

Alicja Pałęcka

Teoria aktora-sieci jako ontologia dla socjologii wizualnej

Przegląd Socjologii Jakościowej 10/4, 6-17

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Pałęcka
Uniwersytet Jagielloński

Teoria aktora-sieci jako ontologia dla socjologii wizualnej

Abstrakt W artykule omówię możliwości, jakie niesie związanie socjologii wizualnej jako metody badawczej z teorią aktora-sieci, propagowaną przede wszystkim przez Bruno Latoura, przy czym ANT miałyby stanowić dla socjologii wizualnej ontologię uzasadniającą użycie obrazu w badaniach. Wychodzę bowiem z założenia, że wciąż niepewne położenie wizualności w ramach nauk społecznych wynika między innymi z braku odpowiedniego umocowania teoretycznego.

W celu uzgodnienia obu dziedzin posiłkuję się pojęciami pochodzącymi z teorii historii sztuki, przede wszystkim terminem symptomu Georges'a Didi-Hubermana. Jest to o tyle konieczne, że sam Latour, mimo że wykonał kilka projektów wizualnych i pewne wzmianki na temat obrazu są obecne w jego pismach, zbyt rzadko odnosi się bezpośrednio do socjologii wizualnej i problematyki wizualności w badaniach. Tematyka ontologii obrazu nie należy też do problemów socjologii – tego rodzaju teoretyczne rozważania powinna więc przyjąć z innych dziedzin.

Słowa kluczowe socjologia wizualna, ontologia obrazu, symptom, teoria aktora-sieci, ontologia społeczeństw

Alicja Pałęcka, doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje pracę pt. „Alienacja pracy kreatywnej. Studium rozszerzonego przypadku”. W polu jej zainteresowań jest także socjologia i antropologia wizualna oraz zagadnienia etyki badań jakościowych.

Adres kontaktowy:

Instytut Socjologii
Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków
e-mail: alicja.palecka@uj.edu.pl

A na to Marko:

– Podczas gdy na twój znak, najjaśniejszy panie, wznosi swe nieskalane mury miasto jedyne i ostateczne, ja zbieram popioły innych możliwych miast, które znikają, by uczynić mu miejsce, a których nie można już będzie odbudować ani zapamiętać. Tylko jeśli poznasz resztkę nieszczęścia, której nie zdoła okupić żaden drogocenny kamień, będziesz mógł wyliczyć dokładną liczbę karatów, ku której zmierzać ma końcowy dia-ment, i nie przeliczysz się w swym zamierzeniu już u zarania.

Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, s. 46.

Mimo coraz bogatszej tradycji badań wizualnych wizualność *per se* wciąż nie zdomowała się w logocentrycznej nauce. Obraz¹ może być użytecznym narzędziem, niekiedy bardziej adekwatnym niż wszelkie techniki wykorzystujące słowo (od kwestionariusza sondażu, przez wywiad pogłębiony, po analizę treści danych zastanych). Może on też być rozpatrywany jako produkt badań i analizy. Socjologia i antropologia wizualna mają swoje miejsce i reprezentację także w polskiej akademii – obecnie programy kongresów w dziedzinie nauk społecznych i o kulturze koniecznie zawierają prezentację wizualnych projektów i odpowiednią dyskusję, a fakultatywne seminaria i kursy są coraz bardziej powszechne. Taka reprezentacja jest jednak dosyć efemeryczna, a korpus polskiej literatury na ten temat jeszcze nie okrzepł². Można pewnie mówić o podejrzliwości, z jaką spotyka się wizualność w obrębie nauk społecznych.

Sedno tej podejrzliwości wskazują Drozdowski i Krajewski (2010) w ich „traktacie” postulującym radykalną socjologię wizualną, dlatego przytoczę tu jego obszerny fragment:

bardzo wyraźnie nawiązuje ona [socjologia wizualna – przyp. AP] do pewnego pozytywnego autoste-

¹ Nie ma tu miejsca na roztrząsanie różnicy pomiędzy fotografią a filmem, obrazem nieruchomym i ruchomym. Często jednak przyjmuje się odmienne ontologie i relacje wobec rzeczywistości dla tych dwóch typów obrazu (zob. Barthes 2008). Dlatego tutaj pod pojęciem obrazu rozumiana jest fotografia, jako „obraz podstawowy” (tj. historycznie poprzedzający film i m.in. przez to znacznie szerzej i częściej rozpatrywany przez teoretyków). Omówienie filmu w tym samym kontekście wymagałoby jeszcze bogatszego słownika oraz znacznego rozszerzenia niniejszej analizy.

² Należy tu przede wszystkim przywołać kilka podstawowych zbiorów: M. Boguni-Borowskiej i P. Sztompki (2012), I. Kurz, P. Kwiatkowskiej, Ł. Zaremba (2012) oraz publikacji: R. Drozdowskiego (2006), J. Kaczmarka i M. Krajewskiego (2006), K. Koneckiego (2012), K. Olechnickiego (2003).

reotypu socjologii jako nauki krytycznej [...] i jako nauki, która ma, generalnie, wiele wspólnego z twórczością artystyczną. Nawiasem mówiąc, ów quasi-artystyczny rys, jaki przyjmują dziś niektóre wersje socjologii wizualnej, wydaje się jedną z najpoważniejszych słabości tej subdyscypliny i jednym z największych czyhających na nią zagrożeń. Stanowczo za często można odnieść wrażenie, że socjologia wizualna uprawiana jest jako namiastka lub rodzaj wstępu do „prawdziwej twórczości artystycznej”. Za często też socjologia wizualna konstruowana jest jako pole o dwóch logikach: artystycznej i naukowej; w rezultacie niezmiernie trudno w jakikolwiek sposób krytykować jej dokonania, gdyż nie do końca jest jasne, w oparciu o jakie – raczej artystyczne czy też raczej naukowe – kryteria dokonania te miałyby być oceniane. (s. 16)³

Owa dezorientacja wobec użycia fotografii czy filmu jako metody badawczej wynika więc z ambiwalentnego przyporządkowania wizualności. Wątpliwości dotyczą przede wszystkim użycia obrazów jako danych zbieranych w toku badań, dokumentacji z terenu, ilustracji teorii czy problemu dokonanej przez badaczkę lub badacza (w przeciwieństwie do interpretacji zastanych wizerunków). Tak rozumianej socjologii wizualnej – jako zbierania i prezentowania danych – dotyczą przede wszystkim niniejsze rozważania.

³ Przed takim problemem stawia nas też Latour, który wraz z rozwojem kariery naukowej począł angażować się w działania w polu sztuki lub na przecięciu pól sztuki, nauki i polityki (wystawy: *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, kuratorzy: Peter Weibel, Bruno Latour i in., 4 maja – 1 września 2002, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, Niemcy; *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, kuratorzy: Latour Bruno, Peter Weibel Peter, 20 marca – 3 października 2005, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, Niemcy).

Skoro wizualność jest podzielona, konieczne jest wyznaczenie jej solidnych podstaw, wpisanie metod wizualnych w ramy spójnej, systematyzującej metodologii oferującej zaplecze ontologiczne. Poszukiwaną ontologią dla wizualności w ramach nauk społecznych może być *actor-network theory* (ANT) – teoria aktora-sieci.

Ontologia mrówek

Bruno Latour rozwija teorię aktora-sieci w opozycji do klasycznej post-Durkheimowskiej socjologii, która, według Latoura, popełnia podstawowy błąd tautologii: wyjaśnia społeczne tym, co społeczne. „[Z]a niewinnym epistemologicznym stwierdzeniem, że odnalezione muszą zostać wyjaśnienia społeczne, kryje się teza ontologiczna, że przyczyny te muszą mobilizować siły utworzone ze społecznej materii” (Latour 2010: 146 [wyróżnienie w oryginale]). Latour przyjmuje więc przeciwną strategię, podkreślając, że poszukuje rozwiązań prostych, aż do oparcia się na „dosłowności, naiwności i krótkowzroczności” (2010: 147). Tradycyjnej „socjologii tego, co społeczne” przeciwstawia swoją „socjologię powiązań”.

Podstawowym założeniem ANT jest twierdzenie, że społeczeństwo nie istnieje. Socjologia ma badać nie „społeczeństwo” czy też jakieś jego siły, jak „rynek”, „moda”, „prawo”, „religia”, lecz powiązania pomiędzy aktorami, ponieważ to w nich właśnie – i jest to drugie podstawowe założenie ANT – tworzy się i rozpada to, co nazywamy społeczeństwem. Musi ono „zostać wysłedzone na podstawie subtelnych zmian w łączeniu niespołecznych środków” (Latour 2010: 52). Trwałość powiązań,

która pozwala tradycyjnej socjologii mówić o społeczeństwie, nie jest wynikiem owych sił, które wyjaśnić możemy jedynie tautologicznie, lecz włączenia w wiązania aktorów, których socjologia nie bierze zazwyczaj pod uwagę: aktorów poza-ludzkich (*nonhuman actors*)⁴.

Rzeczy, przedmioty należą do świata zamieszkałego przez ludzi, a jednak w tradycyjnym socjologicznym opisie pozostają obok czy też stanowią sferę aktywności przebiegającej jednokierunkowo: człowiek–przedmiot(y). Latour problematyzuje to ujęcie. Rzeczy jako zapośredniczenia i mediatorzy nabywają w relacjach wiązania pewnej podmiotowości. Socjologia powiązań staje się możliwa, kiedy Latour rozszerza pojęcie podmiotowości, rozdzielając sprawstwo od intencjonalności. Aktorzy poza-ludzcy nie stanowią już osobnego świata biernych przedmiotów intencjonalnego działania ludzi. Aktorem jest więc „każda istota, której udaje się modyfikować inną” (Latour 2009: 313) – i nie musi to być istota żywa.

Wyjaśnianie społecznego tym, co społeczne prowokuje do zadania pytania: „jak i za pomocą jakich środków ta zwiększona trwałość [siły społecznej – przyp. AP] została osiągnięta w praktyce”? (Latour 2010: 92). Owo niewinne „w praktyce” ponownie kieruje ku dosłowności, kiedy Latour, zauważając, że żadne powiązanie nie jest „wytrzymałe i utworzone z materii społecznej”, uznaje, iż „to zawsze

⁴ W polskiej literaturze funkcjonują dwa tłumaczenia terminu *nonhuman actors*: Agaty Czarnackiej „aktorzy nie-ludzcy” (zob. Latour 2009) i Krzysztofa Abriszewskiego z zespołem „aktorzy poza-ludzcy” (zob. Latour 2010). Tutaj przyjęto to drugie nazewnictwo, kierując się argumentem o groźbie „tworzenia hermetycznego żargonu” w przypadku pierwszego rozwiązania (Abriszewski 2010: XXXI).

są rzeczy [...], które w praktyce nadają swoją «stalo-
wą» jakość nieszczęsnemu «społeczeństwu»” (2010:
96). Aktorzy ludzcy celowo wybierają rzeczy, które
nadadzą ich niestabilnym interakcjom trwałość. Te
z kolei zamiast być przewidywalnymi zapośredni-
czeniami, narzucają się poprzez zakłócone transla-
cje, stając się mediatorami – ale i to nie na zawsze,
bo ich rola może zmieniać się wraz z włączaniem do
sieci kolejnych elementów.

Przemodelowanie socjologii w duchu ANT wydaje
się raczej futurystyczną wizją niż aktualnie rozwi-
jany potencjał. Argumentacja Latoura jest tak
przeciwstawna ustalonemu myśleniu o tym, co spo-
łeczne, że każdy uchwycony trop jego rozumowania
wymaga od nas sporego wysiłku utrzymania go.
Czytelniczce długo towarzyszy niepewność – która
do końca lektury może nie zostać rozwiana – jak do-
słownie ma traktować Latourowskie pisanie o mate-
rialności powiązań. A jednak ta „obsesyjna dosłow-
ność” jest podstawowa, by zrozumieć metodę, która
ma śledzić „splatanie zbiorowości” (*assembling*) za-
miast dokonywać „jedynie przeglądu już powiąza-
nych bytów czy pakietu homogenicznych powiązań
społecznych” (Latour 2010: 147). Nasze przyzwycza-
jenia wykształcone w toku socjologicznej edukacji
muszą zostać poważnie nadwyrężone, by możliwe
było rozważenie „drugiego empiryzmu” teorii akto-
ra-sieci jako podstawy dla pewnych działań badaw-
czych⁵. Tłumacząc, że empiryzm oznacza „wierność
doświadczeniu”, Latour proponuje empiryczny re-
latywizm uwzględniający różnorodność, z jaką ja-

⁵ Uprzedzenia z pewnością mogą też być uruchamiane przez Latourowski język – literacki, metaforyczny, odwołujący się raczej do plastycznej wyobraźni i intuicji czytelniczek i czytelników niż do aparatu ścisłego rozumowania. Bardzo podobny opór może wzbudzać wizualność w nauce.

wią się rzeczy. Jest to więc relatywizm odwrócony,
objawiający się nie po stronie obserwatorki, a po
stronie obiektów. Jeśli istnieją one w relacjach, nale-
żałoby mówić o „ontologiach”, ponieważ „*sama rzecz
pozwala na rozpoznawanie jej jako wielorakiej*” (Latour
2010: 166 [wyróżnienie w oryginale]). Ewa Bińczyk
i Krzysztof Abriszewski podsumowują założenia
ANT, nazywając tę teorię empiryczną ontologią re-
lacyjną (Abriszewski 2010: XVIII).

O obrazie

Dla ustalenia choćby wąskiej podstawy do dal-
szych rozważań, posłużę się (bardzo swobodnie)
pojęciem symptomu Georges’a Didi-Hubermana.
Określi ono relację pomiędzy rzeczą a utrwalają-
cym ją wizerunkiem (oraz osobą widzącą wizeru-
nek), dostarczając ontologii obrazu. Takie ustalenia
są konieczne dla dalszego uzgadniania wizualno-
ści z socjologią⁶.

Niektóre z twierdzeń Didi-Hubermana wydają się
doskonale korespondować z teorią aktora-sieci,
przynajmniej w sferze poglądu o wiedzy: „wszyst-
ko, co wydaje się jasne i wyraźne, jest właśnie re-
zultatem wybiegu – mediacji, użycia słów” – pisze
we wprowadzaniu do *Przed obrazem* (2011: 7), co
odpowiada Latourowskiemu stosunkowi do aktu-
alnej teorii socjologicznej. Nie jest bynajmniej tak,

⁶ Sięgnięcie do teorii z dziedziny historii sztuki uzasadnione jest tutaj prostym faktem, że ontologia obrazu nie należy do problemów socjologii. Mimo tego w ramach nauk społecznych mierzono się z tym problemem, jednak miarą była zwykle tradycyjna teoria społeczna, co tutaj byłoby pewnym ograniczeniem. Symptom Didi-Hubermana zawiera w sobie całą ambiwalencję i wieloznaczność obrazu przypisywaną mu przez nauki społeczne, ponadto analogie między poglądami Didi-Hubermana i Latoura można odnaleźć w wielu miejscach (por. Didi-Huberman 2012 [zwłaszcza cz. II]).

że Didi-Huberman w jakiś sposób robi dla historii sztuki to, co Latour dla nauk społecznych. Co więcej, „zapuszczenie się” w jego teorię musi się skończyć napotkaniem jeszcze gęstszych chaszczyc teoretycznych, co nie uprościłoby niniejszego wywodu, a do słownika stworzonego przez Latoura (z pojęciami takimi jak: aktant, mediator, wtyczki, załączniki, miejsca, zbiorowość itd.) należałoby dodać kolejne terminy wymagające wyjaśnienia. Poprzestaną więc na przywołaniu kilku kluczowych zdań za cenę uproszczenia i wyjęcia ich ze skomplikowanego kontekstu.

Przede wszystkim Didi-Huberman stawia interesujące nas pytanie: „W jaki sposób to, co nazywamy polem wizualnym, mogłoby być weryfikowalne w ścisłym sensie tego terminu, skoro nie jest ono przedmiotem wiedzy, tematem czy pojęciem, lecz tylko pewnego rodzaju mocą działającą na spojrzenie?” (2011: 19). Lekcja Latoura uczy, że nie tyle weryfikowalność wizualności, co „wiedza”, „temat” i „pojęcie” są problematyczne. Jeśli wizualna rejestracja rzeczy i ich relacji jest bardziej skuteczna niż dokumentacja za pomocą aparatu teoretycznego, należy po nią sięgnąć. Upřednia wiedza, temat i pojęcie to wąskie ramy, w których badany obiekt na ogół wcale się nie mieści (do tego właśnie podstawowego twierdzenia Latour stara się nas przekonać w *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*). Śledząca aktorów socjolożka powiązań jest zdecydowana owych ram unikać⁷. „Rejestrowa-

nie, a nie odfiltrowywanie, opisywanie, a nie dyscyplinowanie” – pisze Latour (2010: 79 [wyróżnienie w oryginale]). Rozpatruję tutaj fotografię właśnie jako rejestrowanie możliwie nieuporządkowanych teorią danych, poniekąd w myśl klasyka – Howarda Beckera: „[z] reguły socjologowie wychodzą od bardziej abstrakcyjnych pojęć i podążają w kierunku ich konkretnych empirycznych wskaźników. Fotografowie stosują odwrotną strategię. Rejestrują obraz, a dopiero później usiłują odkryć znaczenie wykonanego zdjęcia” (Emmison, Smith 2012: 674). Według Didi-Hubermana obraz może być rozpatrywany jako symptom. Pochodzące z psychoanalizy pojęcie jest zbliżone do Latourowskich „ontologii”, to jest wielorakiego objawiania się rzeczy w ich relacjach. W innym miejscu Latour równie zgodnie definiuje wizerunek jako „każdy znak, dzieło sztuki, inskrypcję lub obraz, który działa jako mediacja w procesie dostępu do czegoś innego” (2002: 16). Oddziałując na obserwatora lub obserwatorkę, symptom jest „zarazem pojedynczym wstrząsem, [jak – przyp. AP] i intensywnością wirtualnej pamięci, labiryntami przecinających się sensów” (Didi-Huberman 2011: 20)⁸. Jest więc z jednej strony jednostkowy i ściśle przyporządkowany funkcji przedstawienia, a z drugiej ma potencjał uruchomienia szeregu skojarzeń – perspektyw, z których rzeczy jawią się konkretnemu indywidualnemu odbiorcy. W terminologii ANT ten drugi aspekt obrazu czyni z niego aktora – obraz, który działa, mediujący element sieci.

Idąc dalej, „symptom nie pozwala na jakąkolwiek «symboliczną syntezę» czy «całościową interpreta-

⁷ Wyraźne staje się tutaj założenie stojące za całym niniejszym wywodem, że „niewinne oko istnieje”, tj. wizualna rejestracja rzeczy i zdarzeń może nie stanowić nowej ramy. Rzecz jest oczywiście skomplikowana, a częściową odpowiedź na ten problem staram się wskazać w innym miejscu (Pałęcka 2012). Problem ten zostanie też poruszony w dalszej części tekstu.

⁸ Rozpatrzenie dualności obrazu znaleźć można m.in. w: Langer (1976) oraz (odnośnie filmu, m.in. etnograficznego) Vaughan (1992).

cję»” (Didi-Huberman 2011: 108). Tu właśnie powinno ujawnić się czytelnicze wyraźne podobieństwo pomiędzy obiema propozycjami: symboliczna synteza i całościowa interpretacja są tym, co w ramach ANT jest niedopuszczalne. Obraz – według Didi-Hubermana – mimo że uruchamia zasoby pamięci, nie służy teorii. Można rozwinąć to założenie, odwołując się ponownie do pism Latoura, który pisze: „musimy porzucić dziwną ideę przekładalności wszystkich języków na już przyjęty idiom tego, co społeczne” (2010: 80), uwzględniając w zamian język aktorów, w tym także język wizualny oraz sposoby objawiania się aktorów poza-ludzkich⁹.

Ujęcie obrazu jako symptomu jest zgodne z przynajmniej czterema aspektami i wymaganiami teorii aktora-sieci.

I. Obraz jest językiem bez kategorii

Jeśli postulatem ANT jest podążanie za aktorami, to w ramach tej teorii należy wykorzystywać „narzędzia, które nie wymuszają stosowania określonego żargonu teoretycznego i usiłują uniknąć nakładania na badaną rzeczywistość takich kategorii jak grupa czy instytucja” (Abriszewski 2010: VII). Narzędzia takie „skłaniają raczej do śledzenia tego, co badani robią i mówią niż tego, jaką wiedzę wytwarzają” (Abriszewski 2010: VIII). Nie chodzi bynajmniej o zawieszenie założeń, jak postuluje to teoria ugruntowana czy etnometodologia (tej ostatniej jednakże Latour bardzo wiele zawdzię-

⁹ W podobnym duchu Roland Barthes porównuje fotografię i historię (jako naukę): „[h]istoria wszakże jest pamięcią sfabrykowaną według przepisów pozytywnych, czystą wypowiedzią intelektualną, obalającą Czas mityczny. Fotografia zaś jest świadectwem zupełnie pewnym, lecz ulotnym” (2008: 166).

cza). ANT nie daje bowiem możliwości przyjęcia teorii pochodzącej z socjologii tego, co społeczne – jest ona na tyle niekompatybilna z socjologią powiązań, że takie użycie staje się niemożliwe – lub zezwala na to jedynie w charakterze instrumentalnym, jako włączenie jednej z wielu perspektyw. Karkołomne zadanie zawieszenia założeń nie musi więc być udziałem badaczki posługującej się teorią aktora-sieci. Jeśli zaś jej celem jest śledzenie aktorów i ich (materialnych) połączeń, fotografia może z powodzeniem stać się narzędziem zbierania danych¹⁰. Latour postuluje bowiem śledzenie materialnych zmian dokonywanych przez (ludzkich i poza-ludzkich) aktorów w świecie.

Słowo ma funkcję petryfikowania (wiedzy, spostrzeżeń, twierdzeń), ponieważ jest nieweryfikowalne przez odbiorcę tekstu socjologicznego. Aktor z trudem uwolni się od przyporządkowanej mu raz kategorii. Fotografia natomiast otwiera zarejestrowaną sytuację na mnogość interpretacji, nie pomijając nic z kontrowersji (niestabilności świata społecznego). Takie „relatywistyczne rozwiązanie radzi sobie z aktywnymi, ciepłymi i skrajnymi sytuacjami, ale trzeba pozwolić, by kontrowersje ujawniały się cały czas” (Latour 2010: 37).

Obraz, który nie tworzy „symbolicznej syntezy”, to jedynie nośnik danych. Symptom nie narzuca kategorii,

¹⁰ Dane wizualne mogą funkcjonować w ANT nie tylko w formie fotografii wytwarzanych w toku badań, lecz także jako uprzednio dostępne, wyprodukowane przez aktorów przedstawienia-translacje, takie jak plany, wykresy, harmonogramy itd. Jest to poniekąd zgodne z „radikalnym programem socjologii wizualnej” Drozdowskiego i Krajewskiego (2010). *Za fotografię!* przyjmuje formę manifestu, podczas gdy tego rodzaju poszerzenie socjologii i antropologii wizualnej było omawiane w formie podsumowania już w nieco wcześniejszych pracach (zob. Edwards, Hart 2004).

ponieważ sam ich nie zawiera. Stwierdzenie, iż „obraz jest językiem bez kategorii” jest oczywiście paradoksalne, ponieważ język służy z konieczności kategoryzacji, przyporządkowywaniu wielości indywidualnych przedmiotów nazwom. Obraz nie uruchamia tego mechanizmu, stanowiąc jedynie zbiór informacji. Jest tak dlatego, że, jak zauważa Bernt Schnettler, obraz (fotografia) „zawiera o wiele więcej «wizualnego» czy też «tego, co wizualne», obejmuje elementy (treści) wizualne, których znaczenie wcale nie jest wyraźnie ustalone” (2008: 142), składa się nie tyle lub nie tylko ze znaków i kategorii, lecz też z nieusystematyzowanych danych, wizerunków indywidualnych przedmiotów.

Margaret Mead i Gregory Bateson wykonali podczas badań na Bali (1936–1938) 25 000 zdjęć oraz 22 000 stóp filmu, aby możliwe było napisanie książki o Balijszykach i Balijskach, „o sposobach w jakie, jako żywe osoby, poruszające się, stojące, jedzące, śpiące, tańczące, wchodzące w trans, ucieleśniają abstrakcję, którą (po tym, jak ją wyabstrahujemy) technicznie nazywamy kulturą” (Bateson, Mead 2006: 390 [tłum. własne]). Zdecydowali się na fotografię i film po to, by nie oddzielać zachowania od kontekstu, do czego zmuszałby tekst. Oczywiście ostatecznie Mead i Bateson wyselekcjonowali, pogrupowali i opisali zdjęcia do publikacji. Wcześniej jednak wykonali mrówczą pracę na miarę ANT.

Ujawnia się tu jeden z najbardziej wyraźnych problemów ANT, mianowicie widmo paraliżu procesu badawczego. Douglas Harper zauważa w odniesieniu do innego rodzaju fotografii służącej do ekscesywnej dokumentacji, że „wytworzenie tak dużej ilości informacji prowadzi do złudnego przekona-

nia, że doszło do wytworzenia wiedzy” (2012: 208) oraz że fotografia staje się tu „procesem gromadzenia informacji”. Sam Latour przyznaje, że takie zbieranie danych w ramach ANT może nie mieć końca, a badaczka sama musi postawić sobie jego granicę (powodowana choćby i najbardziej pragmatycznymi przyczynami). Niemniej „im więcej wizerunków [nauka – przyp. AP] generuje, tym więcej zbiera obiektywności” (Latour 2002: 21–22)¹¹. Wydaje się więc, że propozycja Latoura prowadzić musi do ugrzęźnięcia w niekończącym się badaniu.

Odsunięcie problemu narzucania ograniczających kategorii badanej rzeczywistości wydaje się proste w ramach ANT, nadal jednak aktualny pozostaje znacznie bardziej bezpośredni problem kadrowania, włączenia w obraz lub pominięcia elementów, narzucenia spojrzenia badaczki. Teoria aktora-sieci nie wypiera i tego problemu. W miejsce „zawieszenia uprzednich założeń” (kształtujących spojrzenie badaczki) ANT proponuje mnożenie punktów widzenia, naświetlanie rzeczy z wielu perspektyw uwzględniających wielość ich powiązań – zarówno w sensie dosłownym, poprzez tworzenie kolejnych opisów (tutaj: fotografii), jak i przez angażowanie kolejnych badaczy z ich perspektywami, a nawet kolejnych teorii tego, co społeczne (które jednakże podporządkowane muszą być „empirycznemu pluralizmowi” ANT).

II. Fotografia jako inskrypcja

Zgodnie z doświadczeniem samego Latoura (który rozwijał swoją teorię, badając laboratoria naukowe),

¹¹ Zdanie w oryginale: „the more human-made images are generated, the more objectivity will be collected”.

procedurę ANT przyłożyć możemy do niej samej, a więc fotografię w nauce rozpatrzyć możemy przez pryzmat pojęć teorii aktora-sieci. Nauka to praca, która „zmierza do tego, by badany obiekt zamienić, poprzez urządzenie zapisujące, na inskrypcję” (Abriszewski 2010: X). Fotografia jest zatem taką właśnie inskrypcją, dokumentem z terenu, który sprawia, że „coś (w wyniku ingerencji badaczy) pozostawia ślady, które następnie (znów przez badaczy) generują kolejne ślady” (Abriszewski 2010: XV). Owe ślady, inskrypcje stają się oczywiście za pośrednictwem (przekazującymi niezakłóconą informację, niewpływającymi na charakter relacji, „wiązań”) lub mediatorami (zniekształcającymi informację i powiązanie) w procesie badawczym, mają wpływ na dalsze działania kolejnych aktorów.

Jeśli kategorie za pośredniczenia i mediatora potraktujemy jako rodzaj kontinuum, oprócz czystego za pośredniczenia możemy odnaleźć na nim miejsce dla aktorów będących w większym lub mniejszym stopniu mediatorami. W powiązaniu obiekt badany – odbiorca przekazu naukowego obraz okazuje się być mediatorem zniekształcającym przekaz w sposób odmienny od słowa. Aktorzy i ich działania tłumaczone przez słowo przestają w tej relacji istnieć (w ich miejsce podstawiony jest opis), podczas gdy fotografia utrwala część tłumaczonej sytuacji/relacji w sposób dosłowny (aczkolwiek jest to jedynie część, jej drobny ułamek).

Produkowanie przez badaczkę wizerunków-inskrypcji w badaniach to jedna ze strategii socjologii wizualnej. Podobny status w świetle ANT ma fotografowanie rzeczy przez osoby badane – one także

tworzą ślady, przeformułowane przez badaczkę na kolejne ślady (zazwyczaj tekst)¹².

III. Społeczeństwo nie ma przyczyny

Na stronie 316 polskiego wydania *Splatając na nowo to, co społeczne* Latour, zapewne zaskakując wiele czytelniczek i czytelników, porzuca nagle pojęcie aktora. „Problem z nim [polega na tym, że – przyp. AP] zawsze oznacza ono źródło inicjatywy czy też pewien punkt początkowy, kraniec wektora skierowanego w stronę jakiegoś celu” (Latour 2010: 316 [wyróżnienie w oryginale]). ANT nie proponuje poszukiwania takich początków działania, lecz śledzenie jak największej liczby mediatorów, którzy „sprawiają, że ktoś coś czyni”. (Latour 2010: 316). Żaden z nich nie jest inicjatorem, elementem sieci bardziej aktywnym niż inne. To powiązania pomiędzy nimi sprawiają, iż następuje zmiana, pojawiają się „kontrowersje” i zawiązuje się zbiorowość. Ponownie mowa jest o śledzeniu aktorów (pozostawmy przy tym poręcznym terminie) i ich powiązań, tym razem jednak akcent położony jest na brak źródła i przyczyny zawiązywania się zbiorowości w społeczeństwo. Konsekwencją dla nauki jest odciążenie jej z całej grupy wyjaśnień, którym socjologia wizualna (czy też socjologia w ogóle) nie może podołać: fotografia nie wskaże bowiem źródeł społeczeństwa i jego kultury, uchwyci natomiast materialne powiązania sieci i utrwali obraz mediatorów.

¹² W świetle ANT czymś nieco innym jest analiza wizerunków zastanych: analiza semiotyczna przestaje być możliwa, w jej miejsce powinno pojawić się śledzenie funkcji i sposobów działania obrazów jako aktorów poza-ludzkich – ich mediacji pomiędzy aktorami ludzkimi, miejsca w sieci powiązań – inne jest więc miejsce obrazu w procedurze.

Próbując wyobrazić sobie ogrom dokumentacji z Bali, dojdziemy do wniosku, że Mead i Bateson zarejestrowali właśnie to: zawiązywanie się zbiorowości w społeczeństwo w codziennych spotkaniach i działaniach, w używaniu przedmiotów, interakcjach ludzi z przedmiotami, aktorów ludzkich z poza-ludzkimi.

IV. Społeczeństwo potrzebuje podtrzymania w rzeczach materialnych

„Wszystko jest społeczeństwem oraz wszystkie rzeczy są społeczeństwem” (Latour 2010: 318) twierdził Gabriel Tarde, inspirując Latoura sto lat później. Wskazana jest tu materialność społeczeństwa, jego trwanie w konkretnych rzeczach, przedmiotach, które są nośnikami i przekazywanymi (mediatorami) powiązań czy też informacji o powiązaniach (co jest tutaj równoznaczne). „Dostarczenie jakiejś informacji jest działaniem polegającym na umieszczeniu czegoś w formie” (Latour 2010: 325), przy czym „słowo to nabiera codziennego, praktycznego sensu, może bowiem chodzić o małą karteczkę, dokument, raport, relację, mapę, o wszystko to, co pozwala skutecznie dokonywać niezwykłych zabiegów przenoszenia bez deformacji jednego obszaru do drugiego poprzez olbrzymią ilość transformacji” (Latour 2010: 325), a więc także, rzecz jasna, fotografię. *Splatając na nowo to, co społeczne* zawiera zresztą przykłady unaoczniające obie (Latoura oraz moją) tezy. Zbiór fotografii ukazać ma relację pomiędzy „małą Alicją” oddającą głos w wyborach powszechnych a „Francją jako całością” (Latour 2010; zob. też: Latour, Hermant b.d.). „Coś przemieszcza się tutaj pomiędzy pierwszym a ostatnim zdjęciem” (Latour 2010: 324), opinia Alicji (która najpierw wyłuska-

na jest przez nią z poglądów zawartych w formie dziennika *Le Monde*) przybiera kolejne formy materialne: krzyżyka na kartce papieru, kartki papieru w urnie, punktu w rejestrze, w końcu elementu zagregowanego w podsumowanie opinii publicznej w formie wykresu na ekranie telewizora, a nawet (dlaczego by nie) w formie samego prezydenta. Materialni aktorzy pozostawiają materialne ślady, ich relacje zapośredniczane są przez materialnych mediatorów. Społeczeństwo może więc zostać uchwycone przez fotografię.

Teoria aktora-sieci daje socjologii wizualnej możliwość działania bez zwykle towarzyszących jej wątpliwości i objaśnień, które wynikają z przekonania o niesamodzielności fotografii, jej uzależnieniu od słowa. Rzeczywiście, w ramach tradycyjnych nauk społecznych trudno znaleźć kompletne i niewzbudzające zastrzeżeń uzasadnienie wizualności jako elementu badania lub jego produktu. Dlatego zgodność aspektów obrazu-symptomu z teorią aktora-sieci może otworzyć przed socjologią wizualną nowe ścieżki.

We wstępie do *Splatając na nowo to, co społeczne* Krzysztof Abriszewski przywołuje banalny przykład odpowiadający niniejszej argumentacji. Paco Underhill z jednej strony wykazuje swoimi badaniami zasadność śledzenia bezpośredniej, konkretnej sytuacji, jak i użycia w tym celu badania wizualnego zgodnego z metodą ANT. Na pytanie „dlaczego klienci nie kupują spodni” pozornie łatwo odpowiedzieć: są one niemodne, drogie, brzydkie. Underhill odpowiada, nie uogólniając, oparłszy się na materiałach

wizualnych, które muszą być konkretne, pochodzić z konkretnego miejsca i dać odpowiedzi „równie konkretne: dojście do spodni jest niedogodne, regał przesunięto o metr w niewłaściwą stronę i jest nieco przysłonięty dla wielu klientów itd.” (Abriszewski 2010: XX). Nie chodzi tu bynajmniej o zaprzeczenie wartości uogólniania na podstawie jednego trywialnego przykładu, lecz o to, że „uogólniane praktyki i usytuowane praktyki dają, jako punkty wyjścia

dla badań, różne rezultaty” (Abriszewski 2010: XX). Trywialność przykładu nie powinna też zbijać nas z tropu, wysiłek socjologicznej wyobraźni ukierunkowanej przez nowe narzędzie i świeżą metodologię powinien dać znacznie ciekawsze rezultaty niż studia nad niskim popytem na spodnie. Zgodność socjologii wizualnej z teorią aktora-sieci może być źródłem szansy dla obu nieco niszowych, jeśli nie marginalnych, dziedzin.

Bibliografia

Abriszewski Krzysztof (2010) *Splatając na nowo ANT. Wstęp do Splatając na nowo to, co społeczne* [w:] Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Kraków: Universitas, s. III-XXXVI.

Barthes Roland (2008) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przełożył Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Bateson George, Mead Margaret (2006) *Balinese Character: A Photographic Analysis* [w:] Antonius C. G. M. Robben, Jeffrey A. Sluka, eds., *Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader*. Oxford: Blackwell, s. 389–403.

Bogunia-Borowska Małgorzata, Sztompka Piotr, red. (2012) *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków: Znak.

Calvino Italo (1975) *Niewidzialne miasta*. Przełożyła Alina Kreisberg. Warszawa: Czytelnik.

Didi-Huberman Georges (2011) *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przełożyła Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

----- (2012) *Obrazy mimo wszystko*. Przełożyła Mai Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas.

Drozdowski Rafał (2006) *Obraz na obrazie. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*. Poznań: Zysk i S-ka.

Drozdowski Rafał, Krajewski Marek (2010) *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Edwards Elizabeth, Hart Janice, eds. (2004) *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. New York, London: Routledge.

Emmison Michael, Smith Philip (2012) *Trendy w badaniach wizualnych – przegląd koncepcji*. Przełożyła Zuzanna Drożdżak [w:] Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, red., *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków: Znak, s. 668–706.

Harper Douglas (2012) *Argument za socjologią wizualną*. Przełożyła Małgorzata Krywult-Albańska [w:] Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka, red., *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków: Znak, s. 193–217.

Kaczmarek Jerzy, Krajewski Marek, red. (2006) *Co widać*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Konecki Krzysztof (2012) *Wizualna teoria ugruntowana. Podstawowe zasady i procedury*. „Przegląd socjologii jakościowej”, t. 8, nr 1, s. 12–45 [dostęp 5 maja 2014 r.]. Dostępny w Internecie: <http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume18/PSJ_8_1_Konecki.pdf>

Kurz Iwona, Kwiatkowska Paulina, Zaremba Łukasz (2012) *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Langer Susanne K. (1976) *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*. Przełożyła Alina Hanna Bogucka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Latour Bruno (2002) *What Is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?* [w:] Peter Weibel, Bruno Latour, eds., *Iconoclasm: Beyond the Image-Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM and MIT Press, s. 16–38.

----- (2009) *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*. Przełożyła Agata Czarnacka. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

----- (2010) *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Przełożyli Aleksandra Derra, Krzysztof Abri-szewski i in. Kraków: Universitas.

Latour Bruno, Hermant Emilie (b.d.) *Paris: Invisible City* [dostęp 22 sierpnia 2013 r.]. Dostępny w Internecie: <<http://bruno-latour.fr/virtual/EN/index.html>>.

Olechnicki Krzysztof (2003) *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Pałęcka Alicja (2012) *Unaocznienie Innego: Film etnograficzny jako opis gęsty*. „Opposite”, vol. 3 [dostęp 6 stycznia 2014 r.]. Dostępny w Internecie: <<http://opposite.uni.wroc.pl/2012/palecka.htm>>.

Schnettler Bernt (2008) *W stronę socjologii wiedzy wizualnej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 4, nr 3, s. 116–142 [dostęp 6 stycznia 2013 r.]. Dostępny w Internecie: <http://przeglad-socjologiiijakosciowej.org/Volume8/PSJ_4_3_Schnettler.pdf>.

Vaughan Dai (1992) *The Aesthetics of Ambiguity* [w:] Peter Ian Crawford, David Turton, eds., *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, s. 99–115.

Cytowanie

Pałęcka Alicja (2014) *Teoria aktora-sieci jako ontologia dla socjologii wizualnej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 4, s. 6–16 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <www.przeglad-socjologiiijakosciowej.org>.

Actor-Network Theory as an Ontology for Visual Sociology

Abstract: In the article, I discuss different options provided by binding visual sociology with actor-network theory propagated by Bruno Latour. ANT could constitute an ontology for visual sociology and ground the use of images in the research. I assume that ambivalent and uncertain position of visibility in social sciences results from the lack of appropriate theoretical anchoring.

To accommodate both domains, I adopt terms from the theory of history of arts, above all, Georges Didi-Huberman's notion of a symptom. It is necessary since Latour does not approach the subject of visual sociology and of visibility in the research (however, he did produce few visual projects and have made some references to the problem of the image). The ontology of the image also is not a subject of sociology as a discipline; therefore, deliberations on this problem should come from other fields and disciplines.

Keywords: visual sociology, ontology of the image, symptom, actor-network theory, ontology of society

