meaning of things Domestic symbols and the self*. New York: Cambridge University Press
- Dyer, Geogg (2005) *The ongoing moment*. New York: vintage books
- Elkins, James (2003) *Visual studies: A skeptical Introduction*. New York: Routledge
- Fowles, Jib (1991) *Startstruck: Celebrity performers and the American public*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press
- Gombrich, Ernst H. (1996) “The visual image: Its place in communication.” S. 41-64 w *The essential Gombrich*, pod redakcją R. Woodfield. London: Phaidon Press
- Halle, David (1993) *Inside culture: Art and class in the American home*. Chicago: University of Chicago Press
- Kunhardt, Dorothy Meserve i Philip B. Kunhardt (1993) *Twenty days*. New York: Castle Books
- Maines, Rachel (1999) *The technology of orgasm*. Baltimore: Johns Hopkins Press
- Margolis, Eric (2007) Guest editor's introduction. *Visual Studies*, 22(1): 2 – 12
- Rose, Gillian (2001) *Visual methodologies*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Steibling, Megan (1999) Practicing gender in sports. *Visual Sociology*, 14: 125 – 142
- Steinberg, Cobbett (1978) *Reel facts*. New York: Random House
- Tufte, Edward (1983) *The visual display of quantitative information*. Cheshire, CN: Graphics Press
- Wallace, Anthony F.C. (1961) *Culture and personality*. New York: Random House

Cytowanie

Grady, John (2009) "Badania wizualne na rozdrożu". *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom V Numer 2. Pobrano Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)