

Warszawa, dn. 11 listopada 2025

Dr hab. Krzysztof Pijarski, prof. ucz.

Wydział Projektowania Uniwersytetu SWPS

Ocena dorobku artystycznego oraz recenzja pracy doktorskiej mgr Barbary Kubskiej

z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, zatytułowanej „Archiwum i konflikt. O poszukiwaniu tożsamości w fotograficznych zbiorach”, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Tobisa, na którą składają się cztery elementy:

1. Seria 10 kolaży, 35 × 50 cm (druk atramentowy na papierze barytowym) oraz oryginalne wycinki z książek do nauki fotografii z lat 50. i 60. XX wieku
2. Książka fotograficzna: Barbara Kubska, Zygmunt Kubski, *How Distant, How Close*, 18 × 24 cm, 512 stron
3. Instalacja: *How Distant, How Close*, 200 × 175 cm, sklejka topolowa XPS, 52 fotografie Zygmunta Kubskiego – druk atramentowy na papierze barytowym o wymiarach 15 × 22,5 cm oraz 22,5 × 30 cm, komponenty elektroniczne: Arduino UNO, sterowniki TLC5947 Adafruit
4. rozprawa pisemna

Wprowadzenie i charakterystyka przedmiotu oceny

Identyfikacja problemu badawczego

Głównym problemem badawczym, który stawia sobie doktorantka, jest zjawisko „konfliktu pamięci” – społecznych podziałów wynikających z odmiennych interpretacji i ocen przeszłości. Rozprawa sytuuje ten problem w konkretnym, osobistym kontekście, traktując go jako studium przypadku (s. 5).

Celem pracy jest zbadanie, w jaki sposób archiwum fotograficzne Zygmunta Kubskiego, dziadka autorki, dokumentujące budowę Nowych Tychów (1954-1989), funkcjonuje jako nośnik i pole tego konfliktu. Doktorantka wykorzystuje to archiwum jako "model służący do myślenia o przeszłości, pamięci i konfrontacji z trudnymi

skutkami doświadczeń społeczno-politycznych" (s. 5). Nie jest to więc jedynie próba odczytania historycznego zbioru, lecz aktywne, krytyczne i osobiste poszukiwanie tożsamości – zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej – w napotkanych tam napięciach i sprzecznościach.

Kluczową ramę metodologiczną stanowi tu świadome połączenie metodologii *artistic research* (badań artystycznych) z narzędziami autoetnografii (s. 5). To właśnie ta hybryda pozwala autorce na prowadzenie narracji z subiektywnej, afektywnej perspektywy (jako wnuczki autora zdjęć), która jest jednocześnie ramą dla analizy szerszych zjawisk kulturowych, społecznych i politycznych.

Opis dzieła artystycznego i pracy pisemnej

Rozprawa doktorska składa się z trzech integralnych części: pracy pisemnej (teoretycznej), nowo powstałej pracy artystycznej (praktycznej) oraz jej dokumentacji.

1. Praca pisemna (Część teoretyczna)

Część teoretyczna nie jest standardowym opracowaniem historycznym, lecz ma charakter rozbudowanej autoetnograficznej i afektywnej narracji. Stanowi analityczną retrospekcję i refleksję doktorantki nad jej własnymi, wcześniejszymi działaniami artystycznymi podejmowanymi wobec archiwum dziadka (m.in. książką "Miasto, fotografia, archiwum" z 2020 r. oraz wystawą "Czas nieutracony" z 2022 r.), kontynuowanymi w projekcie doktorskim.

Autorka świadomie stosuje narrację niechronologiczną, "podążając za afektem" (s. 5), co pozwala jej łączyć osobiste doświadczenia i wspomnienia z szerokim dyskursem teoretycznym. Analizuje w ten sposób zjawiska takie jak koszty transformacji (trauma postkomunistyczna w rozumieniu Piotra Sztompki), "epidemie pamięci" (za Marcinem Napiórkowskim), polityczność obrazu (sorealizm i jego rola w powojennej kulturze wizualnej Polski), mechanizmy wykluczenia w archiwach oraz budowania na ich podstawie tożsamości (Carolyn Steedman), a także krytyczne praktyki archiwalne (koncepcja "historii potencjalnej" Arielli Azoulay). Wszystkie te wątki rzucają światło na archiwum fotografii Zygmunta Kubskiego jako *locus* konfliktu pamięci, pozwalają zrozumieć konflikt wewnętrzny artystki, dla której zaangażowanie dziadka w budowę modelowego miasta realnego socjalizmu wydawało się "co najwyżej pragmatycznym kompromisem" (s. 8). Zadaje sobie pytanie, czy "zdjęcia powstawały, by służyć tezm i opiniom twórców miasta, architektów, władzy? Czy powstawały bardziej z

kronikarskiego entuzjazmu Zygmunta Kubskiego?" (s. 8). Do prób autorki odniesienia się do tych pytań odniosę się za chwilę.

2. Praca artystyczna (Część praktyczna)

Część artystyczna jest kluczowym elementem procesu badawczego i składa się z trzech nowo powstałych, autonomicznych prac:

- Serii 10 kolaży (opis s. 36, dokumentacja s. 42-52): Prace te zestawiają fotografie Zygmunta Kubskiego z oryginalnymi wycinkami z polskich podręczników do nauki fotografii z lat 50. i 60. (m.in. autorstwa Dłubaka, Siemaszki, Falkowskiego). Celem jest osadzenie wernakularnej, użytkowej praktyki dziadka w szerszym kontekście wizualnym epoki, wskazując na nieuniknione uwikłanie w estetykę (w tym socrealistyczną) i ideologię tamtych czasów.
- Książka fotograficzna *How Distant, How Close* (opis s. 36-38, dokumentacja s. 53-58): książka artystyczna licząca 512 stron, prezentująca 254 pary fotografii Zygmunta Kubskiego. Kluczowy jest tu wybór – są to zdjęcia wykonane jedno po drugim, co pozwala śledzić metodę pracy fotografa, jego spojrzenie i czas "pomiędzy" ujęciami. Prace prezentowane są w surowej formie "kopii archiwalnych", bez retuszu, co przenosi nacisk z pojedynczego obrazu na sam proces fotografowania i materialność archiwum.
- Instalacja *How Distant, How Close* (opis s. 38-40, dokumentacja s. 53-58): Wielkoformatowa praca (trzy panele po 125 x 200 cm), prezentująca 52 wybrane fotografie. Na ich powierzchni, za pomocą sterowanego algorytmem (Arduino) systemu, losowo wyświetlane są czerwone punkty (diody laserowe). Wskaźniki te podświetlają detale – często marginalne, nieoczywiste lub "podejrzane". Praca ta, inspirowana lekturą o archiwach IPN, jest gestem krytycznej podejrzliwości wobec medium fotografii, testując jego potencjalne uwikłanie w mechanizmy kontroli, władzy i inwigilacji.

Obie części rozprawy – teoretyczna i artystyczna – działają w ścisłym związku. Część pisemna stanowi podbudowę teoretyczną i autoetnograficzny komentarz do procesu badawczego, którego kulminacją i materializacją jest praktyczna część artystyczna. Przy tym każda z części odkrywa kolejne aspekty podjętego przez artystkę problemu badawczego.

Analiza i Ocena Pracy Pisemnej

Struktura i koncepcja pisemnej części rozprawy są klarowne: autorka rozpoczyna od usytuowania się wobec przedmiotu badań, ustalenia własnej pozycji w procesie, po czym przechodzi do naszkicowania relacji między Nowymi Tychami jako modelowym miastem a archiwum fotograficznym dziadka artystki (na kanwie książki *Miasto / Fotografia / Archiwum* z 2020 roku), który je dokumentował, by dalej przyjrzeć się temu, co nazywa „koszty transformacji”, gdzie analizuje traumę postkomunizmu w ujęciu Sztopki, a także próby przewartościowania socrealizmu jako momentu wypartego w polskiej historiografii artystycznej (temat podejmowany w licznych publikacjach, wystawach i projektach artystycznych ostatniego piętnastolecia). W kolejnym kroku artystka przygląda się, za Carolyn Steedman, archiwum jako elementowi „nowoczesnego sposobu bycia w świecie, wyraz ogólnej gorączki wiedzy i posiadania przeszłości” (s. 17). Píše o próbach przełamania oficjalnych narracji, których elementem jest “oddawanie zasobów instytucjonalnych w ręce artystów” (s. 18), w tym o projekcie Beaty Barteckiej i Łukasza Rusznicy, *How To Look Natural in Photos* (2021), wobec którego autorka czuje duży opór, ponieważ w jej oczach estetyzuje świadectwa przemocy: dekontekstualizacja materiału źródłowego poszła tu, według niej, o krok za daleko. Refleksja ta staje się przyczyną decyzji o zaadresowaniu własnego uwikłania w pracy z archiwum dziadka, które wydaje mi postawą nie tyle słuszną, co jedyną możliwą—ostatecznie pozycje nieuwikłane nie istnieją. Zwłaszcza w kontekście tematów tak spornych jak konflikty pamięci jedyną produktywną drogą jest wiedza usytuowana, więc transparentność co do pozycji, którą wobec zarówno materiału, jak i tematu zajmuje podmiot mówiący. Właśnie z pozycji uwikłania autorka opisuje wystawę *Czas nieutracony* (2022), gdzie nie tracąc z oczu przemocy, która w archiwum Kubskiego znalazła odzwierciedlenie w przemieszczonej postaci (niewielu) obrazów katastrof czy też wypadków budowlanych, akcent został postawiony właśnie na “nieutrącenie” – przypomnienie, że czas między końcem II wojny światowej a początkiem transformacji ustrojowej nie był czasem pustym, lecz przeżytym, w którym dorastały pokolenia naszych ojców i dziadków, matek i babć.

Rozumiem, że dla osoby, wychowanej w przekonaniu o “słusznej minioności” czasów PRL, wyobrażenie o tym, że ktoś z entuzjazmem mógł budować nowy system społeczno-polityczny, może być trudne, a jednocześnie widzę i doceniam wysiłek włożony w próbę zrozumienia, wyobrażenia sobie, zgodnie z tym, co Ariella Azoulay

nazwała "historią potencjalną". Zmagania artystki widać w sformułowaniach takich jak "zdarzenia traumatyczne wynikają ze zmiany na lepsze" — dla całych grup społecznych transformacja ustrojowa była bowiem zmianą na gorsze i grupy te przez ówczesnych decydentów nazywane były "koniecznymi kosztami transformacji". Żniwo tych kosztów zebraliśmy jako społeczeństwo dopiero niedawno, a chyba najbardziej bezpośrednią samokrytykę w tym wymiarze sformułował Marcin Król w książce *Byliśmy głupi*¹. W wywiadzie dla "Gazety Wyborczej" z 2014 powiedział, że musimy "odzyskać ideę równości. Inaczej przyjdzie to «coś» i będziemy wisieć na latarniach". Pracę Barbary Kubskiej odczytuję jako kolejną próbę zmierzenia się ze spuścizną realnego socjalizmu, wyjścia poza "postkomunistyczne" lęki i projekcje. Najbardziej bezpośrednio formułuje tę próbę opisując część wystawy "Czas nieutracony" pt. "Marzyciele", poświęconej budowniczym nowego miasta, przyjeżdżającym z całego kraju by budować nowy, lepszy ład na powojennych zgliszczach. Przy tym warto pamiętać, że w budowie nowego państwa nie chodziło jedynie o jego modernizację, ale o powołanie bardziej sprawiedliwej rzeczywistości społecznej. Choć dziś wiemy, jak realnie ten proces przebiegł i że dla wielu wiązał się on z doświadczeniem przemocy państwowej, nie możemy nie uznać wiary i nadziei, z którą osoby, które doświadczyły nie tylko wojny, ale także nierówności międzywojennej Polski, przystąpiły do budowy nowego systemu. Właśnie na tym zasadza się siła historii potencjalnej: pozwala nam zobaczyć przeszłość w jej niezrealizowanych potencjałach, a nie tylko w domkniętej wizji, w której zastygła jako narracja zwycięzców historycznych procesów, którzy zawsze będą dążyli do opowieści o dziejowej konieczności.

Podobnie było w innych krajach byłego bloku wschodniego i znajdziemy niemało prac współczesnych osób artystycznych, podejmujących ten temat w zajmujący, a zarazem przekonujący sposób. Pracą, która zrobiła chyba największe wrażenie na mnie, jest *Marxism Today* Phila Collinsa z 2010 roku, będąca portretem czterech osób, które nauczały marksizmu-leninizmu w NRD tuż przed przełomem ustrojowym. Dla nich wszystkich — choć każde zupełnie inaczej ją przeszło — transformacja ustrojowa była rodzajem utraty.

Znamienne w tym kontekście jest dla mnie to, że autorka potrzebowała amerykańskiego historyka, Briana Porter-Szűcsa, a więc głosu z zewnątrz, by wyrazić myśl, że "nawet w opresyjnych państwach nie każdy obywatel jest uciskany. Ofiar także nie należy postrzegać wyłącznie przez pryzmat opresji aparatu państwa" (s. 30).

¹ M. Król, *Byliśmy głupi*, Czerwone i czarne, Warszawa 2015.

Można w sposób przekonujący argumentować, że właśnie całościowe unieważnianie życia przed 1989 rokiem, przy jednoczesnym długim trwaniu struktur mentalnych związanych ze stosunkiem do państwa i innych obywateli, doprowadziło do głębokiego kryzysu wspólnoty, której jesteśmy świadkami. W tym kontekście bardzo poruszające dla mnie było zestawienie (często przymusowej) powojennej migracji Polaków, w której ramach dziadkowie artystki znaleźli się w Nowych Tychach, z migracją wojenną Ukraińców i Ukrainek, którzy nagle są zmuszeni zbudować sobie dom w nowym miejscu, często tu Polsce, jako nasi sąsiedzi. To zestawienie pokazuje, jak ważne pozostaje ćwiczenie wyobraźni historycznej, ponieważ właśnie ona otwiera nas na zrozumienie losu innych, a jej brak – zamyka w samooczywistości lokalnych identyfikacji. Zabiera horyzont potrzebny do życia bez lęku. Właśnie dlatego głęboko przemówiły do mnie słowa, którymi artysta zamyka pisemną część rozprawy, przechodząc do części najważniejszej, dzieła artystycznego, w którym wszystkie poruszone wyżej wątki znajdują odzwierciedlenie:

Fotografie te nie były używane do tworzenia wielkich historycznych narracji, są jednak ważnym repozytorium wiedzy o czasach, które reprezentują i o kontekście lokalnym. Służą jako model do przetwarzania przeszłości, podważania jej sztywnych ram konstruowanych przez doświadczenie, wspomnienia i opowieść, w której dorastałam. Dzięki nim szukam nowych interpretacji faktów zarówno powszechnie znanych, ale też związanych z jednostkowymi doświadczeniami, będąc przekonana o społecznej wadze tego działania.

Analiza i Ocena Dzieła Artystycznego

Pani Kubska podeszła do postawionego sobie zadania w sposób rzeczywiście badawczy: w kolejnych artystycznych gestach próbowała odpowiedzieć sobie na pytanie o źródła i charakter konfliktu pamięci, który ujawnia się w i wokół archiwum Zygmunta Kubskiego. Każdy z nich można nazwać próbą, ujawniającą aspekt zagadnienia, które ją nie tylko ją interesuje, ale w które – jak już powiedziano – jest uwikłana i z którego to uwikłania formułuje swoje wypowiedzi. W tym miejscu chciałbym podkreślić, co dla mnie niezwykle istotne, że projekt Pani Barbary Kubskiej jest w pełni tego słowa znaczeniu przykładem badań artystycznych: trudno sobie wyobrazić, kolejne gesty artystki bez opisanego powyżej procesu badawczego, które –

od wspomnianej już książki *Miasto / Fotografia / Archiwum* i wystawy *Czas nieutracony* po będące przedmiotem niniejszej recenzji trzy projekty – wynikają bezpośrednio z tego procesu, stanowią zastygłe w geście formy myśli, materializacje procesu. Pod tym względem praca Pani Kubskiej wydaje się egzemplaryczna i bardzo jej za to dziękuję.

Pierwszą próbą jest seria dziesięciu kolaży, w których artystka zestawia fotografie Kubskiego z wyciętymi z podręczników fotografii amatorskiej z jego biblioteki, by pokazać jego zanurzenie w kulturze wizualnej czasów, a także powinowactwo ze sposobami widzenia postaci z panteonu ówczesnej fotografii artystycznej i reportażowej: Zbigniewa Dłubaka, Edwarda Falkowskiego czy Romana Burzyńskiego. Zwłaszcza Dłubak wydaje się tu postacią kluczową, ponieważ wraz z Andrzejem Wróblewskim był autorem koncepcji realizmu socjalistycznego w pełnym tego słowa znaczeniu – nie skostniałego, schematycznego zestawu nakazów i zakazów (i zapłacił za to kilkoma latami całkowitej nieobecności). To jest o tyle istotne – i zwraca na to Pani Kubska w swojej pracy – że właśnie Dłubakowi zależało na zachowaniu krytycznego potencjału fotografii jako narzędzia ukazywania rzeczywistości, nie tworzenia jej w ramach języka propagandy. Każdy kto zna dyskusję, jakie toczyły się w łonie ZPAF w latach PRL wie, że był to temat regularnie powracający na wokandę, w sposób najbardziej wyrazisty w trakcie tzw. karnawału Solidarności, dopóki stan wojenny nie przerwał tych żarliwych debat. “Fotografia jest nierozłącznie związana z widzeniem podsumowuje autorka – a kolaże mają funkcję uwidaczniania tego, co niemożliwe do zobaczenia na pojedynczej fotografii” (s. 36).

Kolejna próba to poszukiwanie pęknięć w dość jednolitym obrazie rzeczywistości kreślonym przez archiwum Zygmunta Kubskiego: Na dużej sklejkowej tablicy artystka stworzyła konstelację zdjęć nie pasujących do obrazu, będących “wyłomem w próbach odczytania logiki tego zbioru. Narracje obrazują system napięć, które tworzą się między obrazami” (s. 38). Niczym Warburgiański atlas, konstelacja Kubskiej tropi napięcia i nieszczelności, momenty, w których być może jesteśmy w stanie zajrzeć za zasłonę (zbyt?) optymistycznej wizji stojącej się na oczach fotografa rzeczywistości. Przy tym autorka w ciekawy sposób wykorzystwała elektroniczny system sterowania by kierować uwagę osób odbiorczych to na jedno, to na inne szczegóły zdjęć – sugerując związki między nimi, ale czyniąc to w takim tempie, że trudno nadażyć za bodźcami świetlnymi. Zarówno pod względem materiałowym, jak i technologicznym jest to

próba niezwykle ciekawa, zmuszająca nas do aktywnego odbioru tych fotografii, skonfrontowania się nie tyle z nimi samymi, co pytaniami i wątpliwościami, które wobec nich wysuwa autorka projektu.

Na koniec próba dla mnie najważniejsza: książka fotograficzna składająca się z 254 par fotografii, wybranych z sekwencji fotografii Kubskiego, a więc rekonstruujących jego sposób patrzenia. W tej pracy "sam akt fotografowania staje się przedmiotem refleksji. Jednocześnie porządek zdjęć reprezentuje moje pierwsze doświadczenie zbioru podczas jego digitalizacji." – pisze autorka (s. 36). To jest zarazem siłą, jak i słabością tej części projektu doktorskiego, od razu powiem, że moim odczuciu najciekawszej z trzech części projektu, o największym potencjale. Ten potencjał nie został w pełni wykorzystany, co jednak nie znaczy, że nie cenię tej książki, wręcz odwrotnie: pragnąłbym, była gęstsza, ale o tym za chwilę.

Przede wszystkim gest zestawienia dwóch klatek z sekwencji poszukiwania motywu, właściwego kadru, uważam za genialne posunięcie: z jednej strony uwalnia przed dyktatem (dyktaturą? przemocą? ciężarem?) kadru, przed fantazją o "decydującym momencie". Dzięki takiemu rozszczelnieniu fotograficznego momentu, właśnie ku temu, co Ariella Azoulay nazywa "wydarzeniem fotografii"², zaczynamy jasno widzieć, że fotografia jest – zawsze ! – manipulacją. Poszukiwanie "właściwego" punktu widzenia, by przedstawić rzeczywistość zgodnie z intencją osoby fotografującej, to jest właśnie ustawianie kadru, manipulacja. W tym sensie nie ma obrazów niezmianipulowanych, o czym zbyt łatwo zapominamy, zwłaszcza gdy patrzymy na obrazy o silnie retorycznym zabarwieniu, lub takich, których znaczenie było silnie kierunkowane przez podpis, komentarz, kontekst³. Jeśli jest coś, co w moim odczuciu osłabia wymowę tego projektu, to mam wrażenie nadmiaru sytuacji poklatkowych, w których relacja między jednym kadrem a drugim jest z góry oczywista. Przyjęta przez autorkę strategia przywodzi bowiem na myśl książkę fotograficzną *Schema* Alexandra Gronskiego i Ksenii Babushkiny, która eksploruje kwestie percepcji i manipulacji za pośrednictwem dyptyków i tryptyków, powstałych między 2005 a 2015 rokiem. W tamtej książce zestawione ze sobą obrazy wydają się zmanipulowane, ale ten efekt wynika z bardzo dobrze przemyślanej strategii fotografowania (zmiana perspektywy,

² Najlepiej tę koncepcję opisuje tu: A. Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, Verso Books, London - New York 2012.

³ Znakomite ujęcie tej kwestii oferuje Flusser: V. Flusser, *Gesty. Próba fenomenologiczna*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 2016, t.0, nr 12.

fotografowanie tej samej sceny w znacznych odstępach czasu, wykorzystanie elementów sceny bądź postaci ludzkich do stworzenia iluzji jedności przestrzeni, itd.). W tym kontekście bardzo uwidacznia się potencjał książki *How Distant, How Close*, która w moim odczuciu powinna być krótsza. Kolejna rzecz, która mnie zastanawia to decyzja pozostanie przy kopiach archiwalnych – z jednej strony rozumiem ten konceptualny gest, który intuicyjnie przekonuje, ale wynikająca z niego wizualna jednolitość nie zaprasza do skupiania się na poszczególnych zdjęciach i zestawieniach, na sekwencji. A szkoda, bo właśnie tam można by zdziałać cuda: właśnie tu mam wrażenie niewykorzystanego potencjału. Bardzo trudno jest bowiem zapanować nad sekwencją ponad pięciuset zdjęć – bardziej wyrazista decyzja w sprawie edycji pozwoliłaby na dopracowanie gestu, precyzyjne ułożenie przebiegu tak, by efekt był dosłownie eksplozywny. O wiele mocniejsze wydają się na przykład zestawienia, gdzie relacja między nimi nie jest oczywista (np. 016-017, 068-069, 086-087, 106-107, 144-145, 148-149, 150-151, 184-185, 188-189, 200-201, 222-223, 244-245, 254-255, 288-289, 346-347, 350-351, 454-355 (just), 356-357, 432-433, 438-439, 446-447, 454-455, 460-461, 462-463, 464-465, 508-509) niż tam, gdzie „poklatkowość” sytuacji ogłasza się z góry. Bardzo ciekawe są momenty, gdzie to postać raczej niż przestrzeń łączy klatki (358-359), gdzie mamy tę samą przestrzeń, ale postaci ulegają całkowitej wymianie (392-293, 440-44), gdzie zdarzają się ciekawe zmiany perspektywy (336-337), quasi-panoramy (110-111, 242-243, 310-311, 334-335), gdzie zmiana perspektywy zupełnie odmienia obiekt (330-331), gdzie sytuacje jedynie wydają się identyczne. Zdarzają się też wspaniałe portrety (228-229, 230-231), pokazując, że takie rozbitcie jedności to wspaniały zabieg do portretów, zwłaszcza grupowych. Czasem też poklatkowość jako taka jest ciekawa, jak w zestawieniach 060-061 (rowery), 050-051 (uchwyt od wózka dziecięcego); czasami zestawienie sprawia wrażenie, jakby autor bezwiednie dwukrotnie fotografował to samo miejsce (tak jakby to miejsce mówiło, że będzie z niego świetna fotografia: 010-011). Jak widać, jestem entuzjastą tej książki – po prostu mam poczucie, że mogłaby być książką ze wszech miar wybitną.

Podsumowując, przedłożone w ramach przewodu doktorskiego dzieło uważam za oryginalne, artystycznie przekonujące, a w dodatku w sposób modelowy realizujące metodologię badań artystycznych. Gratuluję!

Streszczenie drogi twórczej i dorobku Barbary Kubskiej

Droga twórcza

Barbara Kubka jest artystką wizualną i wykładowczynią, której praktyka artystyczna i badawcza koncentruje się wokół zagadnień pamięci, archiwów i wielowątkowych historii, analizowanych przez pryzmat przemian kulturowych.

Jej droga twórcza jest silnie naznaczona metodologiami autoetnografii oraz badań artystycznych (*artistic research*). Centralnym punktem jej wieloletnich badań jest osobiste i zarazem krytyczne odczytanie archiwum fotograficznego jej dziadka, Zygmunta Kubskiego. Prace te, w tym projekt doktorski, badają sposoby współczesnego odbioru tych zbiorów, łącząc kontekst osobisty z analizą politycznego uwikłania obrazów i "konfliktu pamięci".

Jej praktyka obejmuje fotografię, obiekty fotograficzne, instalacje, kolaże oraz tworzenie książek artystycznych, często we współpracy z innymi twórcami i instytucjami (m.in. Muzeum Miejskie w Tychach).

Artystka zrealizowała dotąd 3 wystawy indywidualne i wzięła udział w 18 wystawach zbiorowych.

Najważniejsze osiągnięcia i projekty badawcze

Kluczowe osiągnięcia artystyczne i badawcze doktorantki są ze sobą ściśle powiązane i często stanowią wynik konsekwentnej praktyki badawczej i stawiania sobie ważkich pytań:

- Badania nad archiwum Zygmunta Kubskiego: Najważniejszy, wieloetapowy projekt badawczy, który zaowocował m.in. książką artystyczną "Miasto, fotografia, archiwum" (2020), wystawą "Barbara Kubka - Zygmunt Kubski. Czas nieutracony" (2022) w Muzeum Miejskim w Tychach oraz stanowi trzon pracy doktorskiej "Archiwum i konflikt..." (2023-2024).
- Projekt "Sploty" (2016): Cykl fotografii i wystawa ("Barbara Kubka / Stanisław Gadowski – Sploty. Fotografie polskich strojów ludowych") zrealizowana na zaproszenie Muzeum Miejskiego w Tychach, będąca dialogiem ze starszym archiwum etnograficznym.
- "Projekt: Winnica" (2011): Praca magisterska będąca artystyczną rekonstruacją wokół odtworzonego z pamięci przez dziadka planu utraconego majątku.

- Działalność w Fundacji Kultura Obrazu: Udział w kluczowych projektach digitalizacyjnych, m.in. "A, B, C – Architektura Bliżej Ciebie. Cyfrowe archiwum fotografii Zygmunta Kubskiego" (2016) oraz "Cyfrowe albumy Hanny Adamczewskiej-Wejchert i Kazimierza Wejcherta" (2022-2024).

Ostatnie nagrody i wyróżnienia

- Stypendium KPO dla Kultury (2024)
- Stypendium Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2021)
- Wyróżnienie (Honorable Mention) w międzynarodowym konkursie The International Photography Awards (2021) za książkę "Miasto, fotografia, archiwum".
- Trzy wyróżnienia (Honorable Mentions) w konkursie The International Photography Awards™ (2017) za fotografie z projektu "Sploty".

Działalność dydaktyczna

Pani Kubaska od 2016 roku pracuje na stanowisku asystentki w Pracowni Fotografii Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W tym czasie opracowała i realizowała programy kształcenia takich kursów, jak "Podstawy fotografii", "Fotografia" oraz "Fotografia w trybie warsztatowym". Pełniła opiekę merytoryczną, aranżacyjną i produkcyjną nad 6 wystawami i plenerami studenckimi (m.in. "Teoria wpływu", "Process", "Protokół rozbieżności"). W ramach współpracy naukowej prowadziła warsztaty dla studentów w ramach programu Erasmus w Valand Academy (Göteborg, Szwecja, 2019) oraz University of Plymouth (Wielka Brytania, 2018).

Wnioski Końcowe i Konkluzja

Konkludując, przedstawiona rozprawa doktorska wraz z dziełem artystycznym autorstwa Pani Barbary Kubskiej pt. „Archiwum i konflikt. O poszukiwaniu tożsamości w fotograficznych zbiorach” stanowi, w myśl art. 187 ust. 2 Ustawy, oryginalne dokonanie artystyczne. Rozprawa prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną Kandydatki oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej, o których mowa w art. 187 ust. 1 Ustawy. W świetle powyższego i po dodatkowym zapoznaniu się z dokumentacją dorobku i dotychczasową drogą twórczą mgr Kubskiej jestem przekonany, że recenzowana rozprawa doktorska spełnia wszystkie wymagania stawiane takim pracom przez Ustawę Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Krzysztof Pijarski