

Anna Dzierżyc-Horniak  
Katolicki Uniwersytet Lubelski  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Krytyczka współczesnicząca. Interwencje i polemiki Anki Ptaszkowskiej, 1959–1969

Analizując środowisko polskiej krytyki artystycznej dekady lat 60. i patrząc na osoby, które krytyką się zajmowały, uwagę przykuwa niewątpliwie Anka (Hanna) Ptaszkowska<sup>1</sup>. Wyróżniała się już jako studentka, będąc jedną z barwniejszych postaci historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, a następnie tworzącego się wokół Jerzego Ludwińskiego artystycznego środowiska, którego wyrazem stały się Grupa Zamek (1957–1960) i pismo „Struktury” (1959–1961). Ptaszkowska współredagowała ten dodatek plastyczny do literackiej „Kamery” i dużo pisała, wykorzystując w pełni szansę, jaka się dzięki pismu pojawiła. „Struktury” stały się bowiem jednym z ciekawszych pism artystycznych jakże gorącego czasu końca odwilży, zyskując status „trybuny sztuki aktualnej” i dorównując w tym względzie krakowskiej „Plastyce” i warszawskiemu „Przeglądowi Artystycznemu”<sup>2</sup>. Było to poważne pierwsze doświadczenie, do którego można się było później z dumą odwoływać. W kolejnych latach jej teksty krytyczne ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” (1959), „Wiadomościach Plastycznych” (dodatek do pisma „itd.”, 1964–1966), „Projekcie” (1964–1967), „Kierunkach” (1965), „Kulturze” (1966), „Poezji” (1966–1967), „Współczesności” (1967–1969), „Twórczości” (1969). Była to jedna ze ścieżek, którymi podążała wówczas Ptaszkowska. Druga z nich prowadziła od „terminowania” u Mariana Bogusza

w jego Galerii Krzywego Koła przez współprowadzenie warszawskiej Galerii Foksal po paryską działalność w ramach Galerie 1–36 (1972–1976) i Vitrine pour l’Art Actuel (1977–1980). Istotny jest jej udział w powstaniu i współtworzeniu Galerii Foksal w okresie, który można uznać za „heroiczny” dla tej placówki (1966–1970). Niewątpliwie była to jedna z najważniejszych galerii czasów PRL. Patrząc na osobę Ptaszkowskiej jako krytyka sztuki, nie sposób tych obu ścieżek traktować rozłącznie, gdyż nieustannie wzajemnie się one przeplatały.

W niniejszym tekście chciałabym się skupić na jej działalności krytycznej (nie zapominając jednocześnie o działalności galeryjnej). Jest ona mniej znana, ale podejście Ptaszkowskiej do krytyki artystycznej i ważna, moim zdaniem, obecność krytyczki w dyskursie o sztuce polskiej dekady lat 60. wymagają dokładniejszego zbadania. Artykuł nie rości sobie praw do całościowej oceny dokonań Anki Ptaszkowskiej na obszarze krytyki, wskazuje jednakże na kilka charakterystycznych dla niej wątków. Analiza odnosi się w głównej mierze do trzech tekstów (wypowiedzi) krytycznych jej autorstwa, powstałych w latach 1959–1969, z odwołaniem do kilku kolejnych (i związanych z nimi historii), co pozwoli zarysować właściwe tło dla prowadzonej tu narracji. Każdy z nich jest inny, zarówno pod względem formalnym, jak i merytorycznym (i emocjonalnym), każdy ma innego bohatera (antybohatera), każdy porusza inny ważny dla autorki obszar jej zainteresowań jako osoby piszącej o sztuce i artystach, i tym właśnie tłumaczę ich wybór. Takie spojrzenie na praktykę krytyczną w wydaniu Ptaszkowskiej będzie nie tylko pewnym przyczynkiem do badań nad polską krytyką artystyczną drugiej połowy XX wieku, ale i też pokazaniem niezwykle ciekawej osoby łączącej w wielu wymiarach życie ze sztuką. Jak bowiem sama o sobie mówiła:

[...] moje osobiste doświadczenie przeplata się z historią, która nie jest moją wyłączoną własnością,

<sup>1</sup> Hanna Ptaszkowska, poza wczesnym okresem swojej działalności na polu sztuki, podpisywała swoje teksty imieniem „Anka”. W niniejszym artykule używana będzie ta właśnie forma. „Hanna” będzie przywoływana tylko w bibliografii dla tych pozycji źródłowych, gdzie tak się ona sama podpisywała.

<sup>2</sup> Tę ważną rolę pisma podkreślał m.in. Piotr Majewski; oddziaływało ono szerzej, poza lubelski kontekstem – Majewski 2007: 29. Być może wynikało to z tego, że rysem charakterystycznym „Struktur” było skupienie uwagi na aktualnych zjawiskach w sztuce. Zadaniem pisma, ambitnie założonym przez jego twórców, było szerzenie wiedzy o sztuce najnowszej: krytycy rekonstruowali „konteksty współczesności”, pisząc w swoich recenzjach, szkicach syntetycznych, artykułach popularyzatorsko-histerycznych przede wszystkim o awangardzie. Wydaje się, że waga pisma jest bardziej dostrzegalna dziś niż wtedy, bo mimo wszystko „Struktury” były w tamtym czasie pismem niszowym, a przez to raczej budzącym u części komentatorów pewne lekceważenie.

ale przynależy do historii sztuki polskiej, francuskiej i światowej. A na doświadczenie to składają się: udział w „ostatniej” awangardzie w Polsce i we Francji, bliskie związki z niezwykłymi, wybitnymi artystami, wspólna walka z istniejącym tu i tam artystycznym i społeczno-politycznym systemem, działalność w centrum i na marginesie<sup>3</sup>.

### Krytyka wobec awangardy

Moment, w którym debiutowała Ptaszkowska jak krytyk sztuki był szczególny. Był rok 1957, studiowała jeszcze na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, a wyczuwalna już była atmosfera przełomu, jaki przyniosła ze sobą październikowa „odwilż”. Napisała wówczas o Tadeuszu Kantorze do lubelskiej „Kameny”<sup>4</sup>. Gdy to literackie pismo – za sprawą Jerzego Ludwińskiego – wzbogaciło się dwa lata później o plastyczny dział „Struktury”, znalazła się w jego redakcji i publikowała kolejne teksty. Najważniejszym z nich, pokazującym jej pierwsze zainteresowania, był *Klasyka czy awangarda* (1959)<sup>5</sup>. Autorka szkicowała w nim genealogię współczesnej awangardy na przykładzie reliefów Henryka Stażewskiego, pokazanych na wystawie w Kordegardzie w 1959 roku. Według niej, artysta udzielał wówczas „lekcji młodemu malarstwu”. Nie zaprzeczając ani nie rezygnując ze swojej przeszłości artystycznej, pokazał bowiem konsekwencje faktu, iż w sztuce aktualnej obraz stał się przedmiotem. W ten sposób popadał zarazem, jak tłumaczyła, w swoisty dualizm. Z jednej strony w zrównoważonych kompozycjach widziała Ptaszkowska intelektualny reżim, w których genealogię wywodziła z międzywojennej tradycji awangardy konstruktywistycznej. Z drugiej zaś – obecne w jego malarstwie „wychodzenie z płaszczyzny obrazu” łączyła z najnowszymi tendencjami w sztuce nowoczesnej<sup>6</sup>.

Tekst ten można uznać za próbę ukazania ciągłości nurtów awangardowych w sztuce polskiej, a zarazem powiązania ich z poszukiwaniami w sztuce europejskiej. Wynikał on też z fascynacji autorki osobą Stażewskiego. Nie była zresztą w tym odosobniona – dla całego środowiska Grupy Zamek i „Struktur” (środowiska, w którym ona dojrzewała), artysta uosabiał w tamtych czasach tradycję awangardy, do której oni pretendowali. Docenił to sam Stażewski, który podczas

pierwszego spotkania z Ptaszkowską w warszawskim SARP-ie, gdy została mu przedstawiona, miał według niej powiedzieć „A. . ., to Pani. . ., dokonała Pani nadludzkiego wysiłku, żeby zrobić ze mnie awangardowego artystę”<sup>7</sup>.

Tych „krytycznych” spotkań Ptaszkowskiej z legendą przedwojennej awangardy było wówczas więcej. Gdy wraz z Wiesławem Borowskim zakończyła swoją „przygodę” z Lublinem i wróciła do Warszawy, dość naturalne stało się, że oboje znaleźli się w kręgu Galerii Krzywe Koło. Tam częstym gościem był Stażewski. Równoległe krytyczka zaczęła pojawiać się też w pracowni artysty, który mieszkał wspólnie z małżeństwem Rogoyskich, czyli Marią Ewą Łunkiewicz i jej mężem Janem Rogoyskim. Od tego czasu – był 1959 rok – mieszkanie to stało się dla Ptaszkowskiej miejscem codziennych spotkań, dyskusji. Tłumaczyła po latach:

[. . .] zaczniemy od tego, że wszyscy, a więc mieszkający tu w latach 60. wiekowi wówczas artyści i my młodzi artyści i krytycy, spotykaliśmy się codziennie. Codziennie bez określonego celu. Nie sposób przecenić wagi tego faktu, który w obecnej sytuacji sztuki i życia byłby czystą utopią<sup>8</sup>.

Nic więc dziwnego, że zaangażowała się w twórczość obojga twórców. Uczestniczyła w redakcji katalogów wystawy Stażewskiego (1961) i Łunkiewicz (1962) w Galerii Krzywego Koła, w obu znalazły się jej teksty<sup>9</sup>. Pisała również do katalogu dużej, określanej jako przełomowa, wystawy indywidualnej Stażewskiego, tym razem w warszawskiej Zachęcie (1965)<sup>10</sup>. W tym samym roku opracowała także monografię *Henryk Stażewski* (1965), jedną z pierwszych poświęconych artyście<sup>11</sup>. W swym opracowaniu krytyczka wyróżniała następujące po sobie etapy w twórczości artysty, przedstawiając ją zarazem jako „niezmiernie ważny rozdział historii polskiej awangardy w jej okresie heroicznym”<sup>12</sup>. Autorka monografii pisała więc o ewolucji elementu plastycznego (niepodzielnej konstrukcyjnie formy), a zarazem o cechach niezmiennych w sztuce Stażewskiego. Przekonywała przy tym, iż artyście, jako jednemu z nielicznych, udało się pogodzić ze sobą tak często przecież przeciwstawiane sobie problemy jedności

<sup>3</sup> Ptaszkowska 2010: 9.

<sup>4</sup> Ptaszkowska 1957.

<sup>5</sup> Były to: Ptaszkowska 1959a: 10; Ptaszkowska 1959b: 5; Ptaszkowska 1959c: 15–16.

<sup>6</sup> Ptaszkowska 1959b: 5.

<sup>7</sup> *Pobocza* 1996: 175.

<sup>8</sup> Ptaszkowska 2009: 164.

<sup>9</sup> Ptaszkowska 1961: 9–16; Ptaszkowska 1962.

<sup>10</sup> Ptaszkowska 1965.

<sup>11</sup> *Henryk Stażewski* 1965.

<sup>12</sup> *Henryk Stażewski* 1965.

i równowagi dzieła oraz ruchu. W ten sposób – co już dowodziła w artykule *Klasyka czy awangarda?* – Stażewski, nie rezygnując z konsekwentnej linii swojego rozwoju artystycznego, wpisywał się w najbardziej aktualne poszukiwania sztuki ostatnich lat.

Krytyczka zaangażowała się również w „obronę Stażewskiego”, gdy dość osobliwy i bezprzykładny atak na niego przypuścił na łamach „Kultury” Andrzej Osęka. Oskarżył on Stażewskiego w tekście *Gra w nic* (1966) o „wtórność” wobec Braque’a, Mondriana, Malewicza, Arpa, a nawet wobec „naturalizmu Ogólnopolskich Wystaw Plastyki” i op-artu. Sztukę artysty nazywał idealnie mdłą „moderną”<sup>13</sup>. Na oskarżenie artysty o uczestnictwo w ruchu awangardowym jako punkcie wyjścia „do pogoni za wszelkiego rodzaju sukcesami” odpowiedziała Ptaszkowska, wskazując na wątpliwą jakość merytoryczną krytyki Osęki, brak rzeczowej analizy, którą zastąpił insynuacjami typu sensacyjno-osobistymi. Krytyczka przypomniała, iż czynne uczestnictwo Stażewskiego w awangardzie pokazywało

[. . .] blisko czterdzieści lat walki o prawo do własnej twórczości, walki prowadzonej w warunkach trudnych zarówno pod względem moralnym, jak i materialnym<sup>14</sup>.

To właśnie powojenne wystawy artysty – dowodziła dalej – umożliwiły dopiero gwałtowny wzrost szeregów awangardy i przywróciły „prawo do jawnej egzystencji tej sztuce, którą przez cały czas konsekwentnie uprawiał”<sup>15</sup>.

### Krytyka wobec twórczości radykalnej

Niewątpliwie „obrona Stażewskiego” była czymś naturalnym dla Anki Ptaszkowskiej, która od początku lat 60., a więc od pojawienia się w Galerii Krzywego Koła przechodziła intensywny kurs dojrzewania w roli krytyka. Równie oczywistym wyborem był dla niej w tamtym czasie również Włodzimierz Borowski. Jego wystawie z 1966 roku poświęciła kolejny istotny dla niniejszych rozważań tekst krytyczny – *Pokaz Włodzimierza Borowskiego w Galerii Foksal PSP, czerwiec – lipiec 1966*<sup>16</sup>. Był on ważny ze względu na osobę artysty, miejsce, ale i też późniejsze znaczenie wystawy.

Krytyczka poznała Borowskiego na studiach w Lublinie, artysta współtworzył wtedy Grupę Zamek, w kręgu której ona

działała. Ptaszkowska wiązała osobę artysty i jego twórczość ze swoimi prapoczątkami jako krytyka sztuki. Wyjaśniała:

[. . .] był moją pierwszą fascynacją i pierwszym bezpośrednim kontaktem z twórczością radykalną. Bardzo młoda, niepewna siebie, patrząca i słuchająca spędzałam całe godziny, obserwując, jak w swoich pierwszych strukturalnych obrazach denuncjował, podważał i bez pardonu wyrwał z dawna ustalone oraz świeżo rodzące się konwencje<sup>17</sup>.

Efektom tych obserwacji był między innymi tekst na łamach „Struktur”, w którym pisała o jego „artonach” (1959)<sup>18</sup>. Naturalną kolejną rzeczą stało się zatem, że gdy współzакładała warszawską Galerię Foksal z Wiesławem Borowskim i Mariuszem Tchorkiem (którzy także byli gorącymi „wielbicielemi” artysty), to pojawił się tam także Włodzimierz Borowski. Przygotował on wówczas spektakl plastyczno-światłowy, który określił jako *II Pokaz Synkretyczny* (1966). Wydaje się, że przerwaniem oczekiwań organizatorów galerii wyrażone w katalogu wystawy inaugurującej jej działanie (1966). Co więcej, być może stał się też bezpośrednim impulsem do napisania *Wprowadzenia do ogólnej Teorii Miejsca*, niezwykle istotnego dla galerii tekstu programowego, który został opublikowany w *PROGRAMIE Galerii Foksal PSP* (1967); w tym samym wydawnictwie Anka Ptaszkowska podjęła się szczegółowej analizy pokazu Borowskiego.

Autorka spoglądała na *II Pokaz Synkretyczny*, zastanawiając się, jak wzajemnie układają się relacje: artysta – publiczność – przestrzeń galerii – wystawa. Tłumaczyła, że „zuchwałę odwrócenie ról artysty i widza dokonane przez Borowskiego weszło naturalnie w krwiobieg dyskursu krytycznego”<sup>19</sup> i było czymś więcej niż jeszcze jednym przykładem działania wizualnego czy też konstrukcji świetlno-kinetycznej, jakie zaczęły się pojawiać wówczas stosunkowo często. Jednocześnie definiowała sytuację wykreowaną przez twórcę jako „antypokaz”<sup>20</sup>. „Autor zrobił, przeciwieństwo wszystko, ażeby do pokazu nie doszło. Tzn. stworzył sytuację wyjściową zgodną z naszymi oczekiwaniami, a następnie wycofał się z tej sytuacji – gruntownie jej zaprzeczył”<sup>21</sup>. To zaprzeczenie – jak dowodziła – wciąga-

<sup>13</sup> Osęka 1966.

<sup>14</sup> Ptaszkowska 1966: 9.

<sup>15</sup> Ptaszkowska 1966: 9.

<sup>16</sup> Ptaszkowska 1967a.

<sup>17</sup> Ptaszkowska 2010: 140.

<sup>18</sup> Ptaszkowska 1959c: 15–16.

<sup>19</sup> Ptaszkowska 2010: 34–35.

<sup>20</sup> Tak określiła go Ptaszkowska, może na wzór Kantorowskiej *Anty-wystawy?* – Ptaszkowska 2010: 34.

<sup>21</sup> Ptaszkowska 1967a.

ło widza w swoistą pułapkę. Zaproponował bowiem z jednej strony „teren akcji plastycznej” oddzielony od wyznaczonego miejsca dla publiczności, by z drugiej oslepić ją agresywnym światłem oraz mylić powielającymi się i zniekształcającymi odbiciami z rozwieszonych luster. W ten sposób, poprzez manipulację artysty, zmianie ulegał status widza. Ptaszkowska tłumaczyła: „w każdej chwili widz może zostać zmuszony do wykonania ontologicznego salta i przestać być tym, czym jest. Widz, który nie może zobaczyć, nie jest przecież widzem”<sup>22</sup>. Przekonywała, że oglądający, potraktowany jak przedmiot, jak element pokazu, tracił swoją dotychczasową bezpieczną pozycję, gdy natomiast sprawca tego wszystkiego, czyli artysta – bohater wernisażu, ukrywał się i był niewidoczny. Według niej Borowski zanegował w ten sposób tradycyjny porządek wystawy, w tym nawyki i oczekiwania publiczności. „Antypokaz” Borowskiego wytworzył i zderzył ze sobą – jak tłumaczyła krytyczka – w ograniczonej przestrzeni galerii strefę własną autora „kryjącą szereg sensacji wzrokowych” oraz strefę publiczności, stanowiącą zaplanowany przez niego teren „wyizolowany, niejako opieczętowany umieszczonymi na ścianach napisami «cisza»”<sup>23</sup>, gdzie realność jawiła się na kształt pokawałkowanych, fragmentarycznych, zmieniających się z minuty na minutę odbić lustrzanych. Manipulacja przestrzenią budowała zatem sytuację graniczną, w której to widz był już nie obserwatorem, ale obserwowanym, znajdował się nie na zewnątrz, ale wewnątrz realizacji, nie kontemlował dzieła, ale był „wmanewrowany” w działanie.

### Krytyka zaangażowana i niezaangażowana

W kolejnych kilku latach w centrum zainteresowania Ptaszkowskiej znajdował się Tadeusz Kantor. Właściwie zaczęło się to jeszcze podczas studiów na KUL, gdyż podjęła się napisania pracy magisterskiej z historii sztuki o Kantorze, a więc żyjącym artyście. Wspominała:

[...] w pracowni Teatru Starego w Krakowie, gdzie Kantor malował, śledziłam godzinami, jak w kolosalnym napięciu i z równą dezynwolturą, odwagą i lekkiem – unicestwiał malarstwo na płótnach pierwszych obrazów informel<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Ptaszkowska 1967a.

<sup>23</sup> Ptaszkowska 1967a.

<sup>24</sup> Krytyczka pisała o tym dalej: „W ciągu lat wspólnych przedsięwzięć i artystycznych wydarzeń, w których dane mi było uczestniczyć, w najprzeróżniejszych

Wybór ten i powstała później *Monografia Tadeusza Kantora* nie znalazły jednak zrozumienia wśród jej lubelskich profesorów, w tym u prof. Bohdziewicz, specjalisty od baroku wileńskiego, negatywnie nastawionemu do sztuki nowoczesnej. Na dodatek musiała się zmierzyć z panującym na uczelni przekonaniem, że nie można pisać o artystach żyjących. Na szczęście kopromotorem pracy został młody wykładowca doktryn artystycznych Jacek Woźniakowski (późniejszy wychowawca wielu pokoleń historyków i krytyków sztuki), który wybronił jej pracę przed profesorami oceniającymi ją jako jej kolejny wybryk<sup>25</sup>. Jak opowiadał po latach:

[...] większość KUL-owskich profesorów na historii sztuki uważała, [...] że malarz, jego dzieło musi się ucukrować i uleżeć. Ja – uważałem, że odwrotnie: póki malarz żyje, można go obserwować, widzieć go przy robocie – to jest dopiero pasjonujące, to jest temat pracy naukowej, choć może trudniejszy, bo rzecz nie jest zakrzepła definitywnie, nie jest utrwalona raz na zawsze, tylko dzieje się<sup>26</sup>.

Ostatecznie Woźniakowski dobrą oceną uratował swoją studentkę<sup>27</sup> i w styczniu 1959 roku uzyskała ona tytuł magistra historii sztuki. Wiesław Borowski opowiadał: „to przeszło do legendy naszego wydziału – wtedy tylko Anka mogła wpaść na taki pomysł”<sup>28</sup>.

Historia ta pokazuje kilka aspektów ważnych w ocenie postawy Anki Ptaszkowskiej i jej późniejszego rozumienia roli krytyki artystycznej. Myślę, że było to rozumienie bliskie przywołanym słowom Woźniakowskiego. Z drugiej zaś strony to wtedy rozpoczęła się jej skomplikowana relacja z Kantorem,

---

sytuacjach, odnajdywałam ów gest Kantora, będący gestem kreacji w śmiertelnym związku z destrukcją” – Ptaszkowska 1990: 52.

<sup>25</sup> Ptaszkowska 2010: 23.

<sup>26</sup> Woźniakowski 2008: 146.

<sup>27</sup> Profesor Bohdziewicz ocenił pracę, co się bardzo rzadko zdarza, na niedostateczny, Woźniakowski postawił bardzo dobry, w związku z czym sprawa została przekazana komisji, która na drodze kompromisu dała jej stopień dobry – Woźniakowski 2008: 146. Jak wspominała swoją obronę Ptaszkowska: „Z tego powodu obrona pracy magisterskiej przypominała pojedynek, gdzie obronił mnie sam Bohdziewicz, prowokując moją wrodzoną agresywność. Powiedział: «Ma pani cały rozdział zatytułowany Teoria Kantora, a ja uważam, że dobry artysta nie potrzebuje teorii. Dla malarza najważniejsze jest malowanie, nie myślenie». Byłam wtedy bardzo zapalczywa i zapytałam go: «Czy profesor uważa, że wielkość Albertiego i Leonarda da Vinci została podważona tomami pism teoretycznych, które zostawili po sobie?». W efekcie wszystko się jakoś rozeszło po kościach i dostałam to magisterium” – *Pobocza* 1996: 175.

<sup>28</sup> Borowski 2014: 58.

który stał się przedmiotem jej głębokiego uwielbienia<sup>29</sup>. W efekcie w kolejnych działaniach Ptaszkowskiej dostrzec można było „metodę Kantora”, której jedną z egzemplifikacji była „linia podziału”, którą „należy robić wszędzie i zawsze, szybko i zdecydowanie, bo i tak bez naszej woli ona sama będzie funkcjonować automatycznie i nieubłagane, zostawiając nas po tej czy po tamtej stronie”<sup>30</sup>. Wytyczna ta stała się niewątpliwie elementem jej konkretnej praktyki i teoretycznej refleksji przez kolejne lata.

W sposób dobitny wszystkie elementy tej postawy ogniskują się w krytycznej interwencji – wystąpieniu Ptaszkowskiej na zielonogórskim Sympozjum i Wystawie Złotego Grona w 1969 roku. Czwartą edycją imprezy, której głównym pomysłodawcą i organizatorem był Marian Szpakowski, składać się miała z dwóch zasadniczych części: sympozjum „Sztuka i krytyka dzisiaj u nas” oraz towarzyszącej mu wystawy „Krytycy prezentują artystów”. Ptaszkowska pojawiła się tu na osobiste zaproszenie od prof. Juliusza Starzyńskiego. Na sympozjum dyskurs toczył się wokół kwestii krytyki artystycznej, o której krzysie mówili m.in.: Andrzej Turowski, Jerzy Ludwiński oraz Anka Ptaszkowska<sup>31</sup>. Jednym z najmocniejszych głosów było właśnie wystąpienie Ptaszkowskiej. Jego mottem stały się wypowiedziane podczas referatu słowa: „nie rozejdziemy się stąd, proszę państwa w przekonaniu, że wszystko jest w porządku”<sup>32</sup>. W odpowiedzi na to zaprezentowała ona program krytyki zaangażowanej, przeprowadzając jednocześnie „dokładnie przygotowany” atak na krytykę niezaangażowaną i niektóre kręgi artystów i krytyków.

Ptaszkowska, nazywająca siebie „krytykiem plastycznym”, już na wstępie swojego przemówienia<sup>33</sup> wytykała brak zaangażowania panujący wśród krytyki artystycznej. Przykładem tego była dla niej choćby trwające sympozjum Złote Grono '69, gdzie dyskusja o wystawie bardzo szybko

się zakończyła. „Może po prostu jesteśmy przyzwyczajeni – mówiła – że wystawy się odfajkuje, tak jak odfajkuje się cały tak zwany ruch artystyczny, który w dziewięćdziesięciu procentach jest ruchem pozornym”<sup>34</sup>. Zamiast „kłajstrowania poziomów” czy też „odszytowanego nadrabiania rzeczywistości”, którymi miał być ruch artystyczny – imprezy, wystawy, sympozja, zbiorowo akceptowane przez krytykę – proponowała zaangażowanie w twórczość artystów. Innymi słowy, krytykę twórczą, która polegać miała na czymś więcej niż jedynie wyprodukowaniu „autonomicznych tekstów o wysokiej wartości literackiej”<sup>35</sup>. Tym samym dla Ptaszkowskiej najważniejsza była wiedza krytyka o mechanizmach i możliwościach artystycznego rozwoju. Wiedzę tę w sposób najpełniejszy posiadał świadomie rozwijający się artysta. Fakt ten determinował kolejne: po pierwsze, ową konieczność angażowania w jego sprawy, po drugie – dynamiczny i zmienny charakter tej wiedzy. Oznaczało to zarazem, że krytyk musiał zrezygnować z autorytatywności swych ocen i działania według kryteriów przyjętych z góry i na stałe. Towarzysząc artyście, nie mógł przegapić momentu, w którym artysta przestawał się rozwijać. Wtedy obaj skazywali się – jak twierdziła autorka wystąpienia – na działania pozorne. W tym sensie tak przedstawiała się dla niej sytuacja polskiej sztuki współczesnej, opóźnionej i zahamowanej w stosunku do sztuki zagranicznej. Ale nie był to ostatni zarzut, gdyż – jak mówiła:

[...] ze słownika obecnej krytyki polskiej zostało wyrzucone słowo „awangarda”. Jeżeli się go używa – to z przekąsem, jako termin przebrzmiały, przynależący do lat dwudziestych [...] słowo to, zostało uznane za niemodne i wprost nie wypada go używać<sup>36</sup>.

Decydowała o tym tylko niedostateczna znajomość faktów dotyczących tego, co działo się za granicą, ale także i w kraju.

Poza ogólnymi zarzutami skierowanymi wobec środowiska krytyki artystycznej Ptaszkowska wytknęła też konkretnym osobom: Andrzejowi Osęce – „wątliwy gatunek” ascezy (mającej oznaczać obiektywizm) i snobizm propagujący niechodzenie na wystawy i wernisaże; Ignacemu Witzowi – lansowanie nieokreślonej „sztuki ludzkiej”. Najmocniej jednak „dostało” się Jerzemu Madeyskiemu oskarżonemu wprost

<sup>29</sup> Ptaszkowska 1998: 448. Pomijając aspekt bliskiej wówczas współpracy Kantora z Galerią Foksal w Warszawie (którą Ptaszkowska współprowadziła z Wiesławem Borowskim i Mariuszem Tchorkiem), krytyczka starała się pisać i publikować o nim teksty, jak sama stwierdziła, „gdzie i jak się dało”. Za pierwsze rozpoznanie tematu można uznać tekst *Na wystawie Tadeusza Kantora (1957)*, ale w drugiej połowie lat 60. było ich znacznie więcej. Zob. Ptaszkowska 1967b; Ptaszkowska 1967c; Ptaszkowska 1967d; Ptaszkowska 1969a; Ptaszkowska 1969b. Po tym czasie długo o nim nic nie pisała.

<sup>30</sup> Kantor 2000: 370.

<sup>31</sup> Por. Skrodzki 1969: 8; Kowalska 2010: 137; *Tadeusz Kantor. Z Archiwum* 1998: 373.

<sup>32</sup> *Tadeusz Kantor. Z Archiwum* 1998: 373.

<sup>33</sup> Ptaszkowska 2010: 154, jest to przedruk *Wystąpienie na Sympozjum „Złotego Grona”, 1969.*

<sup>34</sup> Ptaszkowska 2010: 154.

<sup>35</sup> Ptaszkowska 2010: 155.

<sup>36</sup> Ptaszkowska 2010: 156.

o nagonkę na Tadeusza Kantora i Jerzego Beresia. Krytycy tego rodzaju – przekonywała – bojący się kontaktu z „żywym artystą” jak ognia, popadali w narcyzm, gdyż zajmowali się nie tyle artystą, ile sobą, prezentując swój entuzjazm lub rozczarowanie. Taka niezaangażowana krytyka opierała się więc na abstrakcyjnych, a przy tym nieprzydatnych kryteriach, przez co nie mogła spełniać swoich podstawowych funkcji – dokumentowania i informowania<sup>37</sup>. Krytyczka przekonywała ponadto, że w kraju nie były dostrzegane przemiany w sztuce współczesnej, która zmierzała do zacierania granic między poszczególnymi dyscyplinami i w której proces twórczy nie sprowadzał się jedynie do wyprodukowania materialnego dzieła. W polskich warunkach ważniejsze wydawało się coś, co nazywała „funkcją reprezentacyjną”, czyli zdobywaniem i utrzymywaniem przez artystę społecznego prestiżu. A przecież chodziło o to, aby ten proces i jego efekty wciąż podważać.

Sztuka zmierza do coraz silniejszego związku z życiem [. . .]. To postępowanie określa przynależność do obecnej awangardy. Od dawna stało się jasne, że nie określa go taki czy inny artystyczny kierunek<sup>38</sup>.

Podsumowując swoje wystąpienie, Ptaszkowska wskazywała, że krytyk sztuki winien ponosić to samo ryzyko, co artysta, i z tego powodu miał działać w odniesieniu do aktualnego stanu twórczości. Stać się miał również rzecznikiem artysty, gdyż coraz częściej kryteria administracyjne przeważały nad artystycznymi. W opozycji przeciw przenoszeniu administracyjnego sposobu postępowania na obszar sztuki krytyk winien zatem wspierać artystę, uelastyczniając i dostosowując do niego instytucję, w której funkcjonował.

Jej interwencja wzbudziła zamieszanie i różne emocje nie tylko u zebranych w Zielonej Górze krytyków<sup>39</sup> i artystów, ale też później w prasie. Końcowy efekt wzmacniały działania zaproszonych przez nią artystów. Druga Grupa (Lesław i Waław Janiccy, Jacek M. Stokłosa) zrealizowała dwa prześmiewcze eventy *Boutique* i *Kopiowanie obrazów na zamówienie*,

z kolei studenci Tadeusza Kantora z jego pracowni na ASP (Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański, Tomasz Wawak) przeprowadzili słynną akcję *My nie śpimy*. Nad całością czuwało *Pernamentne Jury* złożone z krytyków (Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski) i artystów (Zbigniew Gostomski, Krzysztof Niemczyk). Patrząc całościowo, akcja w Zielonej Górze sugerowała ów stan uśpienia polskiego środowiska artystycznego, a zarazem odwoływała się do stałego nadzoru, jakiemu poddawani byli przez władzę pogrążeni we śnie artyści<sup>40</sup>.

### Podsumowanie. Krytyka współuczestnicząca, praktykująca, a może towarzysząca?

Wystąpienie Anki Ptaszkowskiej w Zielonej Górze można uznać za znamienne dla jej rozumienia roli krytyki. „Krytyka zaangażowana” – w tych dwóch słowach kryje się istota tego, co ona sama od początku, od pierwszego tekstu (*Krytyka czy awangarda?*), praktykowała. Zaangażowanie to można rozpatrywać na kilku poziomach. W pierwszej kolejności były to bliskie relacje z artystami, o których pisała, a co istotne, nie raz towarzyszyła im w procesie tworzenia. Ptaszkowska łączyła zarazem w sobie pewne przeciwieństwa. Znała i podziwiała Tadeusza Kantora, choć jednocześnie, od czasów Lublina, fascynował ją programowo znajdujący się z dala od niego Włodzimierz Borowski, a po przyjeździe do Warszawy prowadziła życie artystyczno-rodzinne w promieniowaniu Henryka Stażewskiego, artysty reprezentującego inną tradycję i powściągliwego wobec Kantora. Interesowali ją zarówno klasycy, jak Stażewski i Łunkiewicz (czy Kantor, który na jej oczach stawał się klasykiem), ale zarazem, poszukiwała twórców, którzy sytuowali się według niej na marginesie, przejawiali postawę buntowniczą i „wywrotową” w obszarze sztuki i życia. Takimi osobami byli między innymi Włodzimierz Borowski (ale i też Krzysztof Niemczyk czy Edward Krasiński).

Konsekwencje tych relacji i wpływów dostrzec można w tym, czego szukała w sztuce i twórczości intrygujących ją

<sup>37</sup> Ptaszkowska 2010: 158.

<sup>38</sup> Ptaszkowska 2010: 159.

<sup>39</sup> Dla Wiesława Borowskiego przemówienie Ptaszkowskiej było „doskonałe”, bo ujawniało „całe dno w sytuacji artystycznej”, a z kolei dla Zbigniewa Gostomskiego – spokojne, ale zarazem systematyczne, „chyba miażdżące”, a do tego „konkretne” i „personalnie zakończone” – *Tadeusz Kantor. Z Archiwum* 1998: 373, 375. Były też głosy inaczej postrzegające sytuację podczas sympozjum, m.in. Bożeny Kowalskiej, która w swoich wspomnieniach opisywała „szalejącą” w Zielonej Górze Ankę Ptaszkowską – Kowalska 2010: 137.

<sup>40</sup> Pisał o tym wprost zaraz po zakończeniu sympozjum Wojciech Skrodzki: „[. . .] był to bowiem generalny atak na panujące zbyt powszechnie w naszej sztuce i krytyce postawy, dające się sprowadzić do pragnienia błęgiego spokoju i застоju artystycznego, w którym można bez przeszkód powielać, eksponować, a niekiedy i sprzedawać swoje produkty” – Skrodzki 1969: 8. Taką perspektywę po latach proponowała też m.in. Luiza Nader sięgając po koncepcje Pierre’a Bourdieu i wywołując pojęcia „collusio” i „illusio” jako niezbędne w procesie produkcji i re-produkcji kulturowej. Według krytyczki aktywność Ptaszkowskiej i środowiska Galerii Foksal w Zielonej Górze można było właśnie sprowadzić do działań zmierzających do zachwiania i zarazem ujawnienia gry prowadzonej w polu kulturowym (znaczeń symbolicznych). Zob. Nader 2009: 248.

artystów. Świetnie opisał to Piotr Majewski, który przekonywał, że opowiadała się ona za sztuką radykalną, zaangażowaną i zmieniającą świat.

Uprawiana przez nią krytyka artystyczna była refleksem jej przekonań o sile awangardy historycznej i jej wpływie na dalsze dzieje sztuki. Wierzyła w sztukę eksperymentalną i odwołującą się do idei radykalnej awangardy. Była zwolenniczką artystycznego „tu i teraz”, doświadczenia aktualności i terażniejszości oraz przeciwniczką profesjonalizmu rozumianego jako skostniały system reguł<sup>41</sup>.

Widać to było wyraźnie już w artykule o Stażewskim w „Strukturach”. Ptaszkowska, oceniając jego wystawę w Kordegardzie, chciała wyjść poza „pomnikowy ton” artykułów o artyście i skupiła się na tym, by pokazać jego aktualność. Rozpatrywała zatem jego twórczość w kontekście, który właśnie „tu i teraz” dla sztuki jej współczesnej wydawał się być najbardziej palący – „problem przedmiotu w znaczeniu aktualnym”. Podobnie patrzyła na *II Pokaz Synkretyczny*, który w jej ocenie – na podstawie również obserwacji twórczości Borowskiego od jej początków – ujawniał motywację artysty opartą na negacji artystycznego *status quo*.

Z pewnością istnieje u Borowskiego autentyczna potrzeba zrobienia czegoś zupełnie nowego, ale towarzyszy jej zwykle chęć znokautowania za jednym zamachem przeciwnika. Przeciwnikiem jest tutaj, jak podejrzewam, każdy znany autorowi fakt, każde zjawisko artystyczne już istniejące, już nazwane<sup>42</sup>.

Było to bliskie jej własnym przekonaniom, a momentów ich wyrażenia było kilka. Rok 1966 – artykuł *Regulatory opinii artystycznej*, w którym Ptaszkowska zastanawiała się nad tym, kto tworzy w Polsce opinię artystyczną i postulowała „konieczność przegrupowania, podzielenia, zdemaskowania i określenia się na nowych zasadach” polskiego środowiska artystycznego<sup>43</sup>. Rok 1967 – akcja we Wrocławiu podczas tzw. wystawy plebiscytowej, wprowadzająca termin

„impresjonizm”<sup>44</sup>. Rok 1968 – tekst *Czy jest w Polsce ruch artystyczny?*, atakujący z kolei „formalizm” jako najcięższą chorobę plastyki polskiej<sup>45</sup>. W kontekst ten wpisuje się rok 1969, który przyniósł referat Ptaszkowskiej o krytyce zaangażowanej i niezaangażowanej oraz „wywrotowe” działania grupy „Foksalowców” na zielonogórskim Sympozjum i Wystawie Złotego Grona. Ciągłość tych przekonań widać też w jej praktyce galeryjnej. Ptaszkowska była współautorką tekstów programowych powstałych w kręgu Galerii Foksal. Podważały one rolę wystawy i postulowały rezygnację z koncepcji widza na rzecz obecności/doświadczenia (*Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*, 1966); ujawniały prowizoryczny status galerii wobec faktów artystycznych i negocjowały jej działanie w ramach „nawyku” (*Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, 1968/1969); proponowały zrzeczenie się uprzywilejowanej funkcji galerii na rzecz permanentnego „seansu informacyjnego” (*Nowy regulamin współpracy z Galerią Foksal PSP*, 1969).

Niewątpliwie w tej praktyce podważanie artystycznego i instytucjonalnego *status quo* było na porządku dziennym. Jednocześnie w tekstach Ptaszkowskiej można było dostrzec echa osobistej wędrówki – od bliskiej współpracy z artystami po pełnoprawne uczestnictwo w ich działaniach. Tego ostatniego elementu nie można nie uwzględnić w analizie jej postawy. Przywołać tu należy przede wszystkim jej udział w happeningach Tadeusza Kantora, jak *Cricotage* (1965), *List* (1966), *Panoramyczny Happening Morski* (1967), a także manifestację *Przepowiednia II – Budowa monumentalnego pomnika Jerzego Beresia* (1968). O tym, jak bardzo było to znaczące doświadczenie, opowiadał Mariusz Tchorek:

Happening – czy Tadeusz tego chciał, czy nie chciał – otworzył sprawę uczestnictwa i zatarł granicę pomiędzy aktorem i twórcą do tego stopnia, że my zaczęliśmy

<sup>41</sup> Majewski 2020,1: 18.

<sup>42</sup> Ptaszkowska 1967a.

<sup>43</sup> Jej zdaniem nie byli to ani artyści (bo opinię wytwarza grupa, a nie ma silnego ugrupowania artystycznego), ani krytyka artystyczna (jest „świadomą metodą kamuflażu”), ani też organizacje i instytucje (regulują jedynie kwestie „bazy” – spraw bytowych artysty i funkcjonowania sztuki w społeczeństwie). Zob. Ptaszkowska 1967b.

<sup>44</sup> Anka Ptaszkowska podczas wystawy zapowiadającej powołanie Muzeum Sztuki Aktualnej według idei Jerzego Ludwińskiego zaprezentowała wraz z Wiesławem Borowskim *Ulotkę wrocławską*. W trakcie wernisażu rozdawali oni zaproszonym gościom tekst, który przepisywała raz po raz maszynistka. W centrum ich krytyki znalazło się rozszerzający „impresjonizm”, w efekcie którego „Imprezy, Wystawy, Ekspozycje, Zjazdy, Festiwale, Sympozja, Capstrzyki stały się niepostrzeżenie terenem celebracji POZAARTYSTYCZNYCH”. Zob. *Ulotka wrocławska* 1967.

<sup>45</sup> W tekście tym Ptaszkowska diagnozowała stagnację, marazm, nieokreśloność w dziedzinie sztuk plastycznych i krytyki artystycznej, by na końcu wskazać „formalizm”, często według niej ukrywający się pod hasłem awangardy. „Dlatego w naszej obecnej sztuce utrzymują się związki pozorne, a nie ujawniają się istotne różnice” – dowodziła. Zob. Ptaszkowska 1968.

mieć potrzebę twórczej akcji, która nie mieści się w kategoriach działania krytyka sztuki<sup>46</sup>.

To zacieranie granic, czy też działanie równocześnie na polu krytyki artystycznej i praktyki galeryjnej (kuratorской), a nawet artystycznej, jest ważne dla Anki Ptaszkowskiej. Czy była to tzw. krytyka towarzysząca? Termin ten ma różne konotacje. W pewnym momencie – jak pisała Ewa Guderian-Czaplińska w kontekście krytyki teatralnej, ale można je rozszerzyć dalej – było to zjawisko pożądane, gdyż oznaczało twórcze współkształtowanie nowych nurtów, pozwalając zarazem na postawę jawnie zaangażowaną<sup>47</sup>. Krytykę tego rodzaju, w czasach kiedy swoje pisanie rozpoczynała Ptaszkowska, popierał między innymi Aleksander Wojciechowski, wówczas redaktor naczelny „Przeglądu Artystycznego”. Jak przypominał Jakub Banasiak, rozgrzeszał on tę formę, uznając, że stoi za nią „realne zaangażowanie czy wręcz ryzyko piszącego”. Nie godził się natomiast na „pobłażliwe opiniowanie”<sup>48</sup>. Uprawianie takiej krytyki rodziło zagrożenie – dziś usilnie artykułowane w dyskusjach o kryzysie krytyki – że jest to bardziej „polityka kulturalna” czy też „agencja public relations”, promująca konkretnych twórców. Wydaje się, że w postawie Anki Ptaszkowskiej nie brakuje krytycznego podejścia do artystów (lub jak sama mówiła – „recenzenckiego zacięcia”), które widać było choćby w tekście odnoszącym się do pokazu Włodzimierza Borowskiego w Galerii Foksal. Jej pisanie nie było w żadnym wypadku „krytyką grzecznościową”.

Myszę, że dążyła ona do krytyki prawdziwej, nieobojętniej, która według niej oznaczała zaangażowanie, bo inaczej być po prostu nie mogło. Oznaczało to dla niej współtworzenie i współdecydowanie, a zatem – branie współodpowiedzialności (i ryzyka) za sztukę, o której opowiadała. W tym kontekście można ją nazwać krytyczką współuczestniczącą czy też określić podobnym sformułowaniem – „krytyk praktykujący”, którego użył Wiesław Borowski w rozmowie z Adamem Mazurem, powołując się na specjalną nazwę dla tej kategorii krytyki, wymyśloną przez Mieczysława Porębskiego<sup>49</sup>. Jej strategia włączania się na różnych polach w obieg aktywnych działań artystycznych była właśnie strategią współdecydowania, gdyż w jej rozumieniu sprawy artysty, sprawy krytyki, sprawy sztuki należy traktować łącznie, bo mają znaczenie społeczne. Tak rozumiała i wprowadzała w czyn dziedzictwo

awangardy, które reprezentował dla niej Henryk Stażewski. Nie bez powodu, nie raz przywoływała jego słowa:

[...] sztuka jest nieustającą walką. W tej walce artysta musi zginąć. Krytyk zaangażowany przyjmuje tę samą, co artysta postawę i też musi zginąć<sup>50</sup>.

Jakkolwiek fatalistycznie brzmią te zdania, pokazują świadomość i przekonanie Ptaszkowskiej co do nieuchronności procesów w świecie sztuki, przeciw którym ona – jako krytyczka i galernik – występowała. Nawet jeśli była to jedynie (albo aż) awangardowa utopia.

## Bibliografia

- Banasiak 2018 = Jakub Banasiak, *Przycinać, wypalać, wyrwać (na Stajudę za „Szum”)*, „Szum” 2018, (20.04), <https://magazynszum.pl/przycinać-wypalać-wyrwać-na-stajudę-za-szum> [dostęp: 28.09.2021]
- Borowski 2014 = Wiesław Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka*. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak, 40 000 Malarzy, Warszawa 2014
- Guderian-Czaplińska 2020 = Ewa Guderian-Czaplińska, *Koniec krytyki towarzyszącej*, „Dialog” 2020, 3, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/koniec-krytyki-towarzyszacej> [dostęp 21.09.2021]
- Henryk Stażewski 1965 = Henryk Stażewski, oprac. Hanna Ptaszkowska-Kraśnińska, seria *Współczesne malarstwo polskie*, red. Marcin Czerwiński, Stefan Gierowski, Aleksander Wojciechowski, Warszawa 1965
- Kantor 2000 = Tadeusz Kantor, *Linia podziału*, w: Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 2000: 370–372
- Kowalska 2010 = Bożena Kowalska, *Fragmenty życia. Pamiętnik 1967–1973. Moja kolekcja – dary od przyjaciół*, Radom 2010
- Majewski 2007 = Piotr Majewski, *Nowocześni i nowatorscy*, w: *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, t. 4, Lublin 2007: 11–36
- Majewski 2020 = Piotr Majewski, *Ptaszkowska Hanna*, w: *Słownik polskiej krytyki artystycznej XX i XXI wieku*, t. 1, *Słownik biograficzny*, red. Ryszard Kasperowicz, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Lublin 2020: 118
- Nader 2009 = Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009
- Oseka 1966 = Andrzej Oseka, *Gra w nic. Słownik Sztuk Pięknych, „Kultura” 1966*, 5. Przedruk w: Andrzej Oseka, *Poddanie Arsenalu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971: 193–195
- Pobocza 1996 = *Pobocza*. Z Hanną Ptaszkowską rozmawia Agnieszka Czyżewska, „Kresy” 1996, 4: 194–196

<sup>46</sup> Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem 1998: 466.

<sup>47</sup> Guderian-Czaplińska 2020.

<sup>48</sup> Banasiak 2018.

<sup>49</sup> Borowski 2014: 355.

<sup>50</sup> Ptaszkowska 2020.



- Ptaszkowska 1957 = Hanna Ptaszowska, *Na wystawie Tadeusza Kantora, „Kamena”* 1957, 4
- Ptaszkowska 1959a = Hanna Ptaszowska, *Wystawa rysunków i szkiców malarskich od Młodej Polski do dziś, „Struktury”* – dodatek do „Kamena” 1959, 1: 10
- Ptaszkowska 1959b = Hanna Ptaszowska, *Klasyka czy awangarda?, „Struktury”* – dodatek do „Kamena” 1959, 2: 5
- Ptaszkowska 1959c = Hanna Ptaszowska, *Dobre malarstwo i Art Fiction. III Ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, „Struktury”* – dodatek do „Kamena” 1959, 6: 15–16
- Ptaszkowska 1961 = Anka Ptaszowska, w: *Stażewski*, katalog wystawy, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1961: 9–16
- Ptaszkowska 1962 = Anka Ptaszowska, w: *Maria Ewa Łunkiewicz*, katalog wystawy, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1962
- Ptaszkowska 1965 = Hanna Ptaszowska, w: *Wystawa prac Henryka Stażewskiego*, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1965
- Ptaszkowska 1966a = Anka Ptaszowska, *Odpowiedź Andrzejowi Osęce, „Kultura”* 1966, 7: 9
- Ptaszkowska 1966b = Anka Ptaszowska, *Regulatory opinii artystycznej, „Wiadomości Plastyczne”* – dodatek do „itd.” 1966, 13: 8. Przedruk w: Anka Ptaszowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2010: 93–95
- Ptaszkowska 1967a = Hanna Ptaszowska, *Pokaz Włodzimierza Borowskiego w Galerii Foksal PSP, czerwiec – lipiec 1966*, w: *PROGRAM Galerii Foksal PSP*, red. Wiesław Borowski, Hanna Ptaszowska, Mariusz Tchorek, Galeria Foksal PSP, Warszawa, wiosna 1967. Przedruk w: Anka Ptaszowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2010: 142–147
- Ptaszkowska 1967b = Anka Ptaszowska, *Cricot 2 Tadeusza Kantora, „Współczesność”* 1967, 13: 8
- Ptaszkowska 1967c = Hanna Ptaszowska, *Rozważania*, w: *Panoramiczny Happening Morski*, katalog wystawy, red. Hanna Ptaszowska, Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Koszalin 1967
- Ptaszkowska 1967d = Anka Ptaszowska, *Reportaż z happeningu morskiego Tadeusza Kantora, „Ty i Ja”* 1967, 2: 3–7
- Ptaszkowska 1968 = Anka Ptaszowska, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?, „Współczesność”* 1968, 2
- Ptaszkowska 1969a = Anka Ptaszowska, *Kim jest Tadeusz Kantor, „Twórczość”* 1969, 7: 112–128
- Ptaszkowska 1969b = Anka Ptaszowska, *Happening w Polsce (1–3), „Współczesność”* 1969, 9: 1, 8; 10: 8; 11: 8
- Ptaszkowska 1990 = Anka Ptaszowska, *Przestrzeń sztuki i życia*, w: *Galeria Krzywe Koło*, katalog wystawy, red. Janusz Zagrodzki, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990: 52–58
- Ptaszkowska 1998 = Anka Ptaszowska, *Wspólny czas i Wspólne Miejsce, My i On, My i Oni, My i Ja, Ja i On (próba rozwarstwienia)*, w: *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1998: 439–452
- Ptaszkowska 2009 = Anka Ptaszowska, *Kilka sekretów ciągłości i tymczasowości: od artystów, którzy żyli w tym miejscu – dla tych, którzy tu są*, w: *Awangarda w bloku*, red. Gabriela Świttek, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009: 160–189
- Ptaszkowska 2010 = Anka Ptaszowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010
- Ptaszkowska 2020 = Anka Ptaszowska, *Krótką historią Galerii Foksal w nowej perspektywie, „Blok”* 2020 (8.04.), <https://blokmagazine.com/krotka-historia-galerii-foksal-w-nowej-perspektywie/> [dostęp: 30.09.2021]
- Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem* 1998 = *Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem*, rozmawia Joanna Mytkowska, w: *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1998: 453–467
- Skrodzki 1969 = Wojciech Skrodzki, *Złote Grono – 69, „Współczesność”* 1969, 21: 8
- Tadeusz Kantor. Z Archiwum* 1998 = *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1998
- Ulotka wrocławska* 1967 = [Wiesław Borowski, Anka Ptaszowska], *Ulotka wrocławska* [bez tyt., zaczyna się od słów: *Otwarcie działu Sztuki Aktualnej* . . .], Galeria Foksal, 6 IV 1967, mps, Archiwum Galerii Foksal.
- Woźniakowski 2008 = Jacek Woźniakowski, *Ze wspomnień szczęściarza*, Wydawnictwo Żnak, Kraków 2008

## Summary

### Participating critic : interventions and polemics by Anka Ptaszkowska, 1959–1969

This text is an attempt to analyse the critical activity of Anka Ptaszkowska, indicating several characteristic threads. The analysis refers to three critical texts (statements) from 1959–1969. In *Classic or Avant-Garde* (1959), the author sketched the genealogy of the contemporary avant-garde on the basis of the example of reliefs by Henryk Stażewski. This text can be considered an attempt to show the continuity of avant-garde trends in Polish art, at the same time connecting them to the search for European art. In the text *The exhibition by Włodzimierz Borowski at the PSP Foksal Gallery, June – July 1966* (1967), Ptaszkowska looked at the Polish artist's "anti-exhibition", considering how the relations 'artist – audience – gallery space – exhibition' work together. In a critical

intervention – a paper presented at the Golden Grape Exhibition and Symposium in Zielona Góra (1969) – she presented a programme of engaged criticism, while at the same time carrying out a "carefully prepared" attack on non-engaged criticism. In her texts Ptaszkowska indicated that the art critic should bear the same risk as the artist, and was therefore obliged to act in relation to the current state of creativity. Blurring the boundaries, or acting simultaneously in the field of art criticism and gallery (curatorial) practice, was important for Ptaszkowska. For her it meant co-creating and co-deciding, and therefore taking shared responsibility (and bearing the same risk) for the art which she discussed. In this context, she can be called a "participating critic".