

Agnieszka Szkopek

## „Nie jestem rzemieślnikiem, architektem, szewcem i ogrodnikiem” – Zdzisław Jurkiewicz w poszukiwaniu roli artysty<sup>1</sup>

Zdzisław Jurkiewicz (ur. w Wolsztynie 13 marca 1931 r., zm. we Wrocławiu 19 marca 2012 r.) był wielką postacią polskiej i wrocławskiej sztuki. Do Wrocławia przyjechał w 1950 r., zaraz po maturze, gdzie rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. W latach 1953–1954 uczęszczał do pracowni profesora Eugeniusza Gepperta, w ówczesnej Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Swoje życie zawodowe i twórcze związał z Politechniką Wrocławską, z Zakładem Rysunku, Malarstwa i Rzeźby. W 1956 r., na podstawie oryginalnego dyplomu makiety-projektu obserwatorium astronomicznego, uzyskał tytuł magistra inżyniera architekta. W 1960 r. wstąpił do ZPAP, a w 1967 r. został członkiem Grupy Wrocławskiej. W 1978 r. uzyskał tytuł doktora habilitowanego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

Zdzisław Jurkiewicz (il. 1) był artystą poszukującym i nieustannie młodzieńczo zaskakującym, postępującym według zasad i idei, które sam sobie narzucał. Zapamiętamy go jako barwną postać, w pomalowanych własnoręcznie okularach, o wyjątkowej, nietuzinkowej, pogodnej i pełnej fantazji osobowości, a także jako nauczyciela zawsze chętnego do pomocy pokoleniom studentów. Jak napisał ktoś bardzo mu bliski: żył sztuką i kochał sztukę<sup>2</sup>.

Twórczość wrocławskiego środowiska artystycznego, już w 1961 r. pod egidą ZPAP, została określona mianem Szkoły Wrocławskiej. Grupa Wrocławska była aktywna w latach 1962–1978<sup>3</sup>. Zrzeszała artystów odrębnych, poszukujących, reprezentujących różne rodzaje sztuki i kierunki artystyczne – pośród dwudziestu kilku członków grupy znaleźli się:

Maria Michałowska, Wanda Gołkowska, Hanna Krzetuska, Anna Szpakowska-Kujawska czy Jan Chwałczyk. Łączyły ich wspólne dążenia do organizowania wystaw, w atmosferze przyjaźni i szacunku dla odrębności twórczej – poza dyrektywami ZPAP. Działania Grupy Wrocławskiej były bliskie aktywności czechosłowackiej Grupy UB 12 – nawiązywała ona do sztuki geometrii, konceptualizmu, minimal-artu czy tzw. sztuki ubogiej. Środowisko awangardy tworzyło niemal „inny świat”. Swobodne w działaniu ugrupowanie nie dało się jednoznacznie zaklasyfikować.

Początkowo Zdzisław Jurkiewicz był zafascynowany malarstwem gestu. Posiadał swoich „idoli”, których często przytaczał w swoich tekstach teoretycznych. Zwraca uwagę szczególnie jego autoportret z 1956 r., który może być porównany ze sztuką Waldemara Cwenarskiego<sup>4</sup>. Geometryzujący i autoironiczny przywodzi na myśl artystę zbudowanego, indywidualistę – rysunek niedbały, pospiesznie kreślony, ekstrawertyczny, niemal mroczny.

Jurkiewicz w swojej twórczości prezentował znajomość ówczesnej sztuki amerykańskiej i francuskiej. W tym okresie dla artysty była istotna intuicja i przypadek – objawia się ona w cyklach malarskich z lat 60.: *Inwazji* i *Agresji*. Artysta szukał inspiracji w sztuce Willema de Kooninga oraz Pierre’a Soulagesa.

W okresie lat 60. ścieżka informelu dla Zdzisława Jurkiewicza była jedyną właściwą, a zarazem stała się początkiem wyjścia do dalszych rozważań nad sztuką – tak jak wielu artystów jego pokolenia debiutował uznając informel – jak określiliby to Piotr Majewski – za rodzimą formułę nowoczesności<sup>5</sup>. Jak pisał później o tym okresie: „Po paru latach pojawił się niepokój, kiedy spostrzegłem wewnętrzną

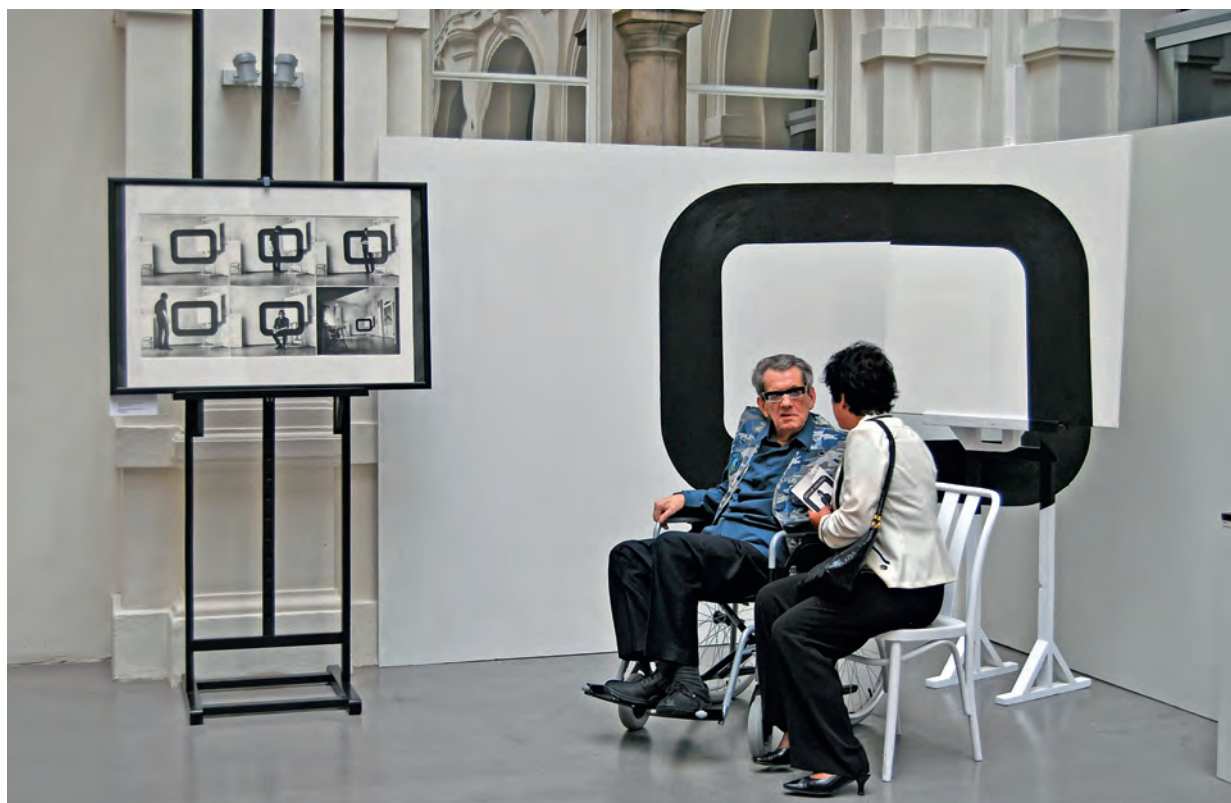
<sup>1</sup> Artykuł jest zmienioną wersją pracy magisterskiej *Strategie artystyczne Zdzisława Jurkiewicza* napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

<sup>2</sup> Zob. nekrolog artysty – [Jurkiewicz] (2012).

<sup>3</sup> Jarosz (2009: 37).

<sup>4</sup> Szafkowska (2011: 17).

<sup>5</sup> Majewski (2006).



Il. 1 Zdzisław Jurkiewicz na swojej retrospektywnej wystawie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 27 czerwca 2011. Fot. Agnieszka Szkopek

sprzeczność: przypadek, uroki spontanicznej realizacji, ale też, jednocześnie – błyskawiczna decyzja – jak i gdzie udeżyć pędzlem”<sup>6</sup>. Niepokój, o którym pisał Zdzisław Jurkiewicz, był spowodowany przeczuciem, iż należy skończyć z formułą malarstwa abstrakcjonizmu ekspresyjnego. Spierała się w nim dwojaka natura: malarza i architekta.

Dalsze obrazy zapowiadają minimalizację środków artystycznego wyrazu. Ta „rozrzutność” w malarstwie, o której artysta pisał po latach w manifestie *Inne obrazy, inne horyzonty* z 1992 r., była związana z nową inspiracją – „sztuką wyrzeczenia, poskromienia żywiołu”. Jak słusznie zauważył artysta, stało to w zupełnej opozycji do jego wcześniejszej twórczości. Motorem tej zmiany była chęć badania obrazów i skrajnych rejonów sztuki. Atmosfera w latach 60., za sprawą licznych sympozjów i plenerów (Osieki, Elbląg, Puławy, Zielona Góra), sprzyjała artystom w rozwijaniu przez nich twórczości o tendencjach konceptualnych<sup>7</sup>.

Uczestnictwo w międzynarodowym ruchu artystycznym wiązało się z poszukiwaniami przełamania izolacji

narzuconej przez ustrój komunistyczny. Siatka artystów starała się nawiązywać ze sobą kontakt, chociaż przez sztukę Mail Artu lub dystrybucję ulotnych druków dla środowiska artystycznego Europy Środkowo-Wschodniej.

Zdzisław Jurkiewicz w 1967 r. w Galerii pod Moną Lizą, związaną z krytykiem Jerzym Ludwińskim, pokazał wystawę, na której ściśle określił swoje nowe poglądy na sztukę. Na łamach wrocławskiego miesięcznika „Odra” zamieścił fotografie z eksperymentów malarskich, przeprowadzonych na bryłach w swoim mieszkaniu-pracowni i opublikował dwa manifesty, z których jeden z nich nosi tytuł *Wysoko, intensywnie*<sup>8</sup>. Artysta podjął w nich krytykę współczesnej mu sztuki. Ówczesnych twórców podzielił na tych, którzy byli zainteresowani popularnym repertuarem „szmatowo-gipsowo-blaszanym”<sup>9</sup> oraz tych realizujących swoje prace w konwencji geometrycznej – „pomnażając kwadraciki”. Jurkiewicz nie oszczędził też malarzy sztuki gestu, którzy, według niego, ugrzęźli w żywiole tego medium. W manifestach można było zauważyć niechęć do dziedziny, która była Jurkiewiczowi wcześniej bliska.

<sup>6</sup> Szafkowska (2011: 60–61).

<sup>7</sup> Piotrowski (2005: 318).

<sup>8</sup> Jurkiewicz (1967: 61–67).

<sup>9</sup> Jurkiewicz (1967: 61).

Ten tekst można traktować jako rozliczenie z przeszłością malarską. W drugim manifestie postulował także hasła o konieczności aktywnej postawy artysty, która jest ważniejsza niż „pomnażanie dóbr”<sup>10</sup>, czyli produkcji przedmiotów sztuki, a także wyrażał chęć pozostawiania śladów w otaczającej go rzeczywistości, aby zachować pamięć o obecności artystycznej.

Prace te wyznaczyły początek konceptualnej fazy w twórczości Zdzisława Jurkiewicza. Wraz z dwugłosem artysty i krytyka Jerzego Ludwińskiego, zamieszczonymi na łamach „Odry” oraz wystawą w 1967 r. były niejako potrójnym zniknięciem dzieła<sup>11</sup>. Bryły zaistniały w Galerii pod Moną Lizą jako „resztki”, a teksty wydrukowane w miesięczniku nie komentowały w zasadzie wystawy – stanowiły rozmyślenia nad sensem i istotą sztuki. W ten sposób stworzona została przestrzeń niewymagająca tworzenia przedmiotów, manifestująca możliwość współuczestnictwa. Zaistniał ponadto zamierzony rozdźwięk pomiędzy sferą koncepcyjną tego dzieła, fazą wykonawczą, w której dokonuje się przemiana idei w materię twórczą i fazą finalną, czyli obiektem.

W ten sposób zaakcentowana została samoświadomość procesu artystycznego – momentu, w którym powstaje dzieło. Proces artystyczny grał tu główną rolę, a powstałe zapisy – teksty i obiekty – były tylko jego upamiętnieniem. Paradoksalnie wszak, negacja przedmiotu artystycznego wiązała się z przywróceniem mu znaczenia. Miało to na celu zniesienie granic między odbiorcą i artystą, co otwierało widza na samą działalność artystyczną. Czas Kunst-im-Kopf, „sztuki w głowie”, zainicjowany pod koniec lat 60., był dla artysty przełomowy i wyznaczył zasadniczy kierunek jego późniejszych poszukiwań.

Na początku lat 70. skrzystalizowały się u Jurkiewicza nowe postawy m.in. autorska idea „kształtów ciągłości”. *Kształty ciągłości* to zbiór wielu odręcznych rysunków, wykonanych przy użyciu narzędzi architektonicznych, wykreślonych tuszem na kartach papieru, przedstawiających trójwymiarowe figury geometryczne lub linie i ich zaburzony rytm. „Kształty ciągłości” miały za zadanie materializować ciągłość, nieskończoność. Każda z tych prac nosi w tytule podaną miarę. Odbiorców tej sztuki zapewne musi zadziwiać fakt syzyfowej pracy obliczania długości linii, a Zdzisław Jurkiewicz gwarantował, iż wszystko przeliczył w granicach



Il. 2 Zdzisław Jurkiewicz, płótna z serii *Kształty ciągłości*, 1972–1976. Widok wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 2011. Fot. Agnieszka Szkopek

średniego błędu. Działanie to można uznać za badanie abstrakcyjnej matematyczno-filozoficznej idei. Jego prace natomiast nie były jedynie zabawą formalną, lecz miały odniesienia do matematyki i geometrii. Analizowane przez niego formy „kształtów ciągłości” pozostawały w ścisłym związku z „czarodziejskimi właściwościami liczb”<sup>12</sup>. Jeden z rysunków artysta stworzył wraz z pionierem minimal artu – Robertem Morrisem, podczas pobytu w Nowym Jorku w 1976 r. na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Rysunek ten, przedstawiający ciąg zwielokrotnionych linii, dokończył słynny amerykański artysta<sup>13</sup>.

Artysta używał do malowania swoich obrazów dwóch ulubionych kolorów: niebieskiego i czerwonego. Linie na płótnach (il. 2), w tych dwóch skrajnych temperaturowo barwach, nakładane były kolejno po sobie i tworzyły w centrum kompozycji zapętlenia, mieszając tym samym swój regularny przebieg.

Wśród obrazów Jurkiewicza można odnaleźć płótna pokrewne sztuce minimal artu, zwłaszcza pracom Franka Stelli z serii *shaped canvases*. Podobnie jak Stella, artysta wycinał płótna, które przybierały kształt zobrazowanych geometrycznych wielokątów. Warto dodać, że podobieństwo do jego obrazów było zamierzone i wykazywało cechy postmodernistycznego plagiaryzmu i zawłaszczenia, co wiązało się ściśle z analitycznymi właściwościami tych płócien. Tak w obrazie pt. *Dziewięć* z 1979 r. przedstawione na obrazie równoległe czerwone i niebieskie pasy „zakręcają” przy krańcach, tworząc zawiłe meandry.

<sup>10</sup> Jurkiewicz (1967: 66).

<sup>11</sup> Nader (2009: 60).

<sup>12</sup> Szafkowska (2011: 81–87).

<sup>13</sup> Szafkowska (2011: 6–33).



Il. 3 Zdzisław Jurkiewicz, płótna z serii *Obrazy ostateczne*, 1975–1984. Widok wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 2011.  
Fot. Agnieszka Szkopek

### Idea *continuum* w twórczości Zdzisława Jurkiewicza

Podjęta przez Zdzisława Jurkiewicza próba samookreślenia w sztuce skryształizowała się około 1967 r., kiedy w Muzeum Architektury odbyła się wystawa *Przestrzeń Ruch – Światło*, gdzie spotkali się ówczesni przedstawiciele sztuki awangardowej, m.in.: Hanka Ptaszkowska, Jan Chwałczyk, Jerzy Rosołowicz, Roman Opałka, Edward Krasiński czy Henryk Stażewski.

Na wystawie doszło do konfrontacji twórczości artystów z kręgu Muzeum Sztuki Aktualnej – jest to termin wzięty z tekstu teoretycznego Jerzego Ludwińskiego – które miało ukazywać najświeższe procesy zachodzące w sztuce końca lat 60., a więc sztuki procesualnej, efemerycznej, konceptualnej i strukturalnej.

Wszyscy ci artyści dążyli w kierunku twórczości zdematerializowanej, op-artowej, „niemożliwej”. Każdy z nich opracował swój autorski sposób, przekraczający rozumienie i granice tradycyjnie rozumianego obiektu artystycznego<sup>14</sup>. Jurkiewicz na wystawie podświetlał swoje obiekty i obrazy. Materia rzeźbiarska zlewała się z przestrzenią wystawienniczą, zacierając swoje kształty.

W latach 70. powstawały *stricte* konceptualne prace, takie jak *Białe, czyste, cienkie, płótno*, którą to pracą artysta zadebiutował na VIII Sympozjum Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 r. Tautologiczne dzieło przedstawiające napis, który mówi tylko o tym, czym jest. Swoją pasję architektoniczną oraz wynalazczą realizował w rysunkach i projektach niemających szansę na zrealizowanie, jak *Schody nieosiągalne* – schody o dwóch przeciwnych biegach, będące nośnikiem sztuki niemożliwej.

Może najważniejszy, a na pewno pochłaniający mu najwięcej czasu, był cykl *Obrazów ostatecznych* (il. 3), które Zdzisław Jurkiewicz realizował od początku lat 70. do połowy 1980 r., gdzie dokonał swego podsumowania malarstwa. Nie bez przyczyny artysta nazwał swoje obrazy „ostatecznymi”. Nawiązywał tym samym do ostatecznych obrazów rosyjskiego konstruktysty Aleksandra Rodczenki – tryptyku składającego się z trzech monochromów: żółtego, niebieskiego i czerwonego, z 1921 r. – w których wyrażała się idea kresu malarskiego. Po stworzeniu cyklu Jurkiewicz na wiele lat porzucił malowanie.

W obrazach ograniczył się do użycia dwóch podstawowych barw: czerwieni i niebieskiego. Farbą tych kolorów napełniał lejek, rodzaj architektonicznego pisaka, by zamalowywać płótno horyzontalnymi liniami. Linie nie są zupełnie

<sup>14</sup> Serafinowicz (2015).

proste, występują w nich pewne zakłócenia – fale i wybrzuszenia. Jurkiewicz, chcąc zawrzeć w swym cyklu doświadczenie i historię treści, jakie niegdyś niosło malarstwo, tak tłumaczył te zapętlenia: pojawiały się one spontanicznie, są to „ślady zdarzeń indywidualnych, być może ważnych”<sup>15</sup>. Każdy z tych obrazów jest precyzyjnie wymierzony: artysta dochodził do liczb określających wymiary blejtramu poprzez kombinatoryczne przypuszczenia dotyczące ilości namalowanych pasów, w stosunku do wysokości płótna. „Obraz ostateczny” miał być jednocześnie częścią całości do kontynuowania. Realizowanie idei ciągłości nieskończoności miało związek z zainteresowaniami artysty – filozofią heraklejską oraz kosmologią, a w szczególności teorią stanu stacjonarnego matematyka i kosmologa Hermanna Bondiego (1919–2005).

W sztuce polskiej z ideą continuum uparcie mierzyli się również inni conceptualni artyści, tacy jak np. Roman Opałka, który realizował ją w *Obrazach liczonych* oraz Zbigniew Rytko w swoich fotografiach kamieni. Jurkiewicz, przedstawiając *Obrazy ostateczne*, chciał odciąć się od domysłów odbiorców. Płótna, analizujące linię, a zarazem upływ czasu, pozbawione są „iluzji i czarów”. Prezentując swoją zdeterminowaną postawę intelektualną, nakierował widzów ku „milczeniu obrazów”. Conceptualna praktyka tworzenia przez kilka lat jednego cyklu, bez wprowadzania żadnych zmian, nie rozluźniając systemu jaki sobie narzucił, doprowadziła malarza do przysłowiowej „ściany”. *Obrazy ostateczne* wcale nie były jednak ostatnimi obrazami, które wykonał artysta. Nastąpił po nich jeszcze cykl malarskich *Labiryntów*, zadedykowany jego ulubionemu pisarzowi – Jorge Luisowi Borgesowi. Łącząc one założenia minimalizmu z radykalną postawą badania kresu medium malarskiego.

## Pasja kosmiczna

Przez okres lat 70. Jurkiewicz zajmował się fotografią conceptualną. Z tego okresu pochodzi m.in. teleskop systemu Newtona, skonstruowany przez samego artystę. Wątek ten został zresztą przypomniany przez Łukasza Rondudę<sup>16</sup>. Urządzenie, sprzężone z aparatem fotograficznym, okazało się pomocne przy fotografowaniu odległych gwiazd i galaktyk.



Il. 4 Zdzisław Jurkiewicz, *Teleskop Newtona*, ok. 1976. Widok wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 2011. Fot. Agnieszka Szkopek

Kolejne wywoływane klisze pozwalały wdzierać się w głębinę wszechświata. Pisał o tych pracach tak:

Oto ujawnił się sam „duch sztuki”, [. . .] Cóż z tego, że gwiazdy, gromady gwiazd i galaktyki stanowiły niewyobrażalne masy? Równie niewyobrażalne odległości sprawiły, że odbierałem tylko sygnały – fotony trafiające w siatkówkę oka, patrząc przez okular teleskopu. Było to spotkanie z Niewypowiedzianym – tego nie da się opisać – tego trzeba było doznać<sup>17</sup>.

Notowanie „sztuki Samej”, jak ją nazywał, prowadziło go do refleksji o złożoności wszechświata. W opozycji do popularnego w tym czasie land artu można nazwać go artystą, który tworzył sztukę nieba.

Jurkiewicz kolekcjonował mapy nieba i księżyca. Zainspirowany badaniem kosmosu próbował namierzyć swym teleskopem interesujące go gwiazdy. W działaniu tym ciekawiła go głównie precyzja, z jaką należało podejść do działania – jak mówił: wycieczka w tę „niebiańską” przestrzeń obiecywała satysfakcję. Próbował uchwycić Jowisza i jego ruchy obrotowe przy użyciu własnoręcznie zbudowanego teleskopu (il. 4).

<sup>15</sup> Szafkowska (2011: 52).

<sup>16</sup> Ronduda (2011: 122–123).

<sup>17</sup> Szafkowska (2011: 60–61).

## Okres bio artu

Artysta jeszcze w latach 50. stworzył cykl *Stawów* – obrazy te czerpały z dziedziny organizmów roślinnych. Przedstawienia malarskie przypominają świat oglądany pod mikroskopem.

Późniejsze wątki z twórczości Zdzisława Jurkiewicza z lat 80. to uprawa egzotycznych i wymagających roślin oraz hodowla chomików i japońskich myszek. W ramach strategii wprowadzenia natury w obręb sztuki (którą dzisiaj nazwalibyśmy posthumanistyczną) artysta opiekował się małymi zwierzętami, stwarzając dla nich możliwie najlepsze warunki do życia. Konstruował im wymyślne budowle w postaci piętrowego pałacu ze szkła (il. 5) oraz labiryntów. Ku czci Borgesa zbudował też dla myszek obiekt rzeźbiarski, przypominający dzieło minimal artu.

W swoim mieszkaniu stworzył sprzyjające warunki dla uprawy roślin. Nie interesowała go zwykła zieleń – odrzucał rośliny banalne, a wybierał rośliny wymagające stałego doświadczenia. Ten artysta totalny sam siebie nazywał chętnie ogrodnikiem. W okresie „bio-artu” (nazwy tej oczywiście artysta nie używał) cały czas pochłaniała mu uprawa. Do swojego domowego ogrodu, z plastikowych i gumowych odpadów, stworzył kolekcję oryginalnych podlewaczek dla roślin. Całe to instrumentarium przygotował z myślą o zaspokojeniu potrzeb trujących wilczomleczy (euforbii).

Jurkiewicz pieczołowicie uprawiane rośliny fotografował. Swoją sztukę próbował systematyzować we własnoręcznie robionych zielnikach i herbariach, gdzie przytaczał ich nazwy łacińskie oraz opisy zawierające przepisy ochrony roślin. Sam o sobie mawiał – „w życiu ogrodnika w którym wszystko się spotyka”. Porównywał się notabene do francuskiego artysty Henriego Matisse’a, który w ostatnim okresie twórczości malarskiej inspirował się botaniką, a większość czasu spędzał w swym ogrodzie.

Być może dopiero sukcesy takich artystów, jak o pokolenie młodszy Tomas Sareceno, tworzący zaskakujące habitaty dla roślin, uświadomić nam mogą prekursorstwo i śmiałość koncepcji Jurkiewicza. Usprawiedliwią też słuszność włączenia artysty w nurt bio-artu, który nie był wówczas w Polsce opisany i zdefiniowany.

Na końcu warto też wspomnieć o poezji, gdyż była to dziedzina, którą Zdzisław Jurkiewicz zajmował się przez całe życie, a w szczególności wtedy, gdy przestał malować. Był to obszar, w którym mógł najpełniej się wypowiedzieć.



Il. 5 Zdzisław Jurkiewicz, *Pałac dla japońskich myszek*, ok. 1980. Widok wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 2011. Fot. Agnieszka Szkopek

W jednym z wierszy z tomu *Tylko, jedynie, zawsze*, będącego wydanym przez BWA w 1997 r. zbiorem jego poezji, artysta zawarł istotę swojego życia:

Wszystko  
 Jeśli mnie zapytasz  
 co mi się zdarzyło w życiu  
 powiem prawdziwie  
 że tak bardzo niewiele  
 Ale  
 astronomia  
 malarstwo  
 Maria  
 muzyka  
 i Borges  
 zapalali zawsze najwyższe światła –  
 Niechże więc  
 ów genialny twórca,  
 El Hacedor  
 powie jeszcze raz

(cytując siebie):  
 „Tak chciał los.  
 Robiło się co w ludzkiej mocy”  
 Zdzisław Jurkiewicz, 27 IV 1982<sup>18</sup>

## Bibliografia

- Jarosz 2005 = Andrzej Jarosz, „Rysunki liryczne Jana Chwałczyka”, *Quart* 2/12 (2009): 34–60.
- [Jurkiewicz] 2012 = [Alina Jurkiewicz], nekrolog Zdzisława Jurkiewicza, *Gazeta Wyborcza* (22 marca 2012), <http://nekrologi.wyborcza.pl/0,11,,151661,Zdzislaw-Jurkiewicz-nekrolog.html> (data dostępu: 8 kwietnia 2018).
- Majewski 2006 = Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006.
- Piotrowski 2005 = Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005.
- Jurkiewicz 1967 = Zdzisław Jurkiewicz, „Wysoko, intensywnie” oraz Jerzy Ludwiński, „O Jurkiewiczu”, *Odra*, 12 (1967): 61–67.
- Ronduda 2011 = Łukasz Ronduda, „The light of a faded star: a visual essay on the space travels of Polish conceptual artists of the 1970s”, in: *Star City: The Future Under Communism*, Łukasz Ronduda, Alex Farquharson, Barbara Piwowska (eds.), ex. cat., Mammal Foundation, [Warszawa] 2011: 122–123.

<sup>18</sup> Jurkiewicz (1997: 123).

Jurkiewicz 1997 = Zdzisław Jurkiewicz, *Tylko, jedynie, zawsze*, Galerie Sztuki Współczesnej – BWA, Wrocław 1997.

Serafinowicz 2015 = Sylwia Serafinowicz, *Daniel Malone. Niezidentyfikowane obiekty artystyczne w epoce sztuki aktualnej*, Muzeum Współczesne, Wrocław 2015.

Szafkowska 2011 = Magdalena Szafkowska (red.), *Zdzisław Jurkiewicz*, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Wrocław 2011.

## Summary

### “I am not a craftsman, an architect, a shoemaker or a gardener” — Zdzisław Jurkiewicz in search of the artist’s role

The article introduces a multidisciplinary artist who was active in Wrocław. Zdzisław Jurkiewicz came to Wrocław in 1950 and studied architecture at the University of Technology. Shortly afterwards he became one of the most outstanding artists of the city.

In the 1960s he delved into abstract art inspired by Willem de Kooning and Pierre Soulages, but then decided to participate in the conceptual art movement. In 1970 he began experiments with conceptual photography. During the whole of the 1970s he attempted to develop his own idea of the *Shape of continuity* in his drawings and paintings. After creating almost eighty canvases in the *Ultimate Paintings* (1975–1984) series, he seemed to have exhausted the possibilities of his idea.

His artistic activity in the 1990s decreased but became even more fascinating. Jurkiewicz’s interests included biology, botanics and poetry. He cultivated exotic plants and called them drawings. He also designed miniature models of houses for his pets.