

dn. 30 listopada 2025

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Julii Stachury pt. *Tangible Memories. Black Photographic Self-Portaiture and the Strategies of Redefinition and Empowerment*, napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. UAM Filipa Lipińskiego na Wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rozprawa Pani Julii Stachury jest studium sytuującym się na pograniczu historii sztuki i współczesnych badań nad kulturą wizualną. Koncepcja pracy jest oryginalna i dobrze przemyślana. Jako podstawowy obszar swych badań Autorka określiła działania artystów i artystek afroamerykańskich z ostatnich trzech dekad, odwołujące się do zabiegów fotograficznych i autoportretowych. Mimo że problematyka fotograficznego autoportretu może się wydawać ograniczona i wąska, zebrany przez Autorkę materiał dowodzi, że użycie własnego wizerunku i fotografii jest miejscem wspólnym dla wielu zróżnicowanych praktyk mierzących się z historycznym doświadczeniem i tożsamością Afroamerykanów. Performowanie własnego ja i oparty na grze wyobrażeń dialog z publicznością staje się w nich jednocześnie formą przepracowywania przeszłości – jej krytyki, ale także jej odzyskiwania i odpominania. Sygnalizowana w tytule rozprawy problematyka pamięci odgrywa w prezentowanych analizach istotną rolę i stanowi o nośności proponowanego ujęcia. Zamyśl pracy postrzegam zatem jako ambitną próbę ukazania jak jednostkowe praktyki artystyczne przepracowują tradycję wizualną i pamięć społeczności. Fotografia jest w nich tyleż narzędziem kwestionowania utrwalonych wzorców wizualnych i wyobrażeń, co polem eksploracji jako medium silnie związane z pamięcią, zarówno jednostkową, jak i zbiorową.

Rozprawa liczy sobie 261 stron (nie wliczając bibliografii) i składa się z czterech rozdziałów, obszernego wprowadzenia i dość krótkiego, podsumowującego główne wątki zakończenia. We wprowadzeniu przedstawione zostały główne założenia pracy i wyjaśnione tytułowe pojęcia „tangible memories” i „strategies of redefinition”. Autorka stawia tezę, że od lat 90-tych XX wieku autoportret stał się dla czarnoskórych twórców i twórczyń ważnym narzędziem, pozwalającym zaznaczać własną obecność, a przede wszystkim redefiniować sposób patrzenia na osoby czarnoskóre i ich role. Autorka odwołuje się do licznych teoretyzacji dotyczących „czarnego spojrzenia” („black gaze”), m.in. Kobeny Mercera, Tiny Campt, Kevina

Queshie, a także prac badaczy zajmujących się historią portretowania osób czarnoskórych. Skrótowno przybliży także dyskusje dotyczące emancypacyjnych i upodmiotawiających strategii wizualnych, wykraczających poza logikę spektaklu i pozorną „ślepotę na kolor”. Ważne w tym kontekście jest wybrane przez Autorkę pojęcie „tangible memories” – „dotykalnych”, bliskich i „namacalnych”, a niekiedy też dotkliwych i poruszających wspomnień – odnoszące się tyleż do indeksalnej natury fotografii, co zapisu cielesnej obecności osób fotografowanych. Akcentując ciągłość wyrażającą się w sięganiu do archiwalnych zasobów – publicznych i prywatnych, oraz w performatywnym odtwarzaniu i przetwarzaniu obrazów, Autorka kładzie nacisk na ucieleśniony i medialny wymiar pamięci. W rozwijanych w dalszych częściach pracy rozważaniach pozwala to efektywnie wydobyć sprawczość samego medium fotograficznego i jego wizualnych jakości. Z kolei zwrócenie uwagi na zmysłowy i afektywny wymiar owej bliskości pozwala uwzględnić relację obrazu z widzem i cechujący omawiane prace otwarty potencjał oddziaływania – przywoływania i uobecniania przeszłości, apelowania do odbiorcy i tworzenia przestrzeni wspólnej.

Tytułowy koncept „tangible memories” czerpie inspirację z pokrewnych sformułowań obecnych w anglojęzycznej i hispanojęzycznej literaturze, odwołującej się do „pamięci rzeczy”. Niemniej, prezentowane ujęcie jest oryginalnym projektem Autorki, odnosi się bowiem nie tylko do tego co rzeczowe, materialne i indeksalne, ale też do związanej z fotografowaniem ucieleśnionej praktyki twórczego odgrywania („reenactment”) i przetwarzającego powtarzania, rozpatrywanej jako praktyka pamięciowa. Ujęcie to koresponduje z Beltingowską antropologią obrazu i proponowanym przez tego autora szerokim rozumieniem mediów obrazowych, zgodnie z którym nasze ciało jest „medium obrazów”. Przede wszystkim jednak ważnym teoretyczno-metodologicznym źródłem inspiracji stał się dla Autorki tekst Amelii Jones „*The Eternal Return*”: *Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment* (2002). Tekst ten dotyczy innych przykładów (poza wyjątkiem L. A. Harrisa) – odmiennych zarówno w sensie czasowym, jak i problemowym, ponieważ nie dotyka kwestii koloru. Rozważania Jones dają natomiast podstawy do myślenia o autoportrecie jako o performatywnej praktyce wytwarzania „ja”, a zarazem kwestionowania esencjalnej tożsamości podmiotu; proponują by rozpatrywać autoportrety w aspekcie intercielesności oraz spotkania z innością. Inspirowane psychoanalizą lacanowską i fenomenologią Merleau-Ponty’ego ujęcie Jones rozwinięte zostało przez Julię Stachurę jako perspektywa refleksji nad ucieleśnionymi praktykami widzenia i pokazywania widzenia, biegnącymi w poprzek linii koloru i rasy, uwzględniającymi kwestie różnicy.

Jeśli chodzi o teorie pamięci kulturowej, Autorka sięga przede wszystkim do koncepcji Jana i Aleidy Assmannów. Ze względu na podkreślane przez tych badaczy znaczenie mediów pamięci, można to uznać za trafny wybór. Wydaje się jednak, że teoretyczne zagadnienia pamięci kulturowej potraktowane zostały we wprowadzeniu dosyć zdawkowo – można by wziąć pod uwagę także np. prace Astrid Erll i Alison Landsberg, zwracające uwagę na medializację pamięci, a także na otwarty, zmienny charakter mediów pamięci, zależnych od społecznych sposobów użycia i horyzontów oczekiwań. W dalszym ciągu, w rozdziale 3, Autorka odwołuje się do koncepcji pamięci fotograficznej i postpamięci w ujęciu Marianne Hirsch, używając jej w analizie projektów artystycznych nawiązujących do albumów rodzinnych. Rama metodologiczna rozprawy związana z problematyką pamięci byłaby jednak mocniejsza, gdyby te teoretyczne inspiracje we wstępie uporządkować i scalić.

Obok teoretyczno-metodologicznych odniesień w zarysowaniu ramy badawczej ważną rolę odgrywają przywołane przez Autorkę figury historyczne: po pierwsze postać Fredericka Douglassa, czarnoskórego abolicjonisty, który w połowie XIX wieku zwracał uwagę na potencjał fotografii jako demokratyzującego medium portretowego oraz rolę portretu jako narzędzia publicznego samopotwierdzenia; po drugie, odniesienie do performatywnych gier z własnym wizerunkiem, stereotypami rasy i kodami amerykańskiej tożsamości w pracach Lyle Ashtona Harrisa z późnych lat 80-tych XX wieku. Te ostatnie – oparte, jak pisze Stachura na „mimikrze, teatralności i kulturowym kanibalizmie”, zapowiadają późniejsze, analizowane w pracy działania, również polegające na grze międzyobrazowych odniesień i reiteracji. Tezy Douglassa i ironiczne praktyki obrazowe Harrisa tworzą dobrą klamrę dla dalszych rozważań, unaoczniając związki między osobistym wizerunkiem a polityką, a także otwierając pole do analizy zróżnicowanych strategii, zarówno afirmatywnych, jak krytycznie rozprawiających się ze stereotypizacją i wykluczeniem.

Rozważania zawarte w kolejnych czterech rozdziałach uporządkowane zostały według rodzajów analizowanych w nich fotograficznych praktyk i ich źródeł. Daje to stosunkowo klarowną strukturę, która pełniej uczytelnia się w trakcie lektury, mimo że nie wszystkie przyjęte sposoby zaklasyfikowania konkretnych projektów artystycznych są tu proste i oczywiste. Rozdział 1, zatytułowany *Archival Bodies*, poświęcony jest działaniom artystycznym sięgającym do archiwalnych zasobów, w tym do fotografii związanych z historią kolonialnego spojrzenia, będących wizualnym narzędziem rasowych klasyfikacji. Rozdział 2, *Re-Pairing the Canon*, gromadzi realizacje, które odnoszą się do zachodnich kanonów historii sztuki oraz miejsca osób czarnoskórych w europejskim i amerykańskim kanonie. W rozdziale

3, noszącym tytuł *Family Frames*, Autorka analizuje działania nawiązujące do albumów rodzinnych, do osobistych historii, dających odmienną perspektywę na konteksty historyczno-społeczne. Ostatni, 4 rozdział, *Studio*, omawia prace, które są autoportretami nawiązującymi do historycznych portretów studyjnych, a także studyjne obrazy Paula Mpagi Sepuyi, prowadzące wielopoziomową grę z tradycją fotograficzną i ikonografią pracowni. Łącznie rozdziały te prezentują szerokie spektrum artystycznych strategii, rozpiętych między tematyzacją oficjalnych, upodrzędniających i rasistowskich dyskursów, a przypominaniem nieoczywistych praktyk autoafirmacji i oporu, między dominującą pamięcią kulturową a pamięcią prywatną i osobistą. W trakcie lektury staje się jasne, że pojęcie „autoportretu” („self-portraiture”) jest w większości opisywanych prac dalekie od dosłownie rozumianej prezentacji własnego ja; użycie własnej osoby, własnego ciała i wizerunku jest bowiem przede wszystkim poręcznym narzędziem, by mówić o innych problemach.

Bardzo wyraźne jest to w pracach Ayany Jackson omawianych w rozdziale 1, odgrywających sceny z XIX-wiecznych fotografii Eugene’a Thiessona, Johna E. Sache i Isaiaha W. Tabera, które towarzyszyły ówczesnym pokazom etnograficznym i eksponować miały afrykańską egzotykę. Ayana Jackson używa swojego ciała i twarzy do ponownego ożywienia utrwalonych w tych reprezentacjach kolonialnych fantazji. Wcielenie się w pozy fotografowanych postaci denaturalizuje wykreowane przez białych fotografów ujęcia, uwypuklając przed dzisiejszym spojrzeniem ich teatralność i absurdalność. W swojej analizie Autorka zasadnie powtarza pytanie Saidy Hartman: „czy odtwarzając sceny podporządkowania nie odtwarzamy i nie utwierdzamy [mimowolnie] zawartej w nich gramatyki przemocy?” Jawność inscenizacji ma jednak nie tylko charakter demaskatorski – umieszczenie własnego ciała w miejsce obserwowanych nagich modelek i modeli, sprawia, że przesłaniając je, ciało artystki staje się niejaką tarczą przeciwko uprzedmiotowieniu. Inaczej niż anonimowi bohaterowie tamtych zdjęć ma ono imię i twarz, a zatem może zwracać spojrzenie. Odwołując się do Achille Mbembe, Stachura opisuje te autoportrety Jackson przez pojęcie „autofagii” (paralelne do zawłaszczającego gestu „antropofagii”). Jak zauważa, performatywne odtworzenie świadectw podporządkowania i nierówności pozostaje w tych pracach ambiwalentne; niemniej, uwidocznienie kompozycyjnej składni XIX-wiecznych przedstawień wydaje się skuteczne jako gest rozbrojenia kolonialnego spojrzenia.

Przeciwieństwem przywoływanego przez Jackson instytucjonalizowanego, etnograficznego spojrzenia są natomiast zdjęcia amatorskie, prywatne i półprywatne, w których Afroamerykanie tworzyli własne obrazy siebie. Omawiane w rozdziale 1 działania Lorny Simpson polegają na

przywróceniu, wydobyciu i uwidocznieniu takiego właśnie anonimowego materiału, pochodzącego z 1957. Performatywna praktyka powtórzeniowa artystki pozwala nie tylko wprowadzić zachowane anonimowe dokumenty do współczesnego obiegu muzealno-galeryjnego, nadając im inną rangę, ale też uzmysłwić ich wizualną innowacyjność, zawartą w nich świadomą grę konwencji, bez wpisywania ich w rodzajowe klasyfikacje i schematy. Jest to, jak przekonuje Stachura, znaczący ruch w kierunku redefiniowania i otwierania zbiorowej wyobraźni – pamięć fotograficzna z epoki Ruchu Praw Obywatelskich ukazuje tu bowiem jeszcze inne oblicze tamtych czasów niż utrwalone obrazy politycznej walki. Wśród omawianych w tej części rozprawy praktyk artystycznych, podążających za tym co Hal Foster określił jako znamieny dla sztuki współczesnej „impuls archiwalny”, znajdują się też działania Adamy Delphine Fawundu. Bazując przede wszystkim na historycznych prasowych dokumentach, włączanych w instalacje galeryjne i prezentowanych w przestrzeniach publicznych, odwołują się one do historii segregacji rasowej i niewolnictwa. Aktywistyczna praktyka Fawundu, mająca po części charakter site-specific, łączy się z rzutowaniem własnego wizerunku na gromadzone i eksponowane dokumenty przeszłości; własne ja staje się tu łącznikiem między aktualną rzeczywistością a przypominaną przeszłością. Zawarte w rozdziale 1 analizy dobrze pokazują w jaki sposób praktyki artystyczne sięgające do historycznych dokumentów różnią się od naukowej historiografii – nie dążą do obiektywizacji i klasyfikacji, lecz raczej wstrząsają istniejącymi porządkami, by to co „byłe” ukazać jako aktywnie oddziałujące i obecne.

Zgromadzone w rozdziale 2 twórcze odniesienia do artystycznego kanonu rozpatrywane są przez pryzmat założenia, że ikoniczne dzieła sztuki same są agentami pamięci i jako takie mogą stawać się platformami do budowania nowych narracji. Stawką nie tyle jest więc zmiana kanonu, co sproblematyzowanie obecnych w nim hierarchii i wykluczeń. Autorka bardzo trafnie tłumaczy dlaczego dziełami tak chętnie wykorzystywanymi jako podstawa różnych praktyk powtórzeniowych pozostają obrazy Maneta; wnikliwie analizuje co dzieje się w nawiązujących do nich inscenizowanych fotografiach Renée Cox, Ayany Jackson, czy Paula Mpagi Sepui. Zwraca też uwagę na symboliczną wymowę obrazowych formatów i dopracowanych detali, manifestujących, że w pracach tych „fotografia liczy się jako sztuka”. Nawiązania do kanonicznych i ikonicznych przedstawień mogą mieć też wyraźniejszy kontekst polityczny, jak w przypadku analizowanych odniesień do *American Gothic* Granta Wooda. Ważnym w tym rozdziale elementem jest analiza cyklu *Museums* (2006) Carrie Mae Weems, ewokującego napięcie między monumentami kultury a skrytym za nimi dziedzictwem

kolonialnych imperiów, między nieruchomym majęstwem a sugerowaną wędrówką i migracjami, wreszcie między figurą „muzy” a tradycyjnym wykluczeniem kobiet. Ostatni analizowany w tej części projekt, autorstwa Heliny Metaferii, persyflazowo i dowcipnie odnosi się do tradycji modernizmu, w tym nowoczesnego prymitywizmu i egzotyizmu. Większość zebranych w tym rozdziale przykładów dowodzi, że gest „zawłaszczenia” nie jest tylko formą krytyki, ale także narzędziem autoafirmacji i redefinicji obrazu czarnego ciała. Na docenienie zasługuje rozwijana przez Stachurę pogłębiona perspektywa historyczna, w jakiej rozważane są dzieła będące obiektami kolejnych zawłaszczeń – pokazująca nawarstwienia wizualnych i interpretacyjnych dyskursów, a także widoczna w analizach uważność na wizualne jakości przedstawień i budowane na nich semantyczne znaczenia.

W rozdziale 3 uwaga Autorki zwraca się z kolei ku opowieściom rodzinnym i kodom prywatnej fotografii, angażowanym w projektach takich artystek i artystów jak LaToya Ruby Frazier, Rahim Fortune i Jonathan M. Jackson. Na różne sposoby przełamują one standardowe wyobrażenia rodziny, ugruntowane w fotograficznych mitologizacjach szczęśliwego rodzinnego życia amerykańskiej (białej) klasy średniej. Poprzez spojrzenie na siebie i osoby bliskie tworzą dokumenty społeczne. Choć ich praca ma też charakter ocalający i afirmatywny, wydobywa świadectwa braków i ograniczeń, poprzez narracje osobiste naświetla historyczne traumy z różnych okresów – od pamięci niewolnictwa (Jackson), przez doświadczenia segregacji rasowej i nierówności, po współczesne problemy ekonomiczne i postindustrialną degradację całych regionów. Analizy trafnie ujmują rodzajowe powiązania z konwencjami fotografii rodzinnej i ich artystycznymi redakcjami (Weems), a także wymiar autobiograficzny opisywanych projektów oraz wzajemne relacje obrazu i tekstu. Znaczący jest też wniosek dotyczący użycia tradycyjnego formatu fotobooka i techniki analogowej jako gestu pamięciowego i emancypacyjnego, przeciwstawnego wobec wszechogarniającej cyfryzacji i wynikającego z niej rozproszenia. Opisane w tej części projekty, choć czerpią z zachowanych świadectw są przede wszystkim budowaniem powiązań i odzyskiwaniem świadomości tego co przeszłe, często – jak w pracy Jacksona – na poziomie zwykłych, przyziemnych gestów i pomijanej w narracjach historycznych codziennej pracy.

Ostatni, 4 rozdział, skupia poniekąd realizacje najbardziej heterogeniczne: od rozwijanej przez Lyle Ashton-Harrisa strategii maskarady, przez współczesne nawiązania do portretów Fredericka Douglassa, parafrazy tradycji pracownianej w wydaniu Carrie Mae Weems i Loli Flash, po cykl Paula Mpagu Sepuyi. Fotograficzny performans i refotografia stają się w nich narzędziem redefiniowania tyleż rasowych, co genderowych relacji i podziałów.

Tematem staje się sam problem widzialności, granic i ram widzenia, wnikliwie rozważanych w odniesieniu do prac Sepuyi. Autorka pokazuje więc nie tylko jak na nowych zasadach tworzone są wizerunki afirmujące afroamerykańską tożsamość, ale też w jaki sposób fotograficzne *mise-en-scène* przełamuje konwencje perspektywicznego spojrzenia, dając przewagę temu co haptyczne, dotykowe i afektywne nad tym co związane z wzrokiem i kontrolą. Choć zdjęcia Sepuyi ewidentnie grają z voyerystycznym pragnieniem, jednocześnie wymykają mu się i przez grę odbić, przestrzennych niejasności i eksponowanie samego oka kamery, zastawiają na ciekawskiego widza pułapkę.

W całej pracy mocno akcentowane są powiązania z szerszą tradycją obrazową, ze szczególnym uwzględnieniem dostrzeganych w analizowanych pracach odniesień do twórczości afroamerykańskich twórców, takich jak David Hammons i Kerry James Marshall. Stachura bada i opisuje wybrane przypadki, ale zawsze są one osadzone w dłuższej, wnikliwie opisywanej wizualnej tradycji, ukazane jako forma dialogu z nią i jej przekształcania. Obok tej wizualnej kompetencji widoczne jest też znakomite rozeznanie Autorki w kontekstach Black Studies, w zarówno teoretycznych, jak też literackich dyskursach różnych generacji, od pism W.E.B. Du Bois i Franza Fanona, po prace współczesnych badaczek. Ważne, wielokrotnie powracające są m.in. odniesienia do poglądów bell hooks, dotyczących potrzeby przeciwstawiania się utrwalonym w kulturze dominującej stereotypom, a także budowania pamięci jako miejsca oporu. Stachura umiejętnie wplata w swoje analizy i operacjonalizuje teoretyczne pojęcia i odniesienia, choć zdecydowanie widać jej preferencję do rozwijania myśli teoretycznej w bliskości z konkretnym opisywanym materiałem, a nie w sposób bardziej ogólny, *in abstracto*. Pisząc o sztuce stawiającej sobie cele krytyczne, zaangażowane i emancypacyjne, Autorka nie kryje własnej postawy wobec poruszanych tematów, ale etyczna wrażliwość idzie tu w parze z dyscypliną myślową i bogatą wiedzą, którą ujmuje w uporządkowany i spójny wywód. W poszczególnych analizach Autorka dowodzi szerokiego rozeznania w polu współczesnych teorii wizualności i teorii obrazu, a także umiejętność elastycznego posługiwania się tymi koncepcjami w odniesieniu do konkretnego materiału.

Warto też podkreślić odwagę, stojącą za podjęciem w rozprawie problematyki dotyczącej sztuki najnowszej – wiele omawianych przez Julię Stachurę prac pochodzi z okresu ostatnich 5-7 lat. Być może można by uznać, że brak tu czasowego dystansu, jednak pogłębione historyczne spojrzenie, polegające na badawczym skontekstualizowaniu ich i osadzeniu w tradycji obrazowej, takim ewentualnym zarzutom zdecydowanie zaprzecza. Dokonany przez Autorkę wybór realizacji jest w moim odczuciu reprezentatywny i zgodny z podjętym tematem; jest też

niewątpliwie wyrazem jej własnej perspektywy jako krytyczki i badaczki sztuki, i jako taki zasługuje na uznanie, ponieważ potrafi ona swoje wybory intelektualnie wyjaśnić i uzasadnić. W związku z tym, że praca dotyczy sztuki współczesnej, dodatkową wartość ma również fakt, że z kilkoma artyst(k)ami Autorka przeprowadziła wywiady, które stały się dodatkowym materiałem badawczym wykorzystanym w pracy.

Rozprawa p. Julii Stachury jest w moim przekonaniu dobrze ugruntowana teoretycznie i oparta na solidnych badaniach; jest przemyślana pod względem struktury, bogata treściowo, wysyciona informacyjnie i starannie zredagowana. Ewentualnych krytycznych uwag lub pytań nie pozostaje więc wiele. Sądzę jednak, że na pewne podsumowanie zasługiwałby wątek sposobów prezentacji omawianych projektów – ich obecności w obiegu muzealno-galeryjnym i w innych obiegach wizualnych. Istotne wydaje się bowiem jakie warunki możliwości redefiniowania obrazu i miejsca Afroamerykanów stwarzają wybrane przez twórców formaty i fotograficzne medium, i jak korelują one ze (zmieniającymi się) kontekstami instytucjonalnymi. Autorka często odnosi się do inicjatyw wystawienniczych, których częścią były omawiane prace, lecz są to uwagi rozproszone i jako takie pozostawiają one swoisty niedosyt. Innym, ważnym wątkiem kilkakrotnie podnoszonym w pracy jest kwestia relacji między fotografią cyfrową a analogową – wnioski dotyczące zarówno wynikających z upowszechnienia technik cyfrowych zmian (inne obiegi, wirtualizacja zastępująca tradycyjnie rozumianą materialność medium), jak też zachowanej mimo wszystko ciągłości w myśleniu o indeksalnych własnościach fotografii, są w moim przekonaniu trafne, ale warto by znaleźć dla nich dodatkowe teoretyczne podbudowanie (np. w tekstach L. Manovicha i H. Bredekampa). W kontekście niektórych przynajmniej omawianych realizacji zasadne wydaje się również pytanie, czy tak istotne znaczenie autowizerunku jako medium pamięci obrazowej nie jest konsekwencją przemian technologii wytwarzania i cyrkulacji obrazów, wirtualizacji i usieciowienia, które wpływają również na przemiany pamięci kulturowej. Na ile i w jaki sposób prace te korespondują z „kulturą selfie”, a w jakim sensie się jej przeciwstawiają? Sądzę też, że na dodatkową uwagę zasługiwałoby użyte w pracy pojęcie „antyportretu” – zostaje ono którego rozwinięte dopiero na s. 205-206, a mogłoby być zasygnalizowane i przemyślane wcześniej, jako część bardziej ogólnej dyskusji nad portretem jako formą współkonstytuującą pewną (zachodnią? białą?) wizję jednostkowej indywidualności i niepowtarzalności. Praca Julii Stachury na wiele sposobów pokazuje jak owa wizja podmiotowości jest podważana i przepracowywana, i są to analizy przekonujące. Powyższe zastrzeżenie, podobnie jak inne sformułowane tutaj uwagi, nie jest więc zarzutem, lecz prośbą o dookreślenie własnego

stanowiska w tej sprawie. W końcowych, podsumowujących wnioskach Autorka jest powściągliwa, co jest poniekąd uzasadnione ze względu na współczesny, otwarty charakter omawianej problematyki. Być może jednak pewne ogólne tezy warto na potrzeby dyskusji mocniej wyartykułować.

Ze względu na oryginalność podjętej w pracy problematyki i bardzo wysoki poziom realizacji badawczych zamierzeń, wnoszę o wyróżnienie przedstawionej przez Julię Stachurę rozprawy doktorskiej. Uważam, że przy niewielkich uzupełnieniach i być może również skrótach (mogących uczynić pracę bardziej przystępną dla szerszej publiczności), rozprawa ta zasługuje na publikację.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam także, że na mocy przepisów ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, art. 187, rozprawa Julii Stachury pt. *Tangible Memories. Black Photographic Self-Portaiture and the Strategies of Redefinition and Empowerment* spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim i stawiam wniosek o dopuszczenie go do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

