

Dr hab. Piotr Korduba

Poznań, 31.01.2017

Instytut Historii Sztuki UAM

Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Bożeny Kostuch pt. *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015

Recenzowana praca to książka pt. *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945* opublikowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 2015 roku. Obszerna publikacja licząca przeszło 500 stron oraz setki, na ogół barwnych, fotografii. Praca składa się z części nazwijmy ją „teoretycznej” zajmującej 132 strony wraz ze spisem wykorzystanej literatury i archiwaliów, pozostała jej partia obejmuje katalog obiektów sporządzony według alfabetycznego porządku miejscowości. Pracę zamyka słownik biograficzny twórców oraz dwa indeksy. Już z tej ogólnej charakterystyki widać jak rozłożone są akcenty opracowania, a także jaka jest proporcja pomiędzy jego częściami. Ta, którą określiłem jako „teoretyczną”, a która poza stosownymi słowami wstępnymi i Wprowadzeniem składa się z kilku rozdziałów (*Ceramika w powojennej architekturze Krakowa i Małopolski...*, *Rodzaje ceramiki...*, *Piropiktura*, *Mozaika*, *Płyty okładzinowe*, *Przykłady stosowani dekoracji...*, *Inne materiały...*, *Rola P.P. Pracownie Sztuk Plastycznych*) zajmuje jedynie (w przybliżeniu) 1/4 całego opracowania. Pozostała to jak wspomniano katalog, którego noty zostały zbudowane w oparciu o konsekwentny schemat przynoszący informacje adresowe, o ewentualnym autorstwie, krótką historię i opis obiektu, a także przywołujące wybrane wzmianki z prasy, literatury czy archiwaliów. Celem tak skomponowanej monografii jest jak pisze Autorka „...zebranie dostępnych materiałów na temat obecności ceramiki w architekturze i budownictwie naszego regionu oraz przedstawienie ich na szerszym tle, z uwzględnieniem historii i kontekstu opisywanego miejsca” i dalej „Równie istotnym – a może nawet ważniejszym – celem opracowania jest zwrócenie uwagi na kompozycje zdobiące budynki w naszych miastach...” (s. 11) by ostatecznie wyrazić życzenie „...bylibyśmy szczęśliwi, gdyby niniejsza monografia sprawiła, że pomysł usunięcia choćby jednej dekoracji architektonicznej w Małopolsce poprzedzony zostanie refleksją oraz rozważeniem wszystkich za i przeciw takiej decyzji” (s. 12). Jasno wyłożony zamiar Autorki nie pozostawia wątpliwości: istota opracowania polega na stworzeniu możliwie najpełniejszego katalogu istniejących obiektów, widzianych wprawdzie

w kontekście, ale jak zaznaczono – historii i miejsca występowania, a zarazem publikacja ta ma mieć charakter interwencyjny, zwrócić uwagę, dowartościować opisywane dekoracje w przestrodze przed ich zbyt pochopnym usuwaniem. Nie sposób przemilczeć, że książka została wyróżniona w ogólnopolskim prestiżowym konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2015. Ani jednak postawione zamierzenia autorki – i powiedzmy otwarcie, spełnione (choć nie wiem w jakim zakresie co do interwencyjności), ani wyróżnienie nie ułatwiają zadania jakie stoi przed recenzentem w przewodzie doktorskim, oceniającym tę publikację jako pracę cenzusową, a tym samym nie pozwala ocenić jej jako przedsięwzięcia w pełni udanego.

Niepokojąca na pierwszy rzut oka dysproporcja jaka zachodzi pomiędzy wstępnymi rozdziałami pracy a jej dominującą częścią katalogową nie zaciera się niestety po wnikliwej lekturze monografii. Trudno bowiem odeprzeć wrażenie, że Autorkę w istocie interesuje przede wszystkim zebranie możliwe najpełniejszej, ale jednak przede wszystkim faktograficznej wiedzy o obiektach, niż obok jej zebrania – wykorzystanie celem możliwie wielostronnej analizy zjawiska jakim były ceramiczne i mozaikowe dekoracje architektoniczne w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku. Zamieszczone we wstępnej partii rozdziały przynoszą bez wątpienia wyczerpującą i uporządkowaną wiedzę o rodzajach i technologiach omawianej dekoracji wraz z ich tłem historycznym, pośród którego wskazuje się niekiedy podobne realizacje z innych regionów (głównie z Warszawy), ponadto tam gdzie dało się to ustalić pojawiają się twórcy, prawie zawsze wytwórnie i zlecniodawcy. We *Wprowadzeniu* Autorka trafnie zarysowuje szeroki kontekst problematyki jaki wiąże się z tytułowymi dekoracjami. Jest w nim mowa o dynamice popularności materiałów i technik, o ich postulowanych i rzeczywistych związkach z architekturą, o oficjalnych zadaniach „wychowania estetycznego” i „podniesienia kultury artystycznej” jakie przed nimi stawiano, wreszcie mecenacie zakładów przemysłowych. Wszystko to ma charakter rozbudowanych, opartych na właściwych źródłach, ale jednak zapowiedzi, których rozwinięcia czytelnik oczekuje w dalszym ciągu pracy. Trzeba niestety przyznać, że dochodzi do niego sporadycznie. Przywołajmy kilka takich przykładów.

Kwestią zasadniczą wydaje się relacja pomiędzy dekoracją a architekturą. Autorka stawia jasną hipotezę, jakoby od 2 poł. XX wieku, a więc apogeum stosowania technik ceramicznych w budownictwie, traktowane były one przede wszystkim jako element dekoracyjny i mimo postulowanej syntezy architektury, malarstwa i rzeźby, do syntezy takiej

w praktyce rzadko dochodziło, co czyniło z nich ostatecznie autonomiczną w sensie strukturalnym zdobniczą aplikację. To słuszne stwierdzenie nie znajduje jednak szerszego przyczynowo-skutkowego rozwinięcia. Nie dostrzega tym samym, że ta relacja bliska jest tej jaka zachodziła pomiędzy zindywidualizowanym wyposażeniem wnętrz (publicznych i prywatnych) doby Peerełu, a zestandaryzowanym budownictwem. W tych publicznych, swoistym odpowiednikiem ceramicznej dekoracji była dla przykładu metaloplastyka czy wielkoformatowe autorskie tkaniny. Pominięcie tego wymiaru relacji dziwi tym bardziej, że Bożena Kostuch trafnie dostrzega przy wybranych przykładach, że właśnie w ten sposób owe dekoracje działały, pisząc między innymi o stołówkach domów wczasowych Geofizyk i Alchemik w Muszynie-Złockiem „Dekoracyjne kompozycje z metalu czy ceramiki autorstwa cenionych artystów plastyków tę jednostkowość jeszcze uwypuklały i sprawiały, że nawet banalna sala jadalna umieszczona w typowym budynku nabierała charakteru i odróżniała się od innych sal jadalnych...” (s. 103).

Kolejny relacyjny wątek, którego nie sposób pominąć w przypadku opracowywanego zagadnienia, to zależność pomiędzy zamawiającym (na ogół państwowym przedsiębiorstwem) a autorem dekoracji. W pracy został on właściwie jedynie zasygnalizowany (s. 18) i bardzo nieśmiało rozwinięty zagadnieniem mecenatu zakładów przemysłowych i ich kontekstu w postaci polityki kulturalnej państwa (s. 19). Ta problematyka bliska jest kolejnej, a mianowicie stosunku artystów do tego rodzaju zamówień i ich miejsca w całokształcie twórczości. W pracy pojawiają się jedynie uwagi dotyczące rzeczywistego wykształcenia artystów w kontekście wykonywanych dekoracji architektonicznych (s. 105-106). Tymczasem choćby przetestowania wymagałaby hipoteza o chałturowym wymiarze podejmowania takich zleceń, być może właśnie „prac rentownych” jak nazwała je ostatnia Ewa Toniak¹. Nawet krótkie przedstawienie tego kontekstu, wzbogaciłoby naszą wiedzę o relacji artyści – państwowy mecenat dobry Peerełu.

Rozdział pt. *Inne materiały* jest właściwie wyłącznie enumeracją realizacji i materiałów, z których zostały wykonane i nie próbuje się w tej prezentacji dostrzec jakiegokolwiek problemu badawczego, wykazać zbieżności czy odmienności realizacji. Tymczasem w tym przedstawieniu wyróżniają się hotelowe inwestycje Orbisu w Zakopanem, które jak zauważa autorka były „Czołowymi przykładami zastosowania różnych materiałów

¹ E. Toniak, *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015.

w opracowaniu plastycznym wnętr...” (s. 103). Nie dowiadujemy się jednak dlaczego tak się stało akurat w przypadku obiektów tego przedsiębiorstwa i w tym mieście. Jest z kolei wiedzą wręcz powszechną, że placówki Orbisu wyróżniały się swoistym luksusem, a samo Zakopane było wszak najbardziej prestiżowym z górskich miejscowości wypoczynkowych. Brak podjęcia tego wątku, a więc specyfiki zamówień określonego inwestora, w tym przypadku szczególnie znaczącego, jest niestety charakterystyczny dla całej pracy. Dziwi to tym bardziej, że przyczynkiem dla tych rozważań mógłby być tekst Andrzeja Szczerskiego, *Dekada luksusu*² i próba spojrzenia na te szczególne inwestycje jako w jakiejś mierze wyprzedzające upowszechniające się w latach 70 tendencje. Jeśli mowa o uporządkowaniu i klasyfikacji materiałów i technik, to opinii generalnej wymagałaby także kwestia preferencji materiałów lub technik pośród inwestorów, lub z uwzględnieniem przeznaczenia i funkcji obiektu.

Chyba najbardziej analityczny jest rozdział *Rola...*, który należy odczytać jako próbę przedstawienia artystyczno-instytucjonalnego kontekstu powstawania omawianych dekoracji. Dopiero w tym miejscu pojawia się precyzyjne omówienie mechanizmów i etapów powstawania dzieł, które podlegały ocenie komisji Pracowni Sztuk Plastycznych, a także prezentacja kluczowego dla podjętego tematu, krakowskiego oddziału Pracowni. Dzięki temu orientujemy się w jakiej siatce organizacyjno-administracyjnej zależności rodziły się omawiane dzieła, co jest w istocie niezbędne dla zrozumienia mechanizmów przedsięwzięć artystycznych jakie przypadały na czasy Polski Ludowej. Jedyne w tym miejscu autorka szerzej przytacza krytykę artystyczną dotyczącą realizacji (s. 110-111), niestety znów raczej opierając się na przywołaniu opinii krytyków i powstrzymując się od ich zanalizowania. Biorąc pod uwagę kluczowość podjętych w tym rozdziale zagadnień, zagadkowe jest jego miejsce, kończy on bowiem „teoretyczną” część pracy, podczas gdy raczej powinien ją inicjować. W tym miejscu pojawiają się ponownie, zasygnalizowane we Wprowadzeniu (s. 18-19), zagadnienia jak chociażby społeczne oddziaływanie dekoracji, ich propagandowy charakter itd. (s. 107), jednak raczej na zasadzie powtórzenia ogólnych uwag z poprzedniego miejsca niż oczekiwanego rozwinięcia. Dla przykładu kwestia propagandowego zadania jakie miały dekoracje ceramiczne zostaje przez Bożenę Kostuch zamknięta przywołaniem opinii w tej sprawie innego badacza (Łukasza Rondudy). Tymczasem orientacja Autorki w obszarze

² A. Szczerski, *Dekada luksusu. PRL i Hotele w latach 70. XX wieku*, w: tenże, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015.

tego problemu powinna skłaniać do choćby ustosunkowania się do opinii Rondudy, może podjęcia z nią dyskusji, a dobrym tłem tych rozważań mogłaby być głębsza analiza nie tylko tematów, ale także sposobu ich obrazowania w twórczość Heleny i Romana Hussarskich. Rozdział kończy się rodzajem apelu o nie niszczenie mozaik. Jednak nawet i tu refleksja nad tym dlaczego obiekty te są niszczone, nie dopuszcza właściwie do głosu innych argumentów niż niechęć i zaniedbanie, podczas gdy w naukowych, a nawet publicystycznych dyskursach stosunek do tego rodzaju dziedzictwa bywa postrzegany jako element szerszego procesu mieszczącego się w zjawisku określanym jako „strategie niepamięci”³ czy choćby w kontekście Springerowskiej „źle urodzonej” architektury⁴.

Przejdźmy teraz do kwestii bardziej detalicznych. Przyznać trzeba rację Autorce, że zagadnienie ceramicznych czy mozaikowych dekoracji powstających w Polsce po II wojnie światowej nie jest opracowane. Tym samym w nieco innym świetle, niż w przypadku szeroko rozpoznanych tematów, rysują się dwie znane Bożenie Kostuch popularne publikacje dotyczące pokrewnych zagadnień. Mowa tu o przewodniku po stołecznych mozaikach Pawła Giergońa i książce poświęconej twórczości Hanny i Gabriela Rechowiczom⁵. Przy pełnej świadomości dysproporcji i różnic jakie dzielą te trzy publikacje, powinno kusić Autorkę aby z obu zrobić intensywniejszy użytek. Pierwsza pozwala z pewnością lepiej porównać krakowsko-małopolski pejzaż architektonicznej dekoracji ze stołecznym i choćby ustosunkować się do twierdzenia Giergońa jakoby skala zjawiska plastycznej dekoracji w warszawskiej architekturze „musiała budzić respekt”⁶. Druga, poświęcona chyba najstłynniejszym „dekoratorom Peerełu” jak się określa Rechowiczów, byłaby przydatna w rozważaniach nad relacją artysta – zleceniodawca i miejscem tego typu realizacji w dorobku twórców pracujących w czasach Peerełu. Jeśli mówimy o pracy naukowej, to czytelnika zaskakuje splątanie w ramach jednego rozdziału (bez wprowadzenia podrozdziałów) wątków najróżniejszego charakteru i ciężaru, a także niejasno w wielu miejscach prowadzona narracja, której konsekwencje mają wymiar merytoryczny. I tak np. w rozdziale pt. *Płyty okładzinowe*, który rozpoczyna się od opisu walorów tej techniki, miejsc wytwarzania i

³ M. Leśniakowska, *Warszawa XX wieku – strategie niepamięci*, „Rocznik Warszawski”, 2003, t. 32.

⁴ F. Springer, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Kraków 2012.

⁵ P. Giergoń, *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945-1989*, Warszawa 2014; M. Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, Warszawa 2011.

⁶ P. Giergoń, dz. cyt., s. 10.

technologii, nagle pojawiają odwołania (niesłusznie zresztą określone cytowaniem) do wspomnień krakowskich artystów pracujących w Spółdzielni „Kamionka” (s. 68). Choć z pewnością cenne, posiadają raczej anegdotyczny charakter, który bez stosownego dystansu, został wpleciony w zasadniczą narrację rozdziału. Sytuacja ta niepokoi tym bardziej, że czytelnik nie jest w stanie zorientować się jakie jest źródło owych wspomnień, albowiem ostatnie odwołanie do przypisu (nr 118) wskazuje jedynie na biogramy jednego z nich – Bolesława Książka. To zresztą sytuacja dla całej pracy symptomatyczna. Bożena Kostuch powołuje się w swym słowie wstępnym na informacje pozyskiwane od samych twórców (s. 13), a wykorzystanie wiedzy jaką niesie tego rodzaju historia oralna trzeba bez wątpliwości uznać za cenny element warsztatu badawczego Autorki. Problem jednak w tym, że w naukowym aparacie w jaki wyposażona jest książka nie ma po nim śladu! Wystarczyło w stosownych momentach przywołać konkretne postaci i daty odbycia z nimi wywiadów. Ten oczywisty zabieg nie tylko wzmocniłby i uwiarygodnił przywoływane opinie, ale pozwolił na wprowadzenie informacji przydatnych dla kolejnych badaczy zainteresowanych zagadnieniem.

Praca nie jest niestety wolna od powtórzeń, nawet jeśli nie brzmią one dosłownie oraz redakcyjnych uchybień. Tak jest w przypadku opisywania walorów płyt ceramicznych na s. 61 i po raz kolejny kilka stron dalej (s. 65-66). Zastrzeżenie, że praca nie obejmuje zagadnienia w obszarze domów prywatnych, które jest w opracowaniu jedynie wzmiankowane, pojawia się dopiero na s. 78 i to w przypisie, mimo że we słowie wstępnym (s. 10) znalazło się miejsce aby wspomnieć, że opracowanie nie będzie dotyczyło architektury sakralnej. W przypisie 149 (s. 93) można by śmiało zrezygnować z formuły „pan Przemysław Gawor” i pozostać jedynie przy imieniu i nazwisku; nie ma potrzeby przytaczać w formie cytatów banalnych informacji z codziennej prasy (przypis 154, s. 99). W tekście części „teoretycznej” nieustannie przeplatają się ze sobą informacje, a tym samym wątki narracyjne istotne wraz z pobocznymi, nie będąc w żaden sposób wyodrębnionymi. Tak jest na s. 68 gdzie nagle mowa o nocowaniu w miejscu pracy jednej z artystek; na s. 110 kiedy przy omawianiu działalności krakowskiego oddziału P.P. PSP podaje się jego dawne dane adresowe, które bez żadnej szkody można by przenieść do przypisu, rezygnując z rozbijania nimi ciągłej narracji. Już marginalnie warto wspomnieć, że w zespole archiwalnym Cepelia przechowywanym w Archiwum Akt Nowych, szczególnie w protokołach Komisji Nadzoru Artystycznego czy też zapisach debat ze Zjazdów Delegatów odnaleźć można sporo uwag

dotyczących produkcji ceramiki architektoniczno-artystycznej przez to przedsiębiorstwo, które pozwoliłyby rozwinąć te pojawiające się w recenzowanym opracowaniu na s. 63-64.

Podsumowując tę krytyczną część recenzji warto przywołać opinię wspomnianego Pawła Giergońa „tropiciela” mozaik stołecznych, który napisał o dekoracjach architektonicznej Peerelu „... zawiera się [w nich] cała historia sztuki Polski Ludowej, z jej artystycznymi modami, upadkami, nadziejami, nierzadko kompromisami i koniecznością dokonywania trudnych życiowo wyborów. To fascynujący z perspektywy czasu obraz powojennej odbudowy, doktrynerstwa, zaskakującej czasem swobody twórczej, życia w głównym nurcie wydarzeń lub artystycznej izolacji, niemal zawsze spóźnionej recepcji nowych zjawisk sztuki światowej i przede wszystkim zbiurokratyzowanej, często absurdalnej peerelowskiej rzeczywistości”⁷. Jakkolwiek wizualizację tych słów można znaleźć w ilustrujących monografię Bożeny Kostuch realizacjach, to ich analiza, a także rozpoznanie kontekstu powstania, niestety już nam tych determinantów nie tłumaczy. Skatalogowane przez Autorkę prace funkcjonują właściwie w artystycznej pustce, tak jakby wokół nich, a w szczególności ich twórców nie toczyło się właściwie żadne artystyczne życie, nie docierały do nich żadne tendencje. Mimo, że większość powstała w czasie tzw. odwilży i po niej⁸ nie dowiadujemy się jak, a nawet czy w ogóle, należy je w tym kontekście widzieć. Mimo, że dominują w nich formy abstrakcyjne, to nie wiemy dlaczego tak się stało czy to właśnie odwilżowy przejaw autonomiczności sztuki, manifestacja wolności? Nie dowiemy się również bliżej, które z nich, jakie miejsce i jak skutecznie zajmowały w programach państwowej propagandy. A może wreszcie jest tak, że wiele z tych prac, do czego chyba najbardziej zbliża się diagnoza Autorki, to właściwie jakby „trzecia” twarz Peerelu – ani nowoczesna, ani propagandowa.

Praca budzi więc sporo zastrzeżeń i to zarówno poważnych jak i drugorzędnych. Wynikają one jednak nie tyle z popełnionych błędów, co przede wszystkim z niewykorzystanych szans, niedostrzeżonych perspektyw, pominiętych kontekstów i relacji. Zainteresowany zagadnieniem recenzent (a w tym przypadku także czytelnik opublikowanej książki) staje wobec tego przed dylematem czy dyskwalifikują one całkowicie przedłożone mu opracowanie? Odpowiedź nie jest prosta, ale po dłuższym namyśle stwierdzam, że nie.

⁷ P. Giergoń, dz. cyt., s. 9.

⁸ *Odwilż. Sztuka ok. 1945 r.*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996.

Przede wszystkim podkreślić bowiem trzeba pionierskość podjętych studiów z bagażem zmagania jakie z taką podstawową pracą się wiążą, a więc trud stworzenia mapy realizacji, dotarcia do nich, inwentaryzacji, niełatwych i nie zawsze skazanych na sukces prób atrybucji i precyzyjnego datowania. W przypadku tego właściwie nieistniejącego w naukowym obiegu zagadnienia, klasyczna ścieżka badań zamienia się w detektywistyczne dochodzenia, zasadzające się na szukaniu choćby wzmianek w różnorodnych i rozsianych po przeróżnych zasobach archiwaliach, w specjalistycznej, a niekiedy całkowicie przypadkowej literaturze, lokalnej codziennej prasie, dokumentach życia społecznego. Tę pracę Bożena Kostuch niewątpliwie wykonała, torując tym samym drogę swym następcom. Wykonać ją trzeba było, bo w istocie obszar badań autorki jest – jaka sama zauważa, wyjątkowy i to z kilku względów: obecności znakomitej Spółdzielni „Kamionka” i twórców z nią związanych, dwóch szkół średnich posiadających klasy o profilu ceramicznym (Łysa Góra i Nowy Wiśnicz), Pracowni Rzeźby w Ceramice przy krakowskiej ASP czy wreszcie wynalezienia eksperymentalnej techniki piropiktury. Tej ostatniej poświęciła zresztą niemało miejsca, w gruncie rzeczy wprowadzając ją w naukowy obieg. Zdecydowanie mniej enigmatyczna była działalność spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze, ale dzięki tej pracy doczekaliśmy się jej spójnego obrazu i wyeksponowania znaczenia tej placówki dla upowszechnienia materiału ceramicznego w skali całego kraju.

Dominująca w pracy część katalogowa jest bez wątpienia jej bardzo silną stroną (choć podkreślam, że powinna być zrównoważona „teoretyczną”), ale w moim przekonaniu dlatego, że odbiega od klasycznych „suchych” katalogów. Zawarte w poszczególnych notach informacje nie są względem siebie do końca symetryczne, różnej objętości, mniej lub bardziej rozbudowane – tak jak pozwalała na to zdobyta wiedza, ale dzięki temu zawierają w sobie bardzo różnorodne informacje: nieoczywistą niekiedy historię budynków (w wielu przypadkach książka Bożeny Kostuch to zapewne jedyne miejsce w jakim można ją w ogóle znaleźć!), dzieje przemian wewnątrz, uwagi o pozostałych elementach wyposażenia, identyfikację ikonograficzną przedstawięń, fragmenty opinii z epoki, wskazówki dotyczące literatury i archiwaliów związanych z realizacją. Docenić zatem należy indywidualny pomysł na tę część pracy, w którym Autorce spójnie i bez nachalności udało się zgromadzić różnorodną wiedzę jaką pozyskała o interesujących ją obiektach. Cenne i o niemałej wartości poznawczej są przystępnie dla humanistycznego czytelnika przedstawione uwagi dotyczące szczegółów technicznych i technologicznych, a także walorów użytkowych poszczególnych

rodzajów dekoracji. Ostatecznie, nie można zapomnieć o słowniku biograficznym twórców i zarazem podkreślić, że dotyczy on osób na ogół zupełnie lub mało znanych, o których podstawowe dane biograficzne nie jest łatwo, nawet przy wszystkich współczesnych udogodnieniach elektronicznych. Mamy więc w przypadku recenzowanej książki do czynienia z pracą o charakterze rudymenarnym, która z zapomnienia, zaniedbań i zniszczeń wydobywa niezaprzeczalny artystyczny fenomen, chwytając i porządkując go w zakresie zbliżonym do tzw. pierwszej historii sztuki. We współczesnej przestrzeni naszej dyscypliny, gęsto wypełnionej i nadal się wypełniającej wyrafinowanymi metodologicznymi koncepcjami, rozbudowanymi teoretycznymi planami badań, powyższe stwierdzenie może być postrzegane jako negatywna krytyka. Powinna ją jednak oddalić prozaiczna rzeczywistość, w której ciągle znajdziemy obszary artystycznego dziedzictwa jakie właściwie nigdy jeszcze nie zostały poddane naukowemu namysłowi, nawet temu najbardziej podstawowemu. Ponadto książka Bożeny Kostuch wpisuje się w żywy od kilku już lat nurt studiów nad modernizmem Peereleu i mimo poczynionych wyżej zastrzeżeń wnosi do niego uporządkowaną i obiektywną wiedzę. Konkludując, rekomenduję rozprawę Bożeny Kostuch do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

Dr hab. Piotr Korduba

