

PRZEMYSŁAW GÓRSKI
Uniwersytet Łódzki

O LOMOGRAFII — KONTEKSTY FUNKCJONOWANIA RUCHU LOMOGRAFICZNEGO

CZYM JEST LOMOGRAFIA?

Pytanie o to, czym jest ruch lomograficzny, wbrew pozorom nie jest pytaniem prostym — sami jego członkowie nie są w stanie do końca udzielić na nie jednej i, co ważniejsze, jednoznacznej odpowiedzi. Wydaje się, że problem z jasnym określeniem, czym jest lomografia, wynika ze złożoności zjawiska: nie jest to jedynie globalny ruch społeczny, ale także określona estetyka, a co za tym idzie — również swoisty światopogląd oraz, być może nie zawsze uświadomiona, reakcja na przesyconą obrazem, hiperralną rzeczywistość. Analizując genezę ruchu można doszukać się dość znacznych analogii między lomografią a chociażby graffiti czy, idąc jeszcze dalej, między lomografią a awangardą artystyczną. Głównym celem będzie tu zatem próba odpowiedzi na pytanie o tożsamość ruchu lomograficznego — w jakim stopniu można w tym przypadku mówić o strategii oporu wobec współczesności, czy jest to jedynie wysoce skuteczne zagranie marketingowe, czy być może kryje się za tym coś więcej, a lomografia jest tym dla współczesnej fotografii, czym awangarda dla sztuki. Należy przy tym zaznaczyć, że celem nie jest tu wyczerpanie tematu lomografii — raczej zarysowanie problematyki i określenie kierunków, w jakich powinny pójść kolejne badania i analizy.

Postawione pytanie wymaga szerszego opisu genezy zjawiska, co może okazać się kluczowe dla jego analizy. Historia ruchu sięga wczesnych lat dwięćdziesiątych XX wieku — grupa austriackich studentów, w tym Wolfgang Ranziger i Matias Fiegl, założyciele ruchu, będąc na wycieczce w Pradze przez przypadek kupiła mały, produkowany w Związku Radzieckim aparat Lomo Lc-a.

Prostota aparatu skłoniła ich do eksperymentowania — porzucili wszelkie przyjęte w fotografii zasady: nie przejmowali się przesłoną, szybkością migawki, nie kadrowali, nie ustawiali ostrości. Efekt fotografowania zobaczyli dopiero po powrocie do Wiednia — zdjęcia były nieostre, ze znacznym winietowaniem, w dziwnych, nie do końca odpowiadającym rzeczywistości kolorach. Ponadto brak kadrowania i „strzelanie” z różnych pozycji pozwoliły uchwycić to, czego bardzo często sami nie dostrzegli.

Początku ruchu należy zatem upatrywać w sieci kontaktów studenckich — wspomniani twórcy ruchu stworzyli w wynajmowanym wspólnie mieszkaniu swoisty salon dyskusyjny, w którym spotykały się osoby zaangażowane w sztukę, fotografię, zainteresowane filozofią, kulturą itd. Zdjęcia wykonane aparatem Lomo bardzo szybko przysporzyły mu wielu fanów: „na początku mieliśmy dwa telefony na tydzień od ludzi pytających, czy możemy znaleźć dla nich aparaty Lomo. Później było to dziesięć osób każdego dnia”¹. Zgodnie z informacjami, jakie można znaleźć na oficjalnych portalach internetowych ruchu, dzisiaj ma on na swoich stronach około 750 000 gości miesięcznie. Około 40 000 z nich ma swój „lomohome” (profil na którym umieszcza własne zdjęcia) — stanowią oni najbardziej aktywny, online i offline, trzon całej grupy. W ciągu ostatnich piętnastu lat sprzedano ponad trzy miliony aparatów, jednak ze względu na ich małą trwałość szacowana liczba członków ruchu to obecnie około miliona. Dzięki popularności aparatów Lomo twórcom ruchu udało się zapobiec wycofaniu ich z produkcji — stali się oni oficjalnym i jedynym dystrybutorem Lomo Lc-a na świecie. Należy również zaznaczyć, że wraz z rozwojem organizacji pojawiały się kolejne aparaty produkowane pod marką Lomo (Leningradzkoje Optiko-Mechaniczeskoje Objedinenie), takie jak chociażby Lubitel czy popularna w Polsce Smena, a także inne, takie jak Zenit czy starsze modele aparatów Olympus. Stworzono także zupełnie nowe aparaty (niektóre z nich na radzieckich nigdy wcześniej nie wykorzystanych patentach) — wieloobiektywowe Supersamplery czy wykonujący panoramy o kącie widzenia 360 stopni Spinner. Oferta jest stale poszerzana. Lomografia ma również w pełni rozbudowaną i efektywnie działającą sieć organizacyjną — ambasady lomograficzne w czterdziestu krajach na całym świecie, których głównym zadaniem jest, po pierwsze, promowanie ruchu, aparatów, a także konkretnego stylu życia (opartego na hasle „świat jest analogowy”), po drugie, koordynacja działań takich jak tworzenie wystaw, warsztaty, wyjazdy itd.²

Powyższy zarys genezy ruchu lomograficznego nasuwa dwa pytania: po pierwsze, co jest czynnikiem, który doprowadził do tak dużej popularności radzieckich aparatów — czy sam aparat i wykonywane nim zdjęcia są w stanie przyciągnąć tak dużą rzeszę ludzi, a co za tym idzie, stać się obiektem

¹ Cytat pochodzi z wywiadu z Wolfgangiem Ranzigerem zamieszczonego w filmie *The Lomo Camera — shoot from the hip*. Film produkcji BBC, reżyseria Alex Graham.

² Informacje uzyskane od polskiej ambasador lomografii Agaty Nowak.

kultowym, wokół którego tworzy się społeczność; po drugie, w jakim stopniu tożsamość owej społeczności budowana jest inkluzywnie, na poziomie zainteresowania samych aparatem, możliwościami, jakie on daje, a w jakim jest ona generowana w opozycji do czegoś — zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę rozwój fotografii cyfrowej zbieżny w czasie z pojawieniem się lomografii, a także pojawienie się ruchów oporu wobec współczesnego konsumpcjonizmu, globalizacji, opartej w dużej mierze na sferze wizualnej.

KIM JEST LOMOGRAFER

Według informacji, które można znaleźć na stronie lomography.com, potencjalnymi uczestnikami ruchu są „ludzie w wieku 20–40 lat, wykształceni (po studiach uniwersyteckich lub w trakcie), należący do kategorii kreatywnych specjalistów (wolne zawody) — prawników, lekarzy, dziennikarzy, menedżerów, kucharzy lub ludzi z sektora finansowego oraz wszystkich innych o umysłach otwartych na nowe idee kreatywnego życia, sztuki i kultury. Lomografia trafia do ludzi obytych z mediami oraz zainteresowanych międzynarodową interaktywną komunikacją; nadaktywnych w swojej pracy, podróżach, kulturze, sporcie i wypoczynku, a przede wszystkim ludzi zainteresowanych analogową fotografią i analogowymi formami kreatywnego życia”. Można zatem postawić hipotezę, że każdy z aparatów fotograficznych sygnowanych przez lomografię wyposażony jest w konkretny przekaz tożsamościowy czy instrukcję: z jednej strony aparat Lomo jest odpowiedni dla wszystkich tych, którzy uważają się za kreatywnych, mających „artystyczne zacięcie”, bądź aspirujących do miana takich właśnie, dynamicznych oraz interesujących się kulturą, z drugiej zwoleńnicy lomografii jawią się jako społeczność kładąca nacisk na nowy sposób komunikacji — poprzez obraz analogowy. Zgodnie z informacją znajdującą się na stronie internetowej ruchu, globalne archiwum zdjęć ma docelowo stać się „analogowym obrazem świata”. Tym samym na poziomie instrukcji tożsamościowej można zauważyć zbieżność między tym, do kogo kierowany jest przekaz i produkt związany z lomografią, a współczesnymi kampaniami marketingowymi, produktów takich jak chociażby kosmetyki (reklamy tworzone dla młodych, aktywnych, szukających rozrywki i przygody), ubrania czy ogólnie rzecz biorąc gadzety takie jak telefony, laptopy czy odtwarzacze muzyki. Podobnych zbieżności można doszukać się w kampaniach reklamowych marek produkujących cyfrowe aparaty fotograficzne — zdjęcie cyfrowe nie jest już zdjęciem wydrukowanym na papierze, jest raczej cyfrowym obrazem, który należy umieścić w internecie, na portalu społecznościowym w taki sposób, by wszyscy mogli je zobaczyć. Globalność sieci komunikacyjnej, a co za tym idzie, dominacja współczesnej kultury wizualnej i brak alternatywy dla niej, staje się punktem odniesienia — brak stałych „punktów zaczepienia” jednostkowej tożsamości w sferze społecznej stwarza konieczność budowania jej w odniesieniu do rzeczywistości masowej, opartej na wszechobecnym obrazie. Skutkiem

tego jest z jednej strony konieczność partycypacji w sieci komunikacji masowej — wyjście poza nią wiąże się, najogólniej rzecz biorąc, ze społeczną ekskluzją — z drugiej natomiast wszechobecność określonego, uznanego za „jedyny słuszny” kanonu zachowań, wyglądu, ale konieczność partycypacji w tworzeniu obrazu (a więc zarazem jego legitymizacji) może pociągać za sobą poszukiwanie alternatyw pozostających na skraju proponowanej ikonografii.

W tym kontekście lomografia, po pierwsze, może być traktowana jako wpisana w narzucany przez kulturę masową styl życia; po drugie, daje możliwość partycypacji w globalnym systemie komunikacji bez narażania się na wykluczenie; po trzecie w końcu, daje pozorną alternatywę dla dominującej ikonografii, pozostając — paradoksalnie — w jej obrębie. „Niektórzy, jak Slavoj Žižek, uważają, że kapitalizm nie tylko potrafi asymilować wymierzone w niego ataki, lecz także w dużej mierze się nimi żywi. Opór i działalność wywrotowa są funkcjonalne na tej samej zasadzie co eksces. Pełnią rolę paradoksalnego zaworu bezpieczeństwa, pozwalają oficjalnie wyrazić to, czego oficjalnie wyrazić nie wolno. Gdy zostanie to już wyartykułowane, znika energia, która napędzała bunt i system może dzięki temu utrzymać się w homeostazie” (Sowa 2010, s. 13).

Można zatem zaryzykować hipotezę, że z perspektywy marketingowej lomografia nie proponuje nic innego niż szeroko rozumiana fotografia cyfrowa — w obu przypadkach obraz nie jest pamiątką rodzinną, nie chowa się go w album fotograficzny pokazywany od święta. Jest on własnością globalną, na jego bazie tworzy się społeczność i sieci kontaktów. Jeśli przyjmujemy hipotezę o samouprawomocnianiu się współczesnej sfery wizualnej jako procesu opartego na przekonaniu, że współczesna kultura obrazkowa jest najlepszą i właściwie jedyną ramą odniesienia dla fotografa amatora, a co za tym idzie, wzorem do naśladowania, to złamanie wszelkich technicznych zasad fotografowania staje się dyskusyjne. Paradoksalnie bowiem przełamywanie tych zasad nie prowadzi do zmiany wspomnianego punktu odniesienia, nie wytwarza również alternatywnej ikonosfery. Lomografia, mimo całej swojej „alternatywności” i oderwania od „klasycznej” fotografii, nie wychodzi poza przyjęty obieg tematów, nie staje się bodźcem wywrotowym w stosunku do współczesnej sfery wizualnej — w tym kontekście styl fotografowania może być traktowany jako jeden z elementów dyscyplinujących, utrzymujących fotografa czy lomografera w bezpiecznej, nieproblematicznej politycznie przestrzeni. Traktując za Rafałem Drozdowskim (2006) współczesne informatory, reklamy i biuletyny fotograficzne jako swoiste instrukcje, co fotografować należy i kiedy, można wskazać kolejną analogię między współczesną fotografią cyfrową a fotografią lomograficzną — tematy zdjęć sugerowane w owych materiałach: szeroko rozumiana fotografia rodzinna, zdjęcia natury oraz sposobów spędzania wolnego czasu, są także najczęstszym motywem zdjęć lomograficznych.

Co zatem stanowi o wyjątkowości lomografii i czy w ogóle o jej wyjątkowości można mówić? Odpowiedź na to pytanie może być całkiem prosta.

W XXI wieku analogowa fotografia funkcjonuje jedynie pod szyldem lomografii. Oczywiście, właściwie każda firma, która produkuje aparaty cyfrowe, produkowała kiedyś analogowe, do tej pory tworzy się wysokiej klasy aparaty dla specjalistów, takie jak Hasselblad, Mamiya i inne. Wyjątkowość aparatu lomograficznego polega jednak na czymś innym: po pierwsze, lomografia jest współcześnie produktem marketingowym — żadne inne aparaty analogowe nie mają tak jasnej i dobrze opisanej instrukcji tożsamościowej zbieżnej, jak się wydaje, ze współczesnymi trendami. Szukając aparatu analogowego mamy sporą szansę trafić na któryś z produkowanych przez lomografię. Po drugie, lomografia proponuje coś, co — jak się wydaje — pozostaje w kontrze do mainstreamowego „sposobu fotografowania” — każdy może kupić sobie aparat cyfrowy, można powiedzieć, że trudno jest znaleźć kogoś, kto by go nie miał, chociażby w telefonie komórkowym. Aparat nie jest *de facto* żadnym wyznacznikiem kreatywności czy „artystyczności” osoby, która go posiada — jest raczej standardem, atrybutem człowieka XXI wieku. Lomografia może być zatem postrzegana jako alternatywa, co jest dzisiaj etykietą jak najbardziej pożądaną. Wraz z aparatem analogowym kupujemy również poczucie wyjątkowości — z jednej strony mamy coś, co wyróżnia nas spośród tłumu — aparat inny od masowo produkowanych i równie masowo posiadanych aparatów cyfrowych, z drugiej niejako automatycznie stajemy się członkiem społeczności kreatywnych indywidualistów, otwartych na świat i patrzących nań w sposób nietypowy. Można zatem powiedzieć, że siła lomografii wcale nie leży w ogromnej liczbie członków ruchu, wręcz przeciwnie, stosunkowo niewielka ich liczba daje poczucie wyjątkowości i oryginalności — dwóch cech jak najbardziej poświadczanych przez współczesnego konsumenta.

Ogólnie można powiedzieć, że z punktu widzenia współczesnej kultury konsumpcyjnej lomografer jest jedynie kolejną instrukcją tożsamościową, archetypem pokazującym, co robić, by pozostać modnym czy, paradoksalnie, żeby wyjść poza przyjęty obieg amatorskiej fotografii, stać się indywidualistą, a nawet artystą amatorem, nie naruszając mimo to przyjętych, bezpiecznych granic współczesnego dyskursu. Właśnie ta niepewność i chwiejność statusu lomografii może jawić się jako główny filar jej sukcesu — będąc „pomiędzy” dwoma kanonicznymi stylami czy rodzajami fotografowania nie daje ona jasnej odpowiedzi, czym się jest — daje za to możliwość „pretendowania do bycia artystą”.

Lomografia jako ruch społeczny może być czy nawet powinna być traktowana jako doskonała w swojej prostocie strategia marketingowa, obliczona na zysk z jednej strony, a doskonale wpasowana w społeczną potrzebę indywidualizmu i tworzenia społeczności z drugiej. Należy jednak powrócić do pytań zadanych na samym początku, a także do zarysu genezy ruchu lomograficznego. Jeżeli przyjmiemy, że lomografia jest faktycznie produktem marketingowym, to postawione pytania nie do końca mają sens — niezależnie od tego, czy ruch tworzony jest wokół fascynacji aparatami i estetyką, czy raczej w kontrze (pozornej, co starałem się wyjaśnić) do systemu, sfery wizualnej i jej tendencji rozwojo-

wej, w opisanym kontekście liczy się przede wszystkim efektywność produktu. Jednak obserwacja procesu kształtowania się społeczności każe przypuszczać, że cała marketingowa otoczka lomografii jest produktem ubocznym, wtórnym czy raczej równoległym do głębiej ukrytej idei lomografii — może mamy do czynienia z „buntem”, na którym dodatkowo można zarobić?

LOMOGRAFIA = OPÓR WOBEC?

Rozpatrując problematykę fotografii lomo czy lomografii (dalej postaram się uściślić nomenklaturę) można posłużyć się odległą, na pierwszy rzut oka, analogią genezy i rozwoju zjawiska graffiti. W dobie kultury masowej przestrzeń publiczna może być traktowana jako „zaanektowana” prawie w całości przez różnego typu korporacje, nie tylko te ponadnarodowe, globalne, ale również te mniejsze, lokalne. Tym samym przestrzeń publiczna *de facto* przestaje być publiczna, staje się przestrzenią prywatną, reklamową, zdominowaną przez przekaz wizualny. Owo „zajęcie” przestrzeni publicznej stało się przyczynkiem do powstania różnych organizacji, takich jak chociażby RTS (Reclaim the Streets), ukierunkowanych na jej, nawet chwilowe, odzyskanie na rzecz społeczeństwa. Podobną rolę można przypisać zjawisku graffiti, którego początki sięgają roku 1971, kiedy to grafciarz znany jako Demetrius rozpoczął „tagowanie” murów w Nowym Yorku, co zostało potraktowane „przez tysiące młodych ludzi jako rodzaj gestu, który pozwala przypominać o sobie i który uświadamia umownej większości istnienie jakiejś (równie umownej) mniejszości, będącej (lub chcącej być) tą mniejszością o tyle, o ile uprawnia ją do tego przeświadczenie o osobności własnego losu społecznego” (Drozdowski 2006, s. 101). Wraz z rozszerzaniem zasięgu owego „gestu”, jego międzynarodowości, a także ze wzrostem niejasności jego przekazu, został on sprowadzony do roli ornamentu — dekoracji miejskiej rozpatrywanej z czysto estetycznej perspektywy. Przesunięcie od nielegalnego działania niewielkich mniejszości w stronę „globalnego ruchu” doprowadziło zatem do uznania (czy zasymilowania przez panującą ikonosferę) graffiti jako współczesnej formy sztuki. Kategoria „streetartu” może być więc rozumiana jako oswojenie oddolnej inicjatywy odzyskiwania przestrzeni i wprowadzenie jej w oficjalny obieg współczesnej kultury — nie tylko popularnej. Pojawienie się różnych odmian graffiti w galeriach, jego finansowanie przez miasta, korporacje itd. — wszystko to z jednej strony przypisało zjawisku etykietę „kandydata do oceny”, a zatem kazało postawić pytanie o to, czy graffiti jest sztuką, czy nie, a z drugiej uczyniło zeń narzędzie czysto marketingowe.

Poszukując analogii między graffiti a lomografią należy przede wszystkim wyznaczyć przestrzenie, w jakich oba ruchy się pojawiły i na początku funkcjonowały. W odniesieniu do lomografii nie można mówić o walce na rzecz odzyskania przestrzeni miejskiej, można natomiast uznać ją za środek wyrazu pewnej mniejszości, a co za tym idzie — sposób artykulacji poza prze-

strzenię oficjalną i dominującą, w tym wypadku przestrzenię fotografii. Jeżeli przyjmiemy za Rafałem Drozdowskim, że współczesna fotografia nie tylko wyposaża każdego z nas w aparat, ale także przez biuletyny, reklamy itd. daje konkretne instrukcje, jak i co fotografować, to można postawić hipotezę, że jest ona w ten sposób kontrolowana społecznie — jakiegokolwiek wyjście poza obieg staje się dziwactwem, czymś, co pozostaje niezrozumiałe bądź jest kategoryzowane jako brzydkie, niewłaściwe, niepoprawne. Tym samym lomografia, wychodząc nie tylko poza obieg i przyjęte zasady fotografii (na każdej jej płaszczyźnie — amatorskiej i profesjonalnej), ale i tendencje tematyczne i zalecane aspekty czysto techniczne, jawi się jako coś niezrozumiałego, dostępnego dla niewielkiej grupy osób, a zatem w kontrze do przyjętego masowo kanonu. Jeżeli postrzegamy początki lomografii jako ruchu budowanego w opozycji do pola fotografii, to wydaje się, że jego rola jest niemal taka sama jak w przypadku graffiti, zmienia się jedynie przestrzeń. Należy przy tym zaznaczyć, że przyjęcie założenia o pozostawaniu w opozycji do masowej ikonografii może być w tym przypadku nadużyciem — w materiałach zamieszczanych na stronie internetowej, a także w dokumencie filmowym opowiadającym o początkach ruchu nie pojawia się wyrażona wprost idea buntu wobec czegoś czy potrzeba wyjścia poza ikonografię społeczną. Niezależnie od tego, jakie były intencje twórców ruchu, można go traktować jako nowość — zagrożenie dla dominacji sfery wizualnej. Zatem niezależnie od tego, czy będziemy traktować lomografię jako ruch artystyczny, czy jako próbę chwilowego przejścia danego fragmentu przestrzeni publicznej, stanowi ona coś, co wymaga wpisania i zalegitymizowania w szerszym kontekście społecznym, zwłaszcza gdy pojawia się coraz więcej osób zainteresowanych i robiących zdjęcia inne niż te, które „należy” robić.

Postrzeganie zjawiska w kategoriach „nowości — zagrożenia”³ i szybki wzrost zainteresowania wznaga konieczność wpisania lomografii w popularną ikonosferę. Wydaje się, że motywacja członków ruchu przestaje mieć znaczenie — lomografia zostaje wyposażona w instrukcje, słowa-klucze, które oswajają ją w obrębie współczesnej kultury konsumpcyjnej, sugerując odbiorcy, że jest to produkt marketingowy, skierowany do określonego konsumenta. W tej sytuacji można pokusić się o rozstrzygnięcie problemu z nazwą — wydaje się, że lomografia, korzystając z techniki *de facto* fotograficznej, na dłuższą metę nie przejęła przestrzeni współczesnej fotografii, zwłaszcza wobec rozwoju fotografii cyfrowej. Jest ona zatem czymś innym niż fotografia, czymś pozostającym poza nią. Przyjmując podział na fotografię amatorską i profesjonalną (bądź cyfrową lub analogową) można wysunąć wniosek, że lomografia sytuuje się zupełnie poza nim — aparat Lomo jest przeznaczony zarówno dla amatora (styl życia, indywidualizm itd.), jak i dla profesjonalisty czy raczej artysty (impresjonistyczne

³ Zagrożenia nie dla współczesnego pola fotografii i jego ekonomiczności — lomo jawi się jako „pęknięcie” w przyjętej ikonosferze, coś spoza niej, co musi zostać wykluczone poza nią bądź oswojone i włączone w jej ramy.

efekty, duże spectrum środków wyrazu itd.). Lomografer zatem nie jest raczej fotografem — z jednej strony wykorzystuje fotografię analogową, z drugiej, paradoksalnie, jego zdjęcia nie są zdjęciami — w rozumieniu dominującego dyskursu fotograficznego. Lomo powinno być i bardzo często jest traktowane jako „błąd w sztuce”.

BŁĄD W SZTUCE, SZTUKA BŁĘDU — CZY LOMO JEST SZTUKĄ DLA SZTUKI?

Próbując odpowiedzieć na pytanie, czy lomografia może być ujmowana w kategoriach sztuki, najpierw należałoby ustosunkować się do kwestii, czy fotografia w ogóle sztuką jest, a jeśli tak, to w jaki sposób można uznać dany artefakt wytworzony przez fotografa za dzieło. Problematyczność statusu fotografii nie jest jednak główną osią tych rozważań — na ich potrzeby przyjmijmy więc założenie, że jako dzieło sztuki (fotograficznej) należy traktować artefakt, któremu przypisuje się miano kandydata do oceny (Dickie 1978, s. 344–348), a jego status zależy od instytucji znajdujących się połu współczesnej fotografii, rozumianego analogicznie do pola sztuki Pierre’a Bourdieu (2001), bez jednoczesnej próby odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu jest ono subpolem pola sztuki. Są instytucje, po pierwsze, roszcujące sobie do tego prawo, po drugie, dysponujące odpowiednim potencjałem, po trzecie, legitymizowane społecznie i ekonomicznie, by ów artefakt oceniać (Krajewski 1997).

Sztuka to swoisty kontrakt pomiędzy artystą (jego motywacją do stworzenia dzieła — artefaktu podlegającego ocenie — bądź jej brakiem) a medium w interpretacji związanej z określonym zakorzeniem kulturowym artysty. Przed pojawieniem się fotografii rola medium (płótna, pędzla itp.) była zepchnięta na odległy plan, a to ze względu na główny motyw pracy artysty — celowość jego dzieła i ukierunkowanie na jak najbardziej realistyczne odtwarzanie rzeczywistości. Pomimo tak silnej motywacji jakiegokolwiek obraz nie jest, nie był i nigdy nie będzie czystą reprezentacją — wycinkiem rzeczywistości — staje się natomiast opisem, w którym każdy element odsyła do jakiegoś, mniej lub bardziej oczywistego znaczenia. Pojawienie się fotografii może być zatem traktowane jako spełnienie marzeń o zatrzymaniu rzeczywistości, złapaniu jej tu i teraz w takiej formie w jakiej faktycznie funkcjonowała. „Kiedy Daguerre dokonał swojego wynalazku, powszechna radość z powstania obrazu na materiale światłoczułym wynikała z faktu, że fotografowie drogą mechaniczną mogli uzyskiwać wizerunek przedmiotów i ludzi bardziej dostępny i wiarygodniejszy niż dzieła malarstwa” (Czartoryska 1965, s. 1). Co więcej, pierwsze fotografie pozostawały poza polem sztuki⁴ — nie przypisywano zatem fotografowi konieczności (i możliwości zarazem) przenoszenia sensów i metafor,

⁴ Zbieżność efektów zastosowania techniki fotograficznej oraz kanonu dziewiętnastowiecznego malarstwa skłaniała do oceny zdjęcia zgodnie z artystycznymi wyznacznikami. Wydaje się jednak, że fotografia stała się narzędziem sztuki, a nie sztuką samą w sobie — ze zdjęć korzystano przy

lepiej bądź gorzej ukrytych. Fotografia pozwalała na tworzenie nie sztuki, ale dokumentu.

Szybko okazało się jednak, że fotografia nie jest medium obiektywnym — medium, które pozwoliłoby na zapis, zatrzymanie rzeczywistości dokładnie takiej, jaka ona jest. Po pierwsze, skonstatowano, że rzeczywistość to nie tylko statyczne rzeczy, przedmioty itd., ale także dynamika. „Wprawdzie człowiek przypomina rzeźbę, ale w rzeczywistości jest zdarzeniem” (Potocka 2010, s. 25), „zatrzymanie” fragmentu rzeczywistości na zdjęciu jest zatem wycięciem klatki z filmu, pozbawieniem go całej sekwencji przed i po, a co za tym idzie, pozbawieniem go dodatkowej sieci powiązań i kontekstów. „Aparat fotograficzny nie jest okiem, a jeszcze mniej — parą oczu. Nie doznaje przekształceń optycznych, chemicznych i nerwowych, które dotykają oko i czynią widzenie nieustannie ruchomym i zmiennym. Nie dotyczą go w takim samym stopniu światło, kontrasty i wpływ czasu na percepcję. Nie jest stale zajęty uwagą i wzrokowym poszukiwaniem. Krótko mówiąc, zdjęcie nigdy nie stanowi znieruchomiałego spojrzenia” (Soulages 2007, s. 95). Po drugie, w odróżnieniu od malarstwa czy rzeźby w początkach fotografii medium nie dawało się wyciszyć. Aparat zapośredniczał i nadal zapośrednicza spojrzenie artysty oraz jego reprezentację na papierze, wymyka się również intuicyjnym i subiektywnym działaniom fotografa. Po trzecie to, co widać na zdjęciu, nie do końca jest obrazem rzeczywistości, bo ktoś dokonał wyboru, co na tym „obrazie” ma się znajdować. W pracach pierwszych fotografów-dokumentalistów można zauważyć charakterystyczne dla nich sposoby obrazowania, ustawiania aparatu, kadrowania itd. Tym samym powstaje możliwość interpretowania zdjęcia w kategoriach dzieła artystycznego, dzieła, które na poziomie motywacji zależy od artysty, ale na skutek pośrednictwa medium staje się o wiele bardziej kreatywne niż ów artysta zakładał.

Pojawienie się fotografii miało zatem znaczny wpływ na sztukę, ale i odwrotnie — pole sztuki w pewien sposób wpływało na to, co postrzegane jest jako artystyczne w przypadku zdjęcia, a co nie. Z jednej strony fotografia wyzwoliła sztukę z konieczności dążenia do realizmu, oddawania rzeczywistości (w które to obrazowanie zresztą nikt do końca nie uwierzył), pozostawiając jednak artystów z wypracowanymi przez długi czas zasadami formalnymi, z drugiej strony — jako medium nowe, nie wpisane wcześniej w pole artystyczne, niejako dziedziczyła część funkcji i zasad wypracowanych w sztuce. Fotograf dokumentalista potrzebował aparatu pozbawionego niepewności procesu chemicznego, niepewności niesionej przez czarną skrzynkę. Szybko okazało się jednak, że mimo wszystko zdjęcie nie jest repliką rzeczywistości — jest jej subiektywnym fragmentem, nad którym prędzej czy później nadpisuje się interpretację. Pojawia się zatem pytanie, czy niewygluszone medium ze swoim wpływem na

malowaniu portretów, traktowano je jako możliwość sprawdzenia artysty i jego umiejętności w zakresie odtwarzania rzeczywistości na płótnie.

obraz fotograficzny nie jest, paradoksalnie, przypadkową i konieczną zasadą formalną nadającą obrazowi fotograficznemu sens dzieła artystycznego.

Współcześnie fotografia cyfrowa w znacznym stopniu niweluje możliwość błędu czy przypadkowość procesu. Medium zostaje wytłumione tak dalece jak to jest możliwe. W dalszym ciągu jednak zdjęcie nie jest repliką rzeczywistości — o jego artystyczności świadczy interpretacja, narzucona odgórnie przez cywilizacyjny paradygmat: „fotografia działa na odbiorcę obrazem — ale odbiorca czyni z niej dodatkowo własną powierzchnię projekcyjną: przenosi na nią indywidualne spojrzenie na świat, które może fotografię przemienić do tego stopnia, że całkowicie zapomni o samym artefakcie i jego autorze” (Moucha 2005, s. 380). Zdjęcie cyfrowe jest zatem artystyczne, jeżeli medium jest wygłuszone, a zamysł artysty (im głębiej ukryty, tym lepiej) trafi do odbiorcy i zostanie zinterpretowany. Instrukcje zawarte w fotografii są tym samym strukturą interpretacyjną — fotografia rodzinna, fotografia wakacyjna, fotografia artystyczna. Nie jest to sztuka kreatywna, ale założeniowa. Powrót do fotografii analogowej, w której niepewność i zakres kontroli nad medium są znacznie większe, jest w takim razie postawieniem na sztukę kreatywną — pozbawioną celowości, skierowaną na założenia formalne, a raczej formalną niepewność medium. Przyznanie jej statusu dzieła niekoniecznie wynika z intencjonalnego działania lomografa, ale ze społecznej sfery interpretacji.

Skoro można założyć, że status dzieła zależy nie tyle od artysty-fotografa, ile od interpretacji danego obrazu w szerszym, społecznym uniwersum, to pojawia się pytanie, jaki status ma zdjęcie lomo. Ową kwestię można interpretować trojako. Po pierwsze, zdjęcie spełniające kryteria estetyczne lomo (prześwietlenia, przekłamania kolorystyczne, winietowanie, wielokrotne ekspozycje, analogowość) przez upublicznienie uzyskuje status kandydata do oceny, podobnie jak artefakt pretendujący do miana dzieła artystycznego. Z tą różnicą, że gra nie toczy się tutaj o kategorię dzieła, tylko kategorię zdjęcia lomo. Co za tym idzie, lomografia wymyka się przyjętym kategoryzacjiom — nie jest ani sztuką, ani fotografią (żadnym z wymienianych w jej kontekście rodzajów czy kategorii) — jest lomograficzne bądź nie. Po drugie, obraz lomograficzny ze względu na specyfikę i historyczne ukonstytuowanie medium, a także odniesienia do ruchów będących w kontrze do masowej sfery ikonograficznej, wychodzi poza ramy społeczności lomograficznej — jest oceniany w takich samych kategoriach jak każde inne zdjęcie. Jego estetyka oraz przywrócenie medium istotności może podnosić status zdjęcia lomo do kategorii fotografii artystycznej — podobnie jak sztuka pozbawiona skonkretyzowanej funkcji realistycznej lomografia odrzuca przypisane fotografii amatorskiej instrukcje, stając się tym samym konstytutywną sama dla siebie. Zrywa ona również z zasadami formalnymi sztuki fotograficznej, powraca do jej pierwotnych założeń, co czyni ją najbardziej awangardowym ruchem wśród wszystkich możliwych linii rozwojowych fotografii, a to za sprawą „ręki fotografującego” — swoistego, nie dającego się wyeliminować znaku artysty, jego wyboru, kadru (także wyboru

między celowym działaniem a „strzelaniem” z przypadku), podlegającego następnie interpretacjom w obrębie uniwersum oraz procesom sensotwórczym. Po trzecie w końcu, na problem można spojrzeć niejako od drugiej strony — strony autora, lomografera. Po aparat lomo sięgają zarówno osoby nie związane z jakąkolwiek fotografią, jak i te, które w swoim dorobku mają własne wystawy i ukończone studia na kierunkach artystycznych. Medium — niskiej jakości aparat lomograficzny, wyposażony w kliszę i migawkę, bez cyfrowej matrycy — może się jawić w tym kontekście jako zupełnie uniwersalny środek wyrazu. Niezależnie od tego, kto robi zdjęcie, na jaki efekt liczy, może zostać uznany, po pierwsze, za lomografera, po drugie, za dokumentalistę, po trzecie wreszcie — za artystę zależnie od tego, jaki jest jego własny status, kto będzie docelowym odbiorcą i jak funkcjonuje uniwersum sensotwórcze. Dodatkowym argumentem za tą hipotezą jest jedna z zasad lomo — nie trzymaj się żadnych zasad. Zerwanie ze wszystkimi wyznacznikami, stałymi elementami pozwalającymi ocenić zdjęcie, *de facto* jest przesunięciem z intencjonalnego działania artystycznego na niekontrolowane medium i społeczną interpretację.

Nad problemem statusu lomografii można zatrzymać się nieco dłużej i spróbować odpowiedzieć na pytanie, co — oprócz roli samego aparatu-medium — powoduje jego niejednoznaczność. Podobnie jak w przypadku grup odbiorców — innymi słowy, grup nadających artefaktowi sens interpretacyjny — problem należy rozpatrywać z dwóch perspektyw. Z jednej strony należy zastanowić się, co w samym zdjęciu lomo, aparacie fotograficznym, estetyce, ma wpływ na niejednoznaczność interpretacyjną, z drugiej natomiast należy omówić kontekst społeczny ruchu lomograficznego: czy — a jeżeli tak, to w jakim stopniu — na interpretację zdjęcia ma wpływ społeczna grupa odniesienia, kontekst instytucji i praktyk społecznych, w których dany lomografer jest osadzony. Innymi słowy, należy odpowiedzieć na pytanie, czy osoba korzystająca z aparatu Lomo, która uważana jest za artystę, nie wpływa na przypisanie statusu kandydata do oceny każdej z jego prac.

ARTYSTA — LOMOGRAFER — AMATOR

Problem z określeniem statusu lomografii nie wynika w gruncie rzeczy z braku czystych i jasnych deklaracji dotyczących pola artystycznego. Wynika z braku jasnych deklaracji wobec każdego ze współcześnie przyjętych sposobów, technik, strategii fotografowania. Oceniając przez analogię do fotografii amatorskiej można stwierdzić, że lomografia nijak nie przystaje do przyjętych współcześnie definicji i konceptualizacji. „Fotografia amatorska to nie tylko nieartystyczne pstrykanie na użytek rodziny, to nie tylko dokumentowanie podróży i ważnych wydarzeń. Tym terminem określa się również działalność o ambicjach kreatywnych, działalność «gorszej klasy», której «środowisko fotografów profesjonalnych» odmawia odpowiedniego poziomu jakości i wyczucia” (Potocka 2010, s. 118). Co za tym idzie — działanie pola fotografii, w któ-

regu skład należałoby wliczyć różnego rodzaju czasopisma dla fotoamatorów, sklepy, fotolaby itd., uczyniło z fotografa-amatora typowego konsumenta, dając mu możliwość nie tyle poprawienia swoich umiejętności, ile zakupu sprzętu, który tej wiedzy wymagać nie będzie, który sam wyeliminuje wszystkie błędy, na jakie można być narażonym. Jednocześnie owa „estetyka błędów” (Drozdowski 2008, s. 152) stała się podstawą do budowy dychotomii amator–profesjonalista.

Wraz z „dążeniem do doskonałości” fotografii amatorskiej, zwłaszcza cyfrowej, nacisk został przesunięty z estetycznych wyznaczników na główny cel czy status osoby fotografującej. Ów rozdział budowany jest obecnie na dwóch poziomach: po pierwsze, fotoamator jest osobą, która nie czyni z fotografii źródła swojego dochodu, nie jest do końca zainteresowana aktem kreacji poprzez medium, jakim jest aparat — jest ona dokumentalistą, robiącym zdjęcia na potrzeby zapamiętania danej chwili, uobecnienia siebie w danym momencie czy zapisania danego faktu. Profesjonalista natomiast jawi się w tym kontekście jako osoba uwikłana w szerszy dyskurs społeczny czy publiczny, wymaga się od niej nie tylko dobrej jakości obrazu, ale także komunikatu trafiającego w szerszy, zależny od czasu i przestrzeni kontekst kulturowy odbiorców. Fotograf profesjonalny niejako produkuje zdjęcia, odpowiadając na zapotrzebowanie rynku, amator natomiast nastawiony jest na prywatną potrzebę wpisania się w szerszy kontekst. Jak ocenia Rafał Drozdowski (2008, s. 154), mniej więcej od lat trzydziestych (w Stanach Zjednoczonych) i od lat pięćdziesiątych (w Europie) XX wieku opozycja fotografia amatorska *versus* fotografia zawodowa zaczęła być przedstawiana jako opozycja między prawem do przyjemności fotografowania a obowiązkiem (zobowiązaniem) dostarczania takich zdjęć, jakie są potrzebne zarówno „społeczeństwu”, jak i „systemowi” (jak fotografie naukowe bądź techniczne lub reklamowe albo reportażowe i dokumentalne). Po drugie, zarysowana dychotomia budowana jest na poziomie samej tematyki zdjęcia — idiomu fotograficznego — sterowanego i pośrednio narzucanego przez współczesną sferę ekonomiczną. Fotografia amatorska zatem porusza się w obrębie tematów charakteryzowanych jako prywatne (rodzina, wakacje, podróże, spotkania itp.), fotografia profesjonalna podejmuje tematy trudne, społeczne.

Działanie sfery ekonomicznej i „sterowanie” konsumenckim stylem fotografowania jest widoczne chociażby na poziomie sprzętu — występujący w dobie fotografii cyfrowej podział na amatorów z aparatami kompaktowymi i profesjonalistów z cyfrowymi lustrzankami stanowi dość wyraźnie zarysowaną granicę — instrukcję konsumencką wskazującą fotografowi właściwe miejsce. Gdy ambicje fotografów amatorów skierowały się w stronę aparatu profesjonalnego, stworzono produkt wypośredkowany: lustrzankę cyfrową z opcjami charakterystycznymi dla małego kompaktu (tryb auto, panoramy, duży wyświetlacz z tyłu), dodając jej atrybuty kojarzone z profesjonalnym aparatem, wymiennieść obiektywów, sam kształt itd. W tym kontekście fotografia artystyczna, o której mowa była wcześniej, znajduje się niejako ponad przedsta-

wionymi rozróżnieniami. Aby dane zdjęcie mogło być uznane za artystyczne, nie może pochodzić spoza dyskursu sztuki, co za tym idzie, by nie utracić sensu, czy nie stworzyć nowego, typowego jedynie dla medium fotograficznego, musi go przejąć i uzależnić. Fotografia artystyczna zatem nie podlega dyskusji dotyczącej fotografii amatorskiej czy profesjonalnej — podlega „przełomom medialnym”, ukierunkowanym na pogłębienie nośności i namysłu artystycznego, oraz strategii fotografii-sztuki.

Powróćmy do głównego zagadnienia i zapytajmy ponownie, w którym miejscu współczesnej fotografii należałoby umieścić ruch lomograficzny? Problem wymaga uwzględnienia trzech zmiennych: po pierwsze, tematyki zdjęć lomo — w jaki sposób ma się ona (i czy w ogóle) do współczesnych trzech podstawowych obiegów fotografii (amatorskiej, zawodowej, artystycznej), po drugie, tożsamości twórcy — do kogo lomografia jest adresowana i czy krąg adresatów pokrywa się z którąkolwiek z grup wyżej opisanych, po trzecie, samego medium, jakim jest aparat lomograficzny. Pod każdym z tych względów lomografia nie daje się w żaden sposób skategoryzować.

Jeśli chodzi o tematykę zdjęć, to można stwierdzić, że lomografia porusza się płynnie po wszystkich trzech obiegach fotografii. Jedyną zasadą jest spontaniczność i fotografowanie w sposób niezobowiązujący, z pominięciem zasad wszystkich innych fotografii. Nieważne jest zatem, co się fotografuje, ale jak — głównym hasłem jest *shoot from the hip* — strzelaj z biodra. Ta tematyczna transgresja nie pozwala jednak na wpisanie lomo we wszystkie wspomniane kategorie, wręcz odwrotnie — odbiera możliwość wpisania go gdziekolwiek. Przede wszystkim dlatego, że spontaniczność, brak zasad, zestawione z niską jakością aparatu i powrotem do technologii analogowej, nie pozwalają na zrobienie dobrego zdjęcia, zarówno prywatnego, jak i reportażowego. Można by uznać ową fotografię za artystyczną, w pełni kreatywną, co jest jednak dyskusyjne — wyznaczniki lomo pozbawiają działanie fotografa intencjonalności, zdjęcie zatem może być uznane za artystyczne jedynie w kontrze do zamyślenia. Poza tym fotografia artystyczna na ogół odżegnuje się od tematów innych rodzajów fotografii, a te mogą być i są domeną lomo.

Podobnie jak w przypadku tematyki, tak i w przypadku adresata ruchu lomograficznego nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Fotografowie z każdego z trzech wspomnianych porządków mogą sięgnąć po aparat lomograficzny, żaden z nich jednak nie będzie go traktował jako podstawowe medium — jako narzędzie fotografowania. Wydaje się zatem, że aparat lomo jest czymś zupełnie „poza” szeroko rozumianym polem fotograficznym, używać może go każdy — artysta, reporter, osoba prywatna nie związana ściślej z fotografią. Co nie zmienia jednak faktu, że żadna z tych osób nie potraktuje go poważnie, chociażby ze względu na niepewność procesu chemicznego, sprawności aparatu, przekłamania na zdjęciach itd. Lomografia zbliża tu ku fotografii artystycznej — czystej formie, „fotografii dla fotografii” pozbawionej pretensjonalnego (mniej lub bardziej) nadpisania celowości. Staje się tym samym

zbieżna z ideą awangardyzmu artystycznego: pozbawiona celowości przekłada zasady formalne nad sens działania, powracając do „magii czarnej skrzynki”, na swój sposób przekracza samą siebie — właściwie należałoby powiedzieć, że lomografia przekracza fotografię. Należy zaznaczyć, że część aparatów lomograficznych jest wykorzystywana przez fotografów cieszących się mianem artysty bądź pretendujących do tego miana. Interesujący jest przykład aparatu Holga, produkowanego w Chinach, który miał być tanim, średnioformatowym aparatem dla amerykańskich szkół fotograficznych, jednak plastikowa, przepuszczająca światło obudowa, równie plastikowa soczewka, niejednokrotnie zniekształcająca rzeczywistość, skutecznie odstraszyły potencjalnych klientów. Tym bardziej użycie tego aparatu, wbrew założeniom współczesnej technologii dążącej do perfekcyjnego obrazu, może być traktowane jako działanie nieartyistyczne pozostające w artystycznym polu negocjowania statusu.

Trzecie kryterium dotyczy właśnie aparatu — miejsca zajmowanego przezeń w szerszym fotograficznym porządku. Jak powiedziano, aparaty lomo to w znacznej części urządzenia bardzo prymitywne, o niedużych możliwościach kontroli procesu fotografowania. Co więcej, lomografia nie uznaje fotografii cyfrowej. Tym samym wydaje się, że współcześnie ruch taki jak lomografia nie ma szans powodzenia, nie powinien w ogóle zaistnieć. Skąd tak znaczne zainteresowanie fotografią analogową? Po pierwsze, może ono wynikać ze swobodnego przesycenia obrazem cyfrowym, hipperrealnym, poprawionym komputerowo, nie znajdującym odbicia w rzeczywistości. Fakt poszukiwania odbicia obrazu w rzeczywistości jest tutaj najbardziej znamienne, zwłaszcza w kontekście historycznego ukierunkowania fotografii na „bycie odbiciem”, a nie na stanowienie własnego świadectwa. Lomo jest całkowitym zaprzeczeniem współczesnego obrazowania — nie dąży do eliminacji błędów, na szeroką skalę tworzy je celowo, nie porusza się w ramach zamkniętego obiegu — stara się wykraczać „poza” za sprawą spontanicznego fotografowania. Nie daje się poprawiać i zmieniać, co za tym idzie — będąc obrazem zupełnie surrealistycznym bardzo często może być postrzegane jako bardziej rzeczywiste niż niejeden obraz cyfrowy. Po drugie, lomografia — jak wcześniej wykazano — wymyka się kategoryzacjom, paradoksalnie mając status „kandydata” do każdej kategorii.

Na koniec można przewrotnie stwierdzić, że lomografia nie jest fotografią. Na pewno nie jest nią we współczesnym, dyskursywnym jej rozumieniu. Należałoby ją traktować jako rodzaj fotograficznego artefaktu pozwalającego na nadpisanie dowolnego sensu — zależnie od tego, w jakich rękach się znajduje. Niezmiennie zachowującego własną tożsamość — tożsamość międzynarodowego, globalnego ruchu lomo.

Aparat lomograficzny jest pożądanym produktem — bardzo prostym urządzeniem, które może służyć, według konsumenta, tworzeniu małych „dzieł sztuki”, oczywiście w potocznym rozumieniu. Artyście natomiast aparat lomo może dawać dodatkową, nową baterię środków wyrazu i ekspresji, które, wzbogacone o zasady formalne, pozwalają tworzyć dzieła *sensu stricto*. Mamy zatem

przedmiot, który skutecznie wymyka się wszelkim kategoryzacjom: płacąc za aparat — stajemy się konsumentem, robiąc nim zdjęcia — pretendujemy do miana indywidualisty czy nawet artysty.

Czy kiedykolwiek zdjęcie wykonane aparatem lomo będzie dziełem sztuki? Być może. Sam fakt niejasności statusu wykonanego zdjęcia jest dla konsumenta zachętą. Fakt możliwości przypisania zdjęciu kategorii „kandydata do oceny” może być zachętą dla artysty. Właśnie ta możliwość nadpisania sensu — fotografii amatorskiej, artystycznej, jakiegokolwiek innej — przy jednoczesnym wyposażeniu aparatu w konkretną instrukcję tożsamościową stanowi o sukcesie technologicznie przestarzałej, dalekiej od doskonałości czarnej skrzynki.

Czy lomo faktycznie jest ruchem ukierunkowanym na opór wobec współczesnej, dominującej ikonografii? Wydaje się, że tak — nie jest to jednak opór skuteczny, którego konsekwencją mogłaby być jakakolwiek zmiana, lecz raczej opór zasymilowany, funkcjonujący doskonale (na rzecz systemu) pomiędzy dostępnymi i masowymi obiegami obrazów. Właśnie fakt pozostawania „pomiędzy” — czy raczej niepozostawania w żadnym z wymienionych pól — konstytuuje status lomografii jako strategii oswojonego oporu. Mimo odżegnywania się od etykiet każdego z owych wyodrębnionych pól lomografia nieuchronnie postrzegana jest przez odniesienie do nich — jest zatem nie-artystyczna, nie-amatorska i nie-profesjonalna, co umacnia legitymizację owych kategorii. Zdjęcie lomo jest artefaktem podlegającym ocenie, jego sens jest negocjowany społecznie, w większości przypadków niezależnie od intencji lomografera — status zdjęcia zależy od kontekstu, w jakim się ono pojawia i od pozycji zajmowanej w polu fotografii przez widza. Ów widz zawsze jest jednak uwikłany w wymienione kategorie — dlatego właśnie traktowanie lomografii jako skutecznego oporu nie ma zbyt dużego sensu.

BIBLIOGRAFIA

- Berman Marshall, 2006, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, tłum. Marcin Szuster, Universitas, Kraków.
- Bourdieu Pierre, 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Czartoryska Urszula, 1965, *Przygody plastyczne fotografii*, WAIiF, Warszawa.
- Dickie George, 1978, *Instytucjonalna koncepcja sztuki i przedmiotu estetycznego*, „Studia Estetyczne”, t. 15.
- Drozdowski Rafał, 2006, *Obraza na obrazy. Strategia społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Drozdowski Rafał, 2008, *Idiomy fotografii amatorskiej*, w: Jerzy Kaczmarek (red.), *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Krajewski Marek, 1997, *Konsumpcja i współczesność*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.
- Moucha Josef, 2005, *Od odzwierciedlenia do refleksji*, w: Tomasz Ferenc, Krzysztof Makowski (red.), *Przeźrzenie fotografii*, Galeria f5-Księgarnia Fotograficzna, Łódź.
- Potocka Maria Anna, 2010, *Fotografia*, Aletheia, Warszawa.

Soulages François, 2007, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Waclaw Forajter, Universitas, Kraków.
Sowa Jan, 2010, *Co jest wywrotowe?*, „Kultura Współczesna”, nr 2.

ON LOMOGRAPHY — CONTEXTS OF FUNCTIONING

Summary

The author's main aim is to present the lomography movement: an international society whose identity is built on the old Soviet Lomo camera (and camera equipment with similar technical parameters). The author indicates the various possible interpretive and analytical contexts whereby the movement could be set in the broader social environment and viewed in categories of marketing strategy or of activities with the hallmarks of artistic work. Lomography's characteristics and the questions about its identity that arise require considering the border between the movement and the art and photographic worlds: to what degree do these worlds intertwine and to what degree are they constructed in mutual opposition?

Key words/słowa kluczowe

lomography / lomografia; field of art / pole sztuki; sociology of photography / socjologia fotografii