



# Wyjść *poza* schemat

O pracy  
ze studentami  
i manowcach  
fotografii  
generatywnej

Maciej Lewandowski Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni  
Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak



dr Justyna Staśkiewicz-Jonak

## Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę współczesnej fotografii cyfrowej w kontekście dydaktyki oraz praktyki artystycznej. Autorka zwraca uwagę na znaczenie tradycji – od Jana Bulhaka po Władysława Strzeмиńskiego – oraz na rolę klasycznych kategorii kompozycyjnych (rytm, perspektywa, struktura). Wskazuje na potrzebę kładzenia w procesie dydaktycznym nacisku na świadome kształtowanie narracji wizualnej, obejmujące zarówno eksperymenty w zakresie środków wyrazu, jak i umiejętność twórczego skorzystania z bogactwa dokonań poprzedników. Podkreślono odmienną fotografię cyfrową sensu stricto i generatywnej, zwracając uwagę na wartość obrazu źródłowego oraz wagę doświadczenia pracy przy samodzielnej obróbce materiału fotograficznego. Artykuł wskazuje, że nauczanie fotografii wymaga od studentów wyjścia poza schemat, indywidualizacji tematów i pogłębionego kontaktu z tradycją artystyczną, co stanowi fundament dla samodzielności twórczej przyszłych fotografów.

#fotografia cyfrowa #fotografika #dydaktyka fotografii #perspektywa jednopunktowa  
#kompozycja #sztuka generatywna #obraz źródłowy #edukacja artystyczna

Współczesna fotografia cyfrowa rozwija się na różnych płaszczyznach. Podąża za zapotrzebowaniem na dokumentację różnego rodzaju, tworzy ilustracje artykułów w codziennej prasie, publikacjach informacyjnych, modowych i innych. Ludzka ciekawość napędza też łowców obrazów, przemierzających świat w poszukiwaniu reportażu, sensacji, ilustracji.

W swoich pierwszych krokach adept fotografii mimowolnie naśladuje popularne pozy i kompozycje, stereotypy, ikony mody. Nie ma w tym nic złego, to naturalne dla sztuk wizualnych, że z początku uczymy się poprzez oglądanie i naśladowanie. Pożądane mogą wydawać się określone, oswajone ujęcia, szczególnie początkowo są one bardziej interesujące niż poszukiwanie nowych przedstawień. Wyjście poza schemat wymaga wysiłku.

Jan Bulhak wprowadził pojęcie „fotografiki” jako artystycznej, przemyślanej formy fotografii; według jego kryteriów odróżnia się dzisiaj fotografikę cyfrową od grafiki cyfrowej, generatywnej lub analogowej, inspirowanej fotografią.

Czy fotografika cyfrowa bywa sztuką? Zdecydowanie rzadziej niż grafika, rzeźba czy malarstwo. Różnica wynika

z istoty narzędzia; fotografia w swoim podstawowym i powszechnym zastosowaniu jest z definicji odtwórcza, podczas gdy malarstwo, grafika, rzeźba ze swojej natury wymagają transpozycji mechanicznej obserwacji na gest, co siłą rzeczy wymaga indywidualności i jednocześnie ją gwarantuje. Jeżeli rozumiemy sztukę jako język przetwarzania danych zmysłowych w metaforę, na przykład wizualną, można próbować ją „stopniować”: im bardziej świadomie kreowany jest obiekt nazywany „dziełem sztuki”, im więcej wiedzy i myśli (zrozumienia aspektów technicznych, kontekstów historycznych, kulturowych itd. oraz własnego do nich odniesienia) artysta angażuje w proces tworzenia, tym bardziej dzieło jest „sztuczne” i „twórcze” a mniej „odtwórcze”. W ciemni cyfrowej możemy otrzymać odbitki fotograficzne o bardzo ciekawym spektrum efektów artystycznych (solaryzacja, cyjanotypia, odbitki trójtonowe, eksponowanie negatywu w analogowym tego słowa znaczeniu). Nowe style w fotografii cyfrowej często wynikają z fascynacji narzędziami ciemni cyfrowej. Jak w każdej dziedzinie sztuki, również tutaj konieczne jest unikanie schematyzmu i podporządkowania się algorytmowi.



**Magdalena Laskowska** Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak

Nie sposób nie włączyć do tych rozważań kwestii sztucznej inteligencji. Jest ona bardzo pociągająca, jest „zaczerowanym ołówkiem” naszych czasów, lecz jej właściwości są odtwórcze, znane i przewidywalne; być może jest postrzegana podobnie, jak postrzegano fotografię u jej początków? Jej urok polega właśnie na powrotach do znanych motywów. Z założenia karmi się tym, co już zaistniało. W dydaktyce fotografii kreacyjnej akcentowana jest natomiast potrzeba formułowania indywidualnych i rzetelnych narracji, które dają narzędzia pozwalające przekroczyć „bazę danych” - zrozumieć mechanizmy, które ją budują, i pozwolić stworzyć coś nowego, choć osadzonego w szerokim kontekście kulturowym.

Fotografika cyfrowa uwolniona od obowiązku rejestrowania wszystkiego, może oprzeć się na fundamentach gra-

ficznych takich jak rytm, perspektywa, struktura i kompozycja. Inaczej mówiąc, niezależnie od prostoty lub skomplikowania obrazu powinna pojawić się narracja gramatyczna i semantyczna zamknięta w ramy kompozycji. Rozłożenie ciężaru kompozycyjnego i przybliżenie lub oddalenie kadru to tylko niektóre elementy z kanonu budowania obrazu brane pod uwagę przez współczesnych mistrzów tego medium.

Różne są artystyczne oblicza fotografii, różne są talenty konieczne dla jej wykonywania. Na przykład nie ustaje zapotrzebowanie na fotografię portretową. Profesjonalna sesja portretowa wymaga taktu i delikatności od obu stron, szczególnie od fotografującego. Bardzo ważny jest element psychologiczny, wspólna praca może nieść za sobą przekraczanie granic osobistych, dlatego potrzebne jest jasne porozu-

mienie pomiędzy modelem a fotografem. Problematyka ta komplikuje się jeszcze bardziej przy realizacji reportażu, w którym bardzo ważną rolę odgrywa element etyczny. Są talenty fotograficzne skupiające się na geście, indywidualności, kreacji. Inne potrafią budować napięcie i w sposób intrygujący rejestrować zdarzenia, a jeszcze inni artyści skupiają się przede wszystkim na strukturze.

### Praca ze studentami

Nauczanie fotografii cyfrowej niesie wiele wyzwań. To niezwykle popularne, dostępne i dynamicznie rozwijające się medium jest młodszą siostrą fotografii analogowej. Rdzeń pozornie jest ten sam, jednak porównując je nie sposób nie zauważyć, jak łatwo jest zapanować nad obsługą aparatu cyfrowego od strony teoretyczno-technicznej. To generuje niespotykane dotąd zainteresowanie wykonywaniem zdjęć rejestrujących różne aspekty życia. Również banki pamięci powodujące, że zdjęcia istnieją tylko w formie cyfrowej, rozleniwiają. Oprócz przygotowania i wykonania zdjęcia oraz obróbki pliku cyfrowego pojawia się zatem poważne wyzwanie przygotowania studentów do wyboru właściwego nośnika dla utrwalenia danego dzieła. Dysponujemy tu ogromnym dziedzictwem historycznym, zarówno w dziedzinie fotografii, jak i poligrafii.

Wszędobylski ekran ogranicza twórcę, a przeciętnego użytkownika pozbawia możliwości poznania plastycznych granic obrazu. W związku z tym pracując ze studentami dokładałam wielkiej staranności, żeby świadomie budowali oni prawidłowy wzorzec.

Wyznaczenie wyraźnej granicy pomiędzy fotografią cyfrową a grafiką wykorzystującą fotografię jest zadaniem trudnym. Granica ta określana jest w praktyce dydaktycznej, podczas analizy działań stylistyczno-technicznych towarzyszących procesowi przekształcania obrazu fotograficznego. Jest to tym trudniejsze, że współczesna nomenklatura fotograficzna zawiera liczne paradoksy. Dawniej „negatyw” był – jak sama nazwa wskazuje – odwrotnością obrazu. Dzisiaj, „negatyw cyfrowy” to plik, który zawiera szczegółowe dane zarejestrowanego obrazu znacznie przekraczające zakres możliwy do ujęcia na zdjęciu. „Przysłona” to, wbrew znaczeniu dosłownemu, stopień odsłonięcia soczewki obiektywu. Podejmowane w procesie edycji decyzje w programach graficznych to świadome dobieranie profili usta-

wień i wielu innych efektów, aby nawiązać do znanych kanonów współczesnej fotografii.

W procesie dydaktycznym przybliżyłam studentom zagadnienia związane z pojęciem współczesnej fotografiki w sposób systematyczny, odnosząc się m.in. do teorii Jana Bulhaka. Podstawowym, najmniejszym elementem budującym obraz na filmie fotograficznym jest ziarno, a podstawowym nośnikiem fotografiki cyfrowej jest piksel. Dzięki swojej niepowtarzalności, piksele niosące informacje o zapisie cyfrowym są dla nas wartościowsze od tych generowanych sztucznie (choćby przez najlepsze algorytmy); mając informację oryginalną, możemy jej świadomie użyć do budowy wypowiedzi artystycznej, umiejętnie ją różnicując. Brak tej źródłowej informacji powoduje, że mamy do czynienia z pozbawioną znaczenia masą w dosłownym sensie tego pojęcia. Jeśli zaś możemy korzystać z zapisu źródłowego, przykrajamy nadmiar informacji, aby przekazać tylko te najistotniejsze dla studenta i jego koncepcji artystycznej. Jest to możliwe tylko w przypadku, kiedy początkowy zasób informacji jest pełen; jest wtedy z czego rezygnować.

W studiu fotograficznym dostęp do tetheringu skrócił dystans pomiędzy rejestracją a wizualizacją obrazu. Możliwe jest niemal natychmiastowe korygowanie wad kompozycyjnych, technicznych i oświetleniowych. Możemy w krótkim czasie przeprowadzić studenta przez obserwację zmieniającego się światła na planie zdjęciowym, a tym samym zmieniającej się kompozycji. Obraz wyjściowy jest modyfikowany na planie zdjęciowym i dyskutowany niemal natychmiast. Student może pominąć dawniej wielogodzinny proces od ekspozycji do obejrzenia rezultatu w postaci odbitki. Ta pozorna łatwość stawia przed nami nowe szczególnie ważne wymagania dotyczące teoretycznego i praktycznego przygotowania studenta do fotograficznego ujęcia danego problemu artystycznego.

Wielopunktowe systemy pomiarów światła, coraz doskonalsze matryce, podgląd na ekranach w aparacie, system śledzenia wybranych elementów – wszystko to umożliwia coraz precyzyjniej i szybciej ingerować w proces fotografowania. Jeszcze nigdy w historii fotografii nie było tak łatwo zweryfikować poprawność technologiczną zdjęcia.

Największe trudności pojawiają się i wynikają z natury poznania i zrozumienia zarówno semantycznej, jak i strukturalnej natury obrazu. Percepcja ludzkiego oka jest skomplikowana. Opis tych

procesów jakże trafnie ujął Władysław Strzemiński w swojej „Teorii widzenia” analizując obraz łączący kilka perspektyw w jednej kompozycji.

Żeby choć trochę podążyć za procesami postrzegania, można zastosować multiekspozycję, która jest jednym z narzędzi do superpozycji (nakładania) kolejnych obrazów i modyfikacji perspektywy jednopunktowej (innym sposobem rozwiązania tego problemu jest kolaż). Świadome oglądanie fotografii można też rozpocząć od kierunku śledzenia szczegółów w kompozycji: przejścia od skupiania wzroku na detalach, do wrażenia ogólnego objęcia okiem całości. Ta ludzka możliwość pracy okiem przy tworzeniu koncepcji obrazu jest unikalna, bardzo różna od rejestracji technicznej i w zależności od koncepcji może pomóc kształtować nowe światy. Potem przychodzi etap pracy z przysłoną, odległością, regulacją głębi ostrości.

Charakterystyczną dla fotografii jest rejestracja perspektywy jednopunktowej, opisanej w renesansie, którą otrzymujemy w rezultacie użycia camera obscura. To postrzeganie perspektywy, splecionej z aparatem fotograficznym od początku wynalezienia narzędzi optycznych, jest na nowo oceniane. Jej przydatność artystyczna wywoływała żywe dyskusje (włącznie z negowaniem jej wartości) już w epoce Odrodzenia. W dydaktyce fotograficznej celowo stosowane są narzędzia optyczne deformujące klasyczną perspektywę jednopunktową. Zabieg ten pozwala studentom dostrzec, że tradycyjny model widzenia nie jest obiektywnym odwzorowaniem rzeczywistości, lecz konwencją, którą można modyfikować i poddawać analizie krytycznej. Studenci ćwiczą na smartfonach uzbrojonych w dedykowane im soczewki – w ten sposób tworzone są obrazy wizualne bardzo bliskie tym sprzed kilku stuleci. Kompozycje dynamiczne rejestrowane w ten sposób usprawiedliwiają utratę jakości wskutek użycia narzędzi generatywnych (smartfon z dedykowanym obiektywem szerokokątnym, rybie oko, obiektyw z przy-

padkowej soczewki czy inne algorytmy załamujące widzenie optyczne soczewkowe). Przeprowadzając te kreatywne doświadczenia włączamy studentów w dyskurs, który rozpoczął już van Eyck, a prowadzili m.in. de Chirico czy Escher. Porównujemy rezultaty naszych eksperymentów z podobnymi znanymi z historii sztuki: podobieństwo pozwala znaleźć kryteria, znajomość kryteriów pozwala następnie świadomie wybierać bardziej zaawansowane narzędzia fotograficzne oraz obróbki zdjęć.

### **Metamorfoza, transformacja nieliniowość obrazu. Zagadka wizualna.**

Jak wskazałam wcześniej, eksperymentalne metody stosowane w procesie rozwoju twórczego dowodzą, że nawet prosta zmiana ogniskowej obiektywu wpływa na punkt zbiegu, co może prowadzić do celowego kreowania obrazu. Różnorodność perspektyw w praktyce fotograficznej stanowi istotny potencjał dydaktyczny. Nauczyciel pełni w tym kontekście rolę przewodnika, wskazując kierunki poszukiwań i stymulując eksperymenty. Gdy osoba rejestrująca obraz ma wysoką wrażliwość i zadba o odpowiednie parametry techniczne, nawet obraz pochodzący ze smartfonu może dostarczyć cennych wrażeń artystycznych. Tak lapidarna rzecz jak piksel może zainspirować do wypowiedzi w innym medium, czego przykładem jest witraż Gerharda Richtera w katedrze Kolońskiej inspirowany pikselami, który przypomina daleko idące supematystyczne „polowanie” na odpowiednią kompozycję prostokątów.

W fotografii cyfrowej (należy odróżnić ją od zwykłej „rejestracji cyfrowej”) zakłada się udział artysty w tworzeniu obrazów i przygotowanie do wykonania zdjęcia. W procesie dydaktycznym rozróżnia się plik wyjściowy od warsztatowej odbitki, interpretacji fotografii. Mając na względzie, iż algorytmy zostały napisane na podstawie rzeczywistych narzędzi pracy fotografa, tworzymy pożyteczny komentarz do programu ciemni optycznej.



**Magdalena Ćwintal** Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak

W procesie dydaktycznym stosowane są ćwiczenia kompozycyjne z rytmem i perspektywą, ponieważ zagadnienia te odnajdziemy w przyszłej zawodowej przestrzeni pracy profesjonalnego grafika posługującego się fotografią. Fotografowanie sprzyja poszukiwaniu własnych pomysłów. Ważnym aspektem jest jednak oglądanie i studiowanie arcydzieł mistrzów fotografii i malarstwa, aby przyswoić i pogłębić zrozumienie zagadnień związanych z historią obrazowania, a tym samym odnaleźć we współczesnej sztuce miejsce na fotografię cyfrową.

Istotnym zagadnieniem jest umiejętność odnajdywania w codzienności światła i momentów wartych utrwalenia. Podkreśla się, że pogłębienie perspektywy w tworzeniu obrazu fotograficznego i jego treści pozostaje w ścisłym związku z doświadczeniami autora. To zjawisko określa zasada projekcji, tak trafnie opisana przez prof. Ernsta Gombricha w książce *Sztuka i złudzenie*. Powszechnie wiadomo, iż zebrane doświadczenia

same przez się nie wpływają na rodzaj rejestrowanego obrazu, dopiero prowokowanie pracy tematycznej, pracy nad ujęciem tematu w obrazie cyfrowym prowadzi do obrazu i podjęcia działań poza zwykłym rozumieniem fotografii. Skupienie się na tych pryncypiach nie stanowi o lekceważeniu portretu, reportażu czy zapisu socjologicznego. Jest to chwilowe położenie ciężaru na inne zagadnienia, mniej związane ze stroną aktorsko-reżyserską. Akt pojedynczego zdjęcia w portrecie czy reportażu wymaga dodatkowo rozważenia zagadnień antropologicznych, psychologicznych, może wchodzić w interakcję z pracą scenografów, reżyserów światła i makijażystów.

W opozycji do fotografii generatywnej, fotografia cyfrowa ujmuje światło tu i teraz, jest barometrem jego natężenia, pozycjonuje przedmioty w przestrzeni w sposób ciągły. Fotografia generatywna natomiast oblicza stosunki pomiędzy plamami i proponuje określone ich sekwencje, popelniając (owszem, coraz radsze) błędy w ob-

róbce przedmiotów tak oczywistych i pięknych, jak włosy, dłonie, zawłóści struktury, dla których nie jest w stanie dobrać właściwych sekwencji elementów. To zupełnie różne, tylko pozornie współistniejące, zagadnienia. Ciekawym doświadczeniem jest porównywanie zdjęć wykonanych przy użyciu lustrzanki cyfrowej i smartfonu. Pozorna ostrość i nadatrakcyjna wyrazistość kolorów uzyskana na fotografiach smartfonowych w uderzający sposób przykuwają uwagę laika. Czy aby na pewno jednak ich jaskrawa i pozornie atrakcyjna forma są tym nowoczesnym, ważnym obrazem? Pojawia się pytanie: co jest ważne, skoro atrakcyjna forma zdjęć aparatów smartfonów i podobnej jakości sprzętu swój efekt zawdzięcza prawie wyłącznie algorytmom, a nie mechanicznym możliwościom aparatu?

Przy odrobinie wyteżonej pracy zdjęcia wykonane współczesną lustrzanką lub bezlusterkowcem mają subtelność przestrzeni i autentyczność. Nie stawiają aż tak kłopotliwych wymagań, jak tradycyjna fotografia analogowa, jednakże nadal opierają się na pewnych technicznych ograniczeniach, które pozwalają świadomiej oddawać rzeczywistość. Generatywność często proponuje wygładzone płaszczyzny upakowane podobnymi sekwencjami pikseli. Jest to dość duża wada: nawet w nauce rysunku dużą uwagę przykładamy do różnicowania kreski w świetle i cieniach, ponieważ prowadzi to do tworzenia iluzji przestrzeni. Zbyt duża powtarzalność, mechaniczność jest postrzegana negatywnie, odbiera różnorodność, zubaża wyraz.

Niewyrobione oko, na co dzień podążające za krótkimi formami w mediach społecznościowych (np: rolki na Instagramie), nie ma szansy na zbudowanie szerszych wzorców estetycznych. Monotonia bodźców wizualnych powoduje, że widz traci szansę na zauważenie subtelności i niuansów obrazowania. Prostota przekazu i oczywistość generatywności są wysoce sugestywne i dominujące. Tym bardziej nauka budowania widzenia artystycznego staje się szczególnie ważna w procesie dydaktycznym.

Ziarnistość obrazu oraz intrygujące, oryginalne rozłożenie pikseli stanowią istotną wartość estetyczną, natomiast ich nadmierne uporządkowa-

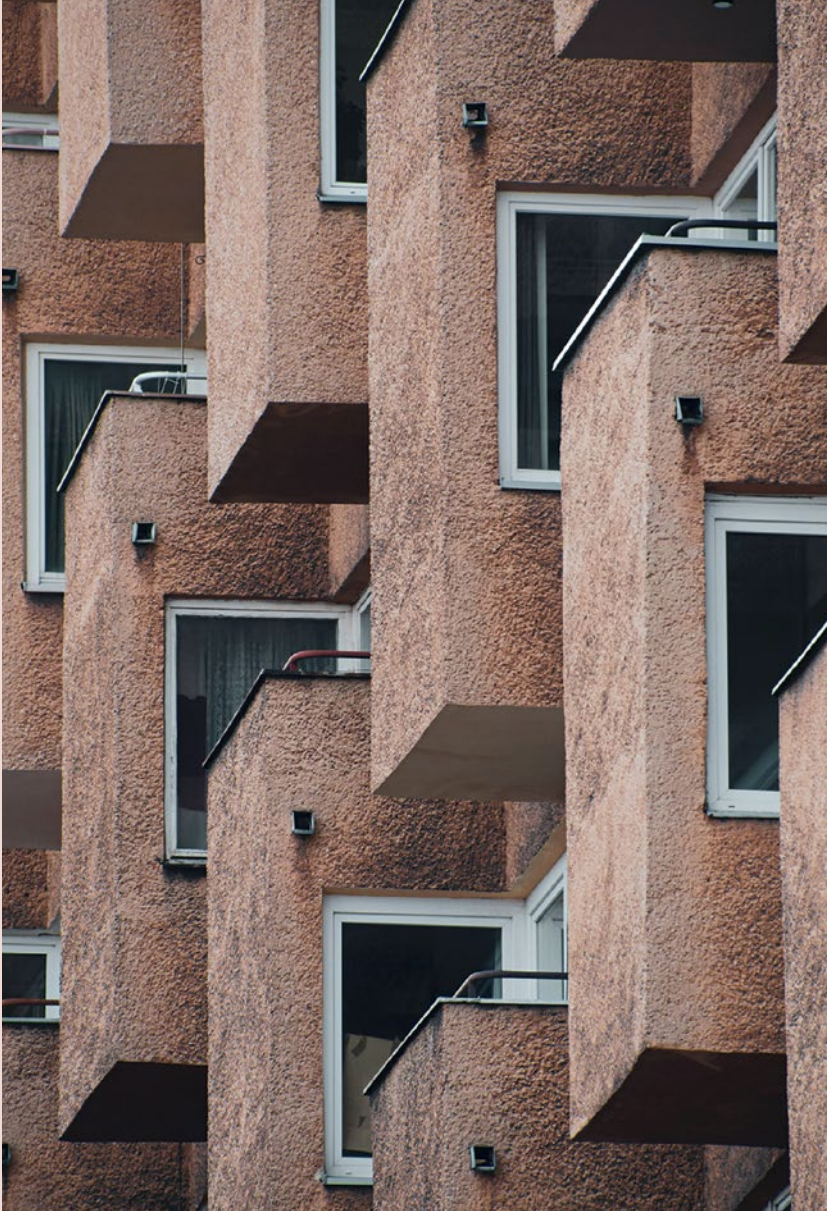
nie bywa odbierane jako nienaturalne, sugerujące rastrowy element wprowadzony przez sztuczną inteligencję. Tu otwierają się i zamykają nowe horyzonty graficzne. Z naciskiem na „zamykają”, ponieważ stałe stosowanie standardu generatywnego, jak każde mechaniczne jednostronne doświadczenie, ogranicza przyszłego adepta zawodu i unifikuje go z bezkształtnym tłumem. Radość z możliwości wyboru sposobu obserwacji światła i planu zdjęciowego stanowi wartość dydaktyczną, przekazywaną studentom.

Fotografia smartfonowa może natomiast pełnić funkcję szkicu w pracy nad zagadnieniami fotograficznymi. Tego rodzaju wstępne realizacje sprzyjają sprawniejszemu i bardziej świadomemu wykorzystaniu aparatu cyfrowego. Wymagają jednak determinacji, aby nie zastępować nimi praktyki artystycznej, w której oczekiwany jest głębszy proces twórczy. Fotografii smartfonem znakomicie nadają się jako obrazy „na rozpęd”, które mogą zostać wykonane, przeanalizowane i porzucone, aby można było wejść na prawdziwą drogę wypowiedzi fotograficznej.

Już dwumiesięczna praca nad kadrem pozwala bardziej interesująco obrazować przestrzeń. Mit natchnienia zastąpiony ciągłym prowokowaniem spotkania z obrazem przynosi rezultat, natomiast gdy przychodzi do budowania ostatecznego, złożonego obrazu, uproszczony zestaw danych ze smartfonu okazuje się zbyt ubogi. Na tym przykładzie widać tak mocne strony, jak i ograniczenia we współczesnej fotografii cyfrowej. Wyrażają się też w paradoksie manualności. Jednakże, mimo trudności spowodowanych ręczną nastawą wiemy, że doświadczenie takiej pracy jest bezcenne dla wypracowania umiejętności decydowania o tym, co jest ważne. Na tej podstawie użytkownik kształtuje własne manualne preferencje w aparacie. To umożliwia świadome podążanie wartościami graficznymi i kompozycyjnymi, tak charakterystyczne dla różnorodnych nurtów plastycznych fotografii XX wieku, tak trafnie opisanych przez Urszulę Czartoryską.

Wizję artystyczną w obszarze działań fotograficznych poszerza również traktowanie pojedynczego zdjęcia jako elementu mozaiki i dopuszcze-

**Magdalena Laskowska** Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak



## Bibliografia

1. Bulhak J., „Fotografika, Zarys fotografii artystycznej”, Trzaska Evert i Michalski S.A., Warszawa 1931.
2. Czartoryska U., „Przygody plastyczne fotografii”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.
3. Gombrich E.H. J., „Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
4. Hockney D., Gayford M., „Historia Obrazów”, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2016.
5. Strzeziński W., „Teoria Widzenia”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.
6. Tomaszczuk Z., „Łowcy obrazów: szkice z historii fotografii”, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998.

nie przypadkowości i innych działań związanych z koncepcją autorską. Treści fotografii eksperymentalnej i kreatywnej widoczne m.in. w osiowych i zwierciadlanych kompozycjach Romana Cieślewicza, w intrygujących zestawieniach multifotografii Hockneya czy w pracach fotograficznych Zofii Kulik stanowią istotne punkty odniesienia w procesie edukacji artystycznej. Jako działania wybitnie autorskie, oparte na świadomej, oryginalnej decyzji artysty, zachęcają do własnych poszukiwań, w opozycji do prostego kopiowania dzieła. Obrazują, że warto zadawać pytania i formułować autorskie interpretacje zagadnień obecnych w pracowni.

W praktyce dydaktycznej zauważa się, iż takie różnorodne, ale zawsze świadome sposoby traktowania fotografii inspirują przemyślane wizje, przenikające potem nawet do „drugiego obiegu”, także do kiczu wypełniającego przestrzeń fotografii w tym studenckiej, stanowiącej główny obszar odniesienia. Im większy kładziemy nacisk na indywidualizację tematów i subiektywne preferencje fotograficzne na poziomie inspiracji i dydaktyki, tym większa będzie różnorodność dokumentacji poszukiwań estetycznych, tym większa też będzie wartość nauczania w procesie dydaktycznym. W ten sposób nieunikniona wtórność dużej części prac generowanych w warunkach akademickich zyskuje indywidualne, szlachetne rysy, stanowiące podwaliny pod przyszłą samodzielność zawodową studentów. ■

dr Justyna Staśkiewicz-Jonak