Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej[1]

Zarządzanie w Kulturze
Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 197–213
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.015.22431
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Natalia Słaboń https://orcid.org/0000-0002-2601-8941
Muzeum Sztuki w Łodzi, Uniwersytet Łódzki
e-mail: nslabon@gmail.com

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Słaboń Natalia (2025). Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 197–213.

Abstract

Ryszard Stanisławski. Towards a Social Biography

This article is devoted to Ryszard Stanisławski – art historian, curator, museum professional, and director of the Muzeum Sztuki in Łódź from 1966 to 1991 – and serves primarily as a preliminary sketch for a more comprehensive account of his rich biography. The author outlines the most significant aspects of Stanisławski's professional activity, including his promotion of Polish art internationally, his role in shaping the canon of Polish modern art, and his efforts to modernize cultural institutions. These themes are critically examined in the context of Stanisławski's personal choices and career trajectory, as well as the broader functioning of cultural institutions under the conditions of the Polish People's Republic (PRL). The conceptual frameworks of "social biography" and "biographical materialism" are employed to guide the analysis toward a detailed reconstruction of his life, while also considering a range of external factors – political, economic, social, and otherwise—that directly shaped his life and structured the field of his activity. The discussion draws upon both existing scholarship on and by Stanisławski, as well as original research, including archival investigations conducted within the framework of a doctoral project.

Keywords: Ryszard Stanisławski, Muzeum Sztuki in Łódź, biography, social biography, curator, modern art

Otrzymano/Received: 30.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 4.07.2025
Opublikowano/Published: 30.09.2025

[1] Wstępna wersja artykułu prezentowana była na wystąpieniu konferencyjnym *Biografia niemożliwa. Proces budowy archiwum Ryszarda Stanisławskiego w świetle metody biograficznej*, wygłoszonym w trakcie konferencji *Metoda biograficzna w naukach społecznych. Trendy i kontrowersje*, 6–8 grudnia 2023 roku w Łodzi.

Biografia Ryszarda Stanisławskiego[2], historyka sztuki, muzealnika, kuratora i wieloletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, jest jedną z tych, której wyczerpujące przedstawienie wydaje się rzeczą trudną, głównie ze względu na wielość i złożoność podejmowanych przez niego funkcji. Jednakże również z tego powodu zadanie to jawi się jako interesujące wyzwanie, potencjalnie otwierające nowe spojrzenie na sposoby funkcjonowania sztuki i instytucji artystycznych w PRL. Wielość perspektyw, z jakich można postrzegać i analizować Stanisławskiego – jako kuratora wystaw, dyrektora instytucji, dyplomaty czy ambasadora polskiej sztuki na świecie – pokazuje badawcze bogactwo, które skupia w sobie ta osoba. Pełnione przez niego w różnych okresach (od lat 40. do 90. XX wieku) role składają się na złożoną trajektorię biograficzną, w której uwidaczniają się istotne procesy dla polskiej historii społecznej drugiej połowy XX wieku. Jednak tym, co może rodzić problemy, w tym przypadku są zarówno monumentalność tej biografii, jak i pewne polityczne napięcia, skupiające się w niej. Biografia Stanisławskiego jest więc historią do napisania od podstaw (gdyż takie całościowe opracowanie zwyczajnie nie istnieje), przy jednoczesnej konieczności jej dekonstrukcji. Przez „dekonstrukcję" rozumiem implementacje narzędzi metodologicznych, które pozwolą nakreślić kontekst społeczno-polityczny aktywności prywatnej i zawodowej Stanisławskiego.

Z pewnością nie pomaga także fakt, iż ślady jego wielotorowej aktywności są rozproszone w wielu archiwach i zbiorach prywatnych, których całościowe opracowanie winno być zaplanowane na długie lata. Tłumaczy to poniekąd dość skromny stan badań nad Stanisławskim. Do najważniejszych opracowań należy zaliczyć wystawę *Muzeum otwarte* z 2006 roku w CSW Zamku Ujazdowskim (Agnieszka Szewczyk, Paweł Polit, 2006) oraz wydane przy jej okazji wywiady, które ze Stanisławskim przeprowadził Piotr Rypson (Rypson 2000)[3], a także krótką biografię autorstwa Janiny Ładnowskiej (Ładnowska 2001: 212–214) i *Monografię* Muzeum Sztuki w Łodzi – znalazły się w niej teksty problematyzujące niektóre aspekty kadencji Stanisławskiego[4]. Brakuje jednak podjęcia próby w miarę całościowego spojrzenia na dorobek Stanisławskiego, tak samo przed okresem spędzonym w Lodzi, w jego trakcie i po nim.

W niniejszym artykule podejmuję próbę częściowej rekonstrukcji biografii Stanisławskiego opierającej się na koncepcji biografii społecznej, a zarazem proponuję metodologiczne przesunięcie, polegające na zastosowaniu perspektywy materializmu biograficznego jako narzędzia analitycznego. Chcąc wskazać na znaczenie tej postaci (i jej biografii) dla szeroko rozumianej kultury, ale także pragnąc uchwycić

[2] Urodzony w 1921 roku w Sompolnie, zmarły w 2000 roku w Warszawie.

[3] Wywiady Piotra Rypsona z Ryszardem Stanisławskim kończą się na etapie powrotu z Francji do Polski. Dalszy ciąg rozmów został przerwany przez śmierć Stanisławskiego 28 listopada 2000 roku, tzn. dotyczą okresu do 1951 roku.

[4] Wydana na 85-lecie powstania Muzeum *Monografia* zawiera m.in. artykuł kuratorów wystawy w CSW Pawła Polita i Agnieszki Szewczyk, artykuł Andrzeja Szczerskiego podejmujący temat promocji polskiej sztuki za granicą, a także studium wystawy *Konstruktywizm polski*.

wielość skupionych w jego życiorysie wątków, osadzę moje hipotezy w ramach teoretycznych bliższych naukom społecznym aniżeli *stricte* humanistycznym. Rozważanie oprę na dostępnej literaturze, ale przede wszystkim własnych badaniach, które prowadzę w ramach doktoratu związanego z projektem budowy wirtualnego archiwum wiedzy o Ryszardzie Stanisławskim[5] (il. 1).

Ilustracja 1. Ryszard Stanisławski, fot. Urszula Czartoryska

Źródło: dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej.

Próbując roboczo zmapować karierę i aktywność zawodową Stanisławskiego, można podzielić ją na lata przed objęciem przezeń pieczy nad Muzeum Sztuki, w trakcie oraz po kadencji dyrektorskiej (przypadającej na lata 1966–1991) w łódzkim muzeum. W każdym z tych etapów można jednak zauważyć powtarzające się

[5] Projekt pod tytułem „Rozproszone archiwum. Budowa i opracowywanie repozytorium wiedzy o Ryszardzie Stanisławskim" realizuję od października 2022 roku jako doktorat wdrożeniowy, afiliowany przy Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego oraz Muzeum Sztuki w Łodzi (promotorka: prof. Agnieszka Rejniak-Majewska, promotorzy pomocniczy: Agnieszka Pindera, dr Paweł Polit).

zjawiska, procesy i postacie, które składają się na pewien klucz, według którego można rozpocząć proces rekonstrukcji tej biografii. Biografii, w której skupiają się i krystalizują wątki zarówno historii polskiego, jak i europejskiego czy nawet światowego kuratorstwa, polityk kulturalnych PRL, powojennej historii sztuki, jak również przewartościowań we współczesnym mu muzealnictwie i modernizacyjnego projektu PRL (oraz spolaryzowanego politycznie dyskursu wokół niego) itd. Nie sposób nie odnieść przy tym wrażenia, że tak gęsta w znaczenia, wydarzenia i paradygmaty biografia powinna być rozpatrywana jako „biografia społeczna", w której to – idąc za Nickiem Salvatore – podmiot staje się równie ważny, jak kontekst kształtujący jego życie (Salvatore 2004: 187–192).

Biografia społeczna zakłada, że indywidualne doświadczenia jednostki są nierozdzielnie związane z uwarunkowaniami klasowymi, ekonomicznymi i kulturowymi. W szczególności inspirujące jest podejście Salvatore, który postuluje osadzanie historii życia w kontekście struktur społecznych oraz relacji władzy, kształtujących możliwość działania i samookreślania się biograficznego podmiotu (Salvatore 1982). Niniejsze studium nie ogranicza się jednak do prostej aplikacji tego modelu, lecz podejmuje próbę jego przekształcenia i adaptacji do specyfiki badań nad środowiskiem artystycznym w Polsce w drugiej połowie XX wieku. W praktyce oznacza to, że biografia społeczna Stanisławskiego rekonstruowana jest z uwzględnieniem nie tylko jego indywidualnych wyborów i narracji autobiograficznych, lecz także uwarunkowań instytucjonalnych, relacji zawodowych i materialnych oraz szerszych procesów transformacji pola sztuki.

Kategorią użyteczną i spajającą wielość perspektyw skupiających się w biografii Stanisławskiego może być także pojęcie „materializmu biograficznego", zaproponowane przez redaktorów publikacji *Migracje modernizmu* – Wiktora Marca, Agnieszkę Rejniak-Majewską i Tomasza Majewskiego (Majewski et al. 2014: 12). Implementacja tej kategorii polegałaby na odtwarzaniu szczegółowych kontekstów towarzyskich spotkań, uwarunkowań ekonomicznych czy instytucjonalnych, aby zbadać, jak wpływają one na trajektorie jednostkowe i jak jednostka wykorzystuje dane możliwości, tj. element indywidualnego sprawstwa (Majewski et al. 2014: 12). W przypadku Stanisławskiego byłby to splot czynników determinujących jego biografię, tj.: doświadczenie wojny, emigracja, edukacja wyższa, powojenna kultura artystyczna, instytucjonalizacja sztuki, uczestnictwo w życiu politycznym PRL itp. Powyższe kwestie okazały się w tej perspektywie nieoddzielne od obieranego przez niego kierunku myślenia o sztuce i kulturze, a także profilu jego aktywności zawodowej. Redaktorzy publikacji ukuli termin materializmu biograficznego, aby

> zasygnalizować z jego pomocą odmienną od tradycyjnie pojętej sygnaturę autorską – wykraczającą poza wyznaczaną iteracyjnie w ramach strategii tekstowych «tożsamość». Chodziło o naznaczający dzieło bądź projektowaną przez tekst siatkę pojęć, wymiar kontyngencji (…)

czynniki wymazywane w długofalowym procesie recepcji i «kanonizacji» tekstów, i koncepcji teoretycznych uznanych za klasyczne (Majewski et al. 2014: 12).

W niniejszym opracowaniu za najbardziej istotną i potrzebną ścieżkę uznaję biografię społeczną Stanisławskiego, rekonstruowaną przede wszystkim w perspektywie instytucjonalnej i ekonomicznej. Oznacza to, że punktem ciężkości nie jest jedynie narracja biograficzna twórcy ani wyłącznie analiza jego działalności artystycznej, lecz przede wszystkim ukazanie, w jaki sposób funkcjonował on w systemie relacji zawodowych, instytucjonalnych i materialnych, które miały wpływ zarówno na jego pozycję w świecie sztuki, jak i na możliwości działania.

Taka perspektywa wydaje się szczególnie potrzebna z kilku powodów. Po pierwsze, dotychczasowe opracowania działalności i aktywności Stanisławskiego koncentrowały się głównie na perspektywie historii sztuki i kultury w powojennej Polsce. Po drugie, przyjęcie tej ścieżki pozwala zrozumieć biografię nie tylko jako historię jednostkową, ale też jako studium szerszych procesów społecznych i ekonomicznych, co może być istotne nie tylko dla badaczy historii sztuki i socjologii kultury, ale i dla instytucji zajmujących się dokumentowaniem i upowszechnianiem dziedzictwa środowisk artystycznych. Po trzecie, takie ujęcie sprzyja krytycznej refleksji nad mechanizmami budowania prestiżu, pozycji zawodowej i pamięci instytucjonalnej – wiedza ta może być użyteczna dla środowisk kuratorskich i archiwistycznych uczestniczących w procesach kodyfikowania dorobku artystów.

Jedną z największych przeszkód w procesie pisania biografii – a szerzej także w społecznym postrzeganiu Stanisławskiego – nie są jego niewątpliwe zasługi dla polskiej kultury i sztuki, lecz polityczne uwikłanie[6]. To właśnie na tej płaszczyźnie widać najlepiej, jak kończy się nieuwzględnianie czynników uznawanych za zewnętrzne (jak przynależność polityczna uważana za element tożsamości czy nawet moralności, nie zaś okoliczność regulowaną systemowo, jak w przypadku PRL), w kontekście – nawet nie oceny, ale chęci rekonstrukcji biografii Stanisławskiego. Co oczywiste, bez formalnej obecności w strukturach państwowych PRL Stanisławski nie miałby możliwości realizacji wielu działań, natomiast jednostronne ujęcia ignorują kontyngencję i dynamikę sytuacyjną, szukając zawsze jednoznacznej „tożsamości". Wydaje się, że ocena tak złożonej postaci winna opierać się na szczegółowej i wnikliwej rekonstrukcji.

Niniejsze studium powstało z pozycji badaczki aktywnie zaangażowanej w prace o charakterze wdrożeniowym, związane z dokumentowaniem, archiwizowaniem i popularyzacją dorobku Stanisławskiego. Tego rodzaju zaangażowanie ma charakter podwójny: z jednej strony umożliwia dostęp do niepublikowanych materiałów

[6] Ryszard Stanisławski był członkiem partii komunistycznej w Polsce (PZPR) (od 1957), jak i we Francji (od 1950). Był osobą ściśle współpracującą z aparatem państwowym w sferze kultury i polityk kulturalnych, przez co jego recepcja bywa sprowadzana do kwestii politycznych.

źródłowych oraz wiedzy insidera o praktykach środowiskowych i instytucjonalnych, z drugiej zaś wiąże się z ryzykiem częściowego utożsamienia z narracjami środowiska, w którym autorka pracuje. Dlatego perspektywa poznawcza przyjęta w artykule zakłada refleksyjne podejście do własnej pozycji i jej potencjalnego wpływu na interpretację materiału empirycznego. Uwikłanie to problematyzuję, traktując je nie tylko jako zagrożenie dla obiektywizmu, ale również jako szansę na pogłębione rozpoznanie mechanizmów konstruowania biografii zawodowej i pamięci instytucjonalnej. Świadomość podmiotowej relacji z badanym środowiskiem znalazła wyraz w przyjęciu strategii autorefleksyjnej: w trakcie analizy konfrontuję swoje doświadczenie uczestnictwa w projektach archiwalnych z krytyczną lekturą dokumentów i relacji. Dzięki temu możliwe jest wyraźniejsze oddzielenie poziomu praktyki wdrożeniowej (np. działań dokumentacyjnych) od poziomu teoretycznej konceptualizacji biografii społecznej Stanisławskiego.

Trajektorie biografii

Tak sklasyfikowana biografia bez wątpienia staje się projektem jeszcze bardziej złożonym aniżeli sam pomysł faktograficznego zrekonstruowania czyjegoś życia z pomocą następujących po sobie dat i wydarzeń. W przypadku biografii Stanisławskiego podjęte zostały już znacznie wcześniej działania mające na celu ustrukturyzowanie jego bogatego życiorysu. Myślę tu o ogromnej pracy, którą wykonała Agnieszka Szewczyk, opracowując kalendarium osobisto-zawodowe Stanisławskiego[7], zawierające nie tylko chronologiczny spis podróży, kuratorowanych wystaw, ale także nawiązanych relacji, przyznanych mu nagród czy wygłoszonych przez niego referatów. Szewczyk, konstruując owo kalendarium, podjęła się zadania, bez którego dalsza praca nad spuścizną Stanisławskiego wydaje się praktycznie niemożliwa. Dając możliwość oszacowania horyzontu zadań, które trzeba wykonać, by rozpocząć proces rekonstruowania (czy raczej pisania od podstaw) biografii Stanisławskiego kalendarium stało się w moich badaniach nie tylko stałym punktem odniesienia, ale także drogowskazem do poszukiwania kolejnych źródeł wiedzy o nim. Tym, co jednak okazało się z mojej perspektywy najważniejsze, była możliwość spojrzenia bardziej problemowego, nastawionego na poszukiwanie powiązań między oddalonymi od siebie w czasie wydarzeniami i decyzjami Stanisławskiego. Spoglądając niejako w poprzek chronologii, postaram się przybliżyć główne sfery jego aktywności zawodowej, rekonstruując pokrótce najważniejsze wątki tej biografii i jej znaczenie dla szerszego obrazu kultury drugiej połowy XX wieku.

Działalność kuratorska i wystawiennicza Ryszarda Stanisławskiego poddana będzie analizie w ujęciu biografii społecznej. Oznacza to, że szczególną uwagę zwracam

[7] Niepubliczny dokument udostępniony mi przez Olgę Stanisławską podczas kwerendy w jej zbiorach.

na proces kształtowania relacji zawodowych, instytucjonalnych i środowiskowych związanych z organizacją wystaw, a także na rolę tych działań w budowaniu pozycji społecznej i symbolicznej Stanisławskiego w polu sztuki. Analiza będzie prowadzona za pomocą metod jakościowych, przede wszystkim krytycznej analizy dyskursu oraz rekonstrukcji sieci relacji instytucjonalnych i zawodowych. Takie ujęcie pozwala ukazać działalność kuratorską nie jako neutralny aspekt biografii, lecz jako element aktywnego konstruowania tożsamości zawodowej i strategii funkcjonowania w polu artystycznym (il. 2).

Ilustracja 2. Ryszard Stanisławski, fot. Alina Szapocznikow

Źródło: dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej.

Po powrocie w 1951 roku z kilkuletniego pobytu w Paryżu[8], gdzie w latach 1948–1950 Stanisławski szkolił się początkowo na paryskiej Sorbonie, a później na Ecole de Louvre, m.in. pod okiem Jeana Cassou, francuskiego historyka sztuki i dyrektora Musee National d'Art Moderne de Paris, kontynuował swoją edukację na Uniwersytecie Warszawskim[9]. Po niedługim czasie od powrotu stał się pracownikiem

[8] Powrót do Polski z Paryża, gdzie Stanisławski wyjechał nielegalnie, tuż po zakończeniu II wojny światowej, wiązał się z koniecznością podporządkowania się ówczesnym warunkom funkcjonowania państwa komunistycznego.

[9] W 1952 roku obronił pracę magisterską napisaną u prof. Juliusza Starzyńskiego pt. *Walka o realizm w plastyce francuskiej po drugiej wojnie światowej*.

Państwowego Instytutu Sztuki (1951–1956), a później objął stanowisko zastępcy dyrektora do spraw wystaw i wydawnictw poglądowych w Centralnym Zarządzie Sztuk Plastycznych i Wystaw w Ministerstwie Kultury i Sztuki (1955–1957), pozostając przez cały czas w orbicie państwowego systemu sztuki, korzystając z przysługujących z tego tytułu udogodnień (np. wyjazdów zagranicznych) i budując w nim sukcesywnie swoją pozycję. Co ważne w kontekście działalności kuratorskiej, przed podjęciem pracy w Muzeum Sztuki Stanisławski zarówno jako współpracownik Juliusza Starzyńskiego, jak i Mieczysława Porębskiego, a z czasem już samodzielnie, był zaangażowany w kuratorowanie wielu wystaw sztuki polskiej za granicą, m.in. na Biennale w Wenecji (1956 r.)[10] czy podczas Biennale Sao Paulo w latach 1959–1969 (z wyjątkiem edycji w 1967 r.)[11] (il. 3).

Ilustracja 3. Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska w Wenecji

Źródło: dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej.

[10] Późniejsze, regularne wizyty w Wenecji wiązały się zarówno z obecnością w jury, jak i personalnymi zaproszeniami od komisarzy generalnych.

[11] Stanisławski był kuratorem wystawy polskiej w ramach Biennale Sao Paulo, jak również kilkukrotnie zasiadał w jury konkursu międzynarodowego imprezy.

Pierwszą z najczęściej przypisywanych Stanisławskiemu zasług jest wprowadzenie polskiej sztuki do globalnego obiegu – w szerokim rozumieniu tego pojęcia. Do flagowych projektów kojarzonych w tym kontekście należą wystawy, które odbywały się podczas kadencji dyrektorskiej Stanisławskiego w Muzeum Sztuki. Mowa tu o wystawie *Présences Polonaises* w Centre Pompidou[12] (1983 r.) czy amerykańskim tournée *Konstruktywizmu polskiego* w USA (1976 r.) (Moskalewicz 2015; Ziółkowska 2015). Nie dziwi fakt, że to właśnie te wystawy bywają najczęściej przywoływane jako argument za Stanisławskim jako ambasadorem sztuki polskiej za granicami kraju. Głównie z powodu ówczesnej polityki kulturalnej PRL, w której współpraca z krajami zachodnimi nie była kluczowym elementem doktryny państwa realnego socjalizmu. Jednakże, co ważne, zjawisko „promocji" było zdecydowanie bardziej zdywersyfikowane, gdyż zakładało jednocześnie de- i rekonstrukcję kanonów sztuki. Oprócz budzącej najwięcej uwagi współpracy z instytucjami z krajów zachodnich, do których oprócz wyżej wymieniowych należy dodać: The Edinburgh Festival, Whitechapel Gallery, wiele muzeów niemieckich czy instytucje sztuki w Szwecji, warto przypomnieć o flagowej dla polityki kulturalnej PRL, czyli o współpracy w ramach Bloku Wschodniego. Wśród krajów, z którymi Muzeum Sztuki w Łodzi prowadziło współpracę, znajdowały się m.in.: ZSRR, Rumunia, Czechosłowacja, Estonia, Litwa, Łotwa). Były to zarówno wystawy prezentujące sztukę z tych krajów, jak i wystawy eksportowe z Polski, organizowane w tych państwach, jak choćby „obwoźna" wystawa Tadeusza Kulisiewicza z pierwszej połowy lat 70. XX wieku[13].

Inną ważną gałęzią zagranicznej polityki programowej Muzeum Sztuki (w czasie kadencji Stanisławskiego, ale także wpisującą się w profil polityki kulturalnej PRL) była bez wątpienia współpraca z krajami „Globalnego Południa", które w tym przypadku reprezentowane były przez ośrodki peryferyjne z rejonu Ameryki Łacińskiej i Południowej (Muzeum Narodowe w Hawanie – choćby przy okazji wystawy Wifredo Lama, Muzeum Allende w Chile (1978 r.), Museo de Arte Moderno w Meksyku) (Gawkowski, Słaboń 2021). Instytucją, która była łącznikiem z tym regionem, było Muzeum Narodowe w Hawanie właśnie, głównie z uwagi na podpisane w 1961 roku porozumienie o współpracy między krajami (Świtek 2019). Kluczem do zrozumienia silnej współpracy z regionem Ameryki Łacińskiej i Południowej, ale też obecności w międzynarodowych strukturach świata sztuki, jest jednak bez wątpienia – ponownie – czas aktywności zawodowej przed kadencją w Muzeum Sztuki w Łodzi (il. 4).

[12] Wystawa, pierwotnie zaplanowana na 1981 rok, została przesunięta z uwagi na sytuację polityczną w Polsce.

[13] Monograficzna wystawa Tadeusza Kulisiewicza odwiedziła kolejno: Czechosłowację, Finlandię, Rumunię i ZSRR, z krótką przerwą w 1973 roku na wystawę w murach Muzeum Sztuki w Łodzi. Mimo że pierwotnie pokaz był zaplanowany tylko w Czechosłowacji, Ministerstwo Kultury i Sztuki niejako wymogło na Muzeum organizację dalszego ciągu tournée tej wystawy w Europie Środkowo-Wschodniej.

Ilustracja 4. Ryszard Stanisławski otwiera wystawę, w głębi od lewej: inż. Jerzy Lorens (przewodniczący Prezydium Rady Narodowej Miasta Łodzi), żona Coldomira Almeydy-Mediny, Edmund Osmańczyk (przewodniczący Polskiego Komitetu Solidarności z Narodem Chile, poseł na Sejm), wernisaż wystawy *Artyści polscy Międzynarodowemu Muzeum im. Salvadora Allende. Z okazji XI Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów*

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Tym, co wydaje się najbardziej znaczące w kontekście dalszej kariery Stanisławskiego, bez wątpienia było zbudowanie sieci kontaktów w międzynarodowym środowisku sztuki, ale także próba autorskiej redefinicji czy też aktualizacji zachodniego kanonu sztuki. Jak zauważa Andrzej Szczerski, Stanisławski (i prowadzone przez niego później Muzeum) zyskał z czasem miano „ambasadora polskiej sztuki" (Szczerski 2015: 441), stając się monopolistą w dziedzinie promowania sztuki polskich artystów i artystek za granicą. Wydaje się jednak, że to właśnie w sprzężeniu indywidualnych kompetencji i predyspozycji z instytucjonalną machiną (czy to państwowego, silnie scentralizowanego systemu sztuki, czy konkretnie Muzeum Sztuki w Łodzi) Stanisławski mógł stać się tak ważną postacią dla polskiej kultury artystycznej drugiej połowy XX wieku.

Pozostając przy polskiej kulturze artystycznej, jako drugą sferę aktywności zawodowej Stanisławskiego można wyszczególnić współtworzenie polskiego kanonu sztuki powojennej. Jak podkreśla Jacek Ojrzyński, wieloletni pracownik Muzeum Sztuki w Łodzi, podstawą polityki akwizycji dzieł wprowadzonej przez Stanisławskiego były zakupy sztuki współczesnej (Ojrzyński 1998: 28). „Muzeum, nie ukrywając swoich

predylekcji do nurtów racjonalistycznych, wywodzących się z tradycji konstruktywistycznej, do sztuki abstrakcyjnej i konceptualnej, kompletowało także dzieła metaforyczne, z dużym ładunkiem ekspresji, sięgało do prac hiperrealistycznych" (Ojrzyński 1998: 28). Ojrzyński, wymieniając kolejne nazwiska celem zobrazowania rozmachu zainteresowań ówczesnego dyrektora, wskazuje na widoczne w zakupach skupienie się na coraz młodszych artystach, „co podkreślało otwartość muzealnej kolekcji" (Ojrzyński 1998: 29).

Zauważone przez Ojrzyńskiego szerokie zainteresowanie współczesną kulturą artystyczną przejawiało się choćby w aktywnym uczestnictwie w polskim życiu artystycznym. Stanisławski był częstym uczestnikiem plenerów koszalińskich w Osiekach, których wpływ jest niezwykle widoczny w profilu kolekcji Muzeum (Słaboń 2023: 346–374). Należał też do rady programowej Biennale Form Przestrzennych w Elblągu oraz komitetu programowego sympozjum Puławy'66. Pozostawał w bliskim kontakcie z kręgiem skupionym wokół Galerii Foksal, ale też z łódzkim środowiskiem artystycznym. Tym, co należy jednak podkreślić, jest fakt, że Stanisławski rozgraniczał kwestię swojego indywidualnego gustu estetycznego od profilu działalności kierowanej przez niego instytucji (Słaboń 2023: 358) (il. 5 i 6).

Ilustracja 5. Od lewej: dyr. Ryszard Stanisławski (ms), krytyk sztuki Aleksander Wojciechowski, prof. Juliusz Starzyński (Instytut Sztuki PAN), wernisaż wystawy *Jindřich Styrsky (1899–1942). Malarstwo – rysunek – collage – fotografia*

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ilustracja 6. Od lewej: Zbigniew Gostomski, dyr. Ryszard Stanisławski, Hanka Ptaszkowska (Galeria Foksal w Warszawie), wernisaż wystawy *Jindřich Styrsky (1899–1942). Malarstwo – rysunek – collage – fotografia*

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Oprócz polityki akwizycji dzieł instytucjonalizacja krajowych, współczesnych zjawisk artystycznych odbywała się także na poziomie programu wystawienniczego. Poza silnymi gestami kuratorskimi w postaci pokazów w instytucjach zagranicznych to program wystaw czasowych Muzeum Sztuki w Łodzi jawi się jako emanacja bogactwa i artystycznego idiomu kolekcji. Do jednych z najważniejszych wystaw sztuki polskiej w czasie kadencji Stanisławskiego można uznać projekty Tadeusza Kantora (1975 r.), Aliny Szapocznikow (1971 r.), Grupy Permafo (1972 r.), Andrzeja Strumiłły (1975 r.), Marka Chlandy (1985 r.), Magdaleny Abakanowicz (1991) czy akcję „Warsztat" Warsztatu Formy Filmowej (1973 r.).

Jako trzecią płaszczyznę aktywności Stanisławskiego proponuję zaznaczyć sferę wyjątkowo nieobecną w dotychczasowych badaniach nad nim, czyli nieudokumentowanej bibliograficznie, ale faktycznej obecności w historii światowego kuratorstwa i muzealnictwa. Gdyby próbować znaleźć postać w pewien sposób odpowiadającą charakterystyce pracy kuratorsko-dyrektorskiej Stanisławskiego, z pewnością można byłoby go przyrównać do Pontusa Hultena – szwedzkiego kuratora i współtwórcy wielu światowych instytucji i kolekcji[14]. To porównanie nie nasuwa się przez kwestię

[14] Pontus Hulten – pierwszy dyrektor Centre Pompidou w Paryżu, współtwórca tej instytucji, jak również Moderna Museet w Sztokholmie, MoCA w Los Angeles, Palazzo Grassi w Wenecji i Museum Tinguely w Bazylei.

ich bliskiej znajomości, ale dzięki podobnemu stylowi kuratorskiemu[15] i zbliżonej „wrażliwości instytucjonalnej". Przez tożsamą im wrażliwość instytucjonalną rozumiem otwartość na przedefiniowanie XIX-wiecznego postrzegania muzeum i potrzebę dostosowania jego roli i funkcji do wyzwań, które stawiają przewartościowania i paradygmatyczne zmiany we współczesnej kulturze artystycznej (il. 7).

Ilustracja 7. Spotkanie w Czytelni Biblioteki Działu Dokumentacji Naukowej, od lewej: Pontus Hulten, Ryszard Stanisławski, Stanislas Zadora

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Mimo że Stanisławski z pewnością był bardziej praktykiem niż teoretykiem, zostawił po sobie kilka tekstów, które można uznać za jego instytucjonalny testament. Najczęściej przywoływaną publikacją jest tekst opisujący koncepcję *Muzeum jako instrumentu krytycznego* (Stanisławski 1991a): „tak rozumiana idea preferuje koncentrację na tych zjawiskach artystycznych, o których sądzimy, że są bardziej otwarte, że stanowią wartości perspektywiczne" (Stanisławski 1991b). W tekście nie brakuje odwołań do dokonań ojców-założycieli współczesnego muzealnictwa i kuratorstwa, jak np. do Willema Sandberga, wieloletniego rewolucyjnego dyrektora Stedelijk Museum, który jako pierwszy na świecie wcielił w życie ideę „muzeum

[15] Rozumiem przez to postawę kuratora-dyrektora, który kuratoruje nie tylko wystawy, ale i całą instytucję, a także skłonność obu do operowania medium dużej, przekrojowej i problemowej wystawy. W przypadku Hultena byłby to monumentalny cykl *Paris-Paris*, *Paris-New York*, *Paris-Moscow* i *Paris--Berlin*, a u Stanisławskiego choćby wspomniane *Presences Polonaises* czy *Europa, Europa*.

otwartego”[16]. Dla Stanisławskiego muzeum było zdecydowanie czymś więcej niż miejscem zajmującym się opieką nad zbiorami i działalnością wystawienniczą – dla niego instytucja muzealna była miejscem artystycznego eksperymentu, produkcji wiedzy, a także interdyscyplinarnej współpracy, a przy tym egalitarną przestrzenią dialogu. Za przykład tego rodzaju działań można uznać projekt „Niedziela w muzeum”[17], zainicjowany przez Stanisławskiego i wieloletnią pracowniczkę Działu Oświatowego – Janinę Ojrzyńską. Zakładał on łączenie elementów, takich jak otwarcia wystaw i spotkania z artystami, z wydarzeniami towarzyszącymi: kiermaszami, koncertami czy warsztatami, celem uczynienia z Muzeum miejsca społecznej integracji.

Ilustracja 8. Od lewej: H. Leppien, p. Selz, Ryszard Stanisławski, minister kultury i sztuki Jan Kaczmarek, prof. Stanisław Lorentz podczas zjazdu ICOM 1972

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Za potwierdzenie wysokiej pozycji Stanisławskiego w światowym polu sztuki można uznać m.in. jego obecność w strukturach międzynarodowych instytucji branżowych. Dość powiedzieć, że Stanisławski jako pierwszy Polak w historii znalazł się w zarządzie organizacji CIMAM, zrzeszającej reprezentantów muzeów

[16] W koncepcji Sandberga muzeum było miejscem, w którym swoją przestrzeń miały także: kawiarnia, biblioteka czy przestrzeń warsztatowa.

[17] Więcej na temat działalności oświatowo-upowszechniającej, w tym inicjatywy: *Niedziela w Muzeum*, pisze m.in. Marta Madejska w tekście *Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL* (Madejska 2015).

sztuki nowoczesnej i współczesnej z całego świata. Kierowane przez niego Muzeum Sztuki było zaś organizatorem zjazdu Międzynarodowego Komitetu Muzeów (ICOM). W 1972 roku Stanisławski wielokrotnie zapraszany był jako członek jury w międzynarodowych wydarzeniach artystycznych, takich jak: Biennale Sao Paulo, Triennale Tkaniny w Lozannie czy Biennial Exhibition of Prints in Tokyo. Po swojej kadencji w Muzeum Sztuki w Łodzi należał do Międzynarodowej Rady Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Regularna obecność Stanisławskiego w obiegu międzynarodowym poskutkowała zarówno popularyzacją kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi i samej instytucji, jak i umocniła jego pozycję wśród specjalistów w dziedzinie sztuki nowoczesnej i muzealnictwa (il. 8).

Stanisławski rozproszony

Przekonanie, że poszczególne wątki tej wielotorowej aktywności Stanisławskiego są powiązane i wzajemnie się warunkują, lecz nie zostały jako takie zbadane ani nawet odpowiednio sproblematyzowane, poskutkowało rozpoczęciem projektu badawczego, realizowanego przeze mnie w ramach doktoratu wdrożeniowego, poświęconego opracowaniu archiwum wiedzy o Stanisławskim. Wirtualne archiwum, które w ramach tej pracy powstanie, pomyślane zostało jako źródło zinstytucjonalizowanej wiedzy i punkt odniesienia do dalszych badań – z pewnością bowiem uwzględnione w nim zagadnienia, związane m.in. z wymianą międzynarodową i organizowanymi wystawami, nie zostaną w samym projekcie wyczerpująco opracowane. Wyjściowym założeniem moich badań była konieczność zwrotu ku zasobom archiwalnym jako wyjściowemu miejscu wiedzy o Stanisławskim, które wymaga kompleksowego opracowania. Tym, co okazało się jednak zaskakujące, było znaczące niedoszacowanie liczby materiałów i większe, niż pierwotnie zakładane, rozproszenie śladów jego aktywności. Ważnym gestem okazało się także włączenie w analizowany zbiór archiwów prywatnych, które oprócz ogromnego bogactwa badawczego wygenerowały także trudności. Wiązały się one głównie z wyzwaniami dotyczącymi selekcji materiału, ale też kwestii, w jaki sposób łączyć wątki prywatne i osobiste z działalnością zawodową, tak aby działać w pełni etycznie wobec przedmiotu badań. Spowodowało to konieczność przesunięcia, na poziomie problemu badawczego – z samego Stanisławskiego jako aktywnego, sprawczego podmiotu w polu kultury temat przesunął się zdecydowanie w stronę „projektu Stanisławskiego", który trzeba niejako zbudować od podstaw.

Przedmiotem niniejszej analizy jest biograficzno-problemowa rekonstrukcja życia prywatnego i zawodowego Ryszarda Stanisławskiego. Zamierzeniem nie jest jednak klasyczne, chronologiczne przedstawienie jego życiorysu, lecz wydzielenie i szczegółowe omówienie poszczególnych segmentów aktywności, które wyznaczały różnorodne płaszczyzny jego działalności – w tym przede wszystkim kuratorską,

dyrektorską oraz dyplomatyczną. Taka struktura pozwala na ukazanie nie tylko samego człowieka, ale również złożonych procesów, zjawisk i okoliczności społeczno-politycznych, które przenikały jego życie i pracę, czyniąc jego biografię swoistą wypadkową tych wszystkich elementów.

Głównym problemem badawczym, który pojawił się w toku realizacji projektu, okazała się więc nie tylko postać Stanisławskiego, ale przede wszystkim szeroki kontekst historyczno-społeczny, który go otaczał i który determinował charakter jego działań. W związku z tym konieczne było opracowanie nowatorskiego, wielowymiarowego klucza metodologicznego, który pozwoliłby z jednej strony na systematyczne zarysowanie zakresu jego aktywności, a z drugiej na uchwycenie specyfiki tego wyjątkowego przypadku. Kluczowa okazała się tu refleksja nad samą konstrukcją biografii, zwłaszcza w aspekcie luk i niedopełnień dokumentacyjnych oraz specyfiki źródeł archiwalnych, w tym także materiałów prywatnych, które musiały zostać poddane wnikliwej interpretacji.

Dodatkowo istotnym celem było odzwierciedlenie interdyscyplinarnego charakteru działalności Ryszarda Stanisławskiego – osoby, której praca i wpływ rozciągają się na różne obszary sztuki, administracji i dyplomacji kulturalnej. Taka perspektywa wymagała łączenia narzędzi badawczych z różnych dziedzin, co pozwoliło na bardziej kompleksowe i wielowymiarowe przedstawienie biografii. Mimo że pełne wyczerpanie tematu wydaje się niemożliwe w krótkim czasie i wymagać będzie dalszych, wieloletnich badań, to jednak niniejsze opracowanie stanowi ważne zobowiązanie badawcze wobec środowiska artystycznego, historii sztuki oraz instytucji kultury, które czerpią z dorobku i spuścizny Ryszarda Stanisławskiego.

Bibliografia

CSW Zamek Ujazdowski (2006). *Ryszard Stanisławski. Muzeum otwarte*. Wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Warszawa, 5 grudnia 2006 – 4 lutego 2007.

Gawkowski Jakub., Słaboń Natalia (2021). Opowieść, kartografia, wyobraźnia. W stronę nieeurocentrycznej historii Muzeum Sztuki w Łodzi. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 29, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/opowiesc-kartografia-wyobraznia [odczyt: 2.09.2024].

Ładnowska Janina (2001), Ryszard Stanisławski (1921–2000). *Muzealnictwo*, 43, 212–214.

Madejska Marta (2015). Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I.* Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 397–435.

Majewski Tomasz, Marzec Wiktor, Rejniak-Majewska Agnieszka (red.) (2014). *Migracje modernizmu*. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 12.

Moskalewicz Magdalena (2015). Konstruktywizm polski w Nowym Jorku. Studium wystawy. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.). *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 586–618.

Ojrzyński Jacek (1998). Historia Muzeum Sztuki w Łodzi. W: Ryszard Brudzyński, Urszula Czartoryska, Alina Mołdawa, Jacek Ojrzyński, Janina Ojrzyńska, Magdalena Ujma, Lucyna Urbańska (red.). *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*. Łódź: Oficyna Bibliofilów, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.

Salvatore Nick (2004). Biography and Social History. An Intimate Relationship. *Labour History*, 87 (listopad), 187–192.

Słaboń Natalia (2023). W przededniu wielkiej zmiany. Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska na plenerach koszalińskich. W: Marcin Szeląg, Łukasz Rozmarynowski (red.), *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 346–374.

Stanisławski Ryszard (1991). Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania. W: Urszula Czartoryska (red.). *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi* (kat. wyst.). Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 27–28.

Stanisławski Ryszard (2015). Muzeum jako instrument krytyczny. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 482–490.

Świtek Gabriela (2019). „Jak Fidel na wiecu w Warszawie". Warszawska „Wystawa malarstwa kubańskiego" z globalnym kryzysem politycznym w tle (1962). *Miejsce*, 5, https://miejsce.asp.waw.pl/jak-fidel-na-wiecu-w-hawanie/ [odczyt: 2.09.2024].

Ziółkowska Magdalena (2015). Podróże konstruktywizmu. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.). *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.