

# Architectus

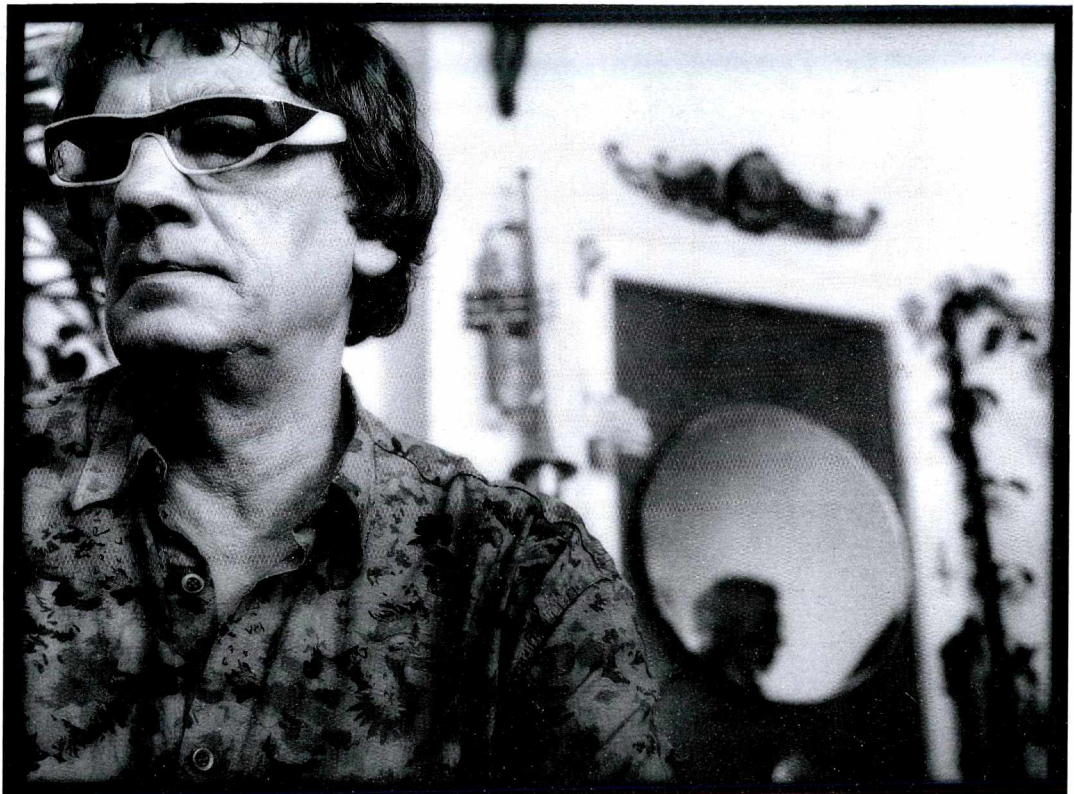
2004  
Nr 1(15)

## Nasi mistrzowie

**Jerzy Olek**

### *Dyscyplina w spontaniczności, czyli o Jurkiewiczu*

Zdzisław  
Jurkiewicz



Z usposobienia jest ekstrawertycznym introwertykiem. Z upodobań – minimalistą maksymalnym i super-konceptualnym perfekcjonistą. Z przekonań – zracjonalizowanym artystą i przepełnionym poezją konstruktorem.

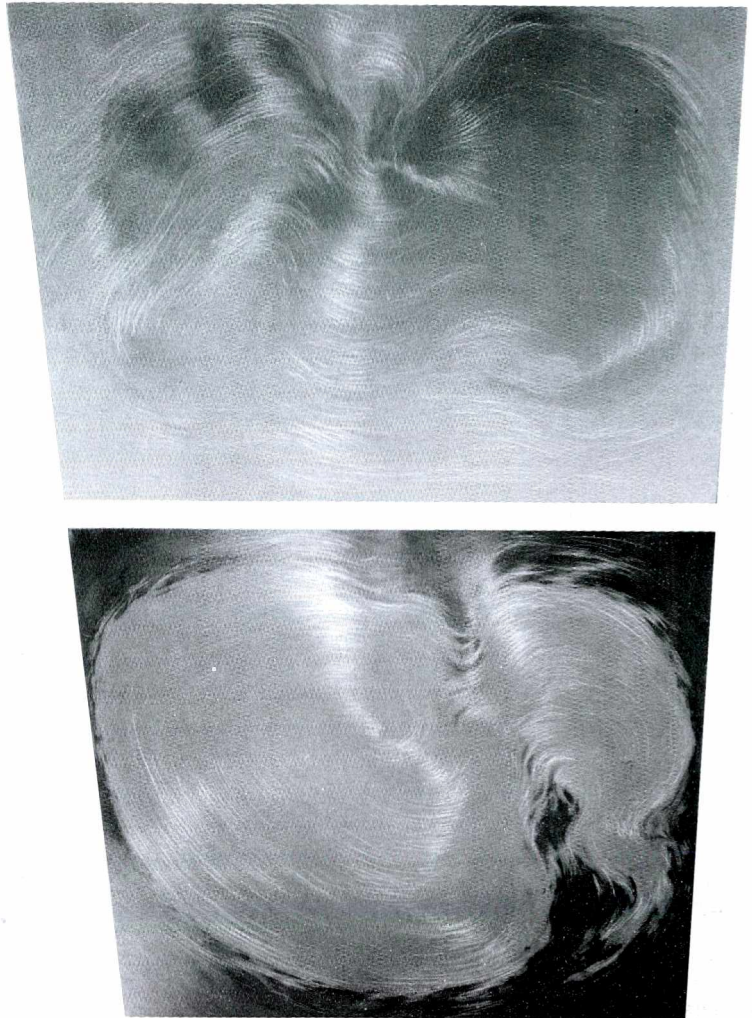
Kiedy uważniej przyjrzeć się następującym po sobie etapom bogatej w wydarzenia drogi twórczej Zdzisława Jurkiewicza, można wówczas dojść do przekonania, że

przyświecającą mu regułą jest zaprzeczanie konwencji ogólnie przyjętej, ale i zasadom okresowo przyjmowanym przez niego samego. Cały zaś jego dorobek wydaje się rezultatem niezgody na narzucane przez innych wzorce oraz godzenia we własnej praktyce artystycznej potrzeby formalizowania i przedmiotowego utrwalania wzorów dla niego w danym momencie istot-



*Agresja* (olej, 1965 r.)

*Strefa CN 120/120 + Strefa BS 90/120*  
(olej, 1970 r.)



nych, z przemożną chęcią sprzeciwiania się wszelkiemu skonwencjonalizowaniu.

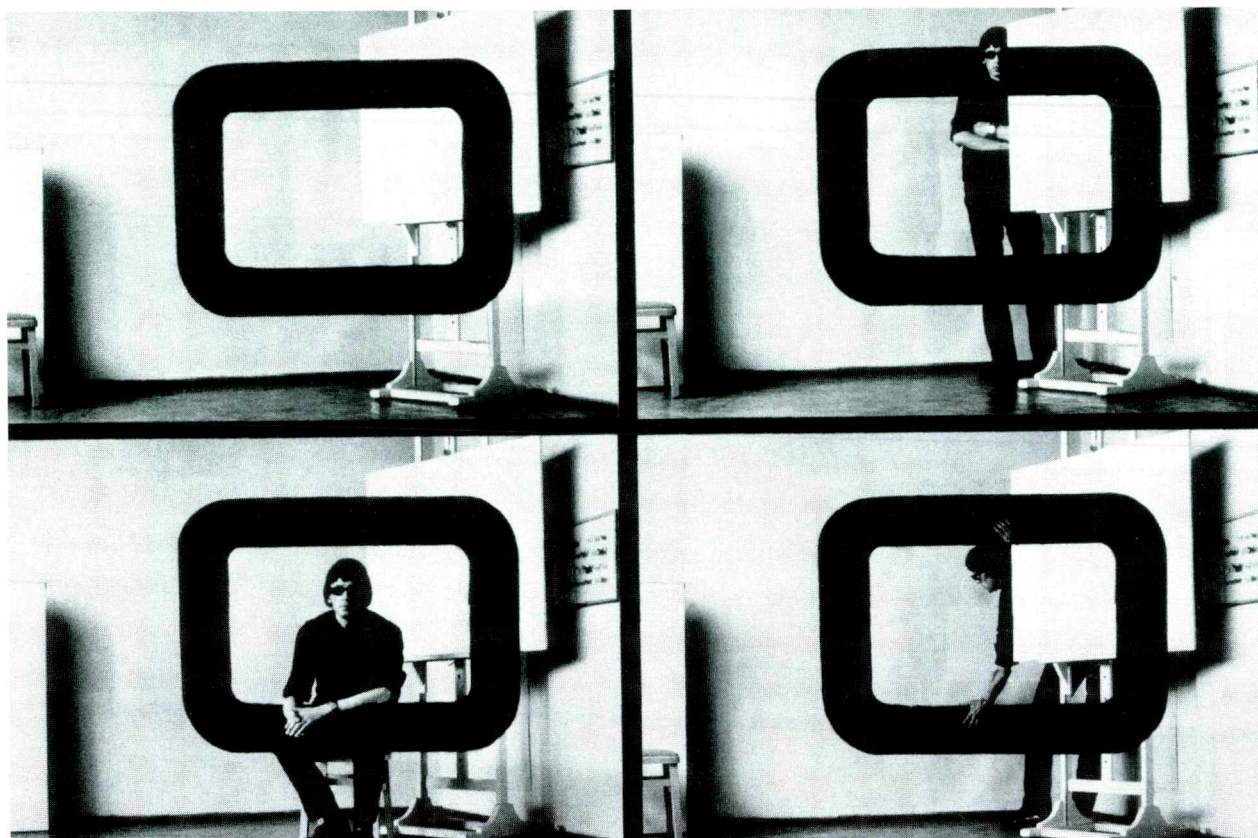
Patrząc na jego dzieła, m.in. na wypełniające je kilometry precyzyjnie wykreślonych linii, odnosi się wrażenie, że dla Jurkiewicza bardziej istotny jest twórczy proces niż jego estetyczny efekt, bardziej droga codziennego praktykowania, aniżeli dążenie do jednoznacznie wyznaczonego celu, jakim bywa np. określone formalnie dzieło. Podejmowane przez Jurkiewicza problemy i w ślad za nimi realizowane działania jawią się jako nieustająca podróż, odbywana w wyimaginowanej czasoprzestrzeni, której istotą jest samo podróżowanie, nie zaś dążenie do wyznaczonego celu. Ważne tu jest robienie sztuki – uparcie kultywowane, nieustanne, bezinteresowne, a zupełnie nieważne myślenie o – spektakularnych – rezultatach. Wyznawcy zen twierdzą, że poświęcanie zbytnej uwagi celowi bywa przeszkodą na drodze, powodując m.in. zbytne przywiązywanie się do wyznawanych zasad i przyjętych technik. Niewykluczone, że podobna świadomość umożliwia Jurkiewiczowi nieustannie zmieniać przyjmowane co jakiś czas nowe przesłanki teoretyczne i stosowane do ich zwizualizowania metody.

Mimo owej zmienności, ciekawości nowego i awangardowości, Jurkiewicz był i ciągle pozostaje sceptyczny. W roku 1978 w manifestie *Sztuka i sztuka*, *ciągle* napisał:

*Avant-garde; być w awangardzie: realizować niegdysiejsze hasła. Na przykład: „od-nowa”, ciągle od początku; „zmieniać się”: artysta w momencie zmian. Ale też: „zostań artystą”; sami artyści: wszyscy w momencie zmian [...]. „Otwartość”; być otwartym, porzucać wszystko – wszyscy podejmują nowe ryzyko: wszyscy rezygnują i znowu podejmują...*

*Z tych wielu cudownych, wspaniałych hasła zostało już bardzo niewiele. Zostały hasła, sztuka znikła. Niesłyszana, budząca tyle nadziei, nieprawdopodobna różnorodność form sztuki ukazuje już tylko jedno, smutne oblicze: niezdolność do zadziwienia. Pozostaje refleksja: co stało się z tym wspaniałym mechanizmem? Bo działa on ciągle i niezawodnie, ale produkuje twory zdumiewająco podobne... Jakiś potworny unitaryzm.*

Prorocze słowa! Jurkiewicz jako artysta jest impulsywny i spontaniczny. Jakże jednak zarazem rzetelny w robocie i imponująco pedantyczny. Jego spontanicznością, kiedy zdecyduje się już na postawienie sobie kolejnego zadania, steruje inżynierskie nieomal zdyscyplinowanie. Na tym etapie pracy poddaje się rygorom przyjętych technik wykonawczych, czelując warsztat w sposób nieczęsto już dzisiaj spotykany. Owo zdyscyplinowanie nie wyklucza jednak zdarzeń spontanicznych, jak np. w wypadku *Obrazów ostatecznych*, ekspozowanych w Galerii Foto-Medium-Art w 1981 r.



*Na ścianie, płótnie i sztaludze (1971 r.)*

W katalogu wystawy autor wyznał: *Obrazy ostateczne nie były jeszcze jednym, kolejnym doświadczeniem: przejęte swą milczącą kontemplacją chciały osiągnąć Sam Środek – zawierając w sobie minioną historię.*

\*

*Sposób postępowania wynikał z użycia samego narzędzia oraz przyjętej metody. Mimo tych ograniczeń rytm pojawiły się komplikacje: intuicja, przypadek – czy determinizm „systemu”?*

\*

*Wspomnieniem i reliktem przeszłości, tak zwanych treści, jakie niosło malarstwo – są owe zakłócenia biegu linii prostych: wybruszenia, fale, pętle – „ślady” zdarzeń indywidualnych, może ważnych...*

\*

*Należało jednak zapewnić tym obrazom bardziej konkretny żywot, aby uniknąć wszelkich zbyt dowolnych komentarzy. Dlatego każdy obraz to również – i przede wszystkim – ileś metrów linii koloru. Zmierzono w granicach średniego błędu. Zachowując w pewnym stopniu [...] cechy indywidualne (określone ilością metrów) każdy obraz jest równocześnie Częścią Całości do kontynuowania.*

\*\*\*

W mieszkaniu-pracowni przy ul. Łaciarskiej, wśród zróżnicowanych zieleni traw (*gramineae*), turzycowatych (*cyperaceae*), wilczomleczowatych (*euphorbiaceae*) oraz bardzo rzadkich roślin w rodzaju obrazkowatych (*araceae*), w sąsiedztwie lornet, lunet i własnoręcznie wykonanych przez artystę teleskopów (trzy-

metry refraktor z 1972 r. i o cztery lata młodszy teleskop systemu Newtona), rozmawiamy o sztuce, malarstwie, obrazach...

J.O.: Od lat próbujesz oczyścić swoją sztukę z wszelkich symboli, uwolnić z retoryk i metafor, lecz mimo to twoje prace mają dużą siłę oddziaływania. Jest w nich jakaś trudna do uchwycenia metafizyka, choć w swej skrupulatnie oznaczonej konkretności wydają się być pozbawione wszelkiej tajemnicy. Widoczna w twojej twórczości potrzeba precyzji i czystości przekazu, przejawiająca się m.in. w tytułach prac, będących suchą informacją, podającą, że dany obraz zawiera tyle to a tyle metrów bieżących linii, i że jest tylko tym i niczym więcej, jednoznacznie wyklucza literackość odniesień lub tylko poetyckość interpretacji.

Z.J.: *Mówisz o moim mierzeniu, liczeniu... O metrach w tytułach. Powód takiego opisywania jest zupełnie prosty. Zawsze uważałem, że na świecie jest wielu ambitnych malarzy i że każdy z nich usiłuje robić coś ważnego, istotnego, co by miało jakiś ciężar. Ja jednak podzielałem pogląd Cezanne'a, który uważał, że należy wyrugować dowolność interpretacji. Ja również tego chciałem. Zwłaszcza że do komentowania obrazów zaraz po ich powstaniu przystępowali krytycy, którzy potrafili dorabiać cudowne ideologie, tworzyć nowe słowa, tak że nawet sam malarz dowiadywał się nieraz rzeczy, które wcześniej w ogóle nie przychodziły mu do głowy.*

*Byłem niestety dumny, że odcinam się od gaudulstwa pseudonaukowego; że tak naprawdę narysowałem tylko 20 metrów linii – i cześć.*

We wspomnianym katalogu Jurkiewicz napisał jeszcze:

*Powiedziałem kiedyś  
że „namalowano już wszystko”:  
cóż bowiem znaczył  
jeszcze jeden  
widok z Okna Cudowności  
czy jeszcze jedno ćwiczenie  
z kształtami i kolorami?  
Każdy obraz zawsze wskazywał  
na swój  
właśnie-taki-świat  
był tylko egzemplifikacją  
Nie świadczyło to wcale  
o wielkości Ducha –  
ukazywało  
ograniczone byt dzieła  
jego marną, zbyt artystowską  
kondycję  
Niezdolne też  
w swoim egotyzmie  
były zarówno  
Objawienia Demiurgów  
jak też naiwna wiara  
w możliwości nowej technologii  
Refleksja była konieczna  
Czyż mogło stać się inaczej  
po Lekcji tak długiej –  
od Duchampa  
do konceptualizmu?*

Już wtedy zastanawiał się, jakie po sztuce pojęciowej ma być malarstwo. Swoje obrazy z lat 70. XX w. tak skomentował:

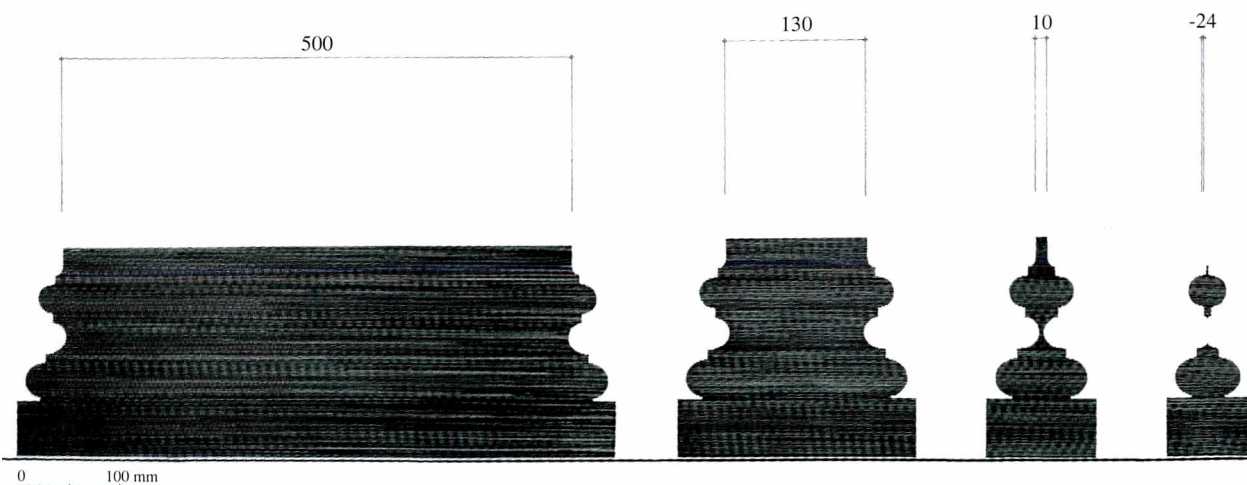
*Oto jedyne możliwe wyjście: „713 metrów błękitu i czerwieni”..., „836 metrów błękitu, czerwieni i bieli”. Od linii. Znikasz zupełnie, a jesteś jak najbardziej obecny – a przecież to tylko ileś metrów linii. Załączono skalę w centymetrach, można sprawdzić. Wszystko zostało ostatecznie zakończone...*

J.O.: Kiedy wystawiłeś *Obrazy ostateczne*; niektórzy sądzą, że definitywnie rozstajesz się z malarstwem, tym bardziej, że co jakiś czas ponawiasz pytanie: *Jaki obraz?* To zresztą ważne pytanie. Dotychczas pozostające bez odpowiedzi.

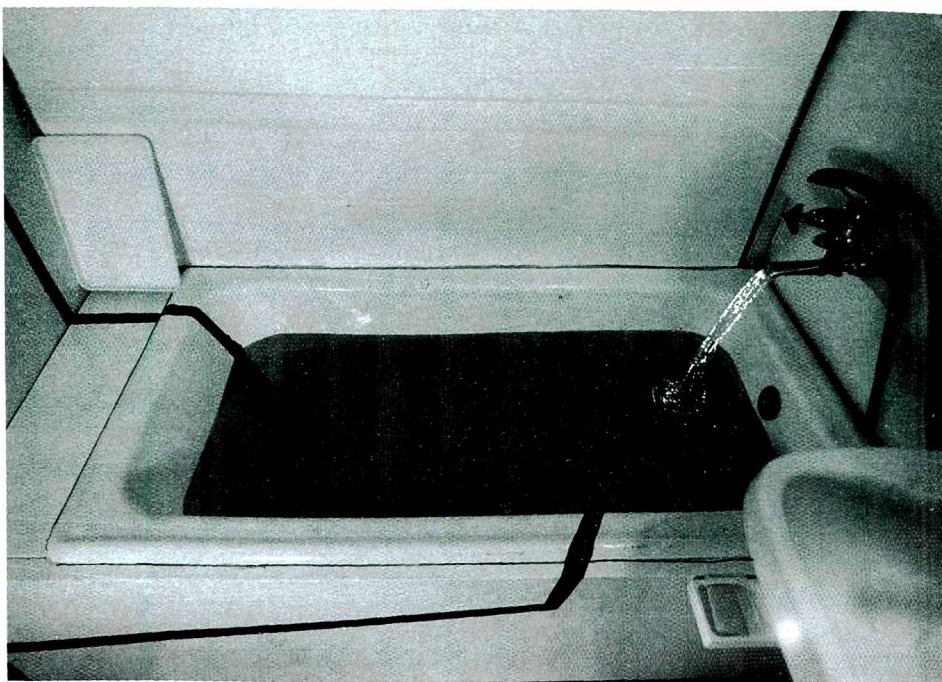
Z.J.: *Stale chodzi mi o dowolność namalowania czegokolwiek. O beznadziejność tej sytuacji. Bo przecież nie można namalować białego płótna po raz któryś tam czy napiąć go na blejtram i nie zagruntować. Czy też wystawić płótno luźno zwisające z blejtramu – to też już było. Tego typu rozpaczliwych prób pojawiło się tak dużo, że należało zrobić coś zupełnie innego. U mnie, jako że poruszam się w krainie minimów, a z wykształcenia jestem architektem, ciągle są to linie. Przy okazji udało mi się usunąć wszystko to, co mogłoby posłużyć krytykowi za punkt wyjścia do jakiejś dowolnej interpretacji moich linii biegnących. Jedyne luksus (sztuki) na jaki sobie pozwoliłem, to owe, widoczne na obrazach ostatecznych kropki, załamania, wzgórki i tym podobne zakłócenia biegu linii prostych. Robiłem to, żeby było ciekawiej, żeby nie było nudniej. Jest to naprawdę beznadziejna sprawa, która skończyła się kłęską. Choć powstała jeszcze, 20 lat po namalowaniu pierwszego, obrazy ostateczne, cała sprawa, jak na razie, wygląda smętnie.*

J.O.: A jakie były początki?

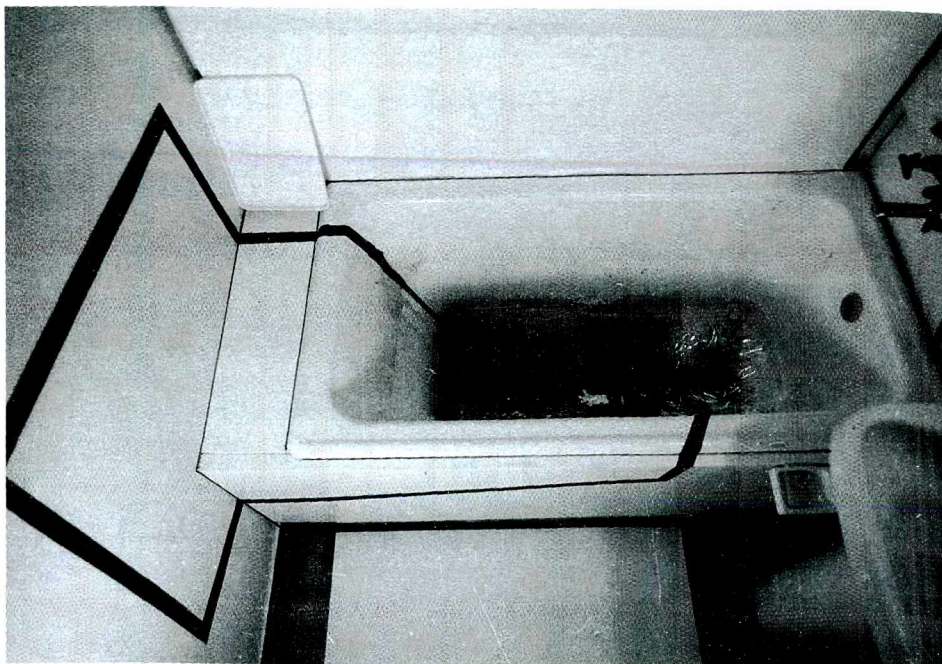
Z.J.: *Zaczął się od najnormalniejszego w świecie malarstwa pokolorystycznego. Ta odległa tradycja zawsze mi była bliska – całe to kolorowe towarzystwo. Ale przyjechał do Wrocławia Jurek Ludwiński. Wtedy wcześniejsze intuicje wybuchły dosadniej. To właśnie on powiedział, żeby nie dźwigać dziedzictwa już przebrzmiałego. Nastąpił czas abstrakcji. Jednak moje przejście do niej wyglądało inaczej niż kolegów. Nie wyobrażałem sobie, żebym mógł na płótnie czy brystolu malować różne konfiguracje kwadratów czy trójkątów, ten typowy repertuar konstruktywistyczny. Wyglądało to tak, że oglądane przeze mnie z bardzo bliska cebula, jabłko czy*



Baza: od 500 do -24 (rysunek tuszem, 1970 r.)



*Rysunek w łazience;  
etap drugi i szósty (1971 r.)*



stoiki dawały na obrazie realizm biednych rzeczy, zamienianych na abstrakcję. Nie zanurzyłem się więc w malarstwo abstrakcyjne w sposób bardzo wyspekulowany, czyli że wszystko wymiatam – won! U mnie przejście było nieuchwytnie. Zaczęły powstawać cykle rozpadów o motywach biologicznych. Mieściło się to jednak w nurcie malarstwa abstrakcyjnego, w guście informelu.

J.O.: Jaki był twój stosunek do postkonstruktywizmu?

Z.J.: Jeżeli nie definitywnie negatywny, to w każdym razie wybrzydzący. Krytykowałem rysowanie kwadratów i prostokątów. Wydawało mi się to beznadziejne. A to z tego powodu, że trzeba było dorabiać do owych figur jakąś ideologię, żeby wyglądały poważnie. Sama robota sprowadzała się natomiast do czystego formalizmu.

zmu. Ot, taka zabawa z formami dla samych form, a to było za mało. W końcu i ja wziąłem się za przykładnicę i trójkąty i zacząłem rysować dokładnie wymierzone długości swoich linii czy nawet zarysy kwadratów. Miały one jednak konkretne odniesienia, np. do matematyki czy geometrii. Uważałem, że nie jest to zabawa dla samych form, bo te formy wynikały z czarodziejskich właściwości liczb, były z nimi w ścisłym związku.

J.O.: Na ile studia architektoniczne wywarły wpływ na „geometryczny” kształt twojej twórczości, z której bodaj najbardziej jesteś znany?

Z.J.: Bardzo pomocna była mi matematyka, której na architekturze miałem sporo; przydawała się geometria. Wychodząc od prostych form, mogłem przez transforma-

cję dojść do wymyślnych figur, za których miarę w pełni ręczyłem, pisząc np., że jedna z nich utworzona została z 444,444 m linii.

J.O.: Sięgnąłeś też po kwadrat. Tak więc i ty, koniec końców, znalazłeś się w obszarze jego magii. Zacząłeś szukać kwadratu idealnego. Kształtujesz go jednak inaczej niż Malewicz czy Mondrian, odmiennie aniżeli Lissicki i Albers. Twoje podejście jest matematyczne, rachunkowe. Można się domyślać, że najpierw robisz precyzyjne obliczenia, unikając improwizacji.

Z.J.: To prawda, choć zdarzało mi się również osiągać coś na drodze intuicyjnej, jak np. w poszukiwaniach kwadratu doskonałego.

J.O.: Z twoich wypowiedzi teoretycznych i praktyki wynikało, że zawsze miałeś szczególny stosunek do *minimal artu*. Nie był on wprawdzie nabożny, niemniej pełen swoistych fascynacji. Nie naśladowałeś jednak minimalizmu w purystycznym wydaniu amerykańskim. Miałeś do niego bardzo indywidualne podejście, często ironiczne i zaskakujące.

Z.J.: Moja droga ku minimalizmowi wyniknęła z niezadowolenia z własnej, wcześniejszej roboty. Czuję, że za dużo było w niej rozrzutności. W „Agresjach” oraz „Inwazjach” zbyt wiele się działo. Uznałem za konieczne ograniczenie środków. Zbiegło się to z tęsknotą za minimalizacją wysiłku. Uważałem, że jeżeli jest się mistrzem, to wystarczy narysować jedną linię, zrobić wyłącznie jeden magiczny gest, a sztuka i tak będzie wysokiego lotu. Takie rozumowanie było wówczas kuszące nie tylko dla mnie. Zwrócenie się w stronę możliwie prostych brył, a nawet jedynie ich zarysów, w tamtym czasie wydawało się koniecznością.

J.O.: W czasie pobytu w USA zetknąłeś się z Robertem Morrisem.

Z.J.: Jego poglądy robiły wrażenie. Starał się przecież tak tworzyć, by wyzbyć się indywidualnych dotknięć, by wyeliminować wszelkie uderzenia ręki. To mnie bardzo przekonywało. Choćby możliwość wykonania bryły w fabryce, ba, zlecenie jej przez telefon. Imponowało mi to, bo byłem malarzem stale unurzany w farbie. Był to niewątpliwie jeden z powodów, dla których *minimal art* wydawał mi się bliski – z tym swoim milczeniem. Poza tym obcowanie z wielkimi obiektami w małych galeriach, owo fizyczne odczuwanie współistnienia z ich obecnością bezwzględna było przejmujące. Ponadto fascynowała jakoś technologiczna amerykańskich dzieł, maksymalnie zredukowanych. Z tym że oni stosowali stal i włókna szklane. My mieliśmy do dyspozycji dyktę i tekturę.

J.O.: Po swojemu zaistniałeś również w konceptualizmie. Parę twoich działań miało charakter wręcz modelowy. A już dziełem sztandarowym okazało się dla polskiej sztuki pojęciowej „płótno”. Maciej Gutowski

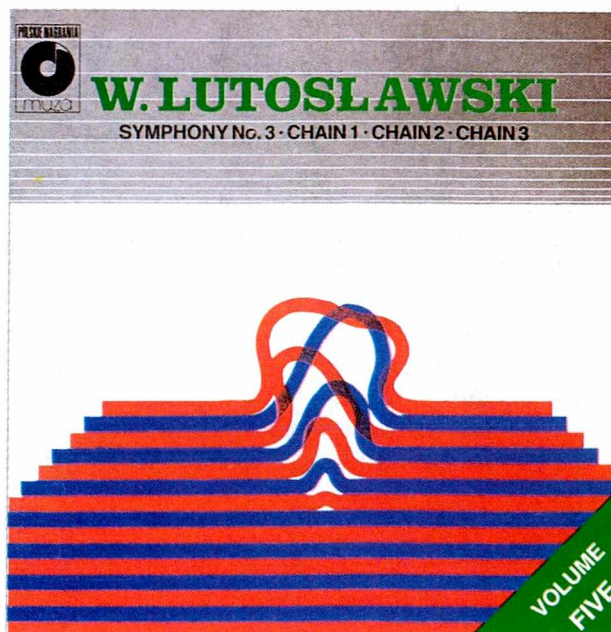
w wstępie do katalogu wystawy *Laureaci nagrody im. Cypriana K. Norwida* napisał: *...jedną z jego pierwszych prac konceptualnych była rozwieszona płaszczyzna płótna z napisem „białe, czyste, cienkie płótno”. Odniósł się więc bezpośrednio do obrazu. Zaprzeczył obrazowi i pozostawił jego wyjściową istotę. Było to wszak czyste białe płótno, na którym w sensie malarstwa mogło się zdarzyć wszystko. Niby dokonał aktu porzucenia, zaprzeczenia, ale akt ten stał się dwuznaczny. Sprzeczny. Podający w wątpliwość zarówno rację porzucenia malarstwa, jak i rację jego istnienia.*

Z.J.: Dziękuję, że moje „płótno” wysoko oceniasz. Nie dopuszczano ono dowolnych interpretacji. Żadnych. Niczych. Było tym, czym było. Ono samo nic mnie nie obchodziło. Było to tylko płótno, któremu towarzyszył napis: „Nie wierz oczom”.

Jurkiewicz nie wierzył także słowom. Zwłaszcza słowom, które odbierał jako „szum” – „bełkot powszechnej pseudoawangardy”.

W opublikowanym w „Kulturze” tekście, pt. *Lata siedemdziesiąte – urodzaj kiczu, bez ogródek* wyraził się o „pogrobowcach konceptualizmu”: *Nastąpił czas odkryć powtórnych – należało się śpieszyć: WIELKA LEKCJA została odczytana „po prostu” – jako pisanie o sztuce. Zajęciu temu oddali się – oczywiście – młodzi i ci starsi – posiadający jakie takie wiadomości z logiki, matematyki (rzadziej!) czy filozofii. Długo jeszcze będziemy otrzymywali ową makulaturę: czym jest sztuka i wystuchiwać wywodów z teorii poznania, semantyki, socjologii i ekologii. Wywodów zresztą słabych...*

Czas mijał, powstawały kolejne -izmy; w opozycji do nich Jurkiewicz sięgał po inne media i odmienne od wcześniej stosowanych środki wyrazu, lecz wątpliwości pozostawały, ba, wraz z upływem czasu pojawiały



32 metry niebieskich i czerwonych (akryl, 1972 r.)



Błękit nieba (1973 r.)

się wciąż nowe, mnożąc i tak już liczne znaki zapytania. Nadal kardynalnym – i ciągle nie rozstrzygniętym, choć uparcie na różne sposoby rozstrzyganym – pozostawał dla niego problem Obrazu.

W nieodłącznie towarzyszącym praktyce artystycznej Jurkiewicza autokomentarzu, zawarte są m.in. takie zapiski:

– z końca lat 60.: *Jeszcze raz obraz. Nie chodzi o żadne „obrazowanie” czegokolwiek, ani przekazywanie jakichś „wewnętrznych nastrojów”, ani też o obraz-wizytówkę autora. Obraz stanowi wyłącznie płaszczyznę dla przeprowadzenia pewnych „doświadczeń”: jest powierzchnią prezentującą, o ile to możliwe, „obiektywny” wynik rozważań nad obrazem.*

– z drugiej połowy lat 70.: *Obrazy. Towarzysząca refleksja: zrobiono już właściwie wszystko. „Trochę inne” kształty i kolory? Więcej lub mniej udawania? Fatszywe lub „prawdziwe” treści? Zawodzi wszystko. Bez złudzeń. Oto jedyne możliwe wyjście: „713 metrów błękitu i czerwieni”...*

– z początku lat 80.: *Ponowny powrót do obrazu: jaki obraz jest jeszcze możliwy, tj. jaki obraz ma sens? Kontynuowanie długiego cyklu „obrazów ostatecznych”. Uporczywie podejmowane próby przekroczenia granicy „obrazów ostatecznych” – osiągnięcie głębszego, nieznanego horyzontu kończą się (w moim przekonaniu) niepowodzeniem. Bo przecież nie sposób szukać ratunku w tych biednych, dydaktycznych gestach (jak to czyniono już kiedyś) – w białych, pustych płótnach...*

W katalogu zaś wrocławskiej wystawy *Kwadrat od geometrii do wyobraźni* z 1994 r.:

*Nieobecność. Stało się, nieodwołalnie (ale właściwie... dlaczego?), że wszelkie najbardziej ambitne dokonania kierujemy w stronę pustki obrazu, w stronę jego granic – dostownie i w przenośni – ograniczających naszą Nieobecność...*

*Minął czas obiektów, minął czas „sztuki w głowie”, czas konceptualizmu. Obraz pozostał. Obraz istnieje. Ale jaki?... Bo szczerze gardzę całą tą późniejszą spuścizną: zabawą w hiperrealizm, w dzikich i innych.*

Jest wrzesień 1996 r. Od paru lat Jurkiewicz nie maluje. W dalszym ciągu jednak buduje obrazy. Obrazy wyobrażone – ze słów. Pisze wiersze. Być może, w takiej formie przejawia się jego powrót do idei „wyjścia poza obraz”, którą głosił z końcem lat 60.

Alicja Kępińska w książce *Nowa sztuka, sztuka polska 1945–1978* napisała: *Z. Jurkiewicz, dokonując oceny dotychczasowej sytuacji sztuki, wystosował w 1967 r. „totalne ostrzeżenie” przeciwko „niefrasobliwemu mnożeniu przedmiotów”, wołając: „pamiętajcie zbawienną »brzytwę Ockhama« – nie mnożyć bytów!”... Ewolucyjny „sposób bycia”, nie byty same, nie fakty – a tendencje; spośród możliwości – to co konieczne, ze stanów – punkty węzłowe” [...] Rozważając możliwości „wyjścia poza obraz”, w ramach przyjętej metody continuum, tworzy obraz-ideę – „obraz nieskończenie długi”, taki, który „wymierzy nieskończoność”.*

Ćwierć wieku temu w sposób bardzo oryginalny Jurkiewicz zajmował się przestrzenią specyficznie fotograficzną, niczym innym niezastępowalną.



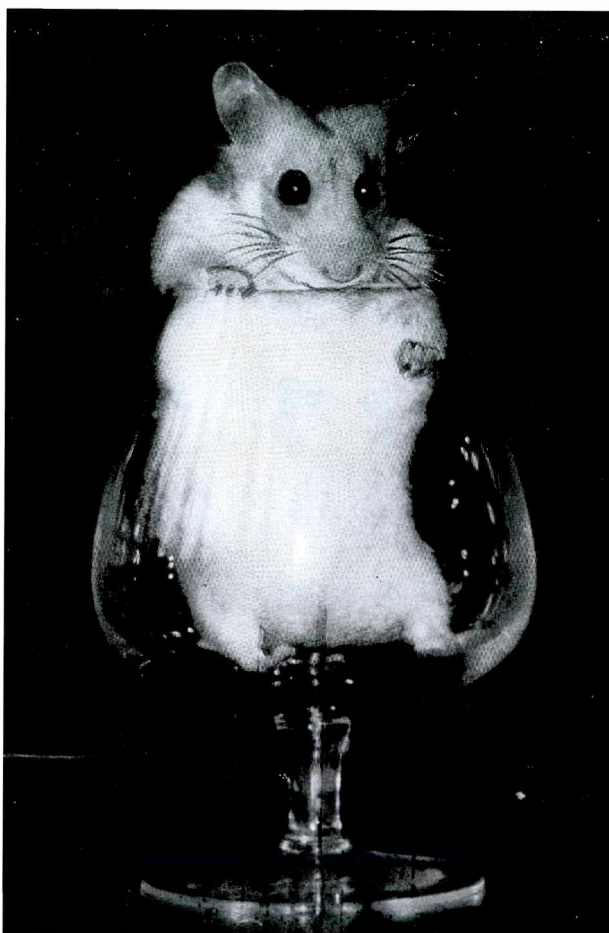
J.O.: Twoje doświadczenia z fotografią wyraźnie wskazują, że intryguje cię na ogół coś, co jest nieokreślone, lecz co równocześnie daje się zobaczyć, choć nie można temu zawierzyć do końca. Przykładem może być praca *Na ścianie, płótnie i sztaludze* z 1971 r. Obserwując ją, jest się jakby w stanie zawieszenia, spozstrzega się dwuznaczności, człowiek sam podaje w wątpliwość to, co ewidentnie widzi. Obcowanie z takimi realizacjami, jak tu wymieniona, prowadzi do przekonania, że choć nie zajmowałeś się fotografią w sposób ciągły, stworzyłeś dzieła ważne dla nowoczesnego myślenia o niej. Uzmysłowiłeś wielu inny, niż utrwalony konwencją, jej sens.

Z.J.: *Ty, jako że od dawna zajmujesz się fotografią, najlepiej wiesz, że jakimś przypadkiem oświeciła mnie złudność widzenia, że można być poza widoczną na zdjęciu formą, ale i zarazem zaistnieć w niej samej. Również wtedy, kiedy używałem fotografii do zapisów astronomicznych, nie chciałem tego robić w sposób tradycyjny. Pamiętam podręcznik poświęcony błędom w fotografii. Pomyślałem sobie, wobec tego zróbmy sztukę z błędów. Wówczas to właśnie zacząłem np. rysować światłem płynącym z żarówki. Była to praca „Spadające światło”, pokazująca, jak z rąk stojącej postaci wylewa się ono na podłogę.*

J.O.: W każdym z nas jest sporo sprzeczności; dwistości i dwójkości. U ciebie też. Zresztą ty ową sytuację zdajesz się akceptować programowo. Z jednej strony występuje spontaniczność, ironia, niechęć do tego co ustalone, co przyjęte zostało jako kanon, z drugiej – dyscyplina, porządek, systematyczność i ład. Albo znów, najpierw tworzysz obrazy ostateczne, dając nimi dowód niegasnącej tęsknoty za malarstwem, by za czas jakiś – dla wielu niespodzianie – sięgnąć po rośliny, wśród których żyjesz, i uczynić z nich tworzywo sztuki.

Jak to zatem jest z kolejnymi okresami twórczości? Z tym nieprzerwanym potokiem zmian? W twojej postawie jest coś romantycznego, choć jednocześnie postrzegany bywasz jako racjonalista i intelektualista sztuki, który precyzyjnie myśli i oszczędnie komentuje swoje dzieła, dając tym dowód, że posiada umiar człowieka nauki. I znów przykład na dwudzielność i ambiwalencję. Swoim pracom dajesz lapidarne, ściśle informacyjne tytuły, poezję zostawiając odbiorcy, co nie przeszkadza ci w uprawianiu czystej poezji, czyli w tworzeniu utworów wieloznacznych i lirycznych. Można zatem chyba powiedzieć, że jest coś w tobie i z romantyka, i z człowieka nauki – czy raczej artysty o światopoglądzie naukowym. Jak godzisz tak różne opcje? Jak jedno z drugiego wynika?

Z.J.: *Bardzo trudno będzie na to odpowiedzieć. Przeskoki bywają. Ja robię je też. Przy czym nie potrafię precyzyjnie powiedzieć, dlaczego po „Agresjach” zajęły mnie „Continua”. W minimal arcie obrazy nie wystarczały. Pojawiły się bloki. Rzeźba, ale Boże, jaka to tam rzeźba – rzeźbiarze plują i płaczą, jak na to patrzę.*



*Jakiś logiczny ciąg w tym, co robiłem, niewątpliwie był. Na pewno zmierzałem do nieobecności, do pewnego rodzaju milczenia, być może dlatego, iż uważałem, że za bardzo zawierzyliśmy oczom.*

*Ostatnio poczułem się bardzo samotny. Dlatego pojawiły się chomiki. Przygoda ze zwierzętami była jednak kłopotliwa, przerzuciłem się więc na rośliny. Z nimi w sposób niekrępujący mogę bytować, wcale nimi dużo nie kierując. One same jakby są sztuką. Po prostu są.*

J.O.: Wnoszę, że przeniesienie ich do Muzeum Architektury w czasie ostatniego triennale rysunku było niejako naturalne. A poezja. Napisałeś przecież sporo utworów. Na co jest ona reakcją?

Z.J.: *Jestem i wściekły, i napalony w tej chwili. Moje własne obrazy niewiele mnie obchodzą. Czyjeś obrazy często mnie denerwują. W gruncie rzeczy nic mi się nie podoba. Mam jedno życie i chcę się w pełni wypowiedzieć. Za pośrednictwem obrazów jakoś mi to nie wychodzi. Jest to przekaz tylko dla oczu, stąd moim zdaniem niewystarczający, i nic nie potrafię na to poradzić, iż owa ważna dla mnie cudowność zasadza się na tym, że piszę o sobie, że dzielę 80 przez 81. I choć mówię ni- by o sobie, dobrze wiem, że podobne doświadczenia są udziałem bardzo wielu ludzi. W słowie zafascynowała mnie inna od dotychczas mi znanych możliwość wypowiedzenia się. Z tym, że moje teksty nie są żadnym pięknym poetyckim gadaniem. One są...*

*Kiedy księżyc w kwadrze pokazał się  
nieśmiało, pomyślałem nagle o Klee*

*Twoje oczy*

*Klee*

*widzą dalej i głębiej –*

*przejmująco*

*ponad i poza*

*Picassa horyzontem*

*domyślam się nawet obłądu*

*drzemiącego w kąciakach twoich ust*

*Patrzę w lustro –*

*łagodne, szare, oczy*

*a miłość sztuki*

*tak wielka*

*niezwykła*

*aż obezwładniająca*

*aby cieszyć się w głębi*

*czymkolwiek w spokoju*

*Wydaje się*

*że zbawienie*

*jest tak blisko –*

*wszyscy w to wierzą*

*ale ciągle jestem sam*

*i jest to*

*jedyny*

*i najlepszy*

*sposób mojego istnienia*

SAM. Sam z rysunkiem niedokończonym. Sam – z nienarysowanym. Sam ze swą techniczną elegancją. Sam wśród prawideł fantastycznej geometrii. Sam wobec fałszywych perspektyw. Sam między logiką i irracjonalizmem, intelektualną dyscypliną i działaniem spontanicznym, spokojem i dynamizmem, conceptualnym chłodem i ekspresyjną porywcznością, sceptycyzmem i krytycyzmem, przekorą i ironią, matematyką i poezją.

Sam w próbie określania Nieogarnionego; samotnie usiłujący zmierzyć się z Niezmierzonym.

Taki jest Zdzisław Jurkiewicz, samotny wyznawca potrzeby osiągnięcia doskonałości w podróży.