

JUSTYNA SZULICH-KAŁUŻA

TEORETYCZNE I METODOLOGICZNE PODSTAWY SOCJOLOGII WIZUALNEJ

Współcześnie przekazy wizualne stają się integralnym elementem komunikacji interpersonalnej. Obrazy pod wieloma postaciami towarzyszą człowiekowi prawie zawsze, od wczesnych lat życia po najpóźniejsze. Porządkując je według ogólnego kryterium struktury i formy, można je podzielić na statyczne, do których zaliczymy: malarstwo, fotografię, reklamę, nagrania audialne, oraz dynamiczne: przekazy audiowizualne – telewizja i video, zapisy cyfrowe. Oddziałują one na człowieka wyraźnie poprzez to, że są nośnikami wielu znaczeń i treści. Dynamiczny wzrost znaczenia obrazu w życiu człowieka to prawidłowość, którą dostrzegają przedstawiciele wielu nauk, w tym również socjologowie. Ukształtowała się nawet specjalna subdyscyplina – socjologia wizualna, łącząca teoretyczne ujęcia i strategie badawcze ściśle związane z kulturą wizualną.

Czym więc jest socjologia wizualna – nowym obiecującym „dzieckiem” socjologii? Jak najprecyzyjniej zdefiniować ten nurt badawczy, określić cel, metody badawcze? Próbą odpowiedzi na te pytania jest niniejsze opracowanie.

1. RYS HISTORYCZNY I USTALENIA DEFINICYJNE

Socjologia wizualna jest dyscypliną młodą, daleką od pełnego ukonstytuowania się teoretycznego i metodologicznego. Nauki społeczne były i są

Dr JUSTYNA SZULICH-KAŁUŻA – adiunkt Katedry Socjologii Kultury KUL; adres do korespondencji: e-mail: juszka@kul.lublin.pl

nieco nieufne wobec zjawisk wizualnych. Nawet gdy uznawano przydatność fotografii dla socjologii, przez długi czas widziano jej rolę rejestrującą i utrwalającą pewne zjawiska społeczne, zwłaszcza jej materialne przejawy. Tak wykorzystywali fotografię antropologowie społeczni i etnografowie. Oddzielenie się socjologii wizualnej od antropologii wizualnej i etnografii wizualnej nastąpiło dopiero w latach siedemdziesiątych XX w., a pierwsze przejawy instytucjonalizacji socjologii wizualnej w środowisku socjologicznym datuje się na lata osiemdziesiąte. Pierwsze kursy socjologii wizualnej odbywały się na uniwersytetach amerykańskich – doświadczenia dydaktyczne tam uzyskane, zebrane zostały w książce pod redakcją Hojna Wagnera *Images of Information. Still Photography In the Social Sciences* (1979). Pierwszy przegląd projektów badawczych wykonanych w ramach nowej dyscypliny zebrał Howard Samuel Becker w tomie *Exploring Society Photographically* (1981) (Sztompka 2005: 9). H. S. Becker w innej ważnej pracy (*Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism*, 1998) podzielił się kilkoma wątpliwościami i dylematami, jakie może budzić socjologia wizualna. Najważniejszym z nich i chyba podstawowym jest ten, czy wizualność jako zjawisko może być wystarczającym wyróżnikiem dla nowej subdyscypliny socjologicznej i czy nie lepiej jest mówić o socjologicznej analizie materiałów wizualnych na wzór socjologicznej analizy dokumentów osobistych. W 1981 r. powołano Międzynarodowe Towarzystwo Socjologii Wizualnej (*International Visual Sociology Assotiation*), a od 1986 zaczęło ukazywać się naukowe czasopismo „*International Journal of Visual Sociology*” (Kaczmarek 2004: 7). Są to niewątpliwie ważne kroki w kierunku legitymizacji socjologii wizualnej i powolnego procesu teoretycznego i metodologicznego okrzepnięcia nowej subdyscypliny.

W Polsce o socjologii wizualnej nie mówi się wiele, ale powstały już pierwsze akademickie pracownie badawcze zajmujące się socjologiczną analizą przekazów wizualnych¹, a w 2004 r. na XII Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Poznaniu po raz pierwszy obradowała osobna sekcja poświęcona socjologii wizualnej.

Najogólniej socjologię wizualną określić można jako nurt badawczy w socjologii, którego celem jest poszukiwanie, poznanie i interpretowanie wiedzy społecznej zawartej w komunikatach wizualnych. Komunikaty wizualne to przekazy wizualne, a więc wszelkie informacje, wytworzone celowo

¹ Mam tu na myśli istniejące pracownie socjologii wizualnej UAM w Poznaniu i UMK w oruniu.

i odbierane najpierw zmysłem wzroku, a następnie poddane innym zabiegom w procesie poznawczym. Przekazy wizualne mogą być traktowane jako określona sytuacja statyczna, obejmująca moment percepcji zmysłowej bez pogłębionej refleksji intelektualnej lub proces dynamicznie „stający się”, rozwijający się wraz z upływem czasu. Tak rozumiany przekaz niesie największą liczbę informacji dostępnych percepcji człowieka (Stadler 2002: 61). Przekazy wizualne jako nowa przestrzeń badawcza mogą być traktowane w dwojaki sposób: jako materiał do analizy lub jako samodzielne, oddzielne prace badawcze. Sama zaś sztuka wizualizacji, czyli np. fotografowanie, filmowanie, animacje cyfrowe, uznana być może jako technika badawcza. Pozyskiwana wiedza społeczna z przekazów wizualnych, odczytywana jest na różnych poziomach. Powiedzieć tu trzeba o pewnej niezwykłości, jaka pojawia się w procesie odbierania bodźców wizualnych na linii obraz–odbiorca. Każda reakcja na przekaz wizualny jest niepowtarzalna, wręcz unikatowa. Na tę reakcję składa się wiele czynników. Zależy ona od osobowości widza, przeżytych doświadczeń, wychowania w rodzinie, procesów socjalizacyjnych, przekazywanych tradycji, oczekiwań, nastawień i odczuć widza. Sol Worth, antropolog zajmujący się problematyką obrazu, położył fundamenty pod sposoby rozumienia poziomów interpretacji materiałów wizualnych. Stwierdził mianowicie, że obrazy (zwłaszcza fotograficzne) podzielić można dychotomicznie. Pierwsza grupa to obrazy będące zapisami kultury (*the photograph as a record of culture*) w rozumieniu dosłownym, a więc jest to rejestracja materialnych wytworów kultury. Drugą grupę natomiast tworzą obrazy będące zapisami o kulturze (*the photogtaph as a record about culture*) szeroko rozumianej, poszukującej powiązań interpretacyjnych. Obraz kojarzony więc bywa z szeregiem innych parametrów, np. edukacja i wykształcenie, zasób wiedzy estetycznej, kulturowej, historycznej, wrażliwość estetyczna, wycucie artystyczne. Parametry te określane są różnie, jako: kompetencja kulturowa odbiorcy, status kulturowy odbiorcy, repertuar kulturowy. Antropolog wskazał również na samą czynność fotografowania, jako bogaty materiał do interpretacji. Momentowi robienia zdjęcia towarzyszą pewne zachowania, które mogą stać się rytuałami społecznymi (Worth 1981: 190-197). Te trzy poziomy rozumienia obrazów i ich zastosowań posłużyły do podjęcia poszukiwań modeli interpretacyjnych w socjologii wizualnej. Obecnie mówić można o czterech nurtach badawczych, które są jednocześnie najbardziej charakterystycznymi modelowymi sposobami rozumienia socjologii wizualnej (Drozdowski 2004: 10-13).

W pierwszym modelu socjologia wizualna stawia sobie za cel społeczno-kulturową analizę wizualnych materiałów zastanych (a więc różnych gotowych obrazów, zdjęć reklamowych, dokumentalnych, reportażowych, filmów itp.), ich treści, zawartości i funkcji. Jest to najbardziej ogólne i powszechne rozumienie socjologii wizualnej, a inspiracje w dużej mierze czerpane są z teorii obrazu i symbolu Rolanda Barthesa i Umberto Eco. W nurcie tym właściwe jest poszukiwanie wszelkich funkcji jawnych i ukrytych analizowanego materiału wizualnego. Funkcje jawne charakterystyczne są dla obrazów przedstawiających dosłowną linearną rzeczywistość – takie obrazy w języku Barthesa nazwalibyśmy czystymi przekazami denotowanymi, doskonałymi analogonami (denotacja to operacja umysłowa, której celem jest tworzenie znaczenia tylko na podstawie wizualizacji przedstawionej na obrazie). Funkcje ukryte uwarunkowane są czynnikami towarzyszącymi przekazowi wizualnemu, a więc umiejscowionymi poza właściwą strukturą wizualną obrazu – zaliczyć do nich można np. kryteria doboru materiału wizualnego, sposoby eksponowania, warstwę słowną (tytuły, podpisy, teksty komentujące). Specyfiką tego modelu jest zainteresowanie obrazami mimetycznymi, uzyskiwanymi za pomocą technik optyczno-chemicznych, optyczno-magnetycznych i cyfrowych. Teoria mimetyczna (*mimesis*) to obok teorii reprezentacji i teorii hiperrealności najczęściej wymieniane teorie obrazowania w ujęciach postmodernistycznych. Według niej obraz to odbicie, odzwierciedlenie rzeczywistości, a więc wierna kopia rzeczywistości i nic ponad to. Mówi się nawet o metaforze w tej teorii, określanej metaforą przezroczystości – obiektyw to okno, poprzez które ogląda się rzeczywistość taką, jaką ona jest.

Drugi model definiuje socjologię wizualną jako naukę ufającą przekazom wizualnym jako ważnemu i dominującemu źródłu informacji, w przeciwieństwie do tradycyjnej socjologii. Ta bowiem opiera swe treści na słownych wypowiedziach i deklaracjach. Wyróżnia się tu dwa nurty postępowania badawczego. Jeden traktuje materiały obrazowe (albumy zdjęciowe, nagrania video, filmy, CD-romy z zapisami fotografii i filmów cyfrowych) jako samodzielne dokumenty osobiste, podlegające klasycznej metodzie analizy dokumentów osobistych. Drugi nurt polega na rejestracji określonych wycinków rzeczywistości, której rezultatem jest stworzenie ikonicznej bazy danych². Stworzone bazy danych wizualnych mogą być przedmiotem róż-

² W Polsce Otwarta Baza Danych Wizualnych powstała w 2004 r. jest projektem Pracowni Socjologii Wizualnej Instytutu Socjologii UAM w Poznaniu. Ma ona służyć systema-

nych analiz według wybranych technik badawczych, także statystycznych. Prekursorami tego sposobu badań nie byli socjologowie, lecz fotograficy. Warto w tym miejscu wspomnieć o projekcie fotograficznym Zofii Rydet, zapoczątkowanym w 1978 r., zatytułowanym *Zapis socjologiczny*. Autorka zgromadziła zbiór kilkudziesięciu tysięcy zdjęć przedstawiających osoby na tle ścian ich mieszkań. Zamierzeniem tego projektu było, aby były to ściany najwięcej mówiące o fotografowanych osobach i pozostałych domownikach.

Trzeci model określa socjologię wizualną jako swoisty hipertekst, w którym obraz funkcjonuje na równi ze słowem albo jest od niego ważniejszy, stając się głównym twórczym socjologicznej wypowiedzi. Tak rozumiana socjologia wizualna zastępuje tradycyjny, literalny opis rzeczywistości społecznej jej ilustrowaniem. Istnienie hipertekstu oznacza obecność przestrzeni nieokreślonej, niedoprecyzowanej i nie dającej się ująć w zwerbalizowaną formę słowną. Przestrzeń tę można zapełnić i dookreślić obrazem, znakiem lub symbolem. Ten model budzi oczywiste dylematy w naukowych środowiskach socjologicznych. Zaciera się w nim granica obiektywnego odczytu obrazu i jego subiektywnej interpretacji. Interpretacji tej nie są obce pewne zabiegi nieuświadomione, niesprecyzowane, na pograniczu odczuć i wrażeń czysto subiektywnych i intuicyjnych, a to z pewnością oddala ten model od czystych faktów, naukowo weryfikowalnych. Pomimo więc, że teoria hipertekstu ubogaca i poszerza pole interpretacyjne dla socjologii wizualnej, nie spełnia kryteriów charakterystycznych dla wypowiedzi naukowej.

Czwarty model czyni z socjologii wizualnej opis łańcucha zdarzeń, które mają swoją pośrednią lub bezpośrednią przyczynę w obrazach. W centrum zainteresowania są następstwa pojawienia się obrazu w społeczeństwie, czyli to, co z obrazu wynika socjologicznie. Chodzi tu o to, jakie skutki o znaczeniu społecznym może wywołać obraz. Skutki te są wytworem wzajemnych relacji na linii ikonosfera–społeczeństwo. Dotyczą one zwłaszcza mechanizmów odrzucania bądź przyjmowania przez jednostkowych odbiorców narzucanych sposobów odczytywania przekazywanych znaczeń i sensów w formie wizualnej oraz konsekwencji na obszarze czynności i zachowań społecznych, na jakie te sposoby się przekładają.

tycznemu i metodycznemu gromadzeniu danych wizualnych, które będą ogólnodostępne i będą odzwierciedlać przejawy polskiej rzeczywistości społecznej.

2. WIZUALNE ŚRODKI REJESTRUJĄCE WIEDZĘ SPOŁECZNĄ

Fotografia i film to właściwie najważniejsze środki rejestrujące i komunikujące wiedzę społeczną w sposób wizualny. Dynamiczny postęp techniki fotografowania, powszechność i niezwykła popularność fotografii, a także łatwość pozyskiwania tego medium – oto powody, które skłaniają do postawienia tezy, że to właśnie fotografie zarówno tradycyjne analogowe, jak i nowoczesne, będące zapisami cyfrowymi staną się nadrzędnym materiałem do interpretacji w nurcie socjologii wizualnej. Współcześnie fotografia jest tematem modnym i popularnym, warto więc poświęcić jej nieco więcej miejsca i nakreślić socjologiczne ramy ujęcia tematu.

Socjologa interesuje fotografia, jeśli przekazuje ona jakąś wiedzę społeczną lub gdy pełni istotne funkcje w komunikacji społecznej. Każda fotografia ilustruje jakąś rzeczywistość, precyzyjniej – jakiś wycinek rzeczywistości, na podstawie którego można kompletować wiedzę o świecie. Prawie zawsze wiedza ta dotyczy różnych aspektów życia człowieka, także, a może przede wszystkim aspektu społecznego. Współczesna fotografia odzwierciedla rzeczywistość bądź ją deformuje – a więc kreuje nową, odmienną od naturalnej, wymyśloną. W zależności od wielu czynników: gatunku fotografii, przeznaczenia, celu albo zbliża się ona do rzeczywistości, albo bliższa jest deformacji (Ferenc 2004: 171). Można wymienić wiele gatunków fotografii, według różnych kryteriów. Skupimy się na najistotniejszych i fundamentalnych.

Ze względu na kryterium strukturalno-przedmiotowe wymienić można następujące rodzaje fotografii:

1. Fotografia reporterska stawia sobie za cel szybkie przekazanie treści o zdarzeniu, które ma miejsce w przedstawionym na zdjęciu fragmencie rzeczywistości. Ważne jest, że wydarzenia dzieją się na oczach fotoreportera i on zapisuje je w formie wizualnej. Fotografowanie ważnych zdarzeń jest nieodłącznie związane z uchwyceniem przez fotoreportera tzw. momentu decydującego, czyli momentu najważniejszego, kulminacyjnego dla danego przekazu. Fotoreporter nie może się spóźnić czy przeoczyć tego momentu, gdyż decyduje on o ważności i wartości zdjęcia reporterskiego. Wymienić tu można fotografie o różnorodnej treści. Podkreślić jednak zawsze trzeba ich stronę informacyjną i aktualnościową.

2. Fotografia dokumentalna – to jedna z najbardziej sprawnych i obiektywnych metod rejestrowania zjawisk. Utrwala ona fakty w czasie i przestrzeni wiernie, tzn. zgodnie z rzeczywistością; najczęściej dotyczy wyda-

rzeń, osób z przeszłości. Stanowi istotny element komunikowania w społeczeństwie zwłaszcza, jeśli chodzi o zachowywanie pewnych informacji. Nieodłącznie kojarzona jest z dominacją kolorystyki czarno-białej, określanej mianem archiwalnej. Ważną cechą fotografii dokumentalnej jest to, że jej wartość rośnie wraz z upływem czasu.

4. Portret jest to przykład fotografii samodzielnej, która sama w sobie przedstawia skończoną całość. Zdarza się, że zdjęcia portretowe noszą piętno oficjalności, beznamiętności i sztuczności. Tak wykonane portrety obecnie uważa się za nieatrakcyjne i nieprofesjonalne. Współcześnie portretowany człowiek zdaje sobie bowiem sprawę z atrakcyjności portretów dynamicznych, odtwarzających niepowtarzalną indywidualność i dlatego chce, aby portret ukazywał jego zalety fizyczne, intelektualne, duchowe, osobowościowe. Niejednokrotnie przy portretowaniu wykorzystuje się pewne atrybuty, które wskazują na charakter, skłonności czy poglądy danej osoby. Portrety psychologiczne bywają łączone z symbolem dla podkreślenia siły ekspresji portretowanych osób.

5. Fotografia montażowa, o której mówi się, że powstaje techniką fałszywych fotografii, nazywana też bywa fotografią mieszaną. W tego typu fotografii obraz ostatecznie jest wynikiem zabiegów technicznych, polegających na specyficznym zestawianiu elementów zdjęć, które to elementy tworzą swego rodzaju *collage*. Fotomontaże realizowane być mogą na trzy sposoby: poprzez montaż klejowy, polegający na naklejaniu wyselekcjonowanych elementów zdjęć; poprzez montaż warstwowy, polegający na nakładaniu na siebie negatywów; poprzez wielokrotne naświetlanie tych samych negatywów.

6. Fotografia artystyczna to kolejny gatunek fotografii, niedoceniany, niekiedy pomijany w analizach naukowych z uwagi na trudności w odczytywaniu znaczeń i sensów motywów artystycznych. Nie zawsze bowiem badacz osiąga odpowiednio wysoki poziom kompetencji kulturowej, zwłaszcza artystycznej, np. malarskiej. Zwykle są to fotografie wielce sugestywne, przepełnione niezwyklejmi treściami, opartymi impresjonistycznymi, opartymi na złudzeniu chwili wrażeniami wizualnymi; dominuje symbolika i atrybuty odzwierciedlające przebogaty świat mitów.

Ze względu na kryterium celowościowo-audytoryjne współczesną fotografię podzielić można na fotografię ekskluzywną, czyli taką, która przeznaczona jest dla elitarnej grupy odbiorców. Można ją oglądać na wernisażach lub w galeriach. Druga grupa to fotografia adresowana do szerokiego grremium odbiorców – a więc masowa, z którą widz ma do czynienia poprzez kontakt z kulturą popularną, np. poprzez media. Trzecią zaś grupę stanowi

fotografia osobista, domowa, rodzinna – a więc taka, jaka powstaje w zaciśniętym ognisku domowego, rodzinnego, przy okazji świąt rodzinnych i religijnych lub innych wydarzeń ważnych dla osób fotografujących. Te fotografie budują zilustrowaną obrazami historię życia jednostek lub całych rodzin. Fotografia tego typu należy do grupy fotografii subiektywnej, w której główny nacisk położony jest na indywidualny impuls twórczy i subiektywizm.

Pisząc o znaczeniu fotografii w kontekście społecznym, nie można nie podjąć tematu jej funkcji. W komunikacji społecznej szczególne znaczenie mają następujące funkcje przypisywane fotografii: rejestracja, dokumentacja wydarzeń; poświadczanie tożsamości osób w dokumentach urzędowych; budowa biografii jednostek od narodzin po śmierć; integracja zatomizowanych, rozproszonych rodzin (fotografie spełniają tu rolę „obecności” bliskich osób na papierze).

Drugą istotną grupę środków rejestrujących rzeczywistość społeczną, wykorzystywanych przez socjologię wizualną stanowi film. Ważną jego cechą jest niezwykła sugestywność w kreowaniu wzorców zachowań i modeli życia jednostkowego, rodzinnego i społecznego. Istnieje wiele klasyfikacji utworów filmowych amatorskich i profesjonalnych. Ze względu na treść wyróżnić można filmy dokumentalne (oparte na autentycznych obrazach rzeczywistości, np. reportaże filmowe, kronika filmowa, felieton filmowy, plakaty filmowe, szkice portretowe, szkice studyjne), fabularyzowane (powstają na podstawie twórczego zamysłu autorów, np. film psychologiczny, historyczny, kryminał, western, komedia). Dobór, metody analiz materiałów filmowych i ich charakterystyka zależy bezpośrednio od strategii badawczej, postawionych celów badawczych, metodyki postępowania badawczego.

3. TECHNIKI BADAWCZE STOSOWANE W SOCJOLOGII WIZUALNEJ

Opisując warsztat naukowy w zakresie stosowanych metod badawczych, zaznaczyć trzeba wyraźnie, że socjologia wizualna jako nauka niesamodzielna nie wypracowała tylko sobie właściwych technik badawczych. Oczywiście, na polu socjologii wizualnej próbuje się stworzyć technikę interpretacyjną komunikatów wizualnych, która w obiektywny, skonkretyzowany sposób przekształcałaby poziom języka obrazów na poziom języka werbalnego. Zasadniczy problem pojawia się przy okazji dookreślenia i doprecyzowania instrumentarium interpretacyjnego – bowiem wszystko, co bezpośrednio

dotyczy interpretacji materiału wizualnego jest kluczem zbliżającym bądź oddalającym od naukowego opisu zabiegu interpretacyjnego. Nie jest możliwe stworzenie zupełnie nowej techniki interpretacyjnej, oderwanej od zdobywczy nauk humanistycznych – zwłaszcza semiotyki, historii sztuki, antropologii wizualnej, etnologii wizualnej.

Semiotyka określana jako sztuka interpretacji (bowiem nie tylko odczytuje znaczenia, ale także je interpretuje) wykorzystywana jest w analizach wizualnych bardzo powszechnie. Zwłaszcza analizy symboliczne są niezwykle przydatne z racji tego, że otwierają one badaczy – obserwatorów na znaczenia zwykle niezauważalne, wręcz pomijane, nieuchwytnie i wskazują na coś więcej niż konkretne znaczenie rzeczy znanych i dających się wyrazić w pojęciach języka dyskursywnego.

Historia sztuki i antropologia wizualna poszerzają pole interpretacyjne, wzbogacając je o zagadnienia z dziedziny sztuki. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza propozycji badawczych w zakresie interpretacji dzieł sztuki. Chciałabym zwrócić uwagę na odczytywanie warstw znaczeniowych na polu ikonografii i ikonologii Erwina Panofsky'ego, na interpretację symboli wizualnych Rudolfa Wittkowera oraz na analizę znaczeń filmowych Normana Denzina.

Panofsky historyk sztuki, dokonał rozróżnienia warstw znaczeniowych obrazów według następującego schematu:

1. Pierwszą elementarną warstwą odczytywania znaczeń są treści przedmiotowe, a więc naturalne, oczywiste przekazane w formie wizualnej. Odbiorca widzi konkretne rzeczy, postaci, zjawiska, motywy i identyfikuje relacje pomiędzy poszczególnymi elementami. W tej warstwie znaczeniowej dokonuje się interpretacja semantyczna I stopnia, określana jako opis preikonograficzny.

2. Drugą wyższą warstwę stanowi odczytywanie treści umownych, konwencjonalnych. Polega ona na łączeniu motywów wizualnych i artystycznych, ich układów kompozycyjnych z tematami lub pojęciami dyskursywnymi, a więc przekładanymi na język werbalny. Otwiera ona przed widzem-odbiorcą przebogaty świat mitów, alegorii, personifikacji, atrybutów i symboli. Ta warstwa nazwana została analizą ikonograficzną. Ikonografia przekazuje wiedzę o tym, w jaki sposób i za pomocą jakich motywów na różnych obszarach i w różnych epokach przedstawione są różne tematy.

3. Trzecia, najwyższa warstwa odczytywania znaczeń, to interpretacja ikonologiczna, wykraczająca poza zmienne, intencjonalne, czyli zamierzone przez twórcę treści obrazu. Chodzi więc tu o odczytywanie znaczeń nadanych indywidualnie przez odbiorcę, wzbogacenie o treści wpływające

z wewnętrznych, indywidualnych i głębokich odczuć powstałych przy okazji obcowania z obrazem (Panofsky 1971: 13-20).

Wittkower wnikliwie studiował symbole wizualne. Punktem wyjścia jego analiz są interpretacje racjonalne znaczeń symbolicznych, punktem dojścia natomiast interpretacje emocjonalne. Postuluje, aby w każdym symbolu wizualnym wyróżnić trzy poziomy znaczeń na poziomie racjonalnym (dosłowna interpretacja przedmiotowa, identyfikacja tematyczna, odczytywanie treści także niejawnych, nie przedstawionych w formie wizualnej) i czwarty, będący punktem dojścia – poziom emocjonalny. Poziom emocjonalny łączony z subiektywizmem i indywidualizmem z pewnością może budzić wiele wątpliwości z uwagi na brak obiektywnych i precyzyjnych kryteriów wyróżniających. Broniąc tego poziomu odczytywania znaczeń, Wittkower podkreśla, że w społeczeństwach takie czynniki, jak: moda, konwenanse, obyczaje, smak estetyczny, tradycja, religia, uśredniają ujednociają reakcje emocjonalne odbiorców – stąd wniosek, że recepcja emocjonalna mimo wysokiego stopnia zindywidualizowania może być przedmiotem analiz naukowych. Głównym zaś zadaniem badacza jest szukanie przyczyn takiego emocjonalnego zaangażowania (Wittkower 1990:339-357).

Denzin wyróżnił cztery struktury znaczeń filmowych. Są nimi: tekst wizualny; tekst mówiony (pochodzący od autorów–twórców); opowieść łącząca tekst wizualny i mówiony, tworzące jedną historię; wyjaśnienia oraz interpretacje, które odbiorca nadaje przekazom wizualnym, tekstowym i mówionym (Denzin 2000: 423).

Spośród socjologicznych technik badawczych wykorzystywanych do analiz materiałów wizualnych jako najbardziej właściwą wymienić trzeba jakościową technikę analizy zawartości, na podstawie dostosowanych do potrzeb przekazów wizualnych kluczy kategoryzacyjnych. Klucz kategoryzacyjny to standaryzowana forma interpretacji materiału badawczego. Ma on zazwyczaj formę wielu kategorii opisujących wskaźniki przyjęte i zdefiniowane w procesie badawczym. Może składać się np. z kategorii tematycznych, strukturalnych lub formalnych, wykorzystywanych jako systematyczna, w miarę obiektywna matryca do właściwej analizy. Wymienione kategorie służą do porządkowania wiedzy o gatunkach fotografii, głównych tematach, kompozycji, kontekście słownym, poziomach odczytywania znaczeń oraz technicznych i artystycznych zabiegach uatrakcyjniających przekazy wizualne.

BIBLIOGRAFIA

- Becker H.: Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism, w: *Image-based Research*, red. J. Poster, Londyn: Routledge 1998.
- Denzin N. K.: Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial, w: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, red. U. Flick, E. von Kardoff, I. Steinke, Hamburg: Reinbek bei Hamburg 2000.
- Drozdowski R.: Socjologie wizualne i ich dylematy, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. J. Kaczmarek, Poznań: Wyd. Naukowe UAM 2004, s. 9-20.
- Ferenc A.: Między koncepcją świadectwa a ideologicznym uwikłaniem fotografii, „Kultura i Społeczeństwo” 2004, nr 1, s.171-205.
- Kaczmarek J.: Wprowadzenie, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. J. Kaczmarek, Poznań: Wyd. Naukowe UAM 2004, s.7-8.
- Panofsky E.: Studia z historii sztuki. Ikonografia i ikonologia, Warszawa: PIW 1971.
- Stadler K.: Przekaz wizualny: komunikacja totalna czy komunikacja ekskluzywna, w: *Znak. Znaczenie. Komunikacja*, red. M. Juda, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych 2002 s. 61-65.
- Sztompka P.: Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Wittkower R.: Interpretacja symboli wizualnych, w: *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa: Czytelnik 1990, s. 339-357.
- Worth S.: Studying Visual Communication, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 19881.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF VISUAL SOCIOLOGY

Summary

The article takes up problems connected with the fashionable sub-discipline of sociology – visual sociology, slowly gaining an independent status in the theoretical and methodological field. Four models of visual sociology and their characteristics are described. The problems are also shown that are connected with the notions used in the discipline. Also basic definitions, as well as the sociological, semiotic and interpretative research techniques of the visual material (photography and film) are discussed.

Słowa kluczowe: socjologia wizualna, komunikat wizualny, teoria mimetyczna, fotografia, film, analiza semiotyczna, analiza symboliczna, analiza ikonograficzno-ikonologiczna, analiza treści i zawartości.

Key words: visual sociology, visual message, mimetic theory, photography, film, semiotic analysis, symbolic analysis, iconographic-iconological analysis, analysis of contents.