

## Wyzwania nauczania fotografii w erze nowych mediów

### Wprowadzenie

Medium fotografii stało się we współczesnej kulturze wszechobecne. Każdego dnia nasz wzrok napotyka dziesiątki, jeśli nie setki obrazów fotograficznych. Praktycznie wszyscy nosimy aparat przy sobie – czy to w smartfonach, czy w postaci bardziej zaawansowanych urządzeń, dzięki którym utrwalamy wspomnienia z wakacji lub najważniejszych chwil w życiu. Paradoksalnie to zawitanie fotografii pod nasze strzechy niekoniecznie przekłada się na podniesienie jakości zdjęć oraz poziomu wypowiedzi wizualnej, którą dzięki niej otrzymujemy. W drugiej dekadzie XXI wieku medium fotografii wydaje się mieć intrygująco nieoczywisty status, będąc rozpiętym między technikami klasycznymi (wszak powstało ponad sto siedemdziesiąt lat temu) a nowymi mediami (doskonale adaptując się do technologii cyfrowych, sieciowych czy wręcz postmedialnych, wirtualnych). To fascynująca sytuacja, w niepowtarzalny sposób powstrzymująca często teoretyków fotografii od jednoznacznych osądów (o ile chcą pozostać w zgodzie z paradygmatem naukowej bezstronności). Dla pedagogów związanych z fotografią stanowi zaś nieustanny trening autorefleksyjności i ciągłego szukania kompromisu między utrzymaniem szerokiego horyzontu medium a upraszczającym spłaszczaniem funkcji fotografii i jej pauperyzacji w sytuacji globalnej popkultury.

Nauczanie fotografii jest pojęciem niezwykle szerokim i zawiera wiele zmiennych w systemie, które (często diametralnie) zmieniają relację między przedmiotem nauczania, pedagogiem a beneficjentem (uczniem, studentem, uczestnikiem kursu). Każda z tych zmiennych wymaga zindywidualizowania procesu nauczania, dostosowania do danego charakteru kursu, jego objętości oraz oczekiwanych efektów.

W niniejszym tekście, opierając się na własnej praktyce pedagogicznej, prezentuję wybrane wyzwania w nauczaniu fotografii. Szczególny akcent kładę na fundamentalną kwestię rozumienia pojęcia “fotografia”. Zwracam uwagę również na pakiet kwalifikacji nauczyciela fotografii i potrzebę efektywnego dopasowywania materiału i umiejętności przekazywanych kursantom w zależności od ich dotychczasowych zasobów oraz planowanego poziomu sprawności posługiwania się medium.

## Czym jest fotografia?

Podobnie jak w przypadku pojęcia “kultura” także szukając definicji fotografii możemy napotkać niezwykłą ilość propozycji. W zależności od przyjętej perspektywy: technicznej, kulturowej, ontologicznej, nauk o wizualności (*visual studies*), społecznej czy użytkowej, pojęcie to miało różne wy tłumaczenia, zwykle akcentujące aspekty kluczowe dla danego dyskursu. Wiele z nich znajdzie czytelnik w licznej literaturze przedmiotu.

Na potrzeby tego tekstu proponuję przyjąć etymologicznie, że będą to obrazy stworzone przy pomocy światła (gr. *photo* – *graphein* – odnosi się do rysunku/zapisu światłem). Ta, wydawałoby się, trywialna definicja pociąga za sobą jednak wiele ważkich implikacji. Po pierwsze, jest to obraz, a nie rzeczywistość *per se* (do czego powrócę w dalszej części). Po drugie, jest tworzony przez światło. Z tej perspektywy człowiek nie jest więc nigdy w pełni autonomicznym twórcą fotografii. Jak zauważa Roland Barthes, odwołując się do metafory ikony, jest to obraz w pewnym sensie *nie-ręką-ludzką-uczyniony*. Gdy odniesiemy to do praktyki, szybko zauważymy, że istotnie: twórca nigdy nie ma pełnej kontroli choćby nad samą zawartością treściową powstałego obrazu. W kadrze często odnajdujemy elementy, których nie planowaliśmy („nie widzieliśmy” w momencie robienia zdjęcia), to co miało być ważne, okazuje się być nieostre, a rzeczy nieistotne przyćmiewają resztę treści wyrazistą grą światłocienia. Fotografia zatem to umiejętna gra między własną wizją a niesfornym światłem. Wreszcie, po trzecie, uwidacznia nam się ważne odniesienie tego medium do rysunku/malarstwa, nad którym warto na krótką chwilę przystanąć i wskazać na przeciwstawne wektory tych technik.

Gdy twórca ma przed sobą czysty prostokąt płótna albo papieru – jego proces twórczy sprowadzić można do nanoszenia kolejnych punktów, linii, płaszczyzn waloru bądź kolorów. Powstająca w ten sposób kompozycja nabiera kształtów – od ogółu, poprzez *dodawanie* kolejnych, najczęściej coraz drobniejszych elementów, kończąc na *szczególności* detalów. Tworzy się niejako *ex nihilo* i jedną z kluczowych decyzji rysownika czy malarza jest powiedzenie w którymś momencie: *Dość!* – gdy obraz jest gotowy. W sytuacji fotografii – proces przebiega w kierunku przeciwnym. Twórca ze swym aparatem przeciwstawiony jest wielorakości świata i ilości *szczególności* nie do ogarnięcia. Jego zadaniem jest wysublimowanie *głównego* motywu zdjęcia, wydobycia go z mnogości detali, barwnych dystraktorów i gry światła. Zapanowanie na obrazem fotograficznym jest więc *syntezą szczególności w ogół*.

Brak zrozumienia zaprezentowanego powyżej mechanizmu tworzenia obrazu często uwidacznia się na początkowych zajęciach, gdy kursanci proszeni są o wykonanie prostych zdjęć ukazujących na przykład (w zależności od ich wieku) świat swoich zainteresowań, „to co jest dla mnie ważne”, przestrzeń wokół nich. W wielu pracach trudno dopatrzeć się wiodącego motywu lub ginie on w gąszczu innych przedmiotów. Często też młodzi adepci starają się zawrzeć na jednym zdjęciu wszystko, bez próby ustawienia wizualnych priorytetów. W mnogości *szczególności* gubi się *główna* myśl, co odruchowo jest kompensowane przez autorów długą gawędą „opowiadającą” daną fotografię. Obraz powinien „opowiedzieć się” sam, co najwyżej poprzedzony lub uzupełniony krótkim zarysowaniem kontekstu.

## Obraz czy reprezentacja rzeczywistości

Przyzwyczajeni jesteśmy do upraszczającego traktowania fotografii jako reprezentacji rzeczywistości. Taka była geneza omawianego wynalazku i faktycznie przyczyniło się to niezwykle szybkiego spopularyzowania tej formy obrazowania. Już pierwsze dagerotypy z końca lat trzydziestych XIX wieku odznaczały się niezwykle bogactwem szczegółów. Wkrótce fotografia została zaprzęgnięta w obszary nauki i władzy, w których wierność odwzorowania była kluczowa. Biologia, astronomia, lecz również działania wywiadowcze i opresyjne wobec przeciwników politycznych czy wspierające politykę kolonialną wykorzystywały *nie-ludzką-ręką-uczynioną* dokładność srebrowego obrazu z całą intensywnością.

Jeśli coś zostało sfotografowane – musiało się wydarzyć, musiało zaistnieć przed obiektywem, musiało być prawdziwe. Stąd tak silna funkcja dowodowa fotografii. To obraz fotograficzny zaświadcza o tragediach wojny, katastrof czy pojedynczych śmierci. Łatwiej nam przyjąć kłamstwo słowem niż obrazem. Bardziej przemawia do nas obraz samolotów uderzających kolejno w wieże WTC niż treść depeszy agencyjnej. Takie przykłady można mnożyć. Ta kamienna wieża wiary w fotografię zaczęła się chwiać silniej dopiero w erze cyfrowej, gdzie imię bestii brzmi photoshop. Warto jednak pamiętać, że już w kilka miesięcy po ogłoszeniu wynalazku fotografii w 1839 roku, francuski fotograf H. Bayard opublikował zdjęcie o rewolucyjnym tytule *Autoportret topielca*, na którym upozował się jako denat wyłowiony z nurtów rzeki. Nieskalana prawdomówność fotografii nie przetrwała więc nawet roku. Gdzie zatem upatrywać źródeł tego rozdźwięku między tak upragnioną werystycznością obrazu fotograficznego a łatwością manipulacji (niekiedy rozumianej pejoratywnie, raczej akcentującej możliwość ingerencji człowieka)? Wydaje się, że odpowiedzią jest niezwykle retoryczna moc fotografii i jej właściwość mamienia krasomówczą techniką *pars pro toto* („część za całość”).

Patrząc na fotografię, łatwo dajemy się wciągnąć w poczucie transparentności tego medium. Wydaje nam się, że choć patrzymy na fragment świata, to jednak jesteśmy w stanie dopowiedzieć sobie szerszy (pełny?) kontekst. To dodatkowe tło często również „zapożyczamy” z komentarza słownego towarzyszącego obrazowi, któremu nieświadomie, przez samą fizyczną bliskość ze zdjęciem (choćby na łamach gazety), również nadajemy status świadka *tego-co-było*. Ten mechanizm wzajemnego *nakręcania* spirali werystyczności fotografii i tekstu funkcjonuje od zarania fotografii. Warto przyjrzeć się funkcji obrazu w prasie tabloidowej. Jego rolą jest nie tylko przyciągnięcie wzroku czytelnika, lecz przede wszystkim swoiste *opieczętowanie* artykułu klauzulą *tak-było*. Nawet jeśli zdjęcie jest nieostre, rozpikselizowane i tylko z tekstu możemy wysnuć: kto, z kim, dlaczego, za ile – mimo wszystko, to dzięki fotografii wierzymy, że *rzeczywiście* tak było.

Mimo złudnie realistycznej zdolności reprezentowania, fotografia jest obrazem rzeczywistości. Jak każdy model – redukuje ona wiele wymiarów i aspektów świata zewnętrznego do objętości informacji, którą jesteśmy w stanie ogarnąć, zmieścić w obszarze jej przeznaczonym, na przykład na stronie gazety, ekranie monitora czy odbitce prezentowanej w galerii. Mam odczucie, że w praktyce edukacyjnej często pomija się ten aspekt (lub nie podkreśla go dość wyraźnie), co często prowadzi do

nieporozumień i znacznie wydłuża proces nauczania studentów. Początkujący adepci na ogół przejawiają przekonanie, że „uchwycenie” rzeczywistości w kadrze aparatu samoistnie spowoduje, iż odbiorca przeżyje zarejestrowaną rzeczywistość, niejako (używając terminologii informatycznej związanej z kompresją danych) *rozpakuje* ze zdjęcia wielowymiarową scenę, która rozegrała się przed oczami twórcy. Tymczasem, jak każdy obraz, fotografia jest tylko pewnym symbolem, odniesieniem i nigdy nie uda nam zmieścić świata w prostokącie zdjęcia. Dlatego szczególnie istotne jest prześledzenie ze studentami, na jakich płaszczyznach owa redukcja wymiarów przebiega.

## Redukcyjne medium

Fotografia, tak jak ją postrzegamy w ujęciu klasycznym<sup>1</sup>, jest nieruchomym, prostokątnym obrazem na płaskiej, dwuwymiarowej powierzchni<sup>2</sup>. Wykonanie zdjęcia powoduje więc spłaszczenie przestrzeni – rezygnację z głębi, którą możemy próbować odczytać jedynie z albertiańskiej perspektywy związanej z układem optycznym aparatu. Omawiane medium rezygnuje również z domeny czasu. Jako nieruchomy obraz, jak potocznie o tym mówimy, zatrzymuje chwilę, łapie moment, uwiecznia coś, co trwało mgnienie oka<sup>3</sup>. Tu jednak sytuacja nie jest już tak oczywista, bowiem: ile może trwać chwila? W praktyce fotograficznej czas ekspozycji materiału światłoczułego może trwać zarówno tak niewiele, jak milionowe części sekundy, aż po wielomiesięczne naświetlenia. Zarejestrowanie obrazu w pewnym odcinku czasu<sup>4</sup>, w zależności od jego trwania, może prowadzić do wielu, często sprzecznych z naszym zdroworozsądkowym przeczuciem, nietypowych sytuacji. Na jednym z pierwszych zdjęć w historii, autorstwa Luisa Daguerre’a widzimy jedną z bardziej ruchliwych paryskich ulic, Boulevard du Temple. Obraz został naświetlony około południa – ówczesny proces wymagał dużej ilości światła, więc i czas ekspozycji również liczony być musiał raczej w minutach niż w sekundach. Wynikiem tej sytuacji jest obraz przedstawiający całkowicie opustoszałą ulicę, mimo że w momencie wyzwolenia migawki z pewnością była zapełniona przechodniami, konnymi wozami i dorożkami. Tak długi czas naświetlania spowodował, że wszystkie ruchome elementy sceny nie zostały zarejestrowane przez aparat. Co ciekawe, jedyną postacią, którą możemy dostrzec, jest klient ulicznego pucybuta, który stojąc nieruchomo z nogą wspartą na skrzynce czyściciela zapisał się tym samym jako pierwszy sfotografowany człowiek. Na drugim krańcu spektrum czasów naświetlania możemy umieścić zdjęcia stroboskopowe Harolda Edgertona, który wykorzystując ultrakrótkie czasy ekspozycji „zamrażał” w locie kule karabinowe.

---

<sup>1</sup> Celowo nie rozwijam tu w rozważania o niszowych wariantach, takich jak: fotografia stereoskopowa, animowana w technologii cyfrowej, czy inne użycia, np. inter- czy transmedialne.

<sup>2</sup> Por. również M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, RABID, Kraków 2004, s. 176 i kolejne.

<sup>3</sup> Warto zwrócić uwagę na genezę słowa *migawka* określającego część aparatu odpowiedzialną za czas ekspozycji elementu światłoczułego.

<sup>4</sup> Zasadniczo powinniśmy to określić jako zcałkowanie go w domenę czasu.

Przytoczone przykłady prezentują sytuacje skrajne, które przy odrobinie doświadczenia dość łatwo jesteśmy w stanie zidentyfikować. W praktyce jednak niezwykle często spotykamy się z sytuacjami, w których niezwykle trudno (o ile w ogóle będzie to możliwe) rozstrzygnąć o prędkości ruchu zarejestrowanego przez aparat tylko na podstawie analizy obrazu<sup>5</sup>.

Czterowymiarową czasoprzestrzeń redukujemy więc do dwuwymiarowej płaszczyzny. Co więcej, zawężamy ją do obszaru niewielkiego kadru, poza który nie da się wyrzeć. Model rzeczywistości, z którym mamy do czynienia, jest już niezmiernie ograniczony. Kolejną kwestią jest przestrzeń barwna. W potocznym dyskursie, również w rozmowach z kursantami, często spotykamy się ze stwierdzeniem, że fotografia czarno-biała jest bardziej autentyczna, prawdziwa, bardziej przekonująca. Po prostu lepiej opowiada świat. Czy tak jest w istocie? Przestrzeń kolorów jest przestrzenią również trójwymiarową. Bez względu na przyjęty układ współrzędnych (czy będzie to układ RGB, Lab, HSL lub każdy inny) zawsze będziemy potrzebować trzech liczb, by wiernie opisać barwę i jasność. Zamieniając obraz na skalę szarości ponownie redukujemy trzy wymiary koloru do jednej osi waloru (rozpiętej między czernią a bielą). Proces monochromatyzacji obrazu to zatem kolejna redukcja informacji – tym razem o dwa wymiary przestrzeni barwnej.

Jeśli zsumujemy wszystkie wymienione powyżej wymiary rzeczywistości (czas, przestrzeń oraz przestrzeń barwną), okazuje się, że fotografia czarno-biała jako wizualny model rzeczywistości redukuje nam siedem wymiarów (wspomnianych wyżej) do zaledwie trzech, przy czym wszystkie z nich są dodatkowo obszarem ograniczonym wartościami skrajnymi, jak szerokość i wysokość zdjęcia oraz jego rozpiętość tonalna. Skąd zatem ta uwodząca magia fotografii czarno-białej? Jedną z możliwych odpowiedzi jest z pewnością ponowne wskazanie na moc retorycznej *pars pro toto* zdjęcia. Im mniej otrzymujemy informacji, im silniej redukujący jest to model, a jednocześnie im mocniejsze w nas odczucie, że widzimy *to-co-było*, tym większa luka pomiędzy recepcją a domniemaniem. Ten dysonans poznawczy łągodzimy procesem interpretacji, nadbudowywaniem informacji, której w fotografii po prostu nam brakuje. Doskonałym przykładem to ilustrującym jest główny motyw filmu *Powiększenie*, wokół którego toczy się cała intryga. Główny bohater oglądając wykonane w wolnym czasie zdjęcia, odkrywa na kolejnych klatkach naświetlonego negatywu przypadkowo zarejestrowaną scenę morderstwa. Czy aby jednak na pewno? Czy kształt, który ujawnia się na wielkim (tytułowym) powiększeniu, jest na pewno zwłokami starszego mężczyzny? A na kolejnej klatce: czy to na pewno pistolet w ręku zabójcy? Film Antonioniego to niezwykle gęsty w refleksje dotyczące istoty fotografii tekst kultury, który, jeśli tylko czas pozwala, wprowadzam do swoich zajęć ze studentami<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Warto zajrzeć również do: B. Stiegler, *Obrazy fotografii*, Universitas, Kraków 2009. s. 134 i następane.

<sup>6</sup> Por. L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990, s. 241 i nn.

## Fotografia na styku dyscyplin

Przytoczone powyżej przykłady pokazują złożoność omawianego medium i jego silne zakorzenienie zarówno w obszarze wiedzy technicznej, świadomości kulturowej (zwłaszcza w kontekście referencyjności i symboliczności), jak również (a może: przede wszystkim!) działalności twórczej. Wydaje się niezwykle istotne, by wykładowca (nauczyciel) fotografii w interakcji ze studentami posiadał adekwatny do poziomu nauczania w danej jednostce edukacyjnej zasób wiedzy i umiejętności związanych z fotografią, który często przekracza zakres uzyskany podczas jednego kierunku studiów. Wyczucie plastyczne i wrażliwość estetyczna są oczywiście kluczowe, jednak niezwykle pomocne okazuje się również pogłębione wykształcenie z zakresu nauk o kulturze oraz techniczne. W dobie nowych mediów i wykładniczo narastającej globalnej wiedzy, jak również dynamicznie kształtującej się kultury, powierzchowne opanowanie chwilowego, aktualnego stanu rozwoju tych dyscyplin jest niewystarczające. Sprawna obsługa konkretnego sprzętu fotograficznego czy oprogramowania graficznego deaktualizuje się równie szybko, jak skraca się żywotność urządzeń, wciąż wypieranych przez nowsze, bardziej inowacyjne modele.

Wiedza techniczna sprzed dziesięciu lat często okazuje się już archaiczna. Podobna sytuacja ma miejsce w obszarze uczestnictwa w kulturze i interpretacji zjawisk w niej zachodzących. W tej sytuacji kluczowym zasobem dla wykładowcy fotografii jest umiejętność analizy i zrozumienia zachodzących przemian, uzupełniania wiedzy i przewidywania trendów rozwoju we wszystkich trzech omawianych obszarach, to jest estetyki wizualności, nauk o kulturze i nauk technicznych związanych z szeroką rozumianą mechatroniką. Fotografia, jako prekursorka pozostałych sztuk nowych mediów, jest ze swej natury interdyscyplinarna i z potrzebą takiego wykształcenia powinni liczyć się potencjalni edukatorzy w jej zakresie.

## Między technologią analogową a cyfrową

Zbliżając się ku końcowi niniejszego omówienia warto zwrócić uwagę na uytuowanie fotografii w erze mediów cyfrowych. To jedna z nielicznych sztuk wizualnych, która tak płynnie przyswoiła technologię cyfrową. Wpływ na to niewątpliwie miała techniczna podbudowa tego medium, konsekwencje jednak zdecydowanie zmieniły jego paradygmat. Jedną z najistotniejszych cech przypisywanych fotografii (jak już wspomniano: nie w pełni uzasadnioną) jest wierność i obiektywność przekazywanego obrazu rzeczywistości. W technologii analogowej to światło odbite (lub wyemitowane) tworzy na powierzchni negatywu obraz, który następnie jest utrwalany w procesie chemicznym. Końcowa odbitka powstaje ponownie za pomocą światła – tym razem przeświecającego przez negatyw na powierzchnię papieru fotograficznego. Cały czas mamy więc do czynienia z obecnością realnego, fizycznego obrazu. Wszelkie próby manipulacji, choć oczywiście możliwe, wymagają nakładu pracy i ingerencji w ten *automatyczny* niejako proces. W przypadku technologii cyfrowej zapis nie jest wizualny, lecz sprowadzony do języka matematyki – ciągu zer i jedynek, odpowiednio przetworzonych, przetrans-

formowanych funkcjami i zakodowanych informatycznymi logarytmami. *De facto* obraz cyfrowy nie istnieje, lecz jest tylko potencjalnie obecny w strukturze pliku, który musi zostać zdekodowany, by ten atrybut wizualności przywrócić<sup>7</sup>. Struktura stworzona z cyfrowych pikseli daje, w przeciwieństwie do obrazu analogowego, niezwykle łatwość manipulacji: przemieszczania grup pikseli, zmianę parametrów przestrzeni barwnej, łączenie obrazów. Jesteśmy tego świadomi i nasze zaufanie do fotografii cyfrowej jest znacząco niższe. Dla fotografii ta sytuacja jest jednak, moim zdaniem, w jakimś stopniu zbawienna. Pozwala bowiem (wreszcie) odczytywać ją jako obraz, a nie jako wierne odbicie rzeczywistości. Niezwykle istotne jest, by to podejście przekazywać studentom. Młodzi adepci pokazując wykonane przez siebie zdjęcia często komentują je słowami wskazującymi, że celem fotografii było uwiecznienie czegoś wartego rejestracji: pięknego widoku, emocjonalnej sytuacji, rzadkiego zdarzenia. Ich celem zaś powinno być stworzenie niepowtarzalnego, emocjonalnego, intrygującego zdjęcia. Najwspanialsza rzeczywistość może zostać zredukowana do miękkiego obrazu, zaś przeciętna scena może stać się inspiracją do fascynującego obrazu. To z nim obcuje widz oglądający fotografię i to wyłącznie on może wzbudzić w odbiorcy odczucie estetyczne. Żadna fotografia nie jest w stanie przekazać pełni doznań rzeczywistości, natomiast może (i tak chyba jest jej cel) sprowokować do refleksji, interpretacji i (inter)subiektywnego odtworzenia / wyrenderowania zarejestrowanej sceny w świadomości widza.

Fotografia nie jest oknem na świat zarejestrowany, lecz językiem wypowiedzi wizualnej. Jeśli chcemy wykształcić osoby w płynnym posługiwaniu się tym narzędziem, musimy przede wszystkim wykazać studentom tę różnicę. Dopiero potem będziemy mogli, w zależności od przyjętej strategii nauczania, zagłębiać się analitycznie w strukturę gramatyki wizualnej, bądź uczyć na przykładach i praktyce korzystając z intuicji słuchaczy. Albo zbierać korzyści płynące z połączenia obydwu metod. Kluczowe jest jednak wskazanie, że w fotografii tworzymy obraz, a nie re-prezentujemy rzeczywistość.

## Podsumowanie

Niewątpliwie jednym z największych wyzwań stojących przed dydaktykiem fotografii jest niezwykle dynamiczny rozwój tej dziedziny. Fotografia jako język wypowiedzi wciąż ewoluuje, adaptuje nowe technologie i zajmuje kolejne obszary naszej obecności w kulturze. Jednocześnie pod parasolem tego pojęcia kryje się niezwykle wiele użycí fotografii: od sztuk wizualnych, poprzez zdjęcia techniczne, dokumentujące, czy wykorzystywane w obszarach nauki, jak medycyna czy nauki przyrodnicze. Stąd chyba wynika największa trudność, polegająca na potrzebie wyraźnego zdefiniowania, o jakiej *fotografii* mówimy, jakiej chcemy podczas danego kursu edukacyjnego nauczać. O ile dość łatwo jest nam zdyscyplinować kursy jeśli

---

<sup>7</sup> Nawet najlepsze jakościowo zdjęcie nagrane na pendrive jest dla nas niewidoczne, a w przypadku uszkodzenia nośnika pamięci tracimy je bezpowrotnie. W fotografii analogowej nawet silnie zniszczony negatyw lub slajd wciąż pozwala odtworzyć obraz, nawet jeśli z licznymi skazami, zadrapaniami.

chodzi o język: możemy odnosić się do poezji, prozy, budowania tekstów naukowych, prawniczych, czy choćby pisania smsów i obszary te dość płynnie rozróżniamy, o tyle mówiąc o fotografii często mamy tendencje do wrzucania wszystkiego do jednego worka: fotografię artystyczną, zdjęcia do dowodów osobistych, zdjęcia mikroskopowe, fotki z wakacji zrobione smartfonem czy fotoreportaż ślubny. „Dobry fotograf powinien odnaleźć się w każdej zdjęciowej sytuacji”<sup>8</sup>. Gdy następuje ograniczanie liczby godzin dydaktycznych, pedagog stoi często przed trudnym wyborem dopasowania zakresu i charakteru przekazywanej wiedzy do oczekiwań kursantów. Dynamiczna zmiana pola fotografii w dobie nowych mediów wymaga ciągłego uzupełniania programów nauczania o nowe elementy kosztem rezygnacji z innych. Pedagog fotografii nie ma więc czasu, by osiąść na laurach, obca jest mu rutyna, a każdy kolejny początek roku akademickiego to wyzwanie optymalnego dopasowania się do aktualnego rozumienia pojęcia “fotografia i nowe media”.

## Bibliografia

- Brogowski L., *Sztuka w obliczu przemian*, WSiP, Warszawa 1990.  
Cotton Ch. *Fotografia jako sztuka współczesna*, Univeristas, Kraków 2010.  
Michałowska M., *Niepewność przedstawienia*, RABID, Kraków 2004.  
Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Universitas, Kraków 2009.

---

## Photography education challenges in new media era

### Abstract

In the paper I take the issue of the challenges of teaching photography in the era of new media. I point out the extremely dynamic development of photographic technology and thus the need for continuous adaptation of the curriculum to the current situation in the areas of participation in culture, aesthetics changes in the field of visual culture and technological progress. Particular emphasis is put on the need to sensitize students to the relationship between imaging and representation functions through the medium of photography.

Keywords: *photography, new media, education, image*

### Abstrakt

W artykule podejmuję problematykę wyzwań związanych z nauczaniem fotografii w dobie nowych mediów. Wskazuję na niezwykle dynamiczny rozwój technologii

---

<sup>8</sup> O sytuacji mnogości artystycznych dróg fotografa czytelnik dowie się więcej choćby z książki Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Univeristas, Kraków 2010, s. 21 i następne.



fotograficznej i, będącą tego konsekwencją, konieczność ciągłej adaptacji programu nauczania do aktualnej sytuacji w obszarach uczestnictwa w kulturze, zmian estetyk w obszarze kultury wizualnej. Szczególny akcent w artykule położony jest na potrzebę uwrażliwienia studentów na relację funkcji obrazowania i reprezentowania za pomocą medium fotografii.

Słowa kluczowe: *fotografia, nowe media, edukacja, obraz*