

prof. dr hab. Anna Kutaj-Markowska
Uniwersytet Wrocławski
anna.kutaj-markowska @uwr.edu.pl

Wrocław, 15 listopada 2025

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

Znakomita rozprawa pani Julii Stachury powstała dzięki licznym kwerendom, badawczej dociekliwości i starannie dobranej metodologii. Doktorantka stworzyła logiczną, spójną całość w oparciu o dogłębną eksplorację tematu, rozległą literaturę, wizyty na wystawach i wywiady z artystami. Bardzo trafnie sformułowany został też sam temat dysertacji, pozwalający dać z jednej strony szeroką panoramę współczesnej sztuki Stanów Zjednoczonych, a z drugiej – uniemożliwiający rozrastanie się wątków pobocznych na nazbyt rozrośniętą skalę. Rozsądnie ograniczona chronologia do lat 2000–2020, przy jednocześnie rozbudowanym tle historycznym, pozwoliła na ukazanie problematyki czarnego autoportretu w jego różnych aspektach. Sięga bowiem nawet do Fredericka Douglassa (1818–1895) byłego niewolnika i aktywisty abolicjonistycznego, który jako jeden z pierwszych dostrzegł ważną rolę fotografii i autoreprezentacji w szerzeniu idei wyzwoleniczych. Fotografia – demokratyczne narzędzie do walki ze stereotypami rasowymi i karykaturami – zachowała do dziś, jak pokazuje dysertacja, swoją ważną rolę. Pobytu badawcze w USA pozwoliły p. Stachurze na własne wybory dzieł i porównania artystów, dzięki śledzeniu aktualnych wystaw, a nie jedynie książek i archiwów. Z generalnych zalet warto jeszcze podkreślić wagę, jaką autorka przywiązuje do własnego usytuowania: choć spędziła wiele miesięcy w Stanach Zjednoczonych robiąc swoje badania, jest jej także bliska polska scena artystyczna i gdy jest ku temu ważki powód wtrąca fakty i zdarzenia, pozwalające na globalne ujęcie tematu. Zwraca również uwagę uważnie dobrany materiał ilustracyjny, pozwalający na symultaniczną konfrontację słowa i obrazu oraz komfortowe śledzenie wywodu p. Stachury. Wiele zdjęć jest wykonanych przez samą doktorantkę. Praca jest starannie przygotowana, autorka cytuje w

niej wyniki swoich badań cząstkowych – artykuły opublikowane w *Revista de Comunicação e Linguagens* i we *View. Theories and Practices of Visual Culture* oraz w *Artium Questiones*. Co ważne przy tym, nie powieliła swych zdobytych w trakcie pisanie dysertacji wniosków, a jedynie je przywołuje pogłębiając wcześniejsze analizy.

Wstępne uwagi poświęcone są ramom i perspektywie badawczej, w tym metodologii. Jej podstawą jest koncepcja namacalnych wspomnień, czyli formy pamięci kulturowej tożsamości afroamerykańskiej, kształtowanej przez wielu współczesnych artystów, którzy na nowo wyobrażają sobie przeszłość. Skupienie się na historycznych ograniczeniach, wpływających na reprezentację czarnej kultury, połączone jest tu ze współczesnymi działaniami, które te ograniczenia kontestują. Namacalność wspomnień łączy – jak pokazuje Stachura – badania archiwalne z performansem i ucieleśnieniami, a więc ujmuje autoportret fotograficzny jako akt troski o siebie i miłości, w perspektywie zorientowanej na ciało, intymność i zmysłowość. Pamięć w przedstawionej dysertacji jest czymś skradzionym, co trzeba odzyskać, by dowiedzieć się kim się właściwie jest. Jednocześnie, dla artystów przywołujących traumatyczną historię niewolnictwa, zarówno pamięć jak i performans dokamierowy, służą zadośćuczynieniu, wyobrażeniu sobie sprawiedliwości i naprawy społecznej. Co ważne, namacalność pozwala myśleć nie tylko o fizycznych, ale i o cyfrowych interakcjach z pamięcią, gdyż – jak wyjaśnia doktorantka – proces identyfikacji dokonuje się za pomocą zmysłów, nie ograniczających się do fizyczności.

Warto podkreślić, że wyłożona metodologia jest funkcjonalna i pracuje w całej dysertacji, nie jest jedynie efemerycznym popisem erudycji. Zasadniczo, rozprawa p. Stachury wpisuje się w dyskurs dekolonialny, rozpracowywany ostatnio intensywnie przez badaczy i kuratorów ze wszystkich krajów, które eksploatowały ludność i środowisko Afryki. W Polsce badania te, ze zrozumiałych względów, nie są tak intensywne i ma to swoją złą stronę, gdy chodzi o świadomość społeczną. Nie tak dawno bowiem ogród zoologiczny we Wrocławiu chwalił się wspaniałą, nigdy później niepobitą frekwencją na wystawie tzw. ludzkiego ZOO, pisząc iż „przybyszów z Tunezji” obejrzało 41 tys. osób. Całkiem świeży przykład to wystawa o niestosownym tytule *EXotica* w Muzeum Etnograficznym w Poznaniu (części Muzeum Narodowego), w którym zupełnie nie sproblematyzowano praktyk kolonialnych, za to poświęcono otwarcie wystawy przez katolickiego księdza. Dlatego dobrze, że powstają takie rozprawy jak p. Julii Stachury i dobrze by było, gdyby wyniki badań ukazały się w formie popularnej po polsku.

Medium fotografii oraz forma portretu i autoportretu jest często używana w dyskursie dekolonialnym, gdyż pozwala na przemówienie potomkom niewolników i osobom nadal dyskryminowanym, co bywa ograniczane, a w przeszłości było im wręcz całkowicie odmawiane. Dyskurs ten umożliwia jednak także dekonstrukcję modernizmu, analizę dyskursu postępu, który niestety łączył się ze znaturalizowaną niesprawiedliwością społeczną. Choć praca korzysta z humanistyki w szerokim, interdyscyplinarnym zakresie, to bez wątplenia plasuje się w ramach historii sztuki tak ze względu na porównania formalne, jak i odwołania do koryfeuszy tej dyscypliny – od Aloisa Riegla po Amelię Jones.

Pierwszy rozdział, *Archival Bodies*, poświęcony jest trzem artystkom z różnych generacji: Ayanie V. Jackson (ur. 1977), Lornie Simpson (1960) i Adamie Delphine Fawundu (ur. 1971). Tematem przewodnim jest praca z archiwami. Hal Foster, na którego powołuje się Stachura, w swym znanym artykule „Archival Impulse” (*October*, 2004, Vol. 110) podkreślał, iż *artist-as-archivist* to następca *artist-as-curator*. Celem osoby archiwistyczno-kuratorskiej jest, jak ujmował to Foster, „rozpowszechniać idee”, „uwolnić aktywność”, „promieniować energią” (“distribute ideas,” “liberate activity,” “radiate energy”) oraz naładować swój przekaz afektem, gdyż elementy i energie istnieją w archiwum po to, aby przerabiać, przekierowywać i rozgałęziać ustalone ścieżki interpretacyjne. A to z kolei ma utwierdzać zmianę społeczną. Bo, jak pisał krytyk z „Octobra” i co rzeczywiście udowadnia p. Stachura, impuls archiwalny wzywa do praktyki kontrapamięci i ma na celu przekształcenie „stanowisk wykopaliskowych” w „place budowy”, odejście od melancholijnej kultury i skupiania się na traumie. W archiwistycznej pracy artystek niejasna czytelność zachowanych źródeł może być odzyskana w ramach alternatywnej wiedzy lub kontr-pamięci. Budzenie przeszłości oznacza, że historia musi ożyć, ale w sposób odpowiadający poczuciu sprawiedliwości i chęci zadośćuczynienia. Bo tworzenie kontrhistorii, jak udowadnia p. Stachura analizując twórczość trzech artystek, ujawnia w krytyczny sposób rasistowskie myślenie dominującej narracji. Ayana V. Jackson w serii prac o identycznym tytule jak artykuł Fostera, zawłaszcza dawne fotografie, powtarza układy i pozy przedstawianych osób. Oddaje niejako dawnym postaciom, zastygłym na zdjęciach, swoje ciało – by uwolnić je od przemocy. Artystka gotowa stać się widmem, powidokiem, tak jakby wyzwolenie „przodków” musiało poprzedzać jej własne narodziny. Artystka dokonuje więc pełnego niepokoju powrotu do przeszłości, bo pragnie też powrotu do siebie. Właśnie dlatego impuls archiwalny jest – jak pisał Derrida – gorączką archiwum. Bowiem *arche*, które jest w źródłosłowie archiwum, to miejsce władzy i realizacji porządku

społecznego. Dlatego praca osób artystycznych nad archiwami oznacza wyrwanie ich spod władzy archontów – strażników – jako jedynych mających prawo do ich interpretacji. Stachura jednak nie tylko analizuje poszczególne prace, ale także porównuje dzieła omawianych artystek. Słusznie więc zauważa, iż taktyki Jackson i Simpson charakteryzują różne podejścia do materiałów archiwalnych. Pierwsza odkrywa oficjalną pamięć kolonialnej propagandy i demontuje białe kolonialne spojrzenie, druga natomiast zajmuje się prywatną i lokalną pamięcią, dzieląc się swoją wizją prywatnych zdjęć Afroamerykanek z przeszłości. Jackson przejmuje kontrolę nad obrazem, będąc jednocześnie modelką i fotografką, sprawcą i ofiarą, co rozbraja dawną przemoc. Z kolei Simpson, w przypadku cyklu *1957-2009*, wiernie naśladuje zdjęcia sprzed półwiecza, dając szeroki kontekst społeczno-polityczny, reflektując przy tym nad sferą prywatną. Natomiast Fawundu, wpisując swoją sylwetkę w odbitki zdjęć i dokumentów, niejako „zamieszkuje” materiały archiwalne. Wykorzystując swą odwróconą tyłem do widza sylwetkę (tzw. *Rückenfigur*) zaprasza do identyfikacji się z postacią i analizowania historii. Jednocześnie swoją obecnością uświadamia historyczne wykluczenia i dąży do przywrócenia kobietom należnego im miejsca.

Rozdział drugi *Re-Pairing the Canon* odnosi się do znanych dzieł sztuki, których przekaz – poprzez zestawienie w parę z dziełem współczesnym (malarstwa i fotografii) – jest „naprawiany”. Tym samym, artyści rozliczają się z przeszłością. Artystka analizuje zawłaszczenie i interweniowanie w strukturę dwóch klasycznych obrazów Édouarda Maneta z 1863 roku: *Olympia* i *Śniadanie na trawie (Le Déjeuner sur l'herbe)*, powodujące ich wywrotowe przeinterpretowanie. W pierwszym wypadku kluczowa jest oczywiście hierarchia białej Olimpii i jej czarnej służącej Laure (notabene znamy tylko jej imię, a Manet określał ją jako "une très belle négresse"). Podmiotowość tej ostatniej – jak pokazała Stachura – szczególnie wizjonersko przedstawił Lyle Ashton-Harris (ur. 1965).

Kluczowym pojęciem tego rozdziału jest szew (*suture*). W teorii filmu *suture* to pojęcie opisujące sposób, w jaki filmy umieszczają widza w narracji, sprawiając, że czuje się on jego podmiotem. Są to więc techniki, które „wplatają” (*stich*) widza w historię, tak aby luki w perspektywie lub ciągłości stały się niewidoczne. Zapomina się wówczas o obecności kamery, przyjmuje punkt widzenia bohatera i czuje się jak podmiot w świecie filmu, a nie zewnętrzny obserwator. Jak pisała Silverman – na której opiera się Stachura – >Operacja szycia [*suture*] zakończy się sukcesem w momencie, gdy patrzący podmiot powie: „Tak, to ja” lub „Tak właśnie widzę” (*The Subject of Semiotics* 1984, 205]<.

Doktorantka zaczyna swój przegląd od parafrazy *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci, wykonanej przez Renée Cox (ur. 1960) jeszcze w 1996. Na fotografii tej artystka przedstawiła się jako Jezus, co wywołało medialną burzę. Ta reakcja jest dla logiki wywodu dysertacji kluczowa, gdyż religijne przekroczenie utorowało drogę innym artystom walczącym o zmianę kulturową. Później przeinterpretowana Olimpia (*Olympia's Boyz*, 2001) przez Cox nie wywołała już zresztą, ze zrozumiałych względów – jako nie odnosząca się do religii – takiego fermentu, ale za to zainspirowała wielu innych czarnoskórych i queerowych osób artystycznych. Jedną z nich jest Golden, który sam się przedstawia na swej stronie internetowej „(they/them) [...] a Black gender-nonconforming photographer”. Interpretację Maneta wzbogacił o swoją nieheteronormatywność, a tytuł jego pracy *I'm human, after all*, miał charakter wspierający i wzmacniający, jak słusznie zauważyła Stachura. Mickalene Thomas (ur. 1971), kolejna omawiana queerowa osoba artystyczna, jest znacznie bardziej znana. Jej rangę podkreśla fakt, iż to pierwsza afroamerykańska artystka, która będzie miała wystawę indywidualną w paryskim Grand Palais (grudzień 2025 – kwiecień 2026). Jej tytuł *All About Love* wskazuje, iż walka o widzialność czarnych kobiet powiązana jest tu z nurtem afirmatywnym. Taki jest też foto-kolaż analizowany przez Stachurę: *Afro Goddess Looking Forward* (2015). Kolejnym tematem podjętym przez Stachurę jest wizja Manetowskiego *Śniadania trawie* zaprezentowana przez różnych artystów (m. in. Ayanę Jackson i Renée Cox) na wystawie *Riffs and Relations: African American Artists and the European Modernist Tradition*, zorganizowanej przez waszyngtońską The Phillips Collection w 2020 roku. Już samo przedstawianie odpoczynku, jak dowodzi Stachura, było aktem radykalnym. Ale sednem przeróbek jest oczywiście zmiana struktury władzy, bowiem krytycznym punktem odniesienia jest refleksja nad tym, jak kolonializm i niewolnictwo kształtowały nowoczesność. Ostatnim omawianym autoportretem, nawiązującym do *Śniadania na trawie*, jest *Darkroom Studio Mirror* Paula Mpagi Sepuya (1982), wykorzystujące dwojakie znaczenie słowa „darkroom” – jako, po pierwsze, pomieszczenia do wywoływania zdjęć analogowych, w którym nie ma zwykłego dziennego światła i po drugie, “cruising area”, miejsca w którym ludzie (szczególnie LGBTQIA+) spotykają się, zachowując anonimowość, aby uprawiać seks. W fotografii kalifornijskiego artysty przedstawienie queerowych mężczyzn zmienia dynamikę płci, jak dowodzi autorka, eliminując asymetrię władzy.

Kolejnym obrazem, przerabianym przez artystów omawianych przez doktorantkę, jest *American Gothic* (1930) Granta Wooda, ukazujący u progu wielkiego kryzysu osoby wyalienowane, tłumiące własną tożsamość i seksualność. Autorka analizuje pracę Loli Flash

(ur. 1959), która przedstawia się, nawiązując do *American Gothic*, w kombinezonie więziennym i kasku astronauty, odnosząc się do różnych temporalności i przestrzeni oraz do diasporycznej tożsamości narodowej, kulturowej i genderowej. Artysta przeformułowując przeszłość, spekuluje na temat przyszłości.

Kolejna, ostatnia część rozdziału *Re-figuring the Canon*, zatytułowana jest *Re-Figuring the Museum*. Jej bohaterką jest m.in. Carrie Mae Weems (ur. 1953), pionierka krytyki instytucjonalnej dotyczącej uprzedzeń rasowych i niesprawiedliwości. Artystka bada relacje między autoportretem, krajobrazem i architekturą, także – podobnie jak Fawundu – poprzez powtarzający się motyw *Rückenfigur*. Pełni on kluczową rolę w serii *Museums*, odnoszącym się do hierarchii rasowych i genderowych w kolekcjach muzealnych oraz do historii kolonialnej tych zbiorów. Seria Weems, kwestionując nieobecności i nierówności, charakteryzuje się reparacyjnym i dekolonialnym podejściem do muzeologii. Artystka dialoguje z Casparem Davidem Friedrichem, szczególnie z jego *Kobietą na tle zachodzącego słońca* (1818–1820). Z kolei Helina Metaferia w swoich performansach porusza się po przestrzeni muzeum, wchodząc w interakcje ze znanymi dziełami sztuki. Weems i Metaferia proponują więc dwie różne strategie interwencji w muzealny kanon – z zewnątrz, i od środka.

Rozdział trzeci, *Family Frames* bierze swój tytuł od poczytnej książki Marianne Hirsch *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Hirsch pisała, iż „spojrzenie rodzinne umieszcza ludzkie podmioty w ideologii, mitologii rodziny jako instytucji i umieszcza między kamerą a podmiotem ekran rodzinnych mitów. Przez ten ekran podmiot zarówno rozpoznaje, jak i może próbować kwestionować swoje osadzenie w rodzinności” (1997, 11). W związku tym, Hirsch interesowała w polu wizualnym konstrukcja indywidualnego podmiotu w rodzinie i konstrukcja rodziny w kulturze i społeczeństwie, a ponadto sposoby w jakie rodzina jest wpisana w heterogeniczny system reprezentacji. Dlatego łączyła historię prywatną z publiczną, śledziła przemiany dyskursu na temat rodziny, w tym mentalności, która była alibi dla przemocy. Wiare Hirsch, że: „Fotografie oferują perspektywę, przez którą można badać postmodernistyczną przestrzeń pamięci kulturowej złożoną z pozostałości, szczątków, pojedynczych elementów, możliwych do zebrania i złożenia na wiele sposobów, aby opowiedzieć różnorodne historie z różnych, często konkurujących ze sobą perspektyw” (1997, 13) podziela też doktorantka, a jej analizy wnikliwie pokazują wiele takich perspektyw. Podobnie jak w książce Hirsch, badania relacji między dawnymi fotografiami i ich współczesnymi interpretacjami w omawianej rozprawie rozluźniają strukturę społecznej hierarchii i władzy rodziny na rzecz autorefleksji. To sprawia,

że praktyka teorii staje się czynnością etyczną, wzbudzając świadomość hegemonicznego charakteru tekstów kulturowych. Właśnie takie działania Hal Foster, za ideami Saida, nazwał w *The Anti-Aesthetics* „kontrapraktiką ingerencji” („a counter-practice of interference” 1983, XIV), pozwalającą na „odzyskanie (historii) innych” („a recovery of (the history of) others” 1983, XV). Na takiej praktyce zbudowana jest i książka Hirsch, i rozprawa Stachury. Autorka wykorzystuje ponadto koncepcję allo-portretu (od greckiego *allo* – inny) Philippe'a Lacoue-Labarthe'a czyli podwójną obcość autoportretu, łączącą wielość z innością, przystosowaną do analiz fotografii rodzinnej przez Hirsch (1997, 83–85).

Przedmiotem zainteresowania Stachury w pracach LaToyi Ruby Frazier (ur. 1982) *The Notion of Family* (2001–2014), Rahima Fortune'a *Sources of Self-Regard* (2020) oraz Jonathana Mark Jackson *The House Servant's Directory* (2018–2019) jest ich krytyczne spojrzenie na mity i ideologie białej rodziny z klasy średniej i czarnoskórej rodziny z klasy robotniczej. Jednym z krytycznych odnośników jest słynna wystawa *Family of Man* w nowojorskim MoMA (1955), kuratorowana przez Edwarda Steichena. Jej koncept uniwersalności albumu rodzinnego z całego świata stał się – jak podnosi Stachura – wyzwaniem dla Frazer. Artystka, pochodząca z niezamożnej rodziny robotniczej, poprzez połączenie albumu rodzinnego i autobiografii tworzy autoprezentację – będącą zarówno aktem wrażliwości, jak i formą wzmocnienia pozycji własnej i swojej rodziny, także dlatego iż świadoma jest wydzwisku politycznego swojej pracy, skupiającej się na matriarchalnej narracji rodziny.

Kolejnymi tematami są analizy serii autoportretów Rahima Fortune'a (ur. 1994) z 2020 roku, w którym kluczową rolę odgrywa pochodzenie jego rodziców (matka pochodziła z rdzennego narodu Chickasaw, a ojciec był Afroamerykaninem) oraz serii fotografii Jonathana Marka Jacksona *The House Servant's Directory* (2018–2019), który przepracowuje pamięć o niewolnictwie, doświadczonego przez jego przodków.

Rozdział czwarty, ostatni, zatytułowany jest *Studio* i poświęcony jest pracownikom artystycznym osób queer, rozumianym szeroko, bo włączając w to metaforyczne ich rozumienie *darkrooms* jako miejsce queerowego cruisingu. A w tych ramach atelier służy zgłębianiu polityki tożsamości, dekonstruowaniu normatywnej męskości i kobiecości oraz hierarchii binarnego podziału na męski podmiot władzy i bierny kobiecego podmiot. Fantazjowanie w pracowniach fotograficznych – jak udowadnia Stachura na podstawie przykładów z przeszłości – nie tylko współcześnie, ale też historycznie umożliwiały

wyrażanie siebie, przezwyciężenia stereotypizacji publicznego wizerunku i wzmacnianie własnej pozycji. Przeanalizowano prace Lyle'a Ashtona-Harrisa, Carrie Mae Weems, Rashida Johnsona, Omara Victora Diopa, Loli Flash i Paula Mpagi Sepuya.

Jeśli chodzi o uwagi krytyczne, czy może raczej rady co można by zmienić w tekście, gdyby autorka zdecydowała się na wydrukowanie dysertacji (do czego gorąco namawiam), to pozwolę zastanowić się nad kilkoma kwestiami. Nie są to w żadnym razie uwagi w tym sensie krytyczne, że deprecjonujące wybitne osiągnięcia badawcze autorki. Traktuję je jako dyskusję, która być może okaże się pomocna.

Po pierwsze, chronologiczne ramy dysertacji są bardzo ambitne, bo sięgają do początków fotografii, ale przy zaakcentowaniu wagi pionierstwa w XIX, zabrakło mi krótkiego przypomnienia co działo się między XIX I XXI wiekiem. Nie myślę oczywiście o pisaniu historii fotografii wykonywanej przez osoby czarnoskóre, ale o używaniu większej ilości odnośników i porównań. Może najbardziej brakło mi kontrkultury, gdy czarni artyści przyswajali i przekształcali jej idee, aby stworzyć własny rewolucyjny język wizualny jako narzędzie oporu, tworzyli kontrarchiwa i refleksję nad widocznością i jej sposobami w przestrzeni publicznej. Można powiedzieć, iż była to kontrkultura w ramach, a może nawet w kontrze do najbardziej widzialnej kontrkultury. Kluczową sprawą było przecież budowanie własnego świata i kontrolowanie środków reprezentacji, tak ważne w kluczowych wątkach rozprawy. Nie znaczy to, że nie ma artystów aktywnych już w latach 70. – pojawia się np. nawet malarstwo Kerry Jamesa Marshalla (ur. 1955), który wychowywał się w Kalifornii w blasku gwałtownych zmian jakie przyniósł ruch Black Power. Nie wiem, czy powinni być wspomniani inni malarze (starsza znacznie Faith Ringgold, ur. 1930 czy Barkley Hendricks, 1945–2017), bo choć rzeczywiście nie uprawiali fotografii, to byli bardzo ważni dla kolejnego pokolenia artystów, niezależnie od głównego medium, jakiego używają. Tak czy inaczej, nie ma generacyjnego usystematyzowania, kluczowych kolektywów, w tym przede wszystkim Kamoinge Workshop (założony w Nowym Jorku w 1963 r., a jego pierwszym dyrektorem był Roy DeCarava (1919–2007), który działał jeszcze podczas tzw. Harlem Renaissance). Ruch ten wspomniany jest jedynie mimochodem na s. 206 i w przypisie na s. 207 oraz przy wymienianiu wystawy *The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism*. Z tego kolektywu wywodzi się m.in. Shawn W. Walker (ur. 1940), pokazywany na wystawie *Committed to the Image. Contemporary Black Photographers* w Brooklyn Museum of Art w 2001 roku, kuratorowanej przez Barbarę Head Millstein (wspomnianą notabene na s. 110). Przejmująca ironia z American Dream oraz zaskakująca seria autoportretów (*Shadows and*

Reflections series) tego niezwykle ważnego artysty być może nie została włączona, gdyż autorka uznała, iż pisała o nim w swym artykule *Double Index. The Self-Shadow in American Photography of the Second Half of the 20th Century*, zamieszczonym w “Artium Questiones” (2022). Z kolei Emma Amos, która co prawda nie zajmowała się chyba fotografią, ale była bodaj jedyną czarną kobietą w słynnym nowojorskim Heresies Collective, krytykowała rasizm drugiej fali feminizmu, co sugeruje też inny wątek, który można by delikatnie zaznaczyć.

A zatem, po drugie, chodziłoby o zaznaczenie iż Lorna Simpson, Carrie Mae Weems i Renée Cox to artystki przynależące pokoleniowo jeszcze do trzeciej fali. Natomiast w czwartej (piątej?) fali, która właściwie została zdefiniowana przez czarne artystki, o których pisze p. Stachura (Mickalene Thomas, LaToya Ruby Frazier), brakuje innych kluczowych artystek tej generacji zajmujących się fotografią: Deana Lawson i Juliana Huxtable. Choć być może należałoby się zastanowić także nad malarką Tschabalala Self i rzeźbiarką Simone Leigh, bo obie wrzucają wiele fotograficznych autoportretów na Instagram, a druga z nich – niezwykle dziś popularna – to pierwsza czarna kobieta, która reprezentowała USA na weneckim Biennale. Wśród fotografek wymieniałabym jeszcze Zanele Muholi, która choć pochodzi z Republiki Południowej Afryki, ma ogromny wpływ na współczesną czarną fotografię aktywistyczną w Stanach Zjednoczonych i była ostatnio pokazywana na wystawach *Being Muholi: Portraits as Resistance*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (2022) i w *Zanele Muholi: Eye Me* San Francisco Museum of Modern Art (2024). Popularność artystka zawdzięcza też podróżującej nie tylko po Stanach (była m.in. w The Ethelbert Cooper Gallery of African and African American Art na Uniwersytecie Harvarda), bo przygotowanej w Londynie, wystawie z serią *Somnyama Ngonyama (Hail the Dark Lioness)*. Seria ta wydana została także w postaci wspaniałego, nagradzanego albumu. Muholi wykorzystuje w tej serii autoportrety, aby zmierzyć się z homofobią, transfobią, kolonializmem i polityką dotyczącą czarnych ciał

Po trzecie, jeśli chodzi natomiast o autorki, który odegrały kluczowy wpływ na reprezentację czarnych osób, to oczywiście jest bell hooks, Saidiya Hartman i Audre Lorde, ale może szkoda, iż nie wspomniano Alice Walker (ur. 1944) i Barbary Smith (ur. 1946).

Po czwarte, wymieniono ważne wystawy dotyczące sztuki osób czarnoskórych, ale o dziwo nie ma wśród nich *Projects: Ming Smith* (MoMA, Nowy York, 2023), ukazującej pierwszą Afroamerykankę-fotografkę, której dzieł zostały zakupione przez nowojorskie Museum of Modern Art. Brakuje też wyjątkowo ważnych wystaw, choć nie skupiały się jedynie na fotografii: *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–1985* (Brooklyn Museum of

Art, 1917, kuratorka: Catherine Morris); *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art* (kuratorka: Valerie Cassel Oliver, część I – New York University’s Grey Art Gallery, 2013; część II – The Studio Museum in Harlem, 2014). W pełni zrozumiałe natomiast, iż autorka nie wymieniła *Photography and the Black Arts Movement, 1955–1985* – wystawy w National Gallery of Art w Waszyngtonie, gdyż otwarto ją dopiero we wrześniu 2025. Można ją jeszcze będzie zresztą zobaczyć w przyszłym roku w J. Paul Getty Museum w Los Angeles.

Jest jeszcze drobniak, pomyłka: „Rosette Lubondo” to oczywiście w rzeczywistości Gosette Lubondo.

Chciałabym jednocześnie zaznaczyć, iż język polski sprawia mi pewne trudności, gdy chodzi o właściwe – a jeszcze nie przyswojone – używanie form wyrazów odnoszących się do osób niebinarnych. W tym zakresie reguły ciągle są jeszcze płynne. Dlatego mam nadzieję, że pomimo starań, nie popełniłam błędu, który mógłby zostać uznany za brak szacunku.

Podsumowując stwierdzam, iż rozprawa napisana jest w linii, którą wytyczyła m.in. bell hooks pisząc, że aparaty fotograficzne dały osobom czarnoskórym ze wszystkich środowisk możliwość bezpośredniego zaangażowania się w tworzenie obrazów. Z tego powodu każda dyskusja dotycząca związku życia osób czarnoskórych ze światem wizualnym i twórczością artystyczną musi skupiać się na fotografii. Ponieważ fotografia zawsze była powszechnie dostępna i popularna, od dawna stanowi ważną przestrzeń kształtowania estetyki osób czarnoskórych, która przeciwstawia się dominującym narracjom. Przed integracją rasową społeczności czarnoskórych jej osoby członkowskie nieustannie pracowały nad budowaniem własnego świata wizualnego – świata, który opierał się rasistowskim przedstawieniom. (*Art on my Mind* 1995, 57).

Stachura przekonująco pokazała i przeanalizowała kontrhegemoniczny świat obrazów, stanowiący wizualny opór, podważający rasistowskie wyobrażenia. To co bell hooks nazwała walką o wizerunki (“a struggle over images”), było dla niej i także dla p. Stachury walką o prawa i równy dostęp. Tę walkę przedstawiła poprzez sposoby wyrażania namacalnych wspomnień poprzez ucieleśnienie, wizualne zawłaszczania, relacje rodzinne i ślady. Skupienie się na fotografii służyło, jak pisała, redefinicji demokratyzującej obietnicy tego medium oraz krytyce ekskluzywności kanonu artystycznego. Pokazała jak czarne spojrzenie

bada dynamikę władzy i podmiotowość w historycznym kontekście. Analizowane autoportrety ujawniły złożone sposoby autoreprezentacji.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że przedstawiona dysertacja p. Julii Stachury spełnia wymogi określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Dlatego wnioskuję o dopuszczenie do dalszych etapów postępowania doktorskiego oraz o nadanie stopnia doktora. Jednocześnie wnioskuję o wyróżnienie pracy.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'H. Karłowicz', written in a cursive style.