

**Karolina Tomczak**<http://orcid.org/0000-0001-6836-4941>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

karolina.tomczak@us.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2023.4203.25

## Prace przestrzenne Mieczysława Zdanowicza – transgresywna wolność kreacji

### STRESZCZENIE

Artykuł opisuje nieczęsto analizowaną w naukowym dyskursie twórczość przestrzenną tego wrocławskiego artysty (1928–2003), czyli jego autorstwa niewielkie formy rzeźbiarskie i rzeźby ceramiczne, powstające zwłaszcza od lat 50. do lat 70. XX w. Przyświeca mu zamiar pokazania, że poświadczona w nich wolność tworzenia charakteryzująca tego wszechstronnego modernistę sygnalizuje sztukę ponowoczesną, szczególnie jej tendencję do zaniżania artystyczności. Rzeźbiarz wpisuje się w model wędrowca, który w swych indywidualnych artystycznych peregrynacjach stylistycznie zaburza modernistyczny paradygmat dzieła doskonałego, by zaproponować nadal formotwórcze antycypowanie nadchodzącej wówczas ponowoczesności.

Tak rozumiana transgresywna swoboda sztuki Zdanowicza zostaje omówiona na wybranych z jego całościowo zweryfikowanej drogi twórczej przykładowych pracach rzeźbiarskich i ceramicznych, między innymi obiektach zainspirowanych antyestetyzmem natury, totemach z włosów i masy ceramicznej, kostkach ceramicznych. Ich pogłębiony opis stylistyczny i kontekstualny pozwoli wskazać dominującą modernistyczną wolność artystyczną tego twórcy, spontanicznie naruszaną przy użyciu rozwiązań formalnych zapowiadających postmodernistyczną antykonwencjonalność, tj. deflacyjnego osłabienia tradycyjnej artystyczności, dowartościowania przedmiotu-odpadu czy organicznej materii poddanej destrukcji. Ukierunkowaną w ten sposób analizę przedmiotową poprzedza syntetyczne ukonkretnienie sztuki (przeźrennej) głównie modernistycznej, a także określenie zaktualizowanego typu postawy wędrowca jako kategorii interpretacyjnej.

**SŁOWA KLUCZE:** Mieczysław Zdanowicz, rzeźba, wolność kreacji, transgresja, nowoczesność

## ABSTRACT

### Spatial Works of Mieczysław Zdanowicz – Transgressive Freedom of Creation

This article describes the spatial works of the artist from Wrocław (1928–2003), that are not often analysed in academic discourse, especially his small sculptural forms and ceramic sculptures, created mainly between the 1950s and the 1970s. The author's intention is to show that the freedom of creation revealed in them which characterises this versatile modernist, anticipates postmodern art and especially its tendency to reduce artisticity. The sculptor fits into the model of the wanderer, who, in his individual artistic peregrinations stylistically disturbs the modernist paradigm of a perfect work of art in order to propose a still form-creating anticipation of the then forthcoming postmodernity.

The transgressive freedom of Zdanowicz's art, as understood in this way, is discussed on the examples of the sculptural and ceramic works selected from his comprehensively verified creative path including objects inspired by the anti-aestheticism of nature, totems made of hair and ceramic mass and ceramic cubes. Their in-depth stylistic and contextual description will make it possible to indicate the dominant modernist artistic freedom of this artist, spontaneously infringed by formal solutions heralding postmodern anti-conventionality i.e., the deflationary weakening of traditional artisticity, appreciation of a waste-item or organic matter subjected to destruction. The object analysis oriented in this way is preceded by a synthetic concretisation of (spatial) art, mainly modernist, as well as the identification of an updated type of a wanderer's attitude as an interpretative category.

**KEYWORDS:** Mieczysław Zdanowicz, sculpture, freedom of creation, transgression, modernity

## Wstęp

Różnorodną sztukę Mieczysława Zdanowicza<sup>1</sup> wyróżnia twórcza swoboda nowoczesnej kreacji<sup>2</sup>. Wolność tworzenia, określająca w niewielkim

1 Mieczysław Zdanowicz (1928–2003) – związany z Wrocławiem rzeźbiarz, ceramik, malarz i grafik, animator kultury, ekolog i wydawca druków bibliofilskich. Twórca głównie małych form rzeźbiarskich i rzeźb ceramicznych. Nazywany przedstawicielem sztuki integralnej, nurtu strukturalnego i konstruktywistycznego. Wieloletni wykładowca i organizator życia artystycznego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (dalej cyt. PWSSP) (późniejszej Akademii Sztuk Pięknych), od 1993 r. z tytułem profesora nadzwyczajnego, a od 1995 r. z tytułem profesora zwyczajnego (Mrozek, 2011, s. 16, 67, 120–122).

2 Tekst stanowi kontynuację rozważań na temat zapowiedzi stylistyki postmodernistycznej (w tym artystycznej deflacji i transgresji) we współczesnej rzeźbie rodzimej, a zwłaszcza wrocławskiej (Tomczak, 2021, s. 1–23).

zakresie badawczo opisane<sup>3</sup> prace przestrzenne tego wrocławskiego artysty (formy rzeźbiarskie i ceramiczne), zachodzi w ramach ustalonej konwencji sztuki modernistycznej (wysokiej), która czerpie z artystycznej deflacji zapowiadającej codzienną sztukę postmodernizmu (niską)<sup>4</sup>. Tekst ten dotyczy więc głównie kreacyjnego zaburzenia nowoczesnego schematu w pracach przestrzennych Zdanowicza, które sygnalizuje ponowoczesną antykonwencjonalność<sup>5</sup>. Przyświeca mu zamiar wskazania spontanicznych śladów stylistycznego odstępstwa od stosownego modernizmu na indywidualnie wybranych przykładach obiektów przestrzennych, powoływanych przez artystę od 1956 r. (obrony dyplomu) zwłaszcza do końca lat 70. XX w. Pozwoli to potwierdzić występowanie w rozpatrywanych pracach przejawów stylistyki rozwiniętej w późniejszej twórczości postmodernistycznej i jednocześnie wyróżnić poszukującą i znoszącą ograniczenia kreację Zdanowicza. Przede wszystkim jednak podkreśli antycypacyjną wartość transgresywnej wolności artystycznej. Inaczej mówiąc, naświetli, że wolność kreacji Zdanowicza-wędrowca jest transgresywna – narusza nowoczesność za pomocą antycypujących ponowoczesność rozwiązań stylistycznych. Zastosowane w tekście metody badawcze należą do stałego repertuaru zasad opisu sztuki (m.in. analiza stylistyczna, interpretacja kompozycyjna i metoda kontekstualna, komparatystyka) (D'Alleva, 2008; Krantz-Domasłowska, 2012), a uzupełniają je zagadnienia głównie z zakresu historii sztuki, filozofii (kultury) i literatury, ukierunkowujące omówienie wskazanej problematyki.

- 
- 3 Jedyna monografia poświęcona różnorodnej twórczości Zdanowicza powstała w 2011 r. i dotąd stanowi jej najaktualniejszy i całościowy opis (Mrozek, 2011). Jego sztuki dotyczą artykuły (m.in. Kuźmińska, 1992; Makarewicz, 1986) i katalogi (m.in. *200 Jahre Kunstschule in Breslau*, 1990; *Ausstellung der Arbeiten von Künstler der Kunstakademie in Wrocław*, 1991; *Wystawa „Funkcja Koloru i Formy”*, 1961), jednak w mniejszym zakresie uwzględniające rzeźbę. Wzmianki odnoszące się do twórczości Zdanowicza pojawiły się w wydaniach syntetycznych na temat polskiej ceramiki i szkła (Banaś, 1982; Banaś, 1990) oraz rodzimej sztuki powojennej, w tym środowiska wrocławskiego (Saj, 1996; Saj, 2006; Świsłocka-Karwot, 2016). Istotne są także teksty autorstwa samego artysty traktujące o twórczości (m.in. Zdanowicz, 1990; Zdanowicz, 1996; Zdanowicz, *Czarnohora...*).
- 4 Podział na sztukę modernizmu (nowoczesną) i postmodernizmu (ponowoczesną) analogicznie powtarza tradycyjną dychotomię, tj. sztuka wysoka (prawdziwa) – sztuka niska (pseudosztuka), a także awangarda (nowość i oryginalność) – akademizm (ariergarda, wtórność, kicz) (Szahaj, 2021, s. 122).
- 5 Sztuka modernistyczna europejska datowana jest na okres w przybliżeniu od lat 60. XIX w. (impresjonizm) do lat 60. XX w. (szyłku awangardy powojennej, tzw. neoawangardy), kiedy nadszedł postmodernizm (np. Foster, 2012, s. 23–52). W odniesieniu do sztuki polskiej postmodernizm (zdecydowane wyartykułowanie głównych kategorii go określających, tj. zawłaszczenia, dyskursywności, hybrydyzacji, *abjectu*) oficjalnie zaczął się wraz z nastaniem ustroju demokratycznego w 1989 r. (np. Markowska, 2012, s. 7–33).

## Paradygmat sztuki modernistycznej

Sztuka (przestrzenna) modernistyczna opierała się na wzorcu unikalnej formy potwierdzającej niepowtarzalność autorytetu – genialnego kreatora. Wyróżniała się wirtuozerią i profesjonalizmem (memoryzacją – wyuczeniem), mistrzowskim operowaniem medium, w tym oryginalnym doбором materiałów szlachetnych i uznanych technik. Jakość wykonania wynikała z korelacji oka i ręki geniusza, dłoń ta bezpośrednio stygmatyzowała dzieło jego jednorazowym dotykem. Sztuka nowoczesna proponowała więc autonomicznie ukonstytuowaną i doskonale zamkniętą całość artystyczną, autotematyczną w znakowaniu twórcy i jego pracy (Taylor, 2001), a finalnie dodatkowo uwzniośloną w reprezentatywnym wyeksponowaniu. W imię „autentyczności” odchodziła od przedstawieniowości, porzucając *mimesis*, by rekonstruować (a nie kopiować) rzeczywistość i zwłaszcza, by wyrazić prywatne doświadczenie podmiotu (Bell, 1994, s. 147) rozumianego jako wzorzec istoty ludzkiej. Wyjątkowa formotwórczo i znaczeniowo kultywowała eksperyment i nowatorstwo (awangardowość), czyli inność i różność artystyczną lepiej odpowiadające duchowi czasu, kreatywne odstępstwo od wartości kanonicznych, odmienność w zastosowaniu tworzywa, zasad konstrukcji i kompozycji (Pękała, 2000). Twórcze znanstwo i kompetencje kulturowe przejawiały się w osobistym korzystaniu z odniesień artystycznych i ukrytych aluzji wyrażonych w nowatorskiej strukturze artystycznej.

Rewolucjonizowanie stylistyki twórczej, określające orientacje artystyczne powojennej awangardy (m.in. pop-art, fotorealizm, body art, minimal art, konceptualizm), stanowiło schyłkowy wyraz nowoczesnego poddania się „terrorowi oryginalności” (Krauss, 1997)<sup>6</sup>, poprzedzającą stwierdzenie wyczerpania się idei eksperymentu i zmierzchu modernizmu (Bürger, 2006)<sup>7</sup>. Antycypowanie ponowoczesności znać więc także w działaniach czołowych kierunków awangardowych, które poświadczają proces dochodzenia awangardy do kresu swych możliwości (Szahaj, 2021, s. 131)<sup>8</sup>. Dotyczyło to już dadaizmu, czyli idei antysztuki i poszerzenia zakresu przedmiotu przeżycia estetycznego, a tym samym sztuki

6 „Terror oryginalności” – tzn. wzgardzenie tym, co (konwencjonalnie) określono jako oryginalne.

7 Między innymi stwierdzenie: „żaden prąd artystyczny nie może już dzisiaj w sposób uzasadniony postulować, że jest jako sztuka historycznie bardziej postępowy niż inne prądy” (Bürger, 2006, s. 81).

8 Roger Murphy określił samą awangardę jako ruch negujący modernizm, co według niego wynika z awangardowego zniesienia granicy między sztuką i życiem, które sprzeciwia się autonomii modernizmu (Murphy, 1999, s. 258, 261).

(Greenberg, 2006, s. 39)<sup>9</sup>; konceptualizmu odrzucającego wyobrażenie sztuki jako materialnego artefaktu oraz zacierającego granice między sztuką i teorią sztuki, artystą i krytykiem sztuki; fotorealizmu krytycznie eliminującego ideę *mimesis*; pop-artu kpiącego z awangardowego mitu artysty zbuntowanego, gardzącego sławą, materialnymi korzyściami i komercjalizacją jego działań (Szahaj, 2021, s. 131).

Modernizm przejawiał się w postmodernizmie na zasadzie reinterpretacji i głównie zaprzeczenia (Jameson, 2011)<sup>10</sup>. Sztuce nowoczesnej przeciwstawiła się określająca sztukę ponowoczesną nieoryginalność i niedoskonałość, będące rezultatem tak zwanej „utruty aury”, czyli zaniku wyjątkowej jakości wyróżniającej nowoczesny artefakt (Benjamin, 2011, s. 27–28; Krauss, 1997). W miejscu uświęconego rękodzieła-unikatu pojawił się powtarzalny obiekt codzienny, często zawłaszczony przedmiot gotowy (apropriacja) autorstwa zwykłego wykonawcy. W odpowiedzi na modernizm sztuka postmodernistyczna wywyższyła antymistrzostwo i dememoryzację (od-uczenie), ograniczając wysiłek twórczy zaakceptowanego anty-autorytetu (Markowska, 2019). Uśrednienie rzemieślniczej rangi wirtuozerii wykonania umożliwiło rozluźnienie bezpośredniej relacji oka i ręki artysty, wprowadzając automatyzację i wieloetapowość przemysłowego opracowania artefaktu przez fachowców produkcji jako sztukę deskillingu (m.in. *ready-made*). Popularyzowała także przyzwolenie na odruchową repetycję cudzego dzieła, czyli plagiat (Szahaj, 2021; Eco, 1987) oraz wtórne, ale i świadome powielanie w twórczych działaniach, niwelujące wartość awangardowej nowości (Connor, 1995). Rzeźba ponowoczesna dowartościowała deflację w sztuce stanowiącą zniżenie jej standardowej artystyczności na podstawie dotąd dywersyjnych rozwiązań stylistycznych, takich jak anty-estetyka, zubożenie kunsztownych środków, dobór tworzyw nieszlachetnych (organicznych, zniszczonych), przedmiotów codziennych i odpadów. Zaś jej autor w miejsce dawnego prestiżu „artysty kapłana” wybrał status „artysty błazna” zajętego wyrafinowaną intertekstualną zabawą konwencjami, przeszłymi chwytami stylistycznymi i gatunkowymi, cytatami i zapożyczeniami (Szahaj, 2021, s. 138; Szahaj, 1996).

Przywołanie w tym dyskursie ponowoczesności, na zasadzie celowo antynomicznego przeciwstawienia jej modernizmowi, umożliwiło dostrzeżenie antycypacyjnej wartości sztuki Zdanowicza. Ułatwi analizę zapowiadających

9 Między innymi abiektalny i ironiczny (Cook, 1986, s. 268) obiekt (pisuar) Marcela Duchampa zatytułowany *Fontanna* (Kuspit, 2006), wystawiony w aurze skandalu w 1917 r. w Grand Central Palace w Nowym Jorku. Jest uważany za „mit założycielski sztuki współczesnej” o transformacyjnym potencjale destrukcji systemu artystycznego (Markowska, 2019, s. 199, 220), a tym samym za przedakt sztuki postmodernistycznej.

10 Zwłaszcza stwierdzenie: „style modernistyczne zmieniają się w postmodernistyczne kody” (Jameson, 2011, s. 18, 17).

późniejszą konwencję przejawów stylistyki opisywanej twórczości. Jednocześnie wyłuszczy ich stale dominującą modernistyczną specyfikę, między innymi kultywowanie nowości jako niepowtarzalnego gestu rozumianego w sensie warsztatowym i ideowym (Szahaj, 2021, s. 142, 144) oraz sygnowanie nowoczesnego etosu eksperymentalizmu w sztuce, sprowadzonego do śmiałego badania artystycznej wypowiedzi<sup>11</sup>.

### Wolność kreacji i model artysty-wędrowca

Tak istotna dla Zdanowicza wolność kreacji stanowiła punkt wyjścia dla jego sztuki modernistycznej, w której sprowadzała się do twórczego zróżnicowania dzięki mistrzowskiemu oparciu się na konwencji. Z drugiej strony swoboda ta niekiedy ciążyła w kierunku sztuki ponowoczesnej dzięki transgresywnemu eksperymentowaniu, które niezobowiązująco negowało konwencję poprzez jej desankcjonujące zniżenie<sup>12</sup>. Oczywiście jest, że Zdanowicz to artysta modernistyczny, który sygnalizował dyskretnie i połowicznie wybrane właściwości stylistyki ponowoczesnej na zasadzie spontanicznej antycypacji, podporządkowanej nadal nowoczesnemu dziełu. Wiadomo też, że twórca pokoleniowo nie wpisuje się w postmodernistyczną koncepcję świata współczesnego. Mimo to, uwzględniając wspomniany antycypacyjny potencjał sztuki Zdanowicza, transgresywne jej przejawy można odnieść do modelu wędrowca jako kategorii interpretacyjnej. Ten typ postawy jest od dawna obecny w badaniach humanistycznych, między innymi literackich (Popiel, 1989, s. 56–63<sup>13</sup>) i kulturowych (Popiel, 2018, s. 122–123), a także

- 11 Ta specyfika kreacji Zdanowicza indywidualnie wpisala się w charakteryzujące powojenną rzeźbę wrocławską niekonwencjonalne działania neoawangardowe oparte na dewaluacyjnym zaburzeniu klasycznych i wczesnonowoczesnych kanonów piękna obiektu rzeźbionego. Należą do nich przedsięwzięcia m.in. Zbigniewa Makarewicza łączące parateatralne spektakle i instalację (np. *Balet w instalacji Cybernetyczny układ sterujący*, 1969) (Makarewicz, 2006, s. 100) oraz propozycje wrocławskich konceptualistów, tj. Jerzego Rosołowicza (np. *Neutrdrom*, 1967), Jana Chwałczyka (np. *Reproduktor Widma Słonecznego*, 1970), Barbary Kozłowskiej (np. *Przestrzenna interpretacja poezji strukturalnej* na podstawie utworu Stanisława Dróżdża *Samotność*, 1970), którzy sprowadzili sztukę (przestrzenną) do wymiaru niezrealizowanego projektu, opisu technicznego i scenariusza, a także intencji i gry intelektualnej (Dziedzic i Makarewicz, 1983, s. 21–42).
- 12 Ewidentne relacje między sztuką modernizmu i postmodernizmu to szersze zjawisko. Jest ono widoczne m.in. w stosowaniu przez artystów postmodernizmu zabiegów stylistycznych modernistycznych na zasadzie ich reinterpretującej intensyfikacji (np. kolażu, autotematyzmu). Współzależność obu paradygmatów obecnie pojawia się z różnym nasileniem, tj. sztuka europejska (w tym rodzima) jest częściowo nadal wierna krytycznemu modernizmowi, podczas gdy sztuka amerykańska bardziej zdecydowanie weszła w postmodernizm (Szahaj, 2021, s. 137, 143).
- 13 Magdalena Popiel, opierając się na filozofii Wacława Berenta, scharakteryzowała wędrowca jako osobę pobudzoną do „wędrowania-szukania” (Popiel, 1989, s. 59), co w znaczeniu

odpowiada metodologicznemu ujmowaniu sztuki (Wojciechowski, 1968; Porębski, 1965)<sup>14</sup>. Został również przyporządkowany powierzchownemu i płynnemu światu ponowoczesnemu (Calvino, 1996; Kundera, 1996; Kundera, 1998) jako jeden z dwóch, obok modelu ironisty, „komplementarnych projektów kondycji ludzkiej” (Popiel, 2018, s. 122). Model wędrowca, uaktualniony w perspektywie postmodernizmu, dotyczy człowieka, który uczestniczy w świecie na zasadzie wyzbywania się ograniczeń generowanych przez własny rozum oraz kontekst egzystencji (społeczny, historyczny, kulturowy). Wędrowanie jest istotą jego życia. Artystyczna podróż sprowadza się do poszukiwania kilku dróg i wielu możliwych rozwiązań, bez poprzestawania na jednym z nich, a tym samym bez ulegania dogmatowi zniewalającego schematu twórczego. Przygodna egzystencja, symbolizowana przez „topos liścia unoszonego przez wiatr” (Popiel, 1989, za: Popiel, 2018, s. 123), otwiera na wszechstronność artystyczną i kojarzy się z ponowoczesną lekkością sztuki uwarunkowaną jej wykorzeniem, ale również na powrót zmierza ku modernistycznym peregrynacjom w przestrzeni inspirującej natury. Sama transgresja jako przewartościowana w postmodernizmie nowoczesna idea „poszerzania świadomości, podróży do kresu doświadczenia wewnętrznego” (Szahaj, 2021, s. 123) koresponduje z artystyczną wędrowką wrocławskiego twórcy, podkreślając jednocześnie określające ją stylistyczne przekroczenia.

### Artystyczna „wędrowka” – naruszanie modernistycznego wzorca

Zdanowicz-wędrowiec wszechstronność artystycznych zainteresowań realizował oprócz rzeźby w różnych gałęziach plastyki: ceramice, medalierstwie, grafice, witrażownictwie, malarstwie, wystawiennictwie,

---

symboliczno-alegorycznym oznacza „ruch myśli i ducha” (Popiel, 1989, s. 59), czyli wielokierunkową swobodę działania umysłu i ekspresji poszukiwań, ważniejszą od samego „dojścia – osiągnięcia celu” (Popiel, 1989, s. 59, 57–58).

- 14 W badaniach nad historią sztuki obecność symboliki tworzenia-drogi i artysty-wędrowca została potwierdzona m.in. w studium Aleksandra Wojciechowskiego pt. *Droga do współczesności. Malarstwo europejskie drugiej połowy XIX wieku* (Wojciechowski, 1968). W swoim dyskursie badacz ujął procesualność modernistycznych działań artystycznych, uwzględniając metaforyczne rozumienie historii sztuki jako „drogi”, co poszukiwania twórcze lokuje w kontekście „wędrowania”, podążania artysty-wędrowca „od” – „do” / „z” – „do” (Wojciechowski, 1968, s. 40), z „punktem zwrotnym” (Wojciechowski, 1968, s. 39) i w różnych kierunkach. Podobnie występujące w analizach sztuki nowoczesnej określenie „granica”, które dotyczy m.in. problematyki przekraczania obowiązującej konwencji artystycznej, wpisuje się w perspektywę opisu modelu artysty-wędrowca (m.in. Porębski, 1965).

a także kolekcjonerstwie. Spełniał się w mnogości tych wielu dróg twórczego rozwoju. Niejednoznaczny, budził kontrowersje. Często był odbierany jako skandalista preferujący przekraczanie konwencji, czego nauczył się już w dzieciństwie. Transgresja uwidoczniła w autorskiej sztuce została wpisana w koleje jego losu. Wychowywał się w Jezierzach na Podolu w przestrzeni „pomiędzy kościołem a unicką cerkwią” (Mrozek, 2011, s. 9), uczony otwartości i tolerancji. Od lat młodości oswajał się z transgresją rozumianą jako wartość, pozytywne naruszenie zasad i narzuconych kategorii porządkujących, a w końcu jako naturalna możliwość uzyskania nowej jakości. „Temperament poszukiwacza i eksperymentatora” (Mrozek, 2011, s. 4) wyraził się w sztuce Zdanowicza w chłonności artystycznej oraz integracji różnych dyscyplin i dziedzin plastycznych. Poszukując, twórca znajdował nie tylko piękno, nie odrzucał znalezisk z defektem. Zbierał „przedmioty sentymentalne”, także brzydkie kurioza o wartości prywatnej znanej jedynie ich właścicielowi. Ciekawość, niezubożona ograniczeniem się wyłącznie do klasycznego piękna, czyniła z niego kolekcjonera nietypowych fizjonomii (portretowe fotografie) i przedmiotów (zbiory znalezisk) wyciągniętych z codzienności, niefrasobliwie odstających od przyjętych norm. Eksperymentując, na swojej drodze twórczej dostrzegał to, co niekanoniczne i związane z artystycznym przekroczeniem. Modernizm był podłożem dojrzewania braku jako wartości stylistycznej (ubytku m.in. formy wizualnej), który doceniony w postmodernizmie usankcjonował zaniżenie sztuki. Zdanowicz-modernista ten brak dojrzał i go nie wykluczył, wprowadzając do swojej sztuki, ale nadal na zasadzie unikalnej transformacji.

Zdanowicz nie istniałby bez przyrody, która w jego przypadku stanowiła główny impuls do życia i kreacji, w tym przestrzeń inspiracji. Według Zbigniewa Makarewicza jej potencjał to jedno z najważniejszych „źródeł siły tego artysty” (Makarewicz, 1990, s. 4). Twórcę interesowały procesy „spadkowe” natury, tj. gnicie, więdnienie czy zanikanie, tradycyjnie kojarzone z wanitatywną marnością, ale także sztuką okresów tak zwanych „ciemnych”, irracjonalnych i charakteryzujących się upadkiem wartości, czyli nieklasycznych (m.in. średniowiecza i baroku). Przyroda konsekwentnie wskazywała Zdanowiczowi-wędrowcy jeden z licznych możliwych kierunków – drogę twórczą uwzględniającą brzydotę, to, co marne i resztkowe, wybrakowane i niedoskonałe. Uzmysławiała naturalną tendencję do „zaniżania” rozumianego jako trwanie wartości i rozpad w nicość. Wydaje się więc, że do rozwiniętej w ponowoczesności deflacji artystycznej przybliżyło twórcę umiłowanie natury, a dokładniej wspomniana fascynacja także jej procesami „niżkowymi”. Podobnie istotne jest inne jej źródło – zainteresowanie „rzeczami porzuconymi” i zbędnymi, które



stanowi preludeum sztuki aktualnej, deprecjonującej kanoniczny artyzm między innymi poprzez dowartościowanie codziennego przedmiotu.

To zainteresowanie antyestetyzmem natury przejawiało się w dość wczesnym penetrowaniu możliwości gliny, które w 1956 r. skutkuje obroną we wrocławskiej PWSSP dyplomu z zakresu rzeźby ceramicznej, kończącego kilkuletnie studiowanie w pracowniach profesorów Emila Krchy i Eugeniusza Gepperta. Pracę dyplomową pt. *Głowa* [il. 1] charakteryzuje zamierzona zwalistość topornej twarzy, jej masywność i blokowość pozbawione finezji wysmukłonego kształtu. Już tutaj w chropowatości faktury widać zainteresowanie nieregularnością rzeźbiarskiej powierzchni i jej niedoskonałościami, między innymi porowatością, załamaniami, nierównomiernymi wgłębieniami, które odrzucają klasyczną estetykę gładkości jednorodnego materiału. Praca Zdanowicza przypomina masę błota, jakby artysta badał jego potencjał i jednocześnie chciał go uwidocznic. Nietradycyjna eksploatacja medium współlistnieje z eksperymentowaniem z tradycyjną figuracją, tzn. artysta skontrastował nierówności (partie wypukłe i wgłębne) samej rzeźbiarskiej masy, jednocześnie je eksponując, oraz zadziałał nieproporcjonalnie uformowanym obliczem, w którym jednoznacznością ostrych cięć w partii nosa, oczu i ust przywołał jednak wyważony kształt rzeźby kanonicznej. W tej biologicznej nieregularności tworzywa widać wpływy rzeźby angielskiej (Henry’ego Moore’a, Lynna Chadwicka) znamienne dla poodwilżowego okresu rodzimej sztuki przestrzennej (Jarosz, 2014). Zaś geometryzująca masywność głowy odwołuje do jednej z wczesnych i częściowo konstytuujących modernistyczną postać Zdanowicza inspiracji metodą rzeźbienia (Mrozek, 2011, s. 16) i powojenną rzeźbą Xawerego Dunikowskiego – monumentalną i kubiżującą uogólnioną<sup>15</sup>. Uwidacznia się już tutaj charakterystyczne zwłaszcza dla tego wrocławskiego artysty eksplorowanie nieestetycznej materii zainicjowane obserwacją natury. Te fascynacje Zdanowicz wyraził w podobnie rozwiązanych stylistycznie „zblotniałych” głowach powstałych w tej samej dekadzie, między innymi w *Głowie* z gliny z 1957 r. (zagi-nionej) czy *Głowie* kobiety z szamotu z 1958 r.

---

15 Xawery Dunikowski w latach 1959–1964 prowadził w PWSSP we Wrocławiu jedną ze szkół inicjalnych w zakresie rzeźby (Skomorowska-Wilimowska, 1996/1997, s. 153–165), wywierając zdecydowany wpływ na poszukiwania stylistyczne przedstawicieli wrocławskiego środowiska artystycznego związanego z tą uczelnią, głównie na ich działania z formą i kompozycją przestrzenną (Skomorowska-Wilimowska, 1981, s. 6).

II. 1. *Głowa* (praca dyplomowa), 1956, szamot, wys. ok. 70, wł. ASP we Wrocławiu



Fot. Czesław Chwiszczuk. Reprodukacja z: Mrozek, 2011, s. 13.

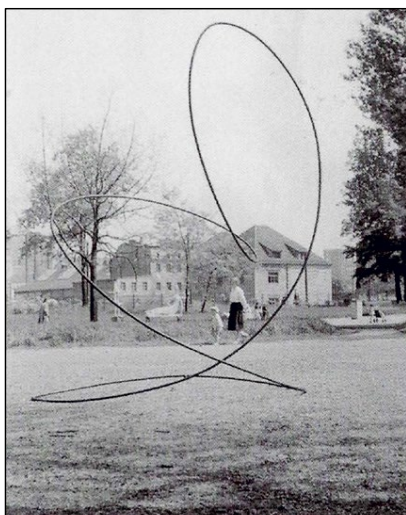
Rzeźbiarz równie zdecydowanie sięgał po nieszlachetne materiały przemysłowe, czyli automatycznie opracowane produkty fabryczne, między innymi stalowe rury i pręty. Wydawałoby się, że kompozycja *Fontanna* z 1957 r. (stal, woda) [il. 2] to nieprzedstawieniowy kształt uformowany impulsywnie i bez większego przygotowania. Po wnikliwej analizie okazuje się przestrzennym przejawem zmysłu konstrukcyjnego artysty, przemyślnie skomponowanym mechanizmem, nazywanym także „technicznym mobilem” (Mrozek, 2011, s. 17). Praca Zdanowicza antycypuje powojenne eksperymenty rzeźbiarskie w przestrzeni przemysłowej podczas wystaw plenerowych (m.in. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965–1973 [Lachowski, 2006]<sup>16</sup>). Jednocześnie widać tu pogłos działalności przedwojennego Bauhausu wychodzącej w kierunku osmozy sztuki z funkcjonalnością i industrializmem<sup>17</sup>, a także awangardowej rzeźby konstruktywistycznej doby międzywojnia

16 Prace wystawione na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965), które użytym materiałem i częściowo kształtem przypominają kompozycję Zdanowicza, to np. formy przestrzenne Wandy Gołkowskiej czy Juliusza Woźniaka. Zostały one jednak opracowane estetycznie i z zauważalną dbałością o wpasowanie się w miejskie otoczenie.

17 Zdanowicz wyraźnie odwoływał się do doświadczeń Bauhausu, postulując ideę sztuki integralnej, tzn. kształtującej przestrzeń człowieka na zasadzie uzupełniającego się współistnienia wszystkich dziedzin projektowania. Zgodnie z nią artysta-projektant, nadal na podstawie modelu dominującego modernisty-kreatora, odgrywa priorytetową rolę, koordynując współpracę z fabryką realizującą jego wzór (Mrozek, 2011, s. 24–25).

nowatorsko uwzględniającej rzeczywisty mechaniczny ruch (m.in. abstrakcyjnych konstrukcji Nauma Gabo i Antoine’a Pevsnera). Jednak forma przestrzenna wrocławskiego twórcy porusza się dzięki energii częściowo naturalnej (stalowe rurki rytmicznie pulsują na zasadzie unoszenia się i opadania wywołanych zmiennym ciśnieniem przepływającej w nich wody) i jest pozbawiona estetycznej unikalności. Zdanowicz prawdopodobnie bez większego zastanowienia, ale za to ze świadomością awangardowego eksperymentu, nowatorsko wykorzystał materiały codzienne do kompozycji mocno negującej modernistyczne mistrzostwo (antymistrzowskiej). Zanizanie konwencjonalnej zasady artystycznej szlachetności wkrada się do modernistycznej w punkcie wyjścia kreacji.

II. 2. Kompozycja *Fontanna*, 1957, stal, woda, Wystawa Rzeźby Plenerowej, Wrocław



Reprodukcja z: Mrozek, 2011, s. 17.

W ceramice, medalierstwie i rzeźbie twórca konsekwentnie rozwijał poszukiwania formalnie oparte na rozległej wiedzy technologicznej (Mrozek, 2011, s. 29), co ewokuje priorytetowe w modernistycznej optyce rzemieślniczy trud i precyzję wykonania. Jednocześnie w pracach ceramicznych wyszukiwał, zachowywał i podkreślał niedoskonałości tworzywa, a w rzeźbie – uwidaczniał przebarwienia, pęknięcia i niespodziewane wgniecenia. W 1964 r. wykonał *Baniak płaski* (szkliwo opływowe, krakelura) [il. 3]. Sięgnął tu po chwyt artystyczny wprowadzający nieklasyczny „defekt”, którym jest zaciek – nieregularna struga plastycznej

masy przypominająca ekspresywny *dripping*. Początkowo Zdanowicz tego rodzaju niedoskonałości ujmował w sposób wyraźnie doskonały, całościowo harmonizujący i formalnie zamykający dzieło, co jest w *Baniaku* zauważalne. Ale już tutaj podjął próbę dekonstruowania kompozycji kanonicznie poprawnej poprzez formalne wprowadzenie dygresyjnego skojarzenia z porządkiem nieartystycznej codzienności. Przywołany obiekt ceramiczny mistrzowsko wyrobiony pod względem technicznym może także przywołać na myśl między innymi pączek polany lukrem. Takie powiązanie dzieła modernistycznego ze zmysłem smaku zaniża je do porządku biologicznej egzystencji afirmującej przyjemność jedzenia i desankcjonującej duchowy wymiar sztuki.

Il. 3. *Baniak płaski*, 1964, szklivo opływowe, krakelura, wys. 20, ø 37, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Fot. Arkadiusz Podstawka.

Zdanowicz w formach przestrzennych próbował uchwycić to, co absorbujące, ale i kapryśne, zmienne i zanikające. Ulotność chwilowych zjawisk i materii najczęściej dotyczy znów natury (deszczu, mgły). Imitowanie płynnych materiałów w *Formie rzeźbiarskiej* z 1966 r. (szamot barwnie szklawiony) i *Błękitnym deszczu* z 1968 r. (szamot, szklivo barwione) przejawia się w sugerowaniu śliskich powierzchni pokrytych kroplami deszczu. Utrwalanie w rzeźbiarskim medium tego, co nieprzewidywalne i akcydentalne – spływów wody, gdzie indziej pyłków kurzu, unoszących się w powietrzu pajęczyn, małych muszli na piasku – ukonkretnia w materialnej formie przestrzennej domenę kruchości istniejącej

w ulotnej potencji<sup>18</sup>. Symbolizuje także wolność, co łatwo zrozumieć, uwzględniając towarzyszący kreacji Zdanowicza opresyjny kontekst rodzimej twórczości w dobie PRL-u. To kojarzące się zwłaszcza z tradycyjną afirmacją natury w artystycznym tworzywie wyrażanie zjawisk ulotnych może być zapowiedzią szczególnie wyzwolonej materii zalegającej postmodernistyczny świat „powierzchniowy” – zatomizowany, jednorodny i rozproszony (Popiel, 2018, s. 120–121). Od modernistycznych zachwytów zmiennością przyrody, tak częstych w sztuce Zdanowicza, blisko do afirmacji znikomości codziennych przestrzeni. Od sugestii tej ulotności – do bezpośredniego nią epatowania.

Artystyczna „niżkowość” jest zauważalna w antyestetycznych wykwitach barwnych obiektów przestrzennych autorstwa Zdanowicza. Szczególnie ekspresywnie działają one kontrastowym zestawieniem nasyconych kolorów, co przypomina procesy natury związane z fermentacją i gniciem, kojarzy się z pleśnią i przerośniętą grzybnią (np. *Forma ceramiczna*, 1970, Muzeum Narodowe w Gdańsku). Zdanowicz fascynował się każdą żyjącą, nawet najbardziej turpistyczną materią. Z obsesją biologa, a właściwie wędrowca-poszukiwacza dostrzegał wszystko, co w swoim bujnym życiu inspiruje niespotykanym kształtem i niezmiennie zmierza do obumarcia, a w co analogicznie wpisuje się atrofia wartości. Powtarzający się w sztuce Zdanowicza ciąg podobnych zjawisk, takich jak zanik formy – artystyczne „nic” (imitowanie tego, czego nie ma lub co nie posiada formy)<sup>19</sup> – uśmiercenie, przekonuje, że antycypujące ponowoczesność „zaniznienie” jest stale połączone z motywem wanitatywnym. Koheletowskie motto „marność nad marnościami” od starożytności uświadamia dyktat znikomości, do której sprowadzają się wszelkie poczynania, także te najbardziej doskonałe i uwzniośnione. Marność to spadek w nicość, degradacja wymuszona kategorycznym końcem. Przeznaczeniem modernistycznej wartości jest także zanikanie, paralelnie do przesłania tego powtarzającego się w historii sztuki toposu wanitatywnego, konsekwentnie aktualizowanego

18 O prawach mechaniki zauważalnych w przejawach natury, które charakteryzuje to, co nieprzewidywalne, a co sugeruje swobodę – pisał już Lukrecjusz w *De rerum natura*.

19 Fascynacje Zdanowicza zanikającą formą przejawiają się także w eksploracji jej materialności m.in. w działaniach happenerskich, co wiąże się z konceptualnym zaangażowaniem twórcy. O jego połowicznym akcesie do sztuki postprzedmiotowej świadczy *Wieża Radości*, którą Zdanowicz wraz z Andrzejem Wojciechowskim wstępnie zaproponował jako inicjatywę podczas Sympozjum Wrocław '70 (luty – maj 1970). Będąc jedną z 57 projektów sympozjalnych, 23 lipca 1970 r. została jednak zrealizowana (oprócz dwóch innych, tj. *Kompozycji Pionowej Nieograniczonej* Henryka Stażewskiego, 9 maja 1970 r.; *Areny* Jerzego Beresia, 20 października 1972 r.) (Dziedzic i Makarewicz, 1983, s. 6). Powstało wówczas dziesięciometrowe stalowe rusztowanie w kształcie stożka pokrytego kwiatami jako wynik happeningu, tzn. konstruowania obiektu z rzuconych przez wrocławian w kierunku kreujących go artystów nietrwałych kwiatów – wędnych i dematerializowanych z upływem czasu (Makarewicz, 2006, s. 101; Mrozek, 2011, s. 60–63).

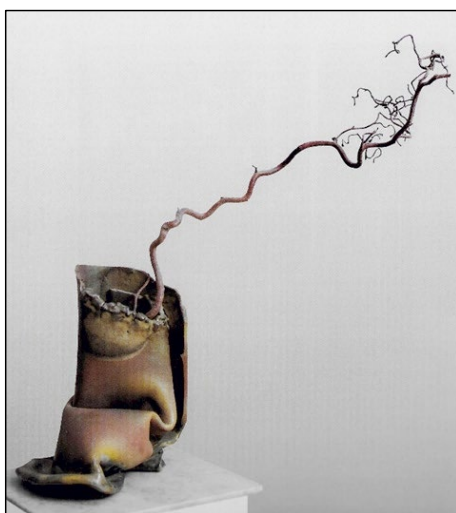
w eksperymentalnych rozwiązaniach, nowych materiałach i technikach, które obecnie wzięte z codzienności są znane i zwykłe. Motyw oddoskonalonego rozpadu w sztuce Zdanowicza zostaje wzmocniony współczesnym formatwórstwem, czyli w tym wypadku umiejętnym odtworzeniem substancji codziennej i organicznej, która finalnie podlega koniecznej deprecjacji na etapie niknącego odpadu (etapie śmietnika). *Kompozycja z gałązką wierzby* (1968, glina czerwona, szkliwo redukcyjne) [il. 4] przywołuje taki ochłap (otłuszczoną skórę) konotujący gasnące życie. Antyestetycznie opracowane medium upodabnia się do materii wanitatywnej – zniszczonej i skorodowanej, zachowanej w brązach i czerwieniach wizualnie przyporządkowanych fizjologicznym procesom rozkładu. Tę formę przestrzenną uzupełnia wyobrażenie gałęzi wierzby przypominającej uschniętego badyla. Przez kilka lat Zdanowicz wykonywał prace podobnie udające żywe ochłapy, organiczne resztki, których przeznaczeniem jest destrukcja lub powtórne wchłonięcie przez glebę. Czelując je niezmiennie przy użyciu modernistycznych narzędzi, zapewniał im mistrzowską precyzję i jednocześnie dowartościowywał tę organiczną materię sugerującą powszednie znaczenia (np. *Kompozycja*, ok. 1974). W zbliżony sposób kompozycje ekologiczne wrocławskiego twórcy, powstałe w latach 80. i 90., poświadczają takie artystycznie ambiwalentne<sup>20</sup> zainteresowanie naturą, podpatrywaną w codziennej przestrzeni i czasie prywatnym, a nawet osobiście uprawianą w założonym przez niego w latach 90. Ogrodzie Ekologicznym pod Wieżycą.

Totemy z włosia i masy ceramicznej (lata 70.) ponownie przekonują o słabości Zdanowicza do tego, co „niskie” i ekspresywnie działające potencjałem znalezionego odpadu. Takie skłonności przejawiali wcześniej eksperymentujący z zaniżaniem konwencjonalnej artystyczności dadaści, surrealiści i przedstawiciele powojennej awangardy, między innymi popartyści, a także reprezentanci sztuki ubogiej (arte povera). Obiekty wrocławskiego twórcy przypominają organiczne skóry niekiedy przetknięte puklem włosów, co stanowi wyraźne zbliżenie do rzeźby dadaistycznej, swobodnie inspirującej się psychoanalityczną teorią. Sięgnięcie po włosie sprowadza się przecież do operowania kształtami fallicznymi o symbolice libidalnej. Podobnie działanie kontrastem faktur i imitacja gładkiej skóry prowokują ujawnienie się podświadomości, improwizują artystyczną szczelinę do ujścia głęboko ukrytych instynktów i kompleksów. Taki dobór materiałów i kompozycyjny potencjał, widoczne na przykład w *Totemie* z 1975 r. [il. 5] (masa ceramiczna szkliwiona), umożliwiają pozbycie się kulturowo wykluczonej energii seksualnej i psychicznych urazów, czyli sublimację artysty poprzez sztukę, jak i odbiorcy – dzięki sztuce. Deflacyjne zastosowanie

20 Ambiwalencja artystyczna sprowadza się tu do doskonałego opracowania plastycznego medium, które znakuje niedoskonałości tego, co odtwarzane.

materiału nieszlachetnego oraz podważanie mistrzostwa autorskiego wykonania znajdują uzasadnienie w odniesieniu do psychoanalitycznego nastawienia terapeutycznego w akcie kreacji. „Zniżkowe” poluzowanie modernistycznego wzorca daje Zdanowiczowi, oprócz możliwości innowacyjnego przekroczenia artystycznego, także szansę na emocjonalne eksploracje i transgresywne wprowadzenie w kulturową rzeczywistość przejawów podświadomości. Te same unoszące się w powietrzu totemy są również przypomnieniem awangardowej rzeźby eksperymentalnej, między innymi kompozycji podwieszanych radzieckich konstruktywistów oraz lewitujących obiektów czasoprzestrzennych Katarzyny Kobro, czyli eksperymentów twórczyni z uruchomieniem formy przestrzennej i zgłębianiem jej relacji z otaczającą ją, wówczas docenioną masą powietrzną o wartości także formotwórczej. Totemy stanowią kolejny przykład osobliwego skumulowania w drodze twórczej Zdanowicza współczesnych zainteresowań jeszcze przedwojennej rzeźby awangardowej. Artysta wykorzystał graniczny charakter tych fascynacji polegający na przekraczaniu modernistycznej konwencji kompozycji zamkniętej i finezyjnie wykonanej. Poszukiwał formy nowej, badając jej różnorakie relacje z przestrzenią dookolną w pozycji podwieszanej oraz rozpoznając materiały zmysłowe o nieprzewidywalnym potencjale skojarzeniowym: wyrażającym skojarzenia (artysty) i generującym skojarzenia (odbiorcy). Działał wieloznacznością, która wkracza w obszar naturalnej codzienności i fizjologicznej egzystencji.

Il. 4. *Kompozycja z gałązką wierzby*, 1968, glina czerwona, szkliwo redukcyjne, ok. 100 x 80, wł. prywatna



Fot. Czesław Chwiszczuk. Reprodukacja z: Mrozek, 2011, s. 58.

Il. 5. *Totem* (fragment kompozycji), 1975, masa ceramiczna szklwiona, włosie końskie, 100 x 60, wł. Muzeum ASP we Wrocławiu



Fot. Czesław Chwiszczuk. Reprodukacja z: Mrozek, 2011, s. 48.

Antykonwencjonalne formalnie opracowanie klasycznych motywów dotyczy swobodnego nawiązywania do archetypicznych znaczeń tradycji grecko-rzymskiej i ewokowania ich nowych indywidualnych sensów, często w typowy dla Zdanowicza turpistyczny sposób zaburzający tradycyjne piękno. Jego autorstwa plakieta *Dante* (1975, brąz lany) wyobraża jakby rozkładającą się twarz wielkiego poety. Ten fragmentaryczny portret o mocno zatartej wyrazistości został antyestetycznie oddany w ciemnej organicznej materii. Podobnie trud tułaczki Odyseusza, przywołany w szamotowej *Podróży Odysa* z 1968 r. [il. 6], znalazł odbicie w współczesnym ekwiwalencie plastycznym. Nieestetycznie opracowana nieprzedstawieniowa masa ceramiczna sugeruje krwistą zbrudzoną maź, a jej fakturalną niejednorodność wyjaskrawiają użyte przez artystę ostre opiłki miedzi. Formotwórcza interpretacja Zdanowicza działa w sposób dekonstruujący – desankcjonuje wartość tradycyjnej estetyki i heroizowanie nadzwyczajnej jednostki. Na tych przykładach widać, że rzeźbiarz wykorzystał kontrastowe zestawienie wartości estetycznych i artystycznych, które je relatywizuje, podkreślając schematyczność kulturowo narzuconych struktur znaczeniowych. W jednym dziele zaaranżował oscylowanie piękna i brzydoty, metaforycznego uwznioślenia i desakralizującej sugestii zwykłości, a także wielobarwnej i lśniącej artystycznej materii oraz jej podobieństwa do cierpiącego



ciała (ludzkiego „mięsa”). Niejednoznaczność kompozycji sprowadza się znowu do balansowania między modernizmem a antycypowanym postmodernizmem, wyróżniającym się skłonnością do zaniżania artystyczności. Jednocześnie uzmysławia konieczność krytycznego oglądu samych paradygmatów wpisanych w mechanizm postrzegania sztuki jako konwencjonalnie wyznaczonych struktur, które działają porządkująco i wartościująco, a także ograniczająco. Narzucają one schematyczne kategoryzowanie wykluczające opartą na dystansie możliwość dostrzeżenia płynnej wymiany właściwości określających obie tendencje (nowoczesność i ponowoczesność), która na linii czasu zmienia swoją intensywność i kontekstualne odniesienie – co jest dobrze widoczne w twórczości tego rzeźbiarza.

Il. 6. *Podróż Odysa* (reliefowy kafel), 1968, szamot z opilkami miedzi, szklwiony, 54 x 64, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

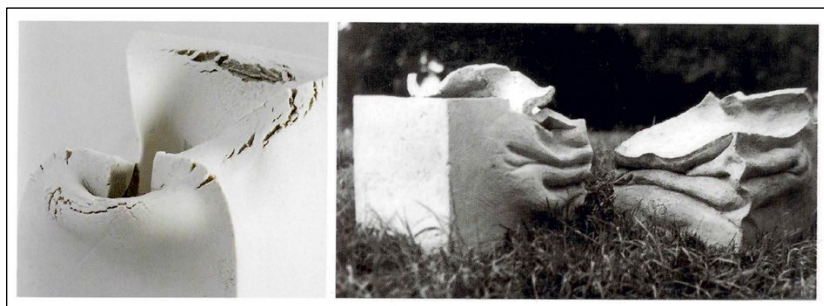


Fot. Arkadiusz Podstawka.

W 1976 r. Zdanowicz wykonał kostki ceramiczne [il. 7], które wbrew swojej funkcji modułów kompozycji architektonicznej przypominają zgnieciony i poddany zniszczeniu przedmiot codzienny. Pęknięcia, znakujące destruktywność niedoskonałej formy, zostały wprowadzone do geometrycznych, bezosobowych i z założenia martwych brył. Precyzyjna struktura charakterystyczna dla abstrakcji geometrycznej (zimnej) przestaje być trwała i marnieje w biologicznym rozkładzie. Jej jednoznaczną doskonałość i szczelne zamknięcie narusza szczelina sugerująca nieunikniony proces rozsypania oraz finalną profanację na etapie formy śmieciowej – zbędnej i zanikającej w przemysłowej utylizacji. W modernistyczny autonomiczny kształt wnika więc zapowiedź postmodernistycznego zniwelowania kultu

formy i niezniszczalności sztuki nowoczesnej. Stylistyczne wyważenie wymienionych różnych tendencji na powrót kieruje w stronę harmonijnej finezji modernistycznego gestu artysty. Pofałdowania kostek ceramicznych pozostają niejednoznaczne i ponownie kojarzą się z ludzką skórą, przypominając na przykład *Brzuchy* (1968) Aliny Szapocznikow czy organiczne malarstwo materii Jadwigi Maziarskiej. Znamienne, że Zdanowicz, pewnie nieświadomie, zbliżał się w swych rozwiązaniach stylistycznych do nowatorskiej wówczas rzeźby feminizującej (Szapocznikow, Marii Pinińskiej-Bereś<sup>21</sup>), która również przewartościowywała ustalone schematy artystyczne. Ironią i śmiechem burzyła konwencję stylistyczną, czyniła ją zwyczajną poprzez wprowadzenie powszednich przedmiotów i materiałów. Podobnie podważała stereotypy znaczeniowe, posługując się zaniżaniem wartości artystycznej i eksploracją (kobiecej) sfery codziennej, mimo pozostawania nadal w paradygmacie mistrzowskiej sztuki modernistycznej, wyrażającej unikalny mikrokosmos tworzącego indywiduum. Tęsknoty za wyzwalającą transgresją artystyczną u rodzimych rzeźbiarek i rzeźbiarzy lat 60. i 70. XX w. – mimo dzielących ich wielu osobniczych i genderowych niuansów – są niezmiennie formotwórcze.

Il. 7. Kostki ceramiczne (moduły kompozycji architektonicznej), ok. 1976, masa ceramiczna, 7 x 7, wł. Muzeum ASP we Wrocławiu



Fot. Czesław Chwiszczuk. Reprodukacja z: Mrozek, 2011, s. 47.

W późniejszych pracach Zdanowicz przyzwał także na wtórne użycie własnego dzieła jako tła zamykającego klamrą kompozycyjną pracę innego artysty. Powstała w 1996 r. kompozycję ceramiczną Zdanowicza z pisankami huculskimi Marii Kieleczawy [il. 8] charakteryzuje pasożytnictwo na cudzej sztuce, łączenie różnych autorsko i jakościowo prac,

21 Podobną analogię do rodzimej rzeźby feminizującej autorstwa Marii Pinińskiej-Bereś, ale na zasadzie wyraźnej stylistycznej dialogiczności, widać w późniejszych pracach przestrzennych Leona Podsiadłego z drugiej dekady XXI w. (Tomczak, 2021, s. 15–16).

które przywołuje formalną kompilacyjność i hybrydyzację. Podkreślenie wieloautorstwa wydaje się podważać wyjątkowość tworzącego indywiduum, które w modernistycznym dyskursie od początku do końca panuje nad swoim dziełem. Jednak w ten sposób nie zostało tu osiągnięte homogeniczne zniesienie różnicy typowe dla postmodernistycznej unifikacji. Ewidentna niezborność stylistyczna uwydatnia osobność wyznaczających kompozycję autorskich obiektów i jednocześnie uaktualnioną w ten sposób samowystarczalność sztuki nowoczesnej. Pisanki w nurcie huculskiego folkloru, eksponujące ludową dekoracyjność kształtów i kolorów, zostały ujęte w antyestetycznej brązowej masie (o kolorze zgnilizny i fekaliiów), szczególnie uszkodzonej na brzegach, jakby zardzewiałej, dotkniętej destrukcyjnym wpływem czasu. Całość działa zgrzytem estetycznym, uintensywnieniem ekspresji osiągniętej poprzez antyestetyczne zestawienie tego, co wyraźnie dekoracyjne (sztuczne i stylizowane), z tym, co wysoce nieładne (naturalne i biologiczne). Kompozycja Zdanowicza ciąży w kierunku artystycznego *objectu* zdefiniowanego przez Julię Kristewę jako jakość transgresywna-graniczna (Kristeva, 2007), która sprowadzona do czegoś (najczęściej cielesności) wyrażającego i prowokującego odczucie wstrętu tutaj stanowi symptom, dodatkowo estetycznie stłumiony dekoratywnością huculskich pisanek. Zbliżanie się artysty do tej popularnej w postmodernizmie dekonstruującej kategorii zatrzymuje się więc na jej antycypowaniu, ale bez jednoznacznego i inwersyjnego operowania poststrukturalistycznym *objectem*.

Il. 8. Kompozycja ceramiczna Mieczysława Zdanowicza z pisankami huculskimi Marii Kieleczawy, 1996. Pracownia przy ul. Traugutta 19/21 we Wrocławiu



Fot. Dariusz Pawłowski. Reprodukacja z: Mrozek, 2011, s. 79.

## Transgresywna wolność kreacji modernistycznej

Opisane wyżej działania Mieczysława Zdanowicza wynikały z jego zdecydowanie modernistycznej kondycji i priorytetowości nowoczesnego podejścia do kreacji, nieszkodliwie, lecz efektownie zaburzanych „zniżkowymi” fascynacjami, między innymi eksperymentami przekraczającymi schemat, zniszczalnością i zanikiem formy (przestrzennej), afirmacją przedmiotu-śmiecia i materiału turpistycznego kojarzonego z biologicznym rozpadem. Autonomia eksploracyjnego tworzenia i unikalny gest kreatora-mistrza wiernego awangardowemu formotwórstwu dominowały nad alternatywnymi doświadczeniami z przestrzennym medium. Neutralizowały pośredniość kreacji zdewaluowanej udziałem nieprofesjonalnych wykonawców i automatyzacją deskillingu (np. jego prace z nieszlachetnych materiałów i produktów przemysłowych), a także zawłaszczenie codziennej materii (np. totemy z włosia), jednoznaczność artystycznego pasożytnictwa (np. wykorzystanie cudzego dzieła) i abiektałne inklinacje (np. nieestetycznie opracowane tworzywo). Intertekstualne operowanie konwencjami i zapożyczonymi chwytami stylistycznymi ustępowało nadal ich nowoczesnej rekonstrukcji, dialogicznej i kreatywnej. A jednak poddana analizie taka stylistyczna antycypacja stanowi w tym wypadku przejaw wolnościowej deflacji artystycznej (sygnalizującej jej postmodernistyczną wersję), która całościowo charakteryzowała wszechstronną twórczość Zdanowicza-wędrowca – poszukiwacza wielu dróg, podążającego jedną indywidualnie wybraną i łączącą wyselekcjonowane jakości artystyczne, także te najbardziej niekonwencjonalne. Jednocześnie potwierdziła twórczo wyartykułowaną współzależność doskonałej sztuki modernizmu i wówczas przyszłościowej sztuki postmodernizmu zaniżającej kanoniczny artyzm. A przede wszystkim wyodrębniła osobniczą i szczególnie intensywną potrzebę swobody kreacji o proveniencji awangardowej, finalnie reinterpretującą tę nowoczesność naruszającą.

### BIBLIOGRAFIA

#### Źródła

- Makarewicz, Z. (1990). *Moralitet technologiczny albo rozmowa z milczącym zegarem w pracowni pana Mieczysława Zdanowicza*, Wrocław 1969, 1972, 1986, 1990 [mps]. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu (ODS ASP we Wrocławiu), 1–7.
- Zdanowicz, M. (1990). Wymiar zerowy – Null Dimension. *Format*, 1, 54–55.

- Zdanowicz, M. (1996). Ogród-galeria. W: A. Saj (red.), *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996. Monografia uczelni*. Cz. I. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 141–142.
- Zdanowicz, M. *Czarnohora – teatr mojego życia*, Wrocław, bez daty [mps]. ODS ASP we Wrocławiu, 1–4.

### Opracowania

- Banaś, P. (1982). *Polskie współczesne szkło artystyczne*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Banaś, P. (1990). *Współczesne polskie szkło i ceramika*. Warszawa: Arkady.
- Bell, D. (1994). *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Benjamin, W. (2011). Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej. W: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bürger, P. (2006). *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Calvino, I. (1996). *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska. Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- Connor, S. (1995). *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Cook, A. (1986). The „Meta-Irony” of Marcel Duchamp. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 268. DOI: 10.2307/429736.
- Dziedzic, D. i Makarewicz, Z. (red.). (1983). *Symposium Plastyczne Wrocław’70*. Wrocław: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”.
- D’Alleva, A. (2008). *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. Jedlińska i J. Jedliński. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Eco, U. (1987). Dopiski na marginesie „Imienia róży”, przeł. A. Szymanowski. W: U. Eco, *Imię róży*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Foster, H. (2012). *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Greenberg, C. (2006). *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarosz, A. (2014). Inspiracje brytyjskie w rzeźbie wrocławskiej. *Quart*, 1, 79–104.

- Krantz-Domasłowska, L. (2012). Konteksty badań komparatystycznych – temat i metoda. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 43, 35–39.
- Krauss, R. (1997). Oryginalność awangardy, przeł. M. Sugiera. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 399–419.
- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kundera, M. (1996). *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kundera, M. (1998). *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Kuspiński, D. (2006). *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski. Gdańsk: Muzeum Narodowe.
- Kuźmińska, A. (1992). Niezwykły człowiek natury. *Informator*, 4, 7.
- Lachowski, M. (2006). *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- Makarewicz, Z. (1986). Wrocławskie rzeźby i rzeźbiarze wrocławscy. *Rzeźba Polska* 1, 61–82.
- Makarewicz, Z. (2006). Bez postumentów. O rzeźbie wrocławskiej. W: A. Saj (red.), *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006*. Wrocław: Wysoka: Agencja Reklamowa i Drukarnia Kontra s.c., 83–125.
- Markowska, A. (2012). *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Markowska, A. (2019). *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Mrozek, K. (2011). *Mieczysław Zdanowicz*. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta.
- Murphy, R. (1999). *Theorizing the Avant-garde Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pękała, T. (2000). *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Popiel, M. (1989). *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Popiel, M. (2018). *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Porębski, M. (1965). *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Saj, A. (red.). (1996). *Szkice z pamięci. Monografia uczelni*. Cz. I. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta.

- Saj, A. (red.). (2006). *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006*. Wysoka: Agencja Reklamowa i Drukarnia Kontra s.c.
- Skomorowska-Wilimowska, Ł. (1996/1997). Metodyka kształcenia rzeźbiarzy w Szkole Wrocławskiej w oparciu o założenia Xawerego Dunikowskiego. *Rzeźba Polska* 8, 153–165.
- Szahaj, A. (1996). Ponowoczesność – czas karnawału, postmodernizm – filozofia błazna? W: S. Czerniak i A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 381–392.
- Szahaj, A. (2021). *Ponowoczesność i postmodernizm dla średniozaawansowanych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Świsłocka-Karwot, S. (2016). *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*. Wrocław: Wydawnictwo Via Nova.
- Taylor, Ch. (2001). *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tomczak, K. (2021). Deflationist Caprice: „Imperfections” in the Sculpture of Leon Podsiadły. *Arts*, 2, 1–23. DOI: 10.3390/arts10020039.
- Wojciechowski, A. (1968). *Droga do współczesności. Malarstwo europejskie drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa: Arkady.

#### Katalogi wystaw

- 200 Jahre Kunstschule in Breslau* (1990). *Wiesbaden* [kat. wystawy]. Wrocław: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych.
- Ausstellung der Arbeiten von Künstler der Kunstakademie in Wrocław* (1991). [kat. wystawy]. Wstęp M. Zdanowicz. Innsbruck.
- Skomorowska-Wilimowska Ł. (1981). Wstęp. W: *Wrocławski krąg Dunikowskiego* [kat. wystawy]. Wrocław: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 6.
- Wystawa „Funkcja Koloru i Formy”* (1961). *Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Mieczysław Zdanowicz* [kat. wystawy]. Wrocław: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.

**Karolina Tomczak** – pracownik naukowo-dydaktyczny w Uniwersytecie Śląskim, adiunkt na Wydziale Humanistycznym UŚ w Instytucie Nauk o Sztuce. Doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, magister historii sztuki i filologii polskiej. Głównie zainteresowania dotyczą sztuki współczesnej polskiej i zagranicznej, a także metodologii sztuk plastycznych i krytyki artystycznej. Szczególne badania skupiają się na rodzimej twórczości rzeźbiarskiej XX w. Autorka publikacji naukowych o sztuce współczesnej: monografii (*Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia*, 2021; *Powojenna twórczość pomnikowa Xawerego Dunikowskiego 1945–1964*, 2020), tekstów w wydaniach zbiorowych i artykułów.

