

Kazimierz Cieřlik

NIEJASNE OBRAZY  
UNCLEAR IMAGES



KATOWICE • 2017

IGNACY MIEDZIŃSKI

## Wstęp / Preface

Malarz Kazimierz Cieślik patrzy na białą płaszczyznę płótna przygotowanego do pracy. Porozrzucane wokół krzesła tubki z farbami mieszają się z wokalem noblisty. Przekształcenie płaszczyzny w przestrzeń delikatnymi pociągnięciami pędzla postępuje powoli w towarzystwie oczekiwania na uczucie ekstazy tworzenia. Cierpliwe, niebywale systematyczne, wciąż w poszukiwaniu niepowtarzalności, tworzenie nowej struktury przestrzeni.

Będąca w części magazynem pracownia od czterdziestu lat wypełnia się gotowymi pracami. Wiele z nich wyjątkowo rzadko miało okazję współbyć z widzami, chociaż niespotykane kompozycje cieszą się zainteresowaniem i łatwo im być oglądanymi. Widz czuje podświadomie, że te ciepłe i zaciekawiające przestrzenie nie są kolejną wersją starych tematów. Nie można znaleźć w przeszłości podobnych.

Jubileusz jest zbawienny w sytuacji kiedy twórca ma z dziełem tak silny, emocjonalny związek, że trudno mu podzielić się z innymi nawet krótkim spojrzeniem na obraz. Nie należy się dziwić — płomień rozpalony w czasie tworzenia nigdy u malarza Kazimierza Cieślika nie wygasa. Pamięć przekształcenia jest nieusuwalna. Para twórca-obraz jest nierozzerwalna, ale nie może być jedyna. Twórczość powinna być zbiorem par. Prócz tej jednej, „początkowej” konieczne są także pary obraz-widz. Oczywiście, im ich więcej, tym ciekawiej, bo tym więcej opinii, zdań krytycznych, bodźców do zmian.

Stara pracownia, nostalgiczne pożegnanie. Malarz Kazimierz Cieślik wraz z grupą młodych ludzi znoszą obraz po obrazie z szóstego piętra kamienicy, wyposażonej w imponującą klatkę schodową, do ciężarówki zaparkowanej przy wejściu, by przewieźć je do nowej siedziby w pobliżu domu. Na chodniku po przeciwnej stronie stoi grupa osób i ogląda obrazy, które chłopcy przewrotnie prezentują, pilnując pozycji góra-dół. Te zaś, które znoszone są przez Twórcę, znacznie wolniej przesuwają się pomiędzy drzwiami a paką. Przechodnie oglądają w milczeniu. Niezamierzona wystawa ma przypadkowych gości. Wielu z nich tworzy pary z obrazami bardzo rzadko. Z pewnością nie tworzą tylu par przy jednej okazji.

Milczenie drga akceptacją. Nikt nie odchodzi.

Malarz Kazimierz Cieślik odniósł sukces.

Kazimierz Cieřlik, the painter is looking at a white surface of a canvas he has just prepared. Tubes of paint scattered around a chair are mixing with a Nobel Prize-winner's vocal. The transformation of the surface into a space with the use of a few paint strokes is going slowly, accompanied by the anticipation of the ecstasy of creation. Patiently and incredibly systematically, the creation of a new space goes on, accompanied by the constant struggle for uniqueness.

Being partly a store room, for forty years the studio has been filling up with finished works. Many of them have rarely had the opportunity to be seen, although unusual compositions are met with interest and it is easy for them to be watched. The viewer knows subconsciously that those warm and intriguing spaces are not just new versions of old themes. It is impossible to find similar ones in the past.

An anniversary is a blessing in the situation when an artist has such a strong, emotional link with his work, that he finds it difficult to allow anyone else to participate in looking. It should then come as no surprise — in the case of Kazimierz Cieřlik the flame lit in the process of creation never dies. The memory of transformation is irremovable. The creator-picture pair is inseparable, but it should not be unique. Creation should be a collection of pairs. Apart from the "initial" one, the image-viewer pairs are also necessary. Of course, the more of them, the more interesting it becomes, owing to the variety of opinions, critical statements and stimuli to change.

The old studio, a nostalgic goodbye. Kazimierz Cieřlik, the painter and a group of young people are carrying picture after picture from the sixth floor of the tenement house down an imposing staircase to put them into a lorry parked by the entrance and then transport them to a new location near the house. On the pavement on the opposite side of the street, a few people are standing and looking at the paintings, shrewdly presented to them by the boys, who carefully maintain the proper up-down position. Those carried down by the Author are moving much slower between the door and the back of the lorry. The passers-by are watching in silence. The unintended exhibition has attracted its casual visitors. Many of them very rarely create pairs with paintings. Surely, they do not usually create so many pairs on one occasion.

The silence is vibrating with acceptance. Nobody is going away.

Kazimierz Cieřlik, the painter has achieved a success.

IRMA KOZINA

## Malarstwo Kazimierza Cieřlika — muzyczny palimpsest z transcendentaliami w kłęczach

### The painting of Kazimierz Cieřlik — a musical palimpsest with transcendentals in vines

Historyczna narracja o sztuce przez długi czas bazowała na przeřwiadczeniu o nieprzerwanym rozwoju obrazowania, które początkami swoimi sięgało czasów prehistorycznych, by następnie płynnie przekształcać się w nurty formalnie zróżnicowane, inspirowane ideologicznym podłożem poszczególnych epok. Z barbarzyńskiego okresu pierwszych osad neolitycznych wyrastać miała stopniowo koncepcja estetyczna antycznych Greków. W pewnym momencie uznano ją za „klasyczną”, rychło jednak ta aksjologicznie wyróżniona klasyczność została zakwestionowana przez kolejne barbarzyńskie domieszki, by potem ożywać co pewien okres pod postacią kolejnych renesansów.

Tak pojmowane przekonanie o ciągłości ewolucji obrazowania zrewidował dopiero postmodernizm, który przyniósł świadomość wielości i równoległości narracji, często pozornie sprzecznych i nieciągłych. Nieciągłych przede wszystkim z powodu złożoności, która nie pozwala na wyodrębnienie w wielości faktów i zdarzeń jednego dominującego wątku. Podważenie mitu o jednotorowej kontynuacji sztuki zaowocowało popularnością innych metafor. By nie konstruować wrażenia jednolitej przewlekłości, przypomniano sobie o palimpseście — tekście powstałym przez parokrotne zapisywanie informacji na tej samej tabliczce. Palimpsestowe rozumienie dziejów oznaczać zaczęło ujęcie, w którym tradycja przywoływana bywa fragmentarycznie, z przesunięciami punktów ciężkości, z pominięciem niektórych znaczeń na rzecz uwypuklenia innych, z dowolnością odpowiadającą potrzebom chwili. Przy jej interpretowaniu nie należy więc zanurzać się w przeszłości całościowo, lecz czerpać z niej jakiś jeden wycinek, mały cytat naładowany treścią stanowiącą bezpośrednią aluzję do współczesności.

Ów palimpsestowy sposób wykorzystywania przeszłości dostrzec można w malarstwie Kazimierza Cieřlika. Malarz nie stara się niewolniczo nawiązywać do stylu swoich wielkich historycznych poprzedników, nie naśladowuje manier stosowanych w uprzednich epokach, ale wybiera sobie ze sztuki dawnej pewne wątki, które u niego nabierają nowych znaczeń. Znakiem rozpoznawczym jego płócien jest wijący się na sposób charakterystyczny dla ruchu Arts and Crafts oraz secesji floralno-zoomorficzny ornament. Zazwyczaj malowanie obrazu rozpoczyna się od naniesienia na podłoże zawilego

układu płaskich, dekoracyjnie wystylizowanych ornamentalnych wici i kłaczy, wzbogaconych nieraz celtycką plecionką lub heraldycznie zgeometryzowanym ptactwem oraz gryfami. Można się zastanawiać nad znaczeniem pieczołowicie nanoszonej na płótno ornamentalnej sieci, zapewne odczytań tego symbolicznego motywu jest wiele. Jedno skojarzenie odsyła odbiorcę tej sztuki do kwestii związanych ze swoiście pojmowanym widzeniem artystycznym, które zawsze niesie ze sobą obraz świata oglądanego „okiem uprzednio uzbrojonym”. Obecność dekoracyjnego gąszczu wici i plecionek, dość szczerze przysyłających ukazujący się spoza nich świat, wydaje się być pewnego rodzaju ostrzeżeniem skierowanym do widza. Artysta uczciwie informuje patrzącego o tym, że ukazywane zjawisko zostało przepuszczone przez filtr wielowiekowych konwencji i nawyków malarskich, że oglądany przez widza obraz nie jest dziełem prymitywisty eksperymentującego w samotności z intuicyjnie poznawaną materią artystyczną, lecz nawiązuje do tradycji akademickiej, jest wynikiem świadomego studiowania znaczących dla dziejów sztuki dzieł, jest hołdem złożonym przez akademika jego wielkim poprzednikom, ale jednocześnie nie jest kontynuacją dawnej tradycji, a jedynie swobodnym czerpaniem z jej bogatych zasobów, aleatorycznym, opartym na autorytarnym wyborze, subiektywnym, a nade wszystko twórczym, nastawionym na innowacyjność, zwróconą swoim azymutem ku współczesności. Odbiorca dzieła ma czuć profesjonalizm odznaczający twórcę wybierającego klasyczną, instytucjonalną drogę poznawania tajników sztuki i ma się przygotować na czytanie obrazu, wymagające od niego rozpoznania konkretnych odniesień formalnych i odczytania zakodowanych wątków literackich.

W przypadku Kazimierza Cieślaka kontekst dzieła malarskiego konstituuje się także poza sztukami plastycznymi. Pod tym względem artysta jest nieodrodnym adeptem katowickiej Akademii Sztuk Pięknych i — podobnie jak wielu jego kolegów — zawsze tworzy swoje dzieła słuchając muzyki, najczęściej jazzowej. Znany jest z tego, że kolegom z uczelni muzycznej prezentuje wykłady, w których tłumaczy plastyczne dokonania wielkich mistrzów poprzez ich bezpośrednie powiązanie z utworami muzycznymi. Gdy sam ogląda jakiś obraz, niemal instynktownie łączy go w myślach z jakąś kompozycją muzyczną, która powstała mniej więcej współcześnie z danym dziełem. Sztuki plastyczne nie istnieją dla niego w ciszy, lecz z natury rzeczy brzmią. Wielowarstwowe kłacza ornamentów, oparte na repetycji poszczególnych sekwencji, stanowią swoistą analogię dla rytmu muzycznego i mogą być interpretowane jako oprawa muzyczna, wyznaczająca takty miarowo separujące poszczególne części utworu dźwięczącego tonami barw, światła i cieni. Dla Cieślaka muzyczność obrazu jest walką z jego statycznością, jest sposobem na zapisanie w dziele upływającego czasu. Przez długi okres preferowaną tonacją ornamentów w jego obrazach były różnorodne odcienie niebieskiego. Spod zielono-błękitnej lub niebiesko-fioletowej warstwy stylizowanych form biomorficznych ukazywały się krajobrazy skąpane słońcem, tajemnicze rajskie ogrody, po których przechadzały się kształtne ciała nagich efebów i kor. W późniejszym okresie pojawiły się układy liści i pąków w kolorach złotej jesieni.

Taki jesienny ornament przesłonił niebo w obrazach *Siedem darów Ducha Świętego* oraz *Czterech Ewangelistów* (według *Mszalu Jeana des Martins*) z 2010 r. Głębokie czerwienie, ugrowe brązy i oranżowe złocenie liści i pąków przypominających klony, nasturcje, piwonie i winogrona stały się w ostatnim z wymienionych dzieł swoistą ornamentalną kanwą, w którą wplecione zostały wyposażone w banderole symboliczne wyobrażenia Ewangelistów, w istocie zacytowane z *Mszalu Jeana des Martins*. W datowanym na 1466 r. oryginale, przypisywanym późnogotyckiemu malarzowi francuskiemu Enguerrandowi Quartonowi (ok. 1410–1466), symbole te mają ściśle wytyczone miejsce w narożnikach czworoboku, którego środkowy romb zajmuje przedstawiona frontalnie, siedząca na tronie postać Boga Ojca z nimbem krzyżowym i błękitną sferą niebieską — atrybutem władzy nad światem. W obrazie Cieślaka Mateuszowy Anioł, Markowy Lew, Janowy Orzeł oraz Łukaszowy Byk ukryte są wśród stylizowanych roślin w zupełnie nowym porządku. Nie strzegą tronu Bożego, gdyż Bóg w palimpseście Cieślaka nie został zacytowany. Ten fakt można by wyjaśnić teleologią chrześcijańską, w myśl której obecnie reprezentacją Boga na ziemi są jedynie cztery Ewangelie, natomiast On sam pojawi się dopiero w dniu Sądu Ostatecznego, by ogłosić nieodwołalny wyrok żywym i umarłym. Zastanawiający jest jednak ów niestandardowy układ, jaki skrzydlate hybrydy apokaliptyczne przyjęły na płótnie katowickiego malarza, ponieważ utworzyły one odmienną symetrię, która naruszyła dawną stabilność opartego na idealnej równowadze średniowiecznego układu, składającego się z romboidalnej mandorli wpisanej w prostokąt. To odejście od dawnej konwencji i skonstruowanie nietradycyjnego kontekstu może być odczytane zarazem jako zobrazowanie skomplikowanej złożoności współczesnego świata, a także jako suggestia możliwości zaistnienia nowego systemu, w którym muszą się dopiero utworzyć jakieś inne — obecnie jeszcze niedoprecyzowane — stabilizatory. Kwestia ta wydaje się powracać także w kolejnym, jeszcze wciąż niedokończonym płótnie, gdzie tłem dla symboli religijnych będzie krajobraz pokryty śniegiem i lodem...

Proceder związany z kodowaniem znaczeń w malowidłach pozwala na związanie twórczości malarskiej Cieślaka z Hegłowską kategorią Schein — nadającą obrazom charakter mediacyjny. W koncepcji Hegła malarstwo operuje „pozorem estetycznym”, iluzją wiążącą przedstawienie z aktualną obecnością jakiegoś bliższego nam świata (rzeczywistością mimetycznie odtwarzaną), która jednak nie ma z tym światem bezpośredniego związku, gdyż jest autoreferencyjna i istnieje sama dla siebie. Słowem, chociaż w obrazach profesora katowickiej Akademii Sztuk Pięknych można rozpoznać kobietę, mężczyznę, drzewo, chmurę, lub nawet jakieś realistyczne przedstawienie konkretnego miejsca, to jednak w dziele sztuki elementy te zatracają swoje pierwotne cele i funkcje, stając się motywami samowystarczalnymi. Jako elementy dzieła sztuki mają one wszakże ściśle wyznaczone zadanie: są transcendentaliami, których podstawową rolę jest podtrzymywanie w sztuce dyskursu o prawdzie, dobru i pięknie. Ontologiczna ważkość obrazów Cieślaka wynika właśnie z ich osadzenia w tradycyjnej

*Siedem darów Ducha Świętego*  
(z podpowiedzią Cesarego Ripy)

ss. 126–127

*Czterech Ewangelistów* (według *Mszalu*

*Jeana des Martins*) s. 132

metafizyce — niekoniecznie stricte chrześcijańskiej. Wizualne „jawienie się” dzieła wymaga znalezienia sensów wyższego rzędu i doprowadzenia nas do prawdy o bycie poprzez przybliżenie nam jego celowości, ujawniającej się w dziele sztuki. U Cieślaka transcendentalia nie występują w układach hierarchicznych. Wprawdzie w aspekcie etycznym oscylują one wokół wartości chrześcijańskich, jednakże w równym stopniu można by je odnieść do antycznej zasady *primum non nocere* (po pierwsze nie szkodzić), przez jednych łączonej z greckim Hipokratesem, a przez innych nawet z egipskim Imhotepem. Językiem, za pomocą którego Cieślak porozumiewa się z odbiorcami jego dzieł, są alegorie opisane w pochodzącym z końca XVI w. wzorniku ikonograficznym Cezarego Ripy. Są one wykorzystywane przez malarza jako swego rodzaju cudzysłów, który pozwala mu się wypowiadać o czasach współczesnych za pomocą motywów palimpsestowo zapożyczanych z wielowiekowej tradycji artystycznej. Z tego zabiegu skorzystał katowicki artysta, malując potężnych rozmiarów krajobraz z *Arogancją i Autorytetem*. Jak zwykle, przegrodą oddzielającą patrzącego od dalekiego tła jest tutaj ornament, złożony z dużych stylizowanych liści i łodyg, nawiązujących do motywów spotykanych na późnogotyckich złożonych tłach obrazów ołtarzowych. Za dekoracyjnymi wiciami ukrywa się widok lasu z drzewami pozbawionymi liści, widzianego jakby o świcie, kiedy tuż nad ziemią utrzymuje się jeszcze mglista rosa. O ile w partiach rozświetlonego nieba (złożonego z poprzecznych pasów turkusowego, magenty i błękitu, przechodzącego górną w ciemny odcień lapis lazuli) drzewa wydają się płaskie, o tyle ich dolne pnie mają zaznaczoną fakturę, gdyż tam właśnie oko ludzkie dostrzega plastyczność kory wyodrębniającej się na ciemnym tle leśnego poszycia. Tuż przy ziemi wśród drzew snują się tajemnicze plamy czerwieni. W bujności nagromadzonych kształtów i form można w pierwszej chwili niemal nie zauważyć dwóch postaci zacytowanych z Ripy: ubranej w zieloną suknię Arogancji, która „zadomowiła się” w lewym górnym narożniku płótna oraz ściskającej w ręku pęk kluczy alegorii Autorytetu, który „upadł” na tyle nisko, że zarezerwowano dla niego prawy narożnik dolny.

Niehierarchiczność układu transcendentaliów w obrazach Cieślaka sprowadza się do tego, że malarz postawił znak równości pomiędzy trzema przypisanymi im pojęciami: dobrem, pięknem i prawdą. Nawet ów zły świat, reprezentowany przez negatywne alegorie, jest dowartościowany estetycznie i odznacza się pięknem. Chociaż w warstwie znaczeniowej relacja pomiędzy transcendentaliami jest dramatyczna, w dziele sztuki współistnieją one ze sobą na zasadzie statycznej harmonii. Można tu odnaleźć reminiscencje Kantowskiej tezy, w myśl której przyroda wydaje się człowiekowi piękną wówczas, gdy wygląda jak sztuka, natomiast sztuka może się stać piękną tylko wówczas, gdy twórca dzieła celowo nadaje przedstawianej rzeczywistości cechy typowe dla sztuki, pomimo pozornego konstruowania obrazu przyrody. W jeszcze większym stopniu pokrewne koncepcji Cieślaka są wywody Hegla, który przyrodę przekształconą przez malarza cenił wyżej niż tę rzeczywistą właśnie dlatego, że jej deformacja umożliwiła podmiotowi (autorowi deformacji) samopoznanie. Dzięki

przekształcaniu odtwarzanej rzeczywistości artysta może odsłonić — zarówno przed samym sobą, jak też przed widzami — swoje intencje, daje wyraz duchowej wolności i uzewnętrznia siebie. W sensie Hegłowskim jest to proces umożliwiający objawienie się ducha prawdy. Przy bardziej minimalistycznym podejściu, efektem tego procesu może być uzewnętrznienie przemyśleń lub nawet emocji artysty, który komunikuje się za pomocą obrazów ze swoim zewnętrznym otoczeniem i jednocześnie — korzystając z fenomenu empatii oraz immersji — zaspokaja oczekiwania odbiorców dzieł sztuki.

For a long time, the historical narration about art was based on the conviction that the development of image creation was continuous, stemming from the prehistory and smoothly transforming into formally diversified trends, inspired by the ideological foundation of each particular epoch. The barbarian period of the first Neolithic settlements would be the starting point for a gradual development crowned by the aesthetics of the ancient Greeks. At some point it was declared “classic”, but soon this axiologically distinguished classical character was distorted by acquisitions of new barbarian additives and then restored again in periodically returning renaissances.

The so defined conviction about the continuity of the evolution of imagery was only contested by postmodernism, which brought the realisation of the existence of multiple and simultaneous narrations, often seemingly contradictory and discontinuous. The discontinuity was mainly due to the complexity that does not allow one to distinguish a single, prevailing tendency from among a variety of facts and events. The undermining of the myth of one-direction development of art resulted in the popularity of other metaphors. In order to avoid creating the impression of homogenous continuation, the idea of palimpsest — a text written down on a previously used tablet — was resorted to. The palimpsest-like understanding of history started to denominate an approach where tradition is referred to only fragmentarily, with shifting the centres of gravity and neglecting or emphasising some ideas, according to the needs of the moment. Therefore, while interpreting the history one should not wholly immerse oneself in the past but concentrate on its particular fragment, a small quote, charged with meaning that constitutes a direct allusion to the present time.

This palimpsest way of using the past is visible in Kazimierz Cieślak's art. The painter does not try to blindly follow the style of his great predecessors, he does not copy the manners used in the previous artistic periods, but chooses certain elements from the old art that gain a new meaning. The identification mark of his canvases is a floral-zoomorphic ornament, meandering in the style of the Arts and Crafts movement. Usually, he starts his painting by covering the background with an intricate system of decoratively styled ornamental runners and vines, sometimes enriched with Celtic knotwork or heraldically geometrised birds or gryphons. One may ponder over the meaning of the carefully created ornamental mesh and there are certainly a number of interpretations of this symbolic motif. One of them will

associate the art with a specific way of artistic observation where the images are the result of scrutinising the world with the “previously equipped eye”. The presence of the decorative thicket of runners and vines, covering quite effectively the world that shows through, seems to be a type of warning given to the viewer. The artist honestly informs them that the presented phenomenon has been filtered through several-century-old conventions and painting habits, that the image is not a work of a primitivist, experimenting on his own with intuitively investigated artistic matter but refers to the academic tradition, results from conscious studies of works that matter in the history of art and constitutes a tribute an academic pays to his predecessors. It must be noted, however, that he does not merely continue the tradition but draws on its rich resources, aleatorically, subjectively and authoritatively but most of all creatively, innovatively and with the present time in mind. The viewer is supposed to perceive the professionalism of the artist who chose the classic, institutional way of exploring art and should prepare themselves to read the images in a way that requires the identification of certain formal references and encoded literature themes.

In the case of Kazimierz Cieślík’s art, the context of a painting is constituted also outside the environment of fine arts. In this respect, the artist is a child of his home Katowice Academy; similarly to his colleagues, he always listens to music while painting. He is known to give lectures to his friends from the Academy of Music where he explains the works of great masters by juxtaposing them with musical pieces. When he himself looks at a painting, he almost instinctively pairs it with a music concept that was created in approximately the same period. For him, fine arts do not exist in silence but, by nature, produce sounds. The multilayer vines of ornaments, basing on repetitions of particular sequences constitute a specific analogy to musical rhythm and can be interpreted as a musical background that rhythmically divides the work into measures that burst with tones of colours, light and shades. Cieślík sees the musical nature of a painting as a way to overcome its static character and a means to record the flow of time. For a long time, he preferred various shades of blue as the dominating tone of his ornaments. From under the green and light blue or blue and violet layer of stylised biomorphic forms came landscapes bathed in the sun, mysterious paradise gardens with naked, shapely bodies of ephebes and kores. Later, there appeared patterns of leaves and buds in the golden shades of autumn.

Such was the ornament that covered the sky in the *Seven Gifts of the Holy Spirit* and *Four Evangelists (according to the Missal of Jean des Martins)* from 2010. The deep reds, ochre browns and orange gold of leaves and buds that resemble maples, nasturtiums, peonies and grapevines create an ornamental background for the symbolic images of the Evangelists, each with an appropriate banderol and indeed quoted after the Missal of Jean des Martins. In the original work, dated 1466, attributed to French painter, Enguerrand Quarton (ca. 1410–1466) the symbols have their strictly defined location in the corners of the quadrangle, with the diamond in the middle

*The Seven Gifts of the Holy Spirit (with a hint from Cesare Ripa)* 📖 pp. 126–127  
*Four Evangelists (according to the Missal of Jean des Martins)* 📖 p. 132

occupied by a frontally presented figure of God the Father, with a cross-nimbus and a blue celestial sphere — a symbol of the power over the world. In Cieślík’s picture the Matthew’s Angel, Mark’s Lion, John’s Eagle and Luke’s Ox are hidden among the stylised plants in a completely new order. They do not guard the throne of God, because in Cieślík’s palimpsest God has not been quoted at all. The fact can be clarified by Christian theology, according to which God is currently represented on Earth by the four Gospels, and He himself will appear only on Judgement Day to announce His irrevocable verdict to the living and the dead. Interestingly enough, by creating a different symmetry this untypical distribution of the winged, apocalyptic hybrids has disturbed the former stability of the perfectly balanced medieval order, which consisted of a diamond shaped mandorla inscribed in a rectangle. This diversion from the traditional convention and the creation of a non-traditional context may be perceived both as a representation of the complex nature of the contemporary world and a suggestion of a possibility of a new system to appear, where different, currently undefined stabilisers are yet to be developed. This question seems to return in the next, still unfinished picture, where religious symbols will be presented against a background of a landscape covered with snow and ice...

The practice of using encoded meanings in pictures allows one to associate Cieślík’s painting with Hegel’s category of Schein that confers a mediatory character on images. In Hegel’s conception painting utilises “aesthetic appearance”, the illusion connecting the representation with the presence of a world closer to us (a mimetically reconstructed reality) which is, however, not connected directly with this world as it is self-referential and self-sufficient in its existence. In other words, although one can recognise men, women, trees, clouds or even realistic images of places in the pictures by the Katowice professor, in a work of art the elements lose their original purpose and functions and become independent. And as such, they have a precisely defined task: they are transcendentals whose fundamental role is to sustain the discourse on the truth, good and beauty in art. The ontological importance of Cieślík’s pictures results exactly from rooting them deeply in traditional metaphysics, not necessarily strictly Christian. The visual “appearance” of a work requires finding senses of higher order, which will lead us to reaching the truth about the existence by offering to us a better understanding of its purpose, revealing itself in a work of art. In Cieślík’s works transcendentals do not occur in hierarchical patterns. They may oscillate around Christian values but to the same extend they can be referred to the ancient principle of *primum non nocere* (first, do no harm), ascribed by some to Greek Hippocrates and by others even to Egyptian Imhotep. The language used by Cieślík to communicate with the viewers consists of allegories described in the 16th century iconographic pattern book by Cesare Ripa. The artist uses them as a type of quotation mark with which to speak about the present time with motifs borrowed in a palimpsest manner from the long artistic tradition. He resorted to this practice while creating the monumental landscape with

*Arrogance and Authority*. As usual, the barrier separating the viewer from the remote background is the ornament, consisting of large, stylised leaves and stems that resemble the motifs seen in late Gothic golden backgrounds of altar paintings. The decorative vines hide a forest landscape with leafless trees, as if seen at dawn, when the misty dew still hovers over the ground. While in the sections of the lit sky (consisting of vertical stripes of turquoise, magenta and blue turning at the top into a dark shade of lapis lazuli) the trees look flat, the lower parts of their trunks have distinct texture, because this is exactly where the human eye distinguishes the three-dimensionality of the bark, standing out against the dark forest floor. There are mysterious patches of red trailing among the tress over the ground. In the abundance of shapes and forms one can almost overlook two figures, quoted after Ripa: Arrogance adorned in a green dress that “inhabits” the left-hand upper corner and Authority holding a bunch of keys, having “fallen” so low as to find itself in in the right-hand bottom section.

The non-hierarchical order of transcendentals in Cieřlik’s pictures is directly linked with his decision to consider the notions of good, beauty and truth equal. Even this bad world, represented by negative allegories is aesthetically enhanced and beautiful. Although in the semantic layer the relationship between the transcendentals is dramatic, they coexist in the work of art in a static harmony. One can find there the reminiscences of Kant’s thesis that nature seems beautiful to a man when it looks like art, while art may become beautiful only if the creator purposefully imparts to the presented reality features typical of art, despite ostensibly creating an image of nature. To even a bigger extent, Cieřlik’s concepts share affinity with Hegel, who valued transformed rather than real nature exactly because its deformation allowed the subject (the painter, author of deformation) to achieve self-cognition. By transforming the presented reality an artist can reveal, both to himself and the viewers, his intentions and express his spiritual freedom and inner nature. While in the Hegelian sense such a process leads to the revelation of the spirit of truth, a more minimalistic approach will see its effect as an expression of an artist’s thoughts and emotions, communicated to people around through images and, owing to the phenomenon of empathy and immersion, as an act of satisfying the needs of the viewers of art.

## Piętnaście spojrzeń na l’Art Nouveau Bing w wersji 4.1

### Fifteen looks at l’Art Nouveau Bing, version 4.1

Jestem w stanie zrozumieć, że odbiorcy malarstwa Kazimierza Cieřlika stykający się z nim w okresie ostatnich kilku lat stają wobec jego złożoności podobnie bezradni, jak grupa studentów filologii romańskiej z opowiadania Woody’ego Allena *Epizod Kugelmassa*, którzy zastanawiają się, kim jest ten łysy Żyd, całujący się z Emmą Bovary na setnej stronie powieści, i zakłopotani wybierają najprostszą odpowiedź, brzmiącą: najistotniejszym elementem tego malarstwa jest ornamentyka. Dziwi mnie natomiast fakt, że sam autor tych obrazów skapitulował przed taką opinią i w katalogach swoich dwu ostatnich prezentacji, w tym tej w Galerii Obok tycznego Teatru Małego (wystawa trwała od 6 do 30 grudnia 2015 roku) zamieścił teksty traktujące wyłącznie o ornamentach. Gdyby na tym miało polegać malarstwo, to do wykonania ornamentu, czyli kopii jedyne go rzekomo wartego uwagi elementu wykorzystywanego przez artystę, wystarczyłoby zaangażowanie kreřlarza, albo zastosowanie odpowiedniego programu komputerowego, podobnie jak w przypadku Agawy Franka Stelli, do namalowania której zatrudniono chyba lakiernika z pistoletem, i użyto wzornika kolorów przydatnego malarzom pokojowym.

*Siedem grzechów głównych (jak sugerował Cesare Ripa)* ✎ ss. 128–129

*Czterech Ewangelistów (według Mszalu Jeana des Martins)* ✎ s. 132

Na szczęście Kazimierz Cieřlik pozostał malarzem, bo żaden kreřlarz nie byłby w stanie namalować *Siedmiu grzechów głównych*, obrazu który okazał się najlepszy wśród niemal dwustu wykonanych przez twórców, o uznanych niejednokrotnie nazwiskach, reprezentujących poważne uczelnie, a zgromadzonych na wystawie „Północ–Południe”, która odbyła się w Szybie Wilson w 2015 roku. Bo znacznie ciekawsze, niż powtarzanie obiegowych komunałów jest na przykład obserwowanie, jak malarz stara się w tym roślinnym gęszczu znaleźć miejsce dla elementów trójwymiarowych i szuka sposobu by nadać im jak najtrafniejszy plastyczny wyraz. Skupienie się na ciągłym cytowaniu klasyków Arts and Crafts Society też nie ma sensu, bo mamy przecież do czynienia raczej z użyciem estetyki Day-Glo, przejętej z psychodelicznych plakatów i okładek płyt epoki hippisowskiej, więc owszem Crane, ale przede wszystkim Martin Sharp, jako autor koperty płyty *Disraeli Gears*, zespołu Cream (*Czterech Ewangelistów według Mszalu...*), czy animowana ilustracja piosenki Beatlesów *It’s All Too Much*, ze znanego

Czterech Ewangelistów (według  
Flamandzkiej Apokalipsy) 🏹 s. 133

Taniec Salome z głową Jeźdźca  
Bamberskiego 🏹 s. 108

filmu (*Czterech Ewangelistów według Flamandzkiej Apokalipsy*). Do bogatego arsenału użytych przez malarza środków należy również pantonowy kolor, pozornie nie do uzyskania tradycyjnymi metodami malarstwa sztalugowego (*Taniec Salome z głową Jeźdźca Bamberskiego*), którego świetlistość zawdzięcza Kazimierz Cieslik Gustawowi Klimtowi, czyli użyciu metalicznych podkładów, czyniących z powierzchni malowidła teksturę autonomiczną i optycznie niestabilną. Podobne efekty kolorystyczne, przy zastosowaniu jednak metod raczej graficznych, uzyskiwali w tym samym czasie amerykańscy cartooniści, artyści reprezentujący nazywaną tak, późniejszą odmianę ruchu Pattern&Decoration, jak choćby Kenny Scharf. Poprzez takie transformacje współcześni twórcy budowali artystyczny język, który pozwala ponownie zdefiniować możliwości, jakie daje wykorzystanie wątków kultury popularnej w kulturze „wysokiej”. Te dwa światy, mniej więcej od czasów syntetycznego kubizmu grają wciąż swoimi elementami, tasując je nieustannie. Wspomniany ruch Pattern&Decoration powstał jako reakcja na obcość i chłód Minimal Artu, a służył częściowo rehabilitacji oraz podnoszeniu do rangi sztuki lekceważonych „kobięcych zajęć”: haftu, wyszywania, aplikacji czy malowania na jedwabiu, i tą drogą podążają czasem artyści współcześni, jak Beatriz Milhazes, czy Damien Hirst, którzy idee tamtego pierwotnego ruchu przenieśli w nowe stulecie niemal bezrefleksyjnie, natomiast Kazimierz Cieslik nawiązuje do nich w sposób artystycznie znacznie bardziej wyrafinowany.

Piętnaście obrazów, o homogenicznej zawartości, zaprezentowanych w Galerii Obok to też piętnaście prób zbliżenia się do swoiście rozumianej idei decorum. Używając tylko rytmicznego schematu, który podpowiada sama natura ornamentu łatwo jest tę równowagę osiągnąć, ale przy dekonstrukcji systemu kompozycyjnego zakorzenionego w klasycyzmie, artysta podejmuje pewne ryzyko. Grozi mu więc, z jednej strony, że realistycznie potraktowana postać stanie się obca dekoracyjności reszty, z drugiej planimetryczne podejście do niej spowoduje utratę walorów charakterystycznych dla mistrzów francuskich — Boucicauta i Jaquemarta de Hesdin (wspomniani *Ewangelisci* w obu wersjach). To skomplikowane — połączyć plastyczny, italianizujący modelunek przejęty od Francuzów, z urokami linearnej maniery Art Nouveau, nie staczając się jednocześnie w ilustracyjną płaskość Grasseta, czy Léona Carré. Na tej drodze spotyka się jednak na szczęście drzeworyty ukiyo-e Kunisady, które wskazują jeden ze sposobów uniknięcia mielizn. Toczy się na tych obrazach nieustająca gra między komponentami znaków, a interwałami, które zakreślają w otaczającej je przestrzeni. Jednocześnie kolor osiągnąwszy niezależność uwalnia linię. Przechodzi od bliskiej denotacji konturu, która wzmacnia ikoniczny znak, aż do arabeski.

Sztuka współczesna pokazuje, że nic nie jest na tyle banalne, by uniemożliwić przeniesienie nas, widzów, w świat humanistycznie głębokiej, złożonej wypowiedzi artystycznej giottyzmu, malarstwa mnicha dążącego z wieczności ku wieczności, dowodzącego, że karmić się Bogiem można niekoniecznie w białych szatach.

I can understand that those who for the few recent years have encountered Kazimierz Cieslik's painting find themselves helpless in front of its complexity. They resemble the group of Romance studies students from Woody Allen's "The Kugelmass Episode" pondering about the identity of the bald Jewish man kissing Emma Bovary on page 100 of the novel to finally decide to pick the easiest answer that would be: the most crucial element of this painting is the ornamentation. I am however surprised that the author himself has capitulated to such an opinion and in two catalogues accompanying his two last exhibitions, including the one at the Obok Gallery of the Mały Theatre in Tychy (held between 6th–30th December 2015) published texts devoted solely to ornaments. If that were what painting is about, the ornament, or the copy of the seemingly sole valuable element used by the artist, could be produced by a draughtsman or an appropriate computer programme, just like it was in the case of Frank Stella's *Agave* made apparently by a car painter with a sprayer and a colour sampler used by decorators.

*The Seven Deadly Sins (as Cesare Ripa suggested)* 🏹 pp. 128–129

*The Four Evangelists (according to the Missal of Jean des Martins)* 🏹 p. 132  
*Four Evangelists (according to the Flemish Apocalypse)* 🏹 p. 133  
*Salome's Dance with the Head of the Rider of Bamberg* 🏹 p. 108

Fortunately enough, Kazimierz Cieslik has remained a painter, because no draughtsman could paint the *Seven Deadly Sins*, a picture which has proved the best from among almost two hundred works by acknowledged artists representing recognised universities, presented at the "North-South" exhibition at the Wilson Shaft Gallery. Instead of repeating platitudes, it would be better to observe how the author tries to find space for three-dimensional objects in this thicket of plants and select the most suitable manner of expression. The constant quoting of the classic representatives of the Arts and Crafts Society also does not make much sense because what we see is the use of the Day-Glo aesthetics, borrowed from psychedelic posters and record covers of the Hippies era; so Crane — yes, but most of all Martin Sharp as the author of Cream's *Disraeli Gears* record cover (*Four Evangelists according to the Missal...*) or the animated illustration to the song by the Beatles, *It's All Too Much* from the well-known film (*Four Evangelists according to the Flemish Apocalypse*). The rich arsenal of means used by the painter includes also the Pantone colour, apparently not to be obtained with the traditional methods of easel painting (*Salome's Dance with the Head of the Rider of Bamberg*), whose brightness Kazimierz Cieslik owes to Gustav Klimt, that is to the use of metallic undercoats that make the surface of the painting an autonomous and optically instable texture. Similar colour effects, although through the use of predominantly graphic methods, were at that time obtained by American "cartoonists", representing a late trend in the Pattern and Decoration movement, for example by Kenny Scharf. With such transformations contemporary artists created an artistic language that allows one to redefine the opportunities offered to us by the practice of using the pop-cultural motifs in the "high" culture. Those two worlds, approximately since the times of synthetic cubism have been playing with their elements that undergo constant shuffling. The already mentioned Pattern&Decoration movement emerged as a reaction to the strangeness and coldness of Minimal Art and served as a tool of rehabilitating and granting the status of art to such underestimated



“female activities” as embroidery, appliqué design or silk painting. Artists like Beatriz Milhazes or Damien Hirst sometimes go this way, but transfer the ideas of the original movement into the new century almost automatically while Kazimierz Cieślík does it in a much more artistically refined manner.

Fifteen pictures of homogenous content, presented at the Obok Gallery in a way represent fifteen attempts to approach the specifically understood idea of decorum. It is easy to do by using only the rhythmical pattern suggested by the very nature of ornament, but the deconstruction of the composition system rooted in classicism bears some risk. On the one hand, the danger lies in the fact that a realistically modelled figure becomes alien to the decorative character of its surroundings, on the other hand, the planimetric approach to the figure could result in its losing the qualities characteristic of French masters — Boucicaut and Jaquemart de Hesdin (both versions of the *Evangelists*). It is complicated — to combine the three-dimensional, Italianizing modelling with the charms of the linear manner of Art Nouveau without ending in Gasset’s or Léon Carré’s flatness of illustration. Fortunately, on the way one encounters Kunisada’s ukiyo-e woodcuts that offer a way to avoid such traps. There is a constant play in these pictures of the components of the signs and the intervals with which they occur in their surroundings. At the same time, having achieved independence, the colour sets the line free. It goes from the denotation of contour that strengthens the iconic sign to an arabesque.

Contemporary art demonstrates that nothing is so banal as to make it impossible for us, the viewers, to be transferred into the world of deep in the humanist sense and artistically complex Giottism, the painting of a monk travelling from eternity to eternity and giving evidence to the possibility of feeding on God without the necessity to wear white robes.

RYSZARD KOZIOŁEK

## Trzy kroki Kazimierza Cieślíka

### Kazimierz Cieślík’s Three Steps

*Jazda, jazda, jazda, w dzień, w nocy, w dzień.*

*Jazda, jazda, jazda.*

(Rainer Maria Rilke, *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, przeł. Adam Włodek)

W opowiadaniu Romana Jaworskiego *Zepsuty ornament* narrator-bohater jest malarzem, który bezskutecznie próbuje objąć linią ornamentu zwykłą scenę rodzajową, rozgrywającą się na dworcu kolejowym w trakcie oczekiwania na przyjazd pociągu. Inscenizuje więc graficznie obserwowanych ludzi, rzeczy i pejzaż w symboliczną całość, dla której stara się znaleźć ciągłą, spójną estetycznie formę. Nie chodzi wyłącznie o rozwiązanie problemu plastycznego; zamknięcie ornamentu ma być dowodem istnienia ukrytej korespondencji bezładnego świata zjawisk z ich symboliczną matrycą. Skomplikowany ład graficzny ma ujawnić ład metafizyczny — „naturę odwróconą” (Rilke) lub naturę-świętynię,

*kędy słupy żywe*

*Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.*

*Człowiek wśród nich przechodzi, jak symbolów lasem,*

*One zaś mu spojrzenia rzucają życziwe.*

(Charles Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. Antoni Lange)

Niestety, zamiast płynnej transformacji struktur, pod rękę malarza pchają się zużyte konwencje, rażące go swoją nieadekwatnością, zarówno wobec rzeczywistości, jak i wobec idei, które wyznaje. Ostatecznie, z niewykończonym ornamentem, malarz wsiada do pociągu. I wtedy jego współpasażer, garbus, widząc niedokończony rysunek podsuwa mu swój garb jako pulpit, aby malarz mógł dokończyć pracę. Groteskowy garb-pulpit wykrzywi z pewnością papier, ale może zasugeruje trzeci wymiar, nieosiągalny dla płaskiego ornamentu? Sens tej sceny nie jest wcale jasny. Szydzi wszak Jaworski z siebie, ze swego pomieszania prawdy i konwencji lub podstawienia w miejsce absolutu schematu, kliszy, powtórzenia. Demistyfikuje przy tym modernistyczną uzurpację traktowania sztuki, jako następczyni religii w zdolności wywoływania i zaspokajania potrzeb metafizycznych. Czy jednak groteskowy garb, jako fundament nowej sztuki, byłby postulatem ponownego związania sztuki z rzeczywistością; kolidują estetycznej

konwencji z gorzką brzydota i śmiesznością cielesności kalekiej, zdegradowanej, nie-modelowej? A może ma być zapowiedzią sztuki krytycznej i zaangażowanej? Myślę o tych pytaniach Jaworskiego — spóźnionego modernisty — zadziwiony ich trwałością po stu latach prób udzielania odpowiedzi na nie. Myślę o nich szczególnie, poruszony odpowiedzią jednego artysty — Kazimierza Cieślika.

## KROK PIERWSZY — ROZBIERANIE BOGA

Jaworski wykpiwał powyższe antynomie i starał się unieważnić wartościującą opozycję między formalizmem a realizmem. Ten sam gest dostrzegam u Kazimierza Cieślika, w jego twórczości i eseistyce, kiedy kwestionuje kuratorski dyktat sztuki krytycznej i upiera się, że wolność i podmiotowość twórcy oraz autonomia jego poczynań artystycznych jest fundamentem profesji malarza bez względu na czas i nurt, który go porywa. Fascynująca jest droga, jaką przeszło jego malarstwo od późnych lat 70. po dziś dzień — od alegorycznej figuratywności osadzonej w kontekstach biblijnych do ekspansji form ornamentacyjnych na dużych formatach. Postacie, wcześniej wypełniające przestrzeń obrazów, teraz kryją się w zakamarkach ozdobnej flory, albo prześwitują spoza niej fragmentarycznie. No i są nieproporcjonalnie małe. Z rzeczywistym człowiekiem mają coraz mniej wspólnego, gdyż trafiają na obrazy Kazimierza Cieślika z innych obrazów oraz ze świętych ksiąg ludzkości. Jego malarstwo było od początku erudycyjne i świadome nieskończonych kulturowych uwikłań każdego znaku językowego czy malarskiego. Świat na obrazach jest mu dostępny tylko jako przedstawienie, a postawa spontanicznej ekspresji czy erudycyjnego studium jest tylko inną pozycją malarza czytającego tekst świata, niczym wzorzystą tkaniną oglądaną to z jednej, to z drugiej strony. *Ten świat to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wylażą i giną niby bez celu, a patrzący z tamtej strony widzi kwiaty i rysunki* — pisał drwiąco Karol Irzykowski w *Pałubie*. Można zajmować się nadal „kwiatami i rysunkami” albo podążać śladem „nitek”. Kazimierz Cieślik poszuka trzeciej drogi.

Mocne ekspresyjnymi środkami wyrazu, cielesne i erotyczne postacie dominowały w przestrzeni jego płócien do połowy lat 90. Cieślik rozbierał na nich chrześcijański panteon — Boga i jego świętych. Jakby chciał zdjąć z kościelnych historii anachroniczne decorum udrapowanych szat, sandałów, trefionych włosów, patriarchalnych bród. Surowa nagość tych postaci każe myśleć o rzeczywistości, a nie o alegorii. A jednak nagość od razu przybierała się w strój słów; nie dawała się kontemplować pożądlivemu oku, gdyż pokrywały ją natychmiast słowa Ewangelii: o rzezi niewiniątek, Marii i Marcie, synu marnotrawnym, Samarytaninie, Marii Magdalenie, i innych. Cieślik uparcie eksplorujący Biblię daje jasno do zrozumienia, że na tym polega wolność artysty, a w tej samej epoce, równolegle może istnieć sztuka czysta i tendencyjna, autonomiczna i zaangażowana. Ten obrońca Akademii nie jest „akademikiem”. Walczył i walczy o wolność polityczną sztuki, o jej istotne niezaangażowanie, aby mogła być zaangażowana dłużej niż publicystyka; żeby artysta nie był „papierowym niewolnikiem dnia” (Nietzsche).

Rzeź niewiniątek 📖 ss. 38, 39, 40, 42, 43

Maria i Marta 📖 s. 48

Maria Magdalena 📖 s. 50

Miłosierny Samarytanin 📖 ss. 83, 105

Powrót syna marnotrawnego 📖 s. 60

Cieślik wcale nie odżegnuje się od interwencyjnej funkcji sztuki, ale pojmuje ją zgoła inaczej, niż zwolennicy sztuki krytycznej. Za pierwszy krok mógłby uznać powrót do dzieła w jego zdolności do rozświetlania, promieniowania, nasycania sobą otoczenia.

Jego autonomiczne malarstwo, w którym obnaża postacie ewangeliczne jest jak najbardziej zaangażowane, a nawet polityczne, ponieważ walczy o odzyskanie społecznego radykalizmu Ewangelii stłumionej także przez niezliczone obrazy utrwalające konwencje przedstawiania historii Chrystusa jako odcieśnionej i „kościelnej”.

## KROK DRUGI — NAWIEDZONY DOM

Nowy wątek w opowieści malarza pojawił się we wspaniałym cyklu 21 obrazów: *Sen Józefa w domu Horty* (1994–1997). Osłabieniu uległa tam siła anegdoty biblijnej. Jak temat w improwizacji jazzowej, błąkały się na tych obrazach historie Jakuba walczącego z Aniołem o błogosławieństwo i jego syna Józefa śniącego wizyjne sny w więzieniu Faraona, ale po raz pierwszy na taką skalę namalowana przestrzeń domu dominuje nad postaciami. Podwórce i klatki schodowe secesyjnej kamienicy dały mu kluczowy dla dalszego rozwoju impuls twórczy — ornament. Dziwna, magiczna przestrzeń tego wnętrza wysnuwa z siebie, niby to naturalnie poprzez giętkie kształty balustrad i mebli, bluszczowate formy, które — widzimy to już wyraźnie — zagrażają niebawem człowiekowi. Na razie są pozornie pokornym uzupełnieniem pojawiających się tam realistycznych postaci, ale już widzimy, że integralnie związane z wnętrzami arabskimi formy chcą się uwolnić, być widziane i podziwiane, a z czasem same przesłonią człowieka. Tak powstanie fenomenalna kombinacja znaku graficznego i ludzkiej postaci, którą Cieślik będzie eksplorował aż do dnia dzisiejszego na dziesiątkach obrazów. Emancypacja ornamentu miałaoby w sobie coś z ekspansywności chwastu, pleniącego się zielska, gdyby nie fakt, że to malarstwo jest jak najdalej od naturalizmu i nie zawiera nic z chaosu zagęszczonych form roślinnych. Aby zdać sobie sprawę, ku czemu zmierza ta twórczość od stworzenia *Snu Józefa*, przywołuję opowiadanie Brunona Schulza pt. *Nawiedzenie*, w którym pogrążony w samotności Jakub (ojciec narratora — Józefa) czuje się osaczony przez arabski — formy nocy, będące zarazem symbolami zmysłów, które wabią go, odciągając od kupieckich prac „liczenia i sumowania”:

*Wówczas pogrązał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, liczył i sumował, bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał, i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się na oslep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesek, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroiła z siebie i które rosły i zwielokrotniały się wymajaczając coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności. I uspokajał się dopiero, gdy z odpływem nocy tapety wędły, zwijały się, gubiły liście i kwiaty i przerzedzały się jesiennie, przepuszczając dalekie świtanie.*

(Bruno Schulz, *Nawiedzenie*)

Nie z natury biorą Schulz i Cieślík „kędzierzawe arabeski”. Pisarz jako źródło podaje „macierzysty pępek ciemności”. Gdzie to jest? Wydaje się, że w tym miejscu, które Freud (podobnie jak Schulz) nazwał „pępkiem snu”. Miał na myśli miejsce niemożliwe do opisanía, gdzie kłębią się materiały budujące sen:

*Często trzeba zostawić jakieś mroczne miejsce, ponieważ w trakcie wykładania zauważa się, że bierze tam początek kłęb myśli, który opiera się rozwikłaniu, który jednak nie wniósł też żadnego dalszego wkładu do treści sennej. Jest to pępek snu, w którym dotyka on tego, co nieznané. Myśli senne, na jakie natykamy się w trakcie objaśniania, muszą przecież pozostać całkiem ogólnie bez końca, w podobnym do siatki zawikłaniu wybiegając na wsze strony w świat naszych myśli. Z tego miejsca osnowy, gdzie myśli splecione są silniej, wyrasta potem życzenie senne niczym grzyb ze swojej grzybni.*

(Zygmunt Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. Robert Reszke)

Ciało wplecione w ornament świetnie symbolizuje popędowo-symboliczną strukturę snu; dla czytelnika natomiast sąsiedztwo ciała i ornamentu prowokuje fantazję o wzajemnej transformacji. Ciało i ornament na obrazie prowokują też podwójne spojrzenie. Spojrzenie estety śledzące fantastyczną technikę rysunku i operowania barwą przez Cieślíka natrafi w końcu na postać lub jej fragment; obce tej nieludzkiej naturze ludzkie ciało. Zagubione w regularności miękkich labiryntów form ornamentacyjnych oko profana z ulgą natrafia na człowiecze figury, które dadzą mu nadzieję, że ta sztuka ma ludzki temat. Ekspansja ornamentu w późnej twórczości nie oznacza porzucenia cielesności na rzecz czystej sztuki niefiguratywnej. Ornamentyka roślinna na tych obrazach jest ekspansją symboliki kobiecej. Kobiecość i sztuka są odpowiedzialne za wzajemne transgresje obu spojrzeń. Pierre Bourdieu w trwających przez dwa lata wykładach o Manecie (*Manet. Une révolution symbolique*, 2013) w tym właśnie widzi rewolucyjną siłę *Olimpii* — w wymieszaniu perspektywy pożądania i estetyki zarówno po stronie kreacji, jak i odbioru tego malarstwa. Ornament u Cieślíka jest kobietą, ale — inaczej np. niż u Klimta — nie pochłania ludzkiej postaci, lecz eksponuje jej samotność i znikomość.

## KROK TRZECI — OBRAZY DO CZYTANIA

Ekspansja egzotycznej ozdoby i minimalizacja postaci ludzkiej wydają mi się najbardziej znaczącą cechą kolejnego konsekwentnego ruchu artystycznego, jaki wykonał Kazimierz Cieślík. Na obrazach z początku dwudziestego pierwszego wieku (np. *Siedem grzechów głównych, Osiem błogosławieństw, Czterech Ewangelistów wg Mszалу Jeana des Martins*) postacie zostały pomniejszone, niczym krnąbrny Nils z powieści Selmy Lagerlöf (*Cudowna podróż*) albo doktor Muchołapski z książki Erazma Majewskiego. Zostają w ten sposób pedagogicznie ukorzone, osłabiony został ich antropocentryzm, panowanie nad naturą, centralna pozycja we wszechświecie. Zastygły,

*Siedem grzechów głównych (jak sugerował Cesare Ripa) 📖 ss. 128–129*  
*Osiem błogosławieństw (z sugestiami Cesarego Ripy) 📖 ss. 130–131*  
*Czterech Ewangelistów (według Mszalu Jeana des Martins) 📖 s. 132*

precyzyjnie rozrzucone pośród cudownych, kwiatnych labiryntów. Świąci i rycerze, wzniosłe alegorie cnót i win, tkwią niewielkie na gałązkach i liściach, pyszniących się barwami i kształtami nie z tego świata. Mały rozmiar postaci sprawia, że musimy wyteżać wzrok, aby je dostrzec. Dawni i „wielcy” bohaterowie obrazów Kazimierza Cieślíka tracą swoją monumentalność i fizyczną ekspansywność; przypominają ojca ze wspomnianego opowiadania Schulza, kiedy ten zaczął z dnia na dzień maleć jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny (*Nawiedzenie*). Ceną za demiurgiczną pychę i patriarchalny gest jest teraz samotność. Węzeł po węzle odluźnił się od nas, punkt po punkcie gubił związki, łączące go ze wspólnotą ludzką (*Nawiedzenie*).

Łatwo przegapić egzystencjalną treść tych obrazów w odurzeniu nieludzkimi barwami i kształtami. Ale kiedy tylko rozgarniemy okiem liście i kwiaty, dojrzymy na tych ogromnych płótnach zagubione ludzkie drobiny. Samotność jest niezbywalnym tematem sztuki Kazimierza Cieślíka. Nie tylko samotność jego postaci, ale bardziej jeszcze samotność twórcy. Wydaje się to romantyczną kliszą, a jednak dla niego pozostaje ostatnim może przyczółkiem podmiotowości i indywidualności artysty. Będzie więc podkreślał niezbywalną w działaniu twórczym wartość samotności, nie tkwiącej bynajmniej w sekretach skrywanych w pracowni. *Swoją samotność — pisze — lokuje znacznie bliżej ziemi. Stanowi ona dla mnie szansę ocalenia przed zniszczeniem zwyczajnej indywidualności, ocalenia nieoficjalnych, pozainstytucjonalnych związków między członkami społeczeństwa. Opowiadam się jedynie za miejscem, w którym autor z całą uczciwością może odnieść się do swojej pracy, badać do końca jej konsekwencje, doprowadzić do wewnętrznego dialogu — niechby i rozdarcia. Zacisze pracowni pozwala na ten typ autoanalizy bez kokieterii i strojenia sposobnych min.*

(Kazimierz Cieślík, *Co Wielka Awangarda zrobiła z obrazem*)

Samotność jest więc niezbędnym doświadczeniem artysty — twierdzi — ale też przywilejem, a nawet stanem łaski, który pozwala stanąć choć na chwilę w prawdzie wobec siebie i swojej sztuki, zanim zgiełk publiczności i krytyki lub ich obojętność odbiorą dzieło autorowi. Bliski Cieślíkowi Rilke tak rozpoczyna fragment o samotności, który nie wszedł ostatecznie do *Pamiętników Malte-Lauridsa Brigge*:

*Lubię tę godzinę, która jest inna, przychodzi i odchodzi. Nie, nie godzinę, lubię tę chwilę, tak cichą. Tę początkową chwilę, ten inicjał ciszy, tę pierwszą gwiazdkę, ten początek. To coś we mnie, co powstaje, jak powstają młode dziewczyny na swej białej mansardzie. Na białej mansardzie, na której mieszkają, odkąd stały się dorosłe.*

(Fragment o samotnych, przeł. Tomasz Ososiński)

W skupionej samotności artysty tkwi źródło wszystkiego, co zbudowało fundamenty osobnej i niezwyklej twórczości malarskiej Kazimierza Cieślíka: głęboka samoświadomość aktu twórczego, wiedza o meandrach historii sztuki, uparte trwanie przy humanistycznym indywidualizmie tworzenia, hołd dla zmysłowej urody świata, uznanie

dla kunsztu artystycznego rękodzieła, nieustanne eksplorowanie Księgi. Ale jest coś jeszcze bardziej podstawowego, co uświadomiła mi kompozycja *Pieśń o miłości i śmierci korneta* Krzysztofa Rilke (2016) — heroizm artystycznego trwania w konsekwentnym ruchu naprzód, którego jedyną sankcją jest wierność sobie i prawidłom malarskiego rzemiosła. Znakomite jest połączenie poematu „rycerskiego” Rilkego z fragmentami drzeworytu Albrechta Dürera: *Rycerz, diabeł i śmierć*, który został wmontowany w sześciozęściową strukturę obrazu. Cieślik-kornet-rycerz podąża uparcie naprzód przez świat sztuki w rozpadzie, wpatrzony w szlachetne szczątki wielkiej sztuki przeszłości, którym pozostaje wierny. Cóż nam bowiem pozostało, Kazimierzu? Krótkie życie i sztuka — *trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw* (Nawiedzenie).

A ja, widz tych obrazów, gdzie jestem? Autor traktuje mnie czule i troskliwie. Patrę z przyjemnością na plan ornamentu, niczym na psychodeliczny kalejdoskop lub makatkę w kuchni mojej babci. Za nimi jednak tężeje apokaliptyczne niebo, na którym tkwią fragmenty Dürera. Zza tej kojącej zasłony dobiega nagłące napomnienie Rilkego:

*Jazda, jazda, jazda, w dzień, w nocy, w dzień.  
Jazda, jazda, jazda.*

*Pieśń o miłości i śmierci korneta*  
Krzysztofa Rilke 📖 ss. 138–139

*Riding, riding, riding, through the day, through the night, through the day.*

*Riding, riding, riding.*

(Rainer Maria Rilke, *The Love and Death of Cornet Christopher Rilke*, translated by Stephen Mitchell)

In “Zepsuty Ornament/Broken Ornament”, a story by Roman Jaworski, the narrator-protagonist is a painter who tries — vainly — to encompass within an ornamental line a common genre scene of people waiting for a train at a railway station. He arranges the people, things and landscape into a symbolic, graphic structure for which he attempts to find an integral, aesthetically cohesive form. It is not just a matter of solving an artistic problem; the closing of the ornament is supposed to provide a proof of a hidden correspondence between the chaotic world of phenomena and their symbolic matrix. The complicated graphic order is supposed to reveal a metaphysical order — Rilke’s “reversed nature” or nature-temple where

*living columns rise,  
Which oftentimes give tongue to words subdued,  
And Man traverses this symbolic wood,  
Which looks at him with half familiar eyes.*

(Charles Baudelaire, “Echoes”, translated by Cyril Scott)

Unfortunately, instead of smooth transformation of structures, what imposes itself on the painter are used conventions, glaringly inadequate for both the reality and the ideas he believes in. Eventually, with the ornament unfinished, the painter gets on a train. And then, his fellow traveller, a hunchback, seeing the unfinished drawing offers to him his hump as a desktop so that the artist can finish his work. That grotesque hump-desktop will surely bend the paper but maybe this way it will suggest the third dimension, inaccessible for a flat ornament. The true meaning of the scene is not at all obvious. Undoubtedly, Jaworski mocks himself, his confusion between the truth and conventionality or the substitution of the absolute with patterns, clichés or repetitions. He demystifies the modernist usurpation of treating art as the successor to religion in stimulating and satisfying metaphysical needs. Would this grotesque hump, the foundation of new art, represent a postulate to reconnect art with the reality; would it represent a collision of aesthetic convention with a bitter ugliness and ridiculousness of a crippled, degraded corporality? Or may it be an anticipation of critical and engaged art? I keep thinking about the questions posed by Jaworski — a late modernist — puzzled by their permanence that has not been impaired by the hundred years of attempts to answer them. So I keep thinking, deeply moved by an answer given by one artist — Kazimierz Cieślik.

## FIRST STEP — UNDESSING GOD

Jaworski sneered at all the antinomies listed above and tried to abolish the opposition between formalism and realism. I can discern the same gesture in Kazimierz Cieślík's art and writing, when he questions the curatorial dictate of critical art and insists that a creator's freedom, subjectivity and artistic autonomy constitutes the foundation of the profession of painter, irrespective of the time and the current that takes him. It is fascinating to see the way his painting has come since the late 1970s, from allegoric figurativeness rooted in biblical themes to the expansion of huge-format ornamental forms. Figures, formerly appearing in his pictures, today hide among the tangle of ornamental flora or partially show through from behind. And they are disproportionally small. They have less and less in common with a real man, as they come to Kazimierz Cieślík's paintings from other pictures and the holy books of humanity. Since its beginning, Cieślík's art has been erudite and aware of cultural affiliations of each language or painting sign. The world in his pictures is accessible to him only as a representation, and the spontaneous expression and erudite studies are just another approach adopted by a painter who reads the text of the world like a piece of patterned fabric, seen first from one side and then from the other. *This world is a rug seen from the back side, where various threads come out and disappear seemingly aimlessly, but looking from the front the viewer can see flowers and images*, as Karol Irzykowski ironically put it in *Pałuba*. One can still concentrate on "flowers and images" or follow the trace of the "threads". Kazimierz Cieślík will look for the third way.

Strong in expression, bodily and erotic figures dominated his canvases since the mid-1990s. In them, Cieślík undressed the Christian pantheon — God and his saints. As if he wanted to remove the anachronistic *decorum* of draped robes, sandals, curled hair and patriarchal beards. The austere nudity of the figures makes one think about reality, not allegory. The nudity however immediately adorns itself with words; it does not let itself be contemplated by lustful eyes and gets covered with the stories from the Gospel of the slaughter of the innocent, Mary and Martha, the Prodigal Son, the Good Samaritan, Mary Magdalene and others. While stubbornly exploring the Bible, Cieślík gives us to understand that this is what artistic freedom consists in and insists that pure and tendentious, autonomous and engaged arts can coexist. This defender of the Academy is not an "academic" himself. He fought and is still fighting for art's political freedom and for its actual non-engagement that allows its engagement to last longer than journalism; he does not want the artist to be "the paper slave of the day" (Nietzsche). Cieślík does not renounce the interventional function of art but understands it completely differently from the adherents of the Polish critical art movement. The first step could consist in returning to the work of art that is able to illuminate, radiate and saturate the surroundings with itself.

*The Massacre of the Innocents*

☞ pp. 38, 39, 40, 42, 43

*Mary and Martha* ☞ p. 48

*Mary Magdalene* ☞ p. 50

*Good Samaritan* ☞ pp. 83, 105

*The Prodigal Son* ☞ p. 60

His autonomous painting, which undresses Gospel characters is no doubt engaged, political even, as it struggles to regain the social radicalism of the New Testament diluted also by countless images that strengthen the conventional manner of presenting the story of Christ as bodiless and "church-like".

## SECOND STEP — A HAUNTED HOUSE

A new strand in the story appeared in the painter's wonderful 21-picture cycle: *Joseph's Dream in Horta's House* (1994–1997). Here, the power of the biblical anecdote was weakened. Like in a jazz improvisation, the stories of Jacob wrestling with the angel and of his son, Joseph dreaming in Pharaoh's prison wander into the pictures, but for the first time and on such a scale the characters become dominated by the space of the house. The yard and staircases of an Art Nouveau tenement house gave him a crucial stimulus to further artistic development — ornament. This strange, magical interior spins out, seemingly naturally, pliant lines of balustrades and furniture whose ivy forms — we can predict it already — will soon threaten the people. For the time being, the space seems to be a humble background for the realistic human figures but we can already see that the arabesque forms, integral to the interior, want to break free and be seen and admired and will soon obscure people. This is how the phenomenal combination of graphic sign and human body came to exist that Cieślík will keep exploring until today in dozens of his pictures. The emancipation of ornament has something in common with the expansiveness of weeds, save for the fact that this painting could not be further away from naturalism and has nothing to do with the chaos of real dense floral structures. In understanding the direction of the trend, initiated by *Joseph's Dream*, I would like to refer to Bruno Schulz's short story, "Visitation". In it, Jacob (the narrator's father) overwhelmed by loneliness feels cornered by arabesques — forms of night, symbolising also human senses that lure and distract him from his merchant job of "adding and calculating":

*Then, he pretended to immerse himself in work, he counted and added, feeling afraid to give away the anger surging up within him and fighting the temptation to throw himself blindly and grab handfuls of those curly arabesques, those bunches of eyes and ears the night had swarmed out and which grew and multiplied, raving newer and newer shoots and branches from the motherly navel of darkness. He calmed down only when the night had retreated and the wallpapers withered, curled up, started losing their leaves and flowers and thinned out, letting through the distant dawn.*

(Bruno Schulz, "Visitation", translated by Celina Wieniewska)

It is not nature Schulz and Cieślík take their "curly arabesques" from. The writer locates the source in "the motherly navel of darkness". Where is it? I would guess, this is the place Freud (similarly to Schulz) called the "navel of dream". He meant a place, impossible to describe, teeming with dream building materials:

*It is often necessary to leave a dark place because during the interpreting it is observed that a tangle of thoughts initiates there that cannot be untangled and does not contribute any further to the content of the dream. This is the navel of the dream, where the dream touches the unknown. After all, dream thoughts we encounter during the interpretation must remain generally endless, in a mesh-like entanglement running in all directions into the world of our thoughts. From this warp, where thoughts are intertwined more strongly, the dream wish comes like a mushroom from its spawn.*

(Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, translated by James Strachey)

A body intertwined in an ornament symbolises the drive and symbolic structure of the dream; on the other hand, the proximity between the body and the ornament provokes in the reader fantasies about mutual transformation. The two elements provoke a dual way of looking. The eye of an aesthete, watching Cieřlik’s fantastic technique of drawing and using colour, will finally spot a person or a fragment of a person; a human body alien to this inhuman environment. Lost in the regularity of soft labyrinths of ornamental forms, the eye of the profane will be relieved to eventually come across human figures, the source of hope that the art has a human subject. The expansion of ornament in his late works does not mean the abandonment of corporality in favour of purely non-figurative art. The floral ornament in the pictures is an expansion of female symbolism. Femininity and art are responsible for the mutual transgression of both looks. In his 2-year lectures on Manet, (*Manet. Une révolution symbolique*, 2013), Pierre Bourdieu sees the revolutionary power of *Olympia* in the mixture of the perspectives of desire and aesthetics both on the part of the creator and the viewer. Cieřlik’s ornament is a woman, but unlike Klimt’s, for instance, it does not absorb the human figure but exposes its loneliness and insignificance.

### THIRD STEP — PICTURES FOR READING

The expansion of the exotic ornament and the minimisation of human figures seem to me to be the most significant element of the next consistent artistic move made by Kazimierz Cieřlik. In the pictures from the early 21st century (e.g. *Seven Deadly Sins*, *Eight Blessings*, *Four Evangelists* (according to the Missal of Jean des Martins) the figures were reduced in size like naughty Nils from Selma Lagerlöf’s book (*The Wonderful Adventures of Nils*) or Doctor Muchořapski from Erazm Majewski’s novel. In this way, they are pedagogically humbled and their anthropocentrism, power over nature and central position in the universe have been weakened. They are frozen, precisely scattered among wonderful, floral labyrinths. Saints and knights, solemn allegories of virtues and faults, they perch on twigs and leaves flaunting their unearthly colours and shapes. The small size of the figures makes us look hard to spot them. The old, “great” heroes from Cieřlik’s pictures have lost their monumentality and physical expansiveness; they resemble the father from the quoted Schulz’s story when he starts to *shrink from day*

*The Seven Deadly Sins* (as Cesare Ripa suggested) ✎ pp. 128–129

*The Eight Blessings* (with Cesare Ripa’s suggestions) ✎ pp. 130–131

*Four Evangelists* (according to the Missal of Jean des Martins) ✎ p. 132

*to day, like a nut drying inside its shell* (“Visitation”, translated by Celina Wieniewska). The price for the demiurgic pride and patriarchal gesture is now loneliness. *Knot by knot, he loosened himself from us; point by point, he gave up the ties joining him to the human community* (“Visitation”, translated by Celina Wieniewska).

It is easy to overlook the existential content of these images, having been dazed by the inhuman colours and shapes. But when our eyes rake up the leaves and flowers, we will discern lost human particles hidden in those huge canvases. Loneliness is an indispensable theme of Kazimierz Cieřlik’s art. It is not only the loneliness of the characters but even more so, the loneliness of the creator. It may sound like a romantic cliché, but perhaps it is the last sanctuary of the artist’s subjectivity and individuality. He will then emphasise the indispensable value of loneliness in creation. Its value does not lie in the artistic secrets hidden in his studio. *I locate my loneliness — he writes — much closer to the Earth’s surface. It constitutes a chance of preventing an ordinary individuality from destruction and saving unofficial, non-institutional links between society members. I am just in favour of having a place where the author can completely honestly analyse his art, explore its consequences and induce an inner dialogue or even get torn apart in the process. The shelter of the studio offers the opportunity to conduct a self-analysis without coquetry and without the assumption of an appropriate aura.* (Kazimierz Cieřlik, “What Great Avant-garde Did to the Image”)

Loneliness is then an indispensable experience of an artist — he claims — but also a privilege, or even a state of grace that lets one, even if just for a short while, look honestly at themselves and their art before the noise of the public and critics or their indifference takes the work away from its creator. Rilke — so close to Cieřlik’s heart — starts his passage on loneliness, eventually not included in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*:

*I like this hour, which is different, comes and goes. No, not an hour, I like the moment, so quiet. This initial moment, this initial of silence, this first star, this beginning. The thing in me that rises like young girls rise in their white mansard. The white mansard they have lived in since they matured.*

(“A Passage on the Lonely”)

The concentrated loneliness is the source of everything that makes up the foundations of Kazimierz Cieřlik’s individual and extraordinary art: deep understanding of the creative act, the knowledge of the meanders of art history, stubborn sticking to humanist individualism of creation, the tribute to the sensual beauty of the world, the appreciation of artistic craft, the continual exploration of the Book. But there is something much more basic, which I understood having seen *The Love and Death of Cornet Christopher Rilke* (2016) — the heroism of the artistic decision to

*The Love and Death of Cornet Christopher Rilke* ✎ pp. 138–139

consistently move forward, sanctioned solely by the artist's faithfulness to himself and the principles of painting. The combination of Rilke's "knight" poem with fragments of Albrecht Dürer's woodcut is exceptional: *Knight, Death, and the Devil*, was incorporated into the six-part structure of the painting. Cieślak-cornet-knight firmly moves forward through the world of disintegrating art, focused on noble remnants of the great art of the past he remains faithful to. After all, what has been left to us, Kazimierz? *A short life and art — the small shroud of his body and the handful of nonsensical oddities* ("Visitation", translated by Celina Wieniewska).

And I, watching the pictures, where am I? The author treats me with tenderness and care. I look with pleasure at the ornament like I would at a psychedelic kaleidoscope or a tapestry in my grandmother's kitchen. But behind it, there is a hardened, apocalyptic sky with fragments of Dürer's work. From behind this soothing curtain there comes Rilke's urgent warning:

*Riding, riding, riding, through the day, through the night, through the day.  
Riding, riding, riding.*



*Ostatnia wieczerza*, olej, deska / *The Last Supper*, oils, board / 94 × 97 cm, 1985







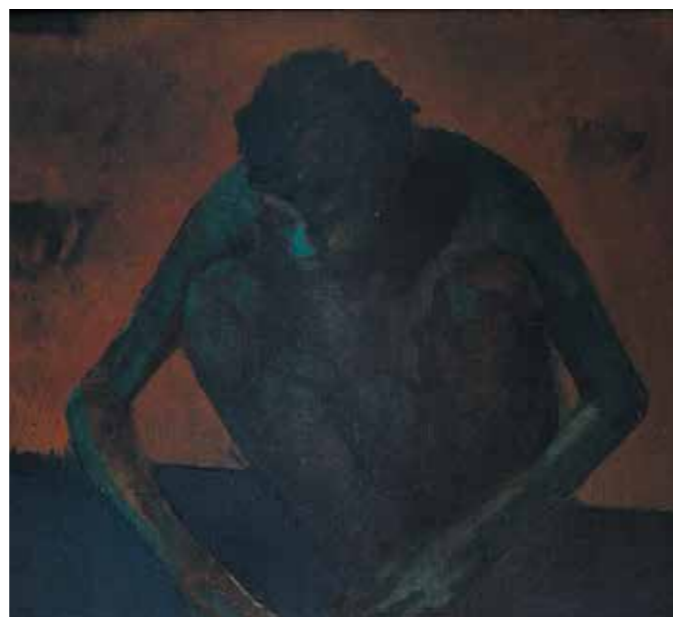
Lęk (Woroneż Mandelsztama), akryl, płótno / Fear (Mandelstam's Voronezh), acrylics, canvas / 100 × 120 cm, 1978

STRONA 31 / PAGE 31 / Zazdrość (wiadra deszczu Dylana), akryl, płótno / Envy (Dylan's Buckets of Rain), acrylics, canvas / 105 × 75 cm, 1978

☛ Niechęć (trzy zapalki Préverta), akryl, płótno / Aversion (Prevért's three matches), acrylics, canvas / 105 × 75 cm, 1978



*Epileptyk, olej, płótno / An Epileptic, oils, canvas /  
170 × 80 cm, 1982*



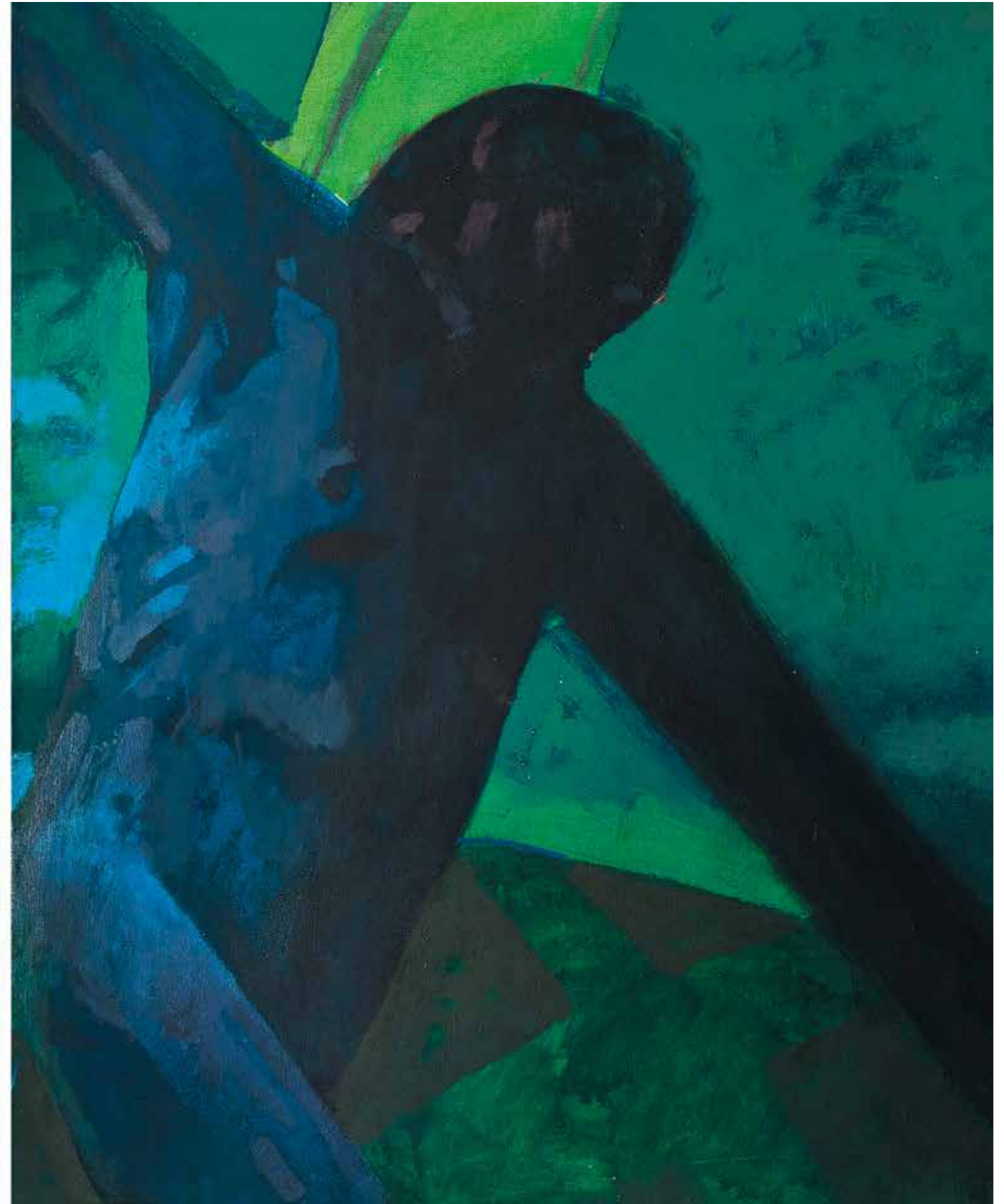
*Łazarz, olej, płótno / Lazarus, oils, canvas /  
170 × 80 cm, 1982*



*Człowiek z uschlą ręką, olej, płótno / A Man with  
a Withered Hand, oils, canvas / 170 × 80 cm, 1984*



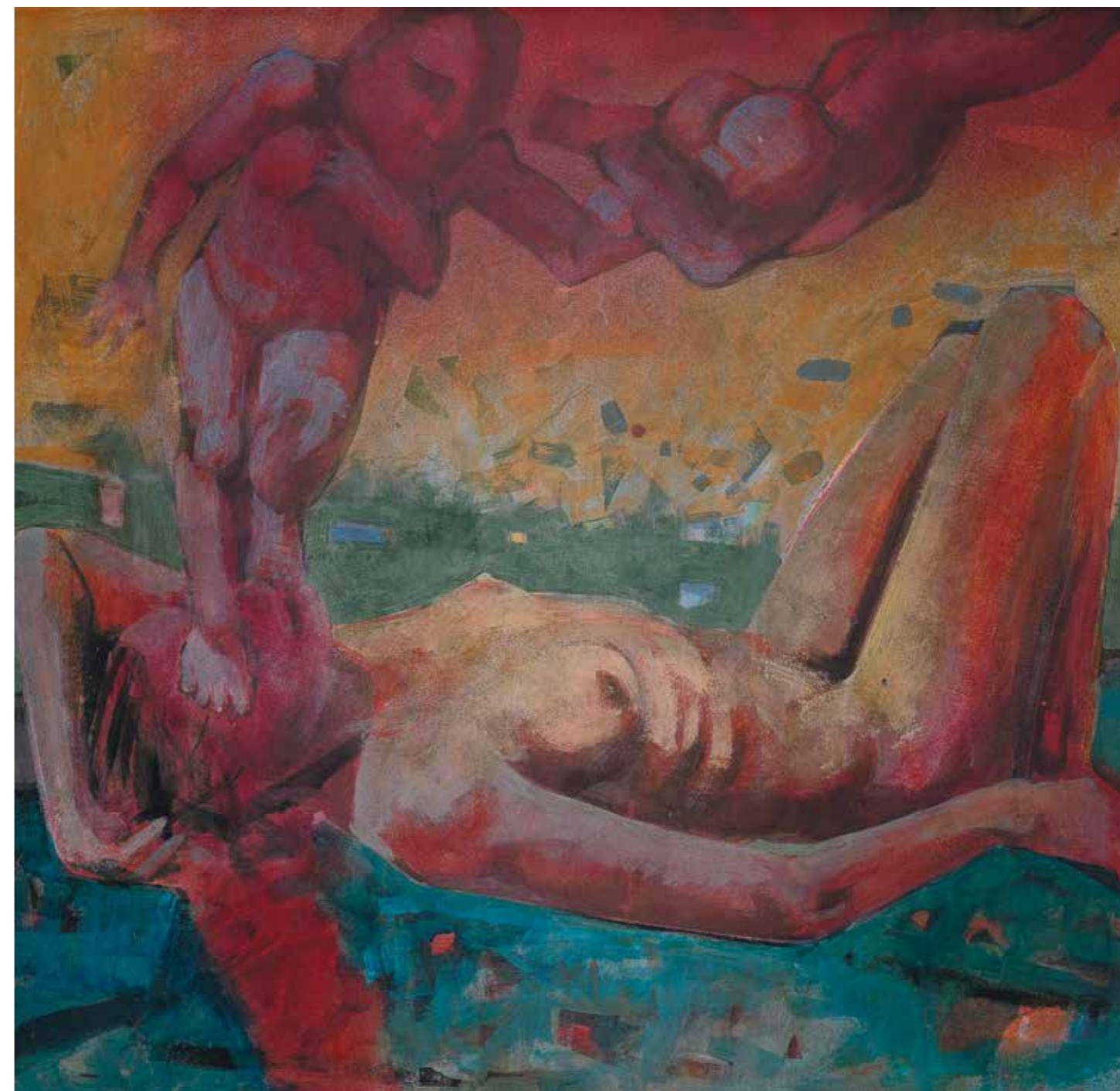
*Żołnierz z obciętym uchem, olej, płótno / A Soldier with  
an Ear Cut Off, oils, canvas / 170 × 80 cm, 1983*



*Trójca Święta, olej, płótno*  
*/ Holy Trinity, oils, canvas /*  
110 x 160 cm, 1985



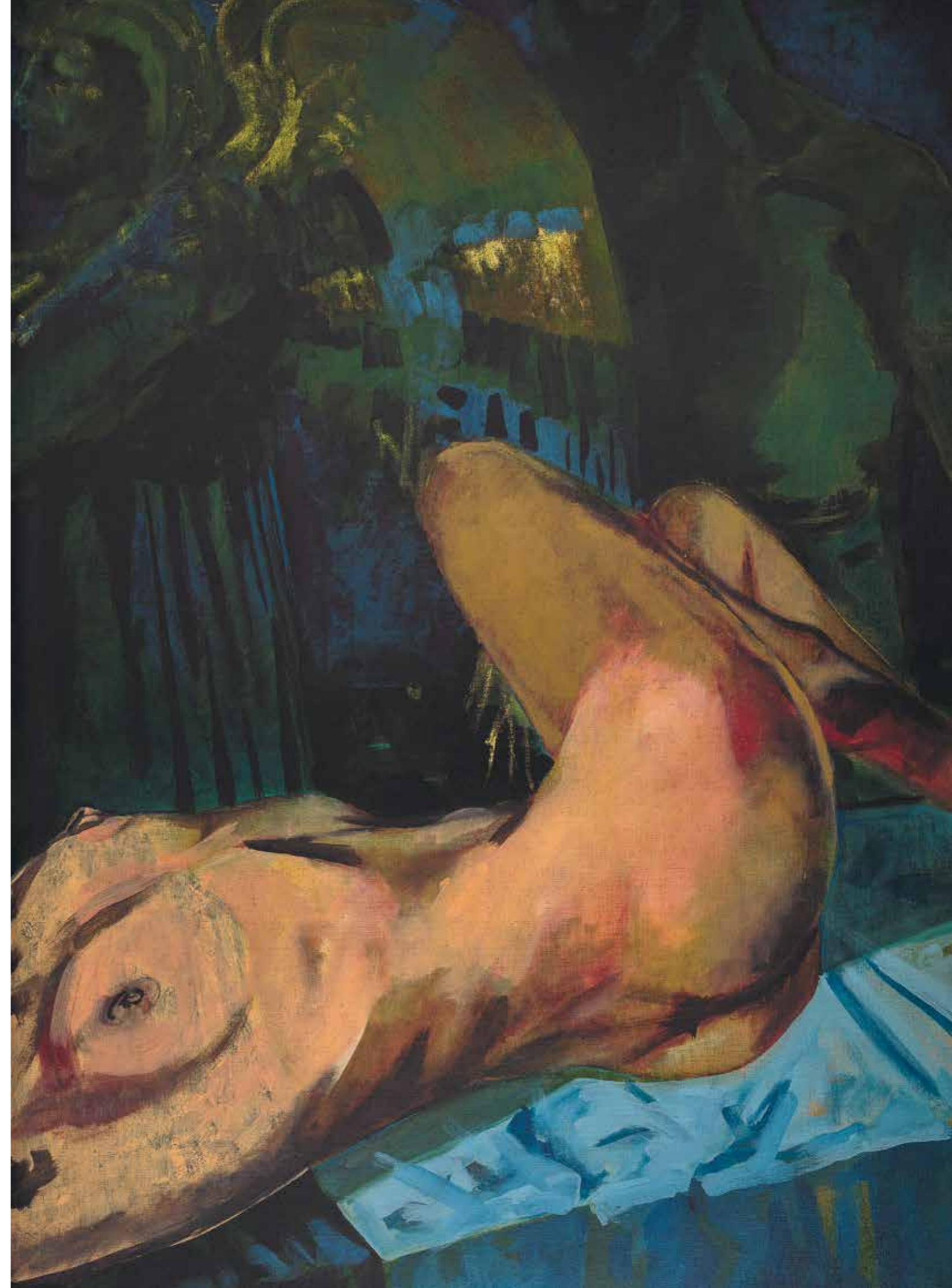
Rzeź niewiniątek (*Totentanz*), olej, pilśni / *The Massacre of the Innocents (Totentanz)*, oils, fibreboard / 100 × 110 cm, 1985



Rzeź niewiniątek (*sen*), olej, pilśni / *The Massacre of the Innocents (dream)*, oils, fibreboard / 100 × 110 cm, 1986



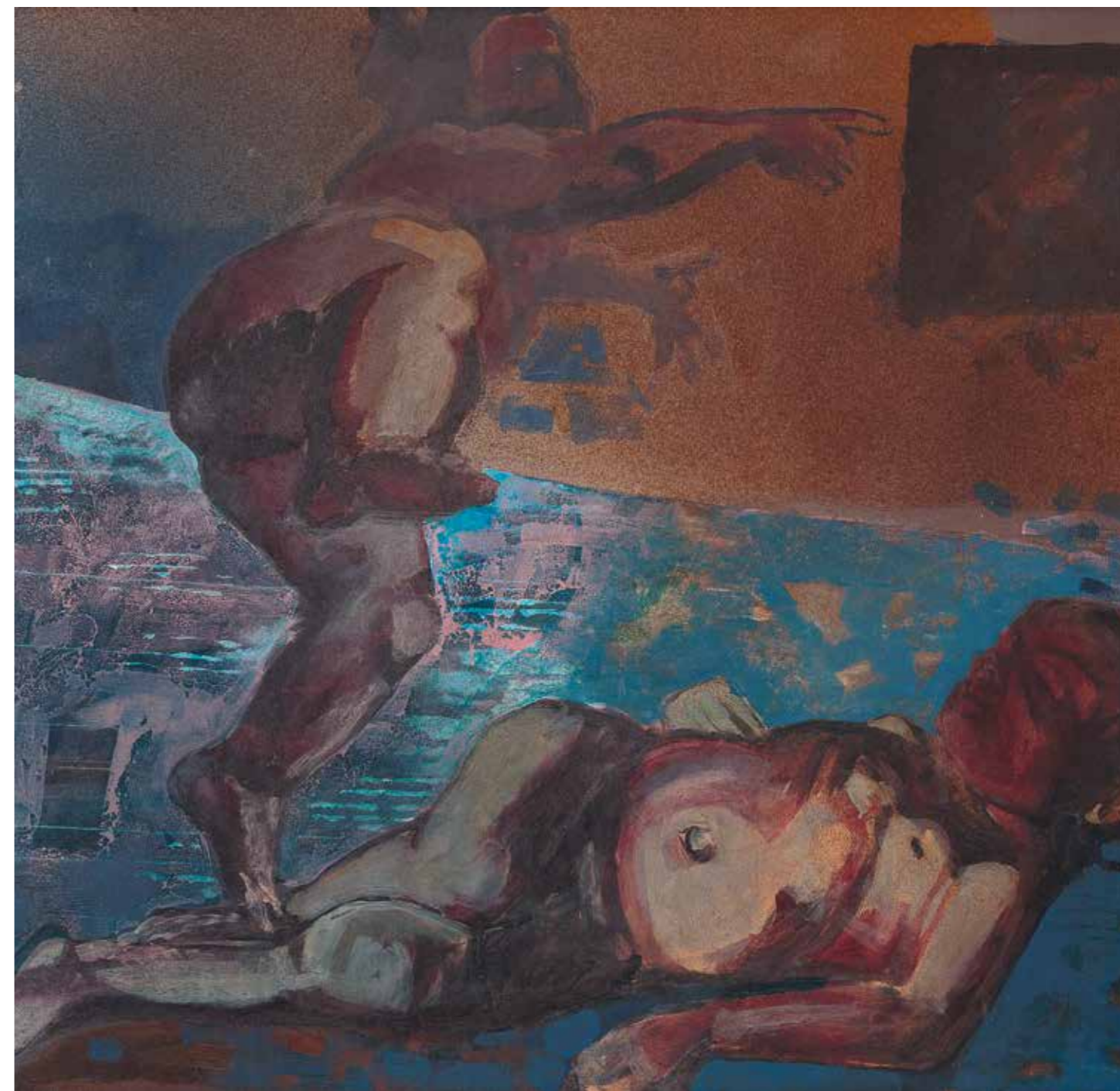
Rzeź niewiniątek (skarga), olej, pilśni / *The Massacre of the Innocents (moaning)*, oils, fibreboard / 100 × 110 cm, 1987



Córka Jaira, olej, płótno / *Jairus' Daughter*, oils, canvas / 140 × 100, 1987



Rzeź niewiniątek (deszcz), olej, pilśni / *The Massacre of the Innocents (rain)*, oils, fibreboard / 100 × 110 cm, 1987



Rzeź niewiniątek (Caravaggio), olej, pilśni / *The Massacre of the Innocents (Caravaggio)*, oils, fibreboard / 100 × 110 cm, 1987



Zwiastowanie, olej, płótno / *The Annunciation*, oils, canvas / 100 × 140 cm, 1987



Cudzołożnica, olej, płótno / *The Woman Taken in Adultery*, oils, canvas / 170 × 125 cm, 1988



Zmartwychwstanie, olej,  
plótno / *The Resurrection*,  
oils, canvas / 160 × 90 cm,  
1987



STRONA 47 / PAGE 47 /  
Wniebowstąpienie, olej,  
plótno / *The Ascension*, oils,  
canvas / 135 × 90 cm, 1987

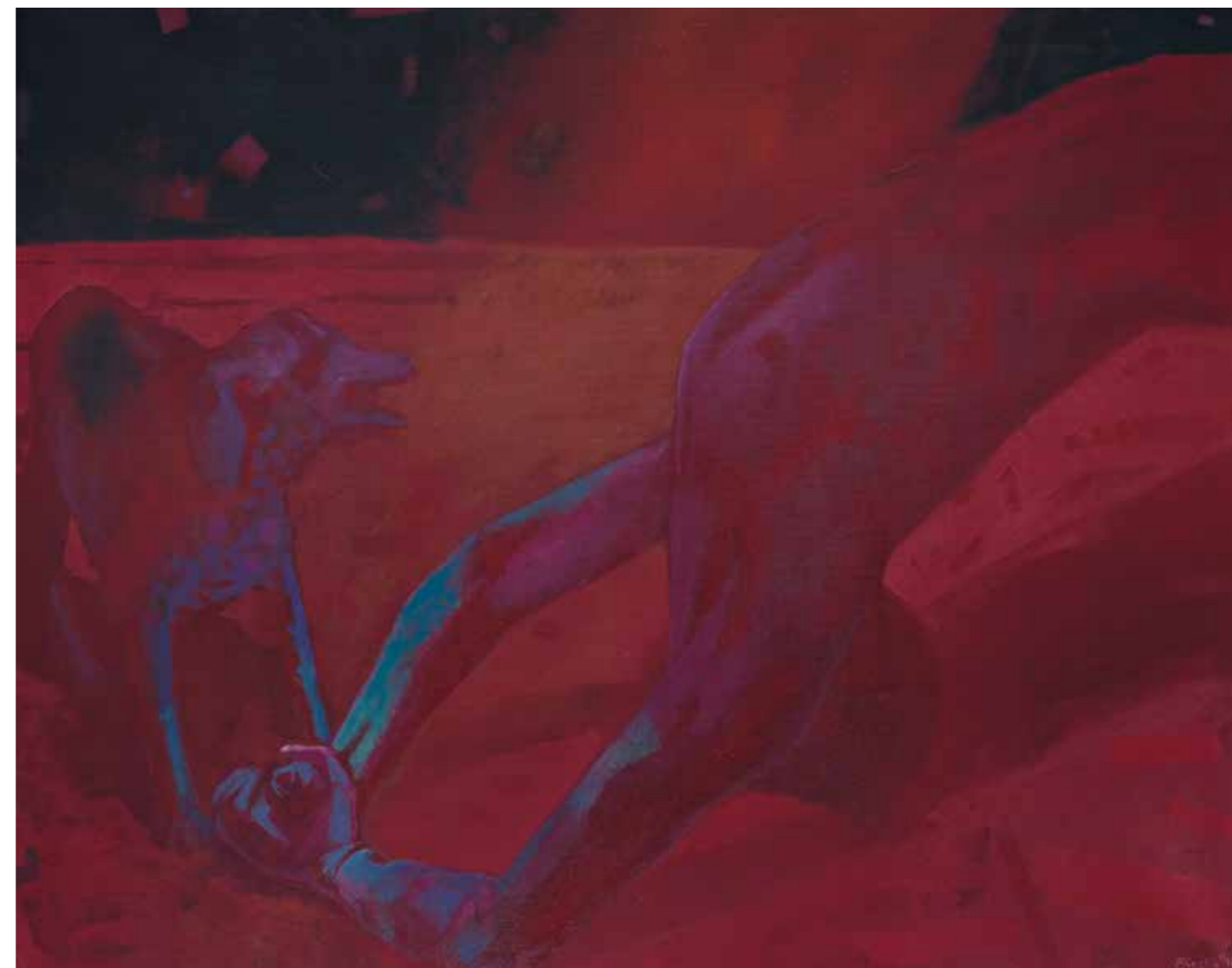
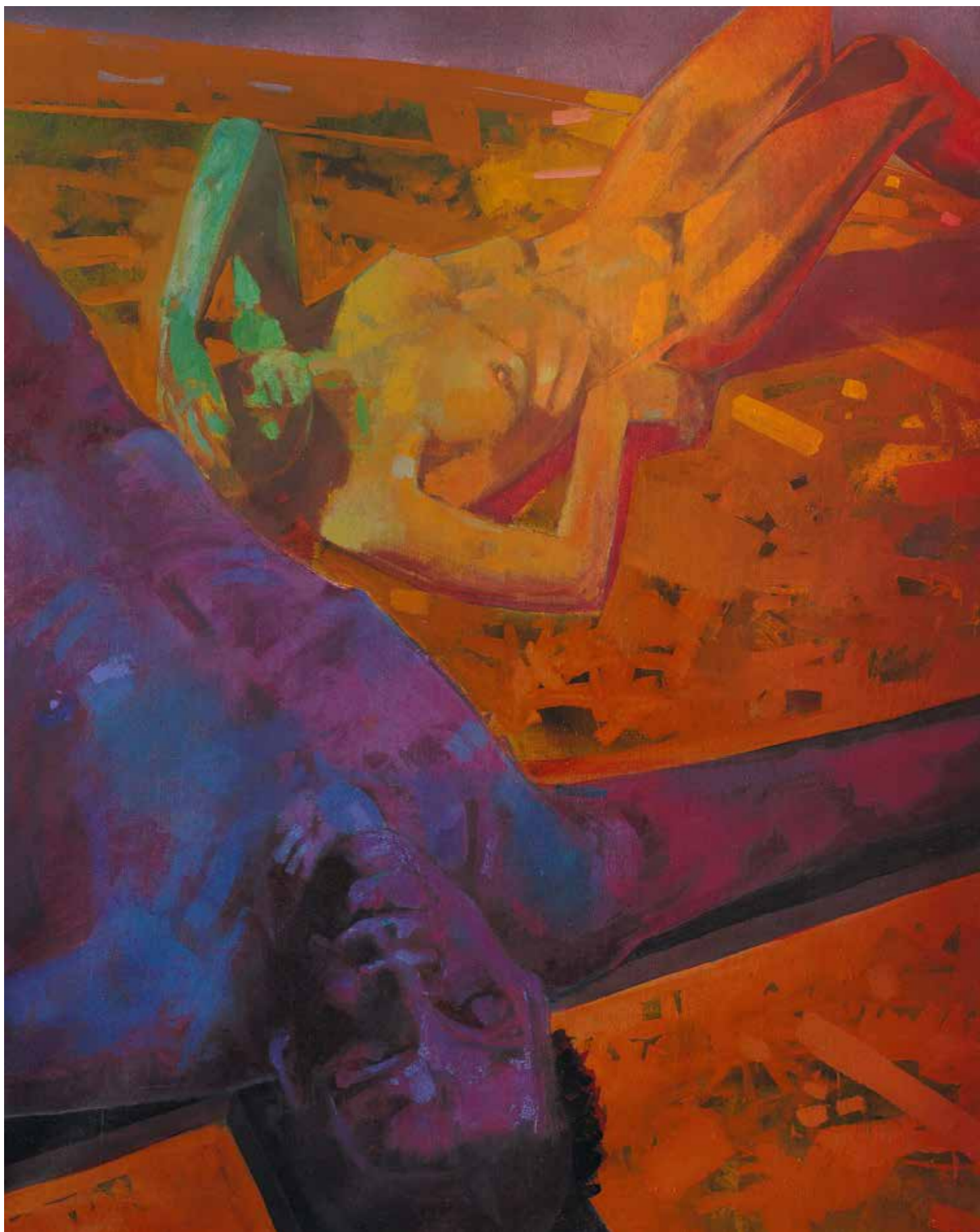






Cud w Kanie, olej, płótno / *The Marriage at Cana*, oils, canvas / 130 × 170 cm, 1988

✦ *Maria i Marta*, olej, płótno / *Mary and Martha*, oils, canvas / 170 × 130 cm, 1988



Nawrócenie Szawła, olej, płótno / *The Conversion of Paul*, oils, canvas / 140 × 170 cm, 1990

STRONA 52 / PAGE 52 / *Spotkanie u studni*, olej, płótno / *The Encounter at a Well*, oils, canvas / 170 × 130 cm, 1988

STRONA 53 / PAGE 53 / *Pilat — lustro*, olej, płótno / *Pilate — a Mirror*, oils, canvas / 135 × 100 cm, 1988

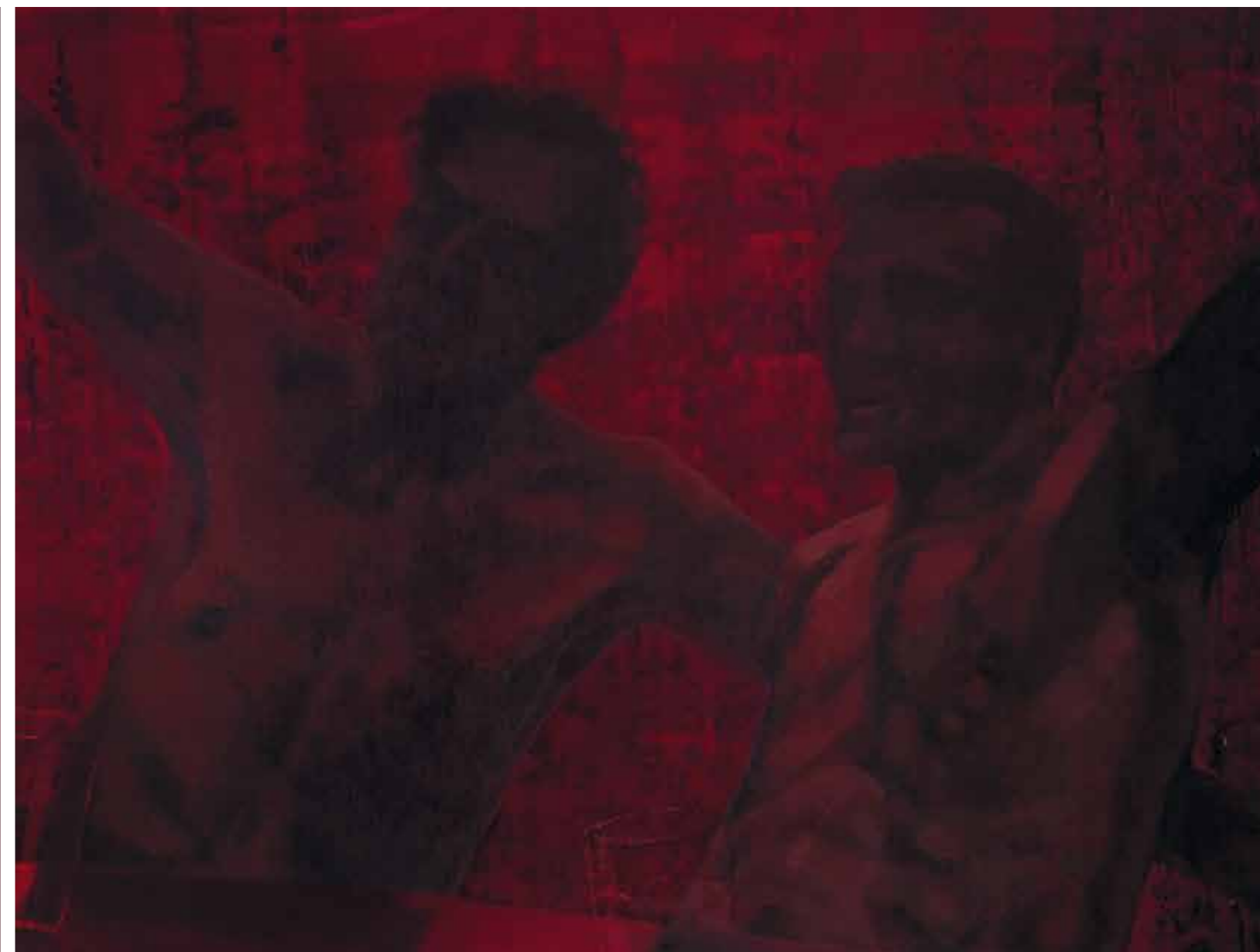
✦ *Maria Magdalena*, olej, płótno / *Mary Magdalene*, oils, canvas / 170 × 130 cm, 1988





Chrzest Chrystusa, olej, płótno / *The Baptism of Christ*, oils, canvas / 100 × 140 cm, 1991

✎ Grosz czynszowy, olej, płótno / *The Tribute Money*, oils, canvas / 140 × 100 cm, 1989



Wieczerza w Emaus, olej, płótno / *The Supper at Emaus*, oils, canvas / 90 × 240 cm, 1994



Ukrzyżowanie, olej, płótno / *The Crucifixion*, oils, canvas / 100 × 140 cm, 1991

☞ Córka Jaira (czerwone rękawiczki), olej, płótno / *Jairus' Daughter (red gloves)*, oils, canvas / 140 × 100 cm, 1990



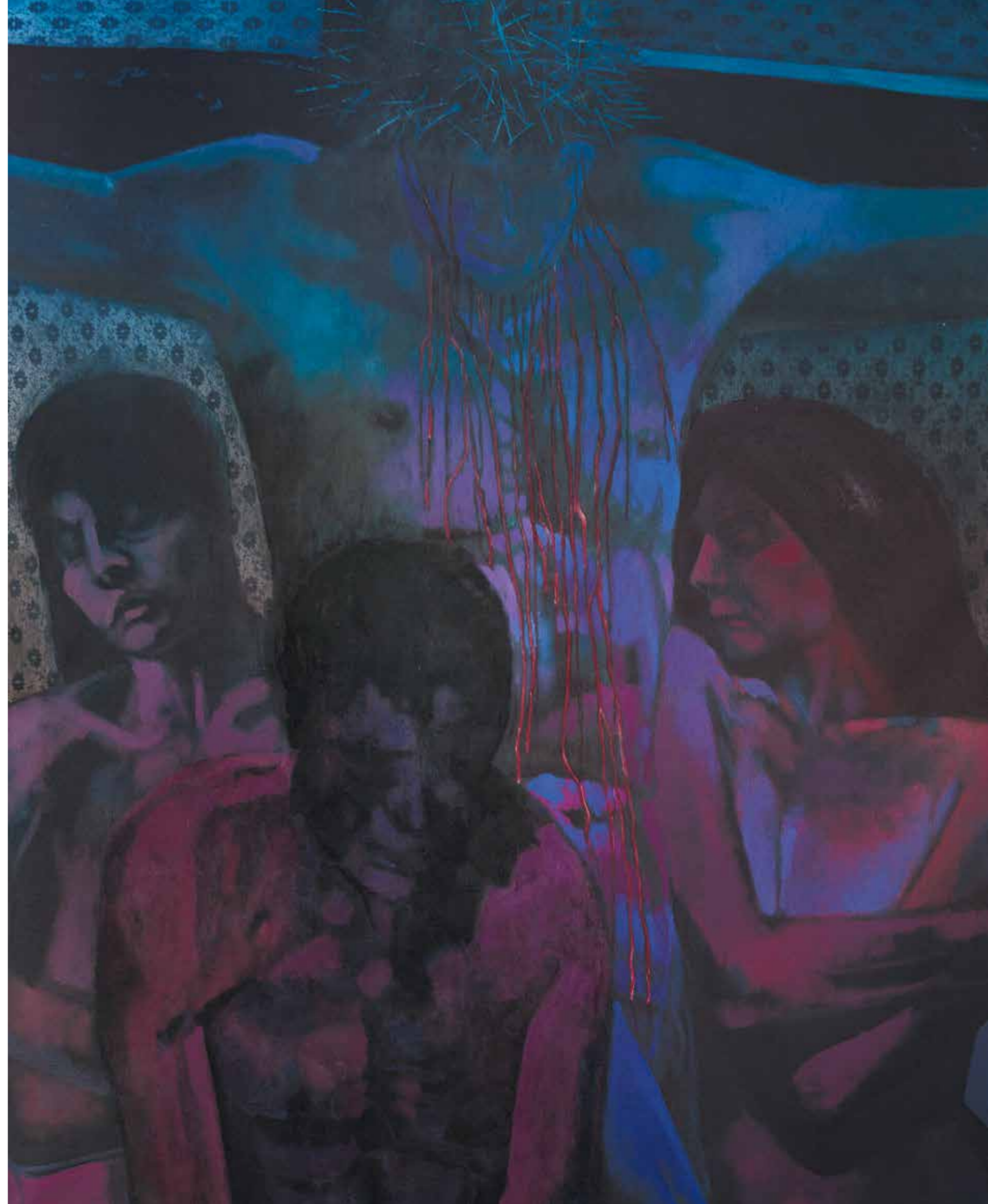
*Powrót syna marnotrawnego, olej, płótno / The Return of the Prodigal Son, oils, canvas / 135 × 200 cm, 1992*



*Zgubiona drachma, olej, płótno / The Lost Drachma, oils, canvas / 135 × 200 cm, 1992*



*Pusty grób (kobiety), olej, płótno / The Empty Tomb (women), oils, canvas / 90 × 135 cm, 1993*



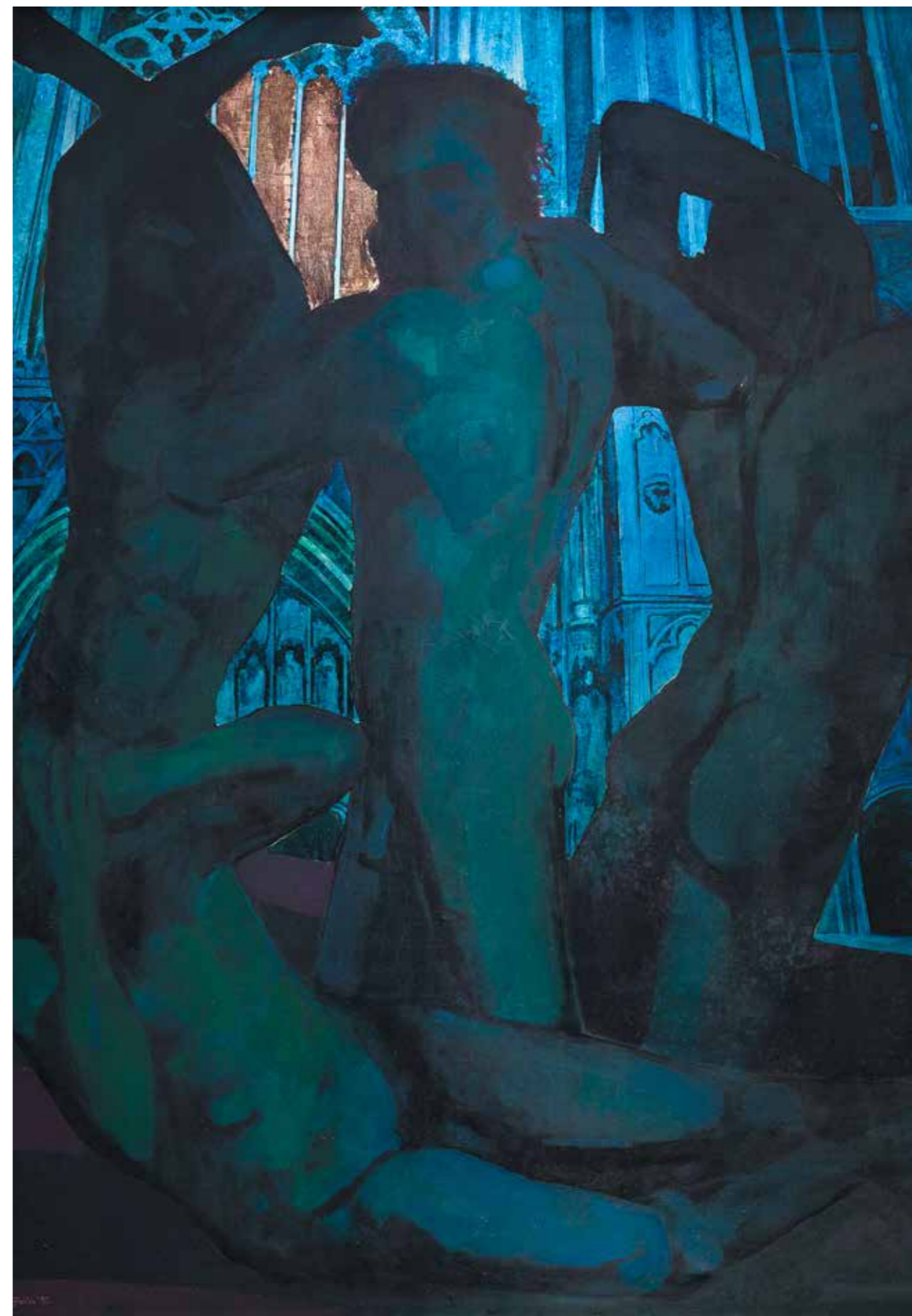
*Oplakiwanie, olej, płótno / The Lamentation, oils, canvas / 170 × 140 cm, 1994* 





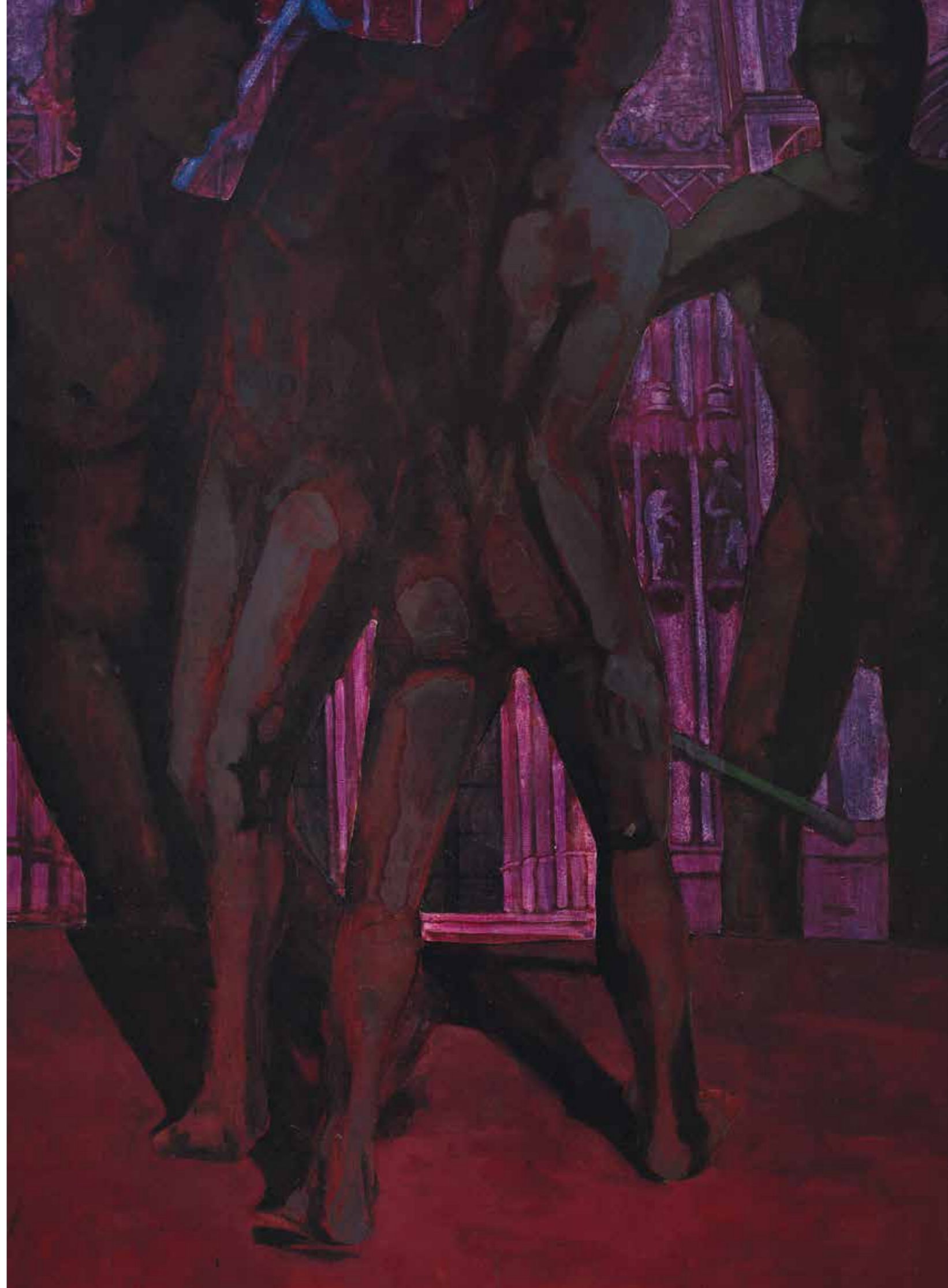
*Pusty grób (strażnik), olej, płótno / The Empty Tomb (guard), oils, canvas / 90 × 135 cm, 1993*

*Wypędzenie przekupniów, olej, płótno / Driving the Money Changers from the Temple, oils, canvas / 170 × 120 cm, 1995* 🖼️

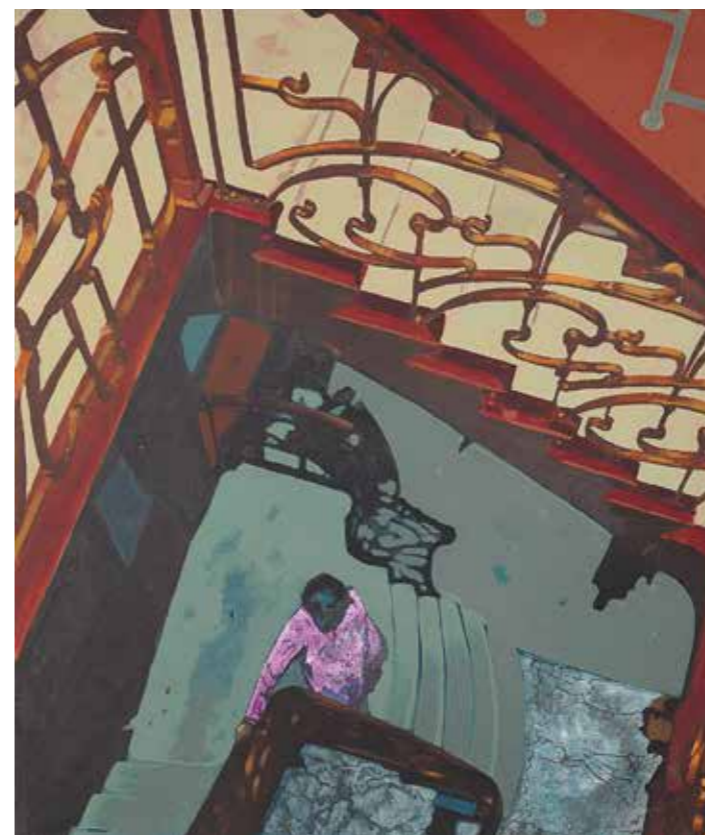
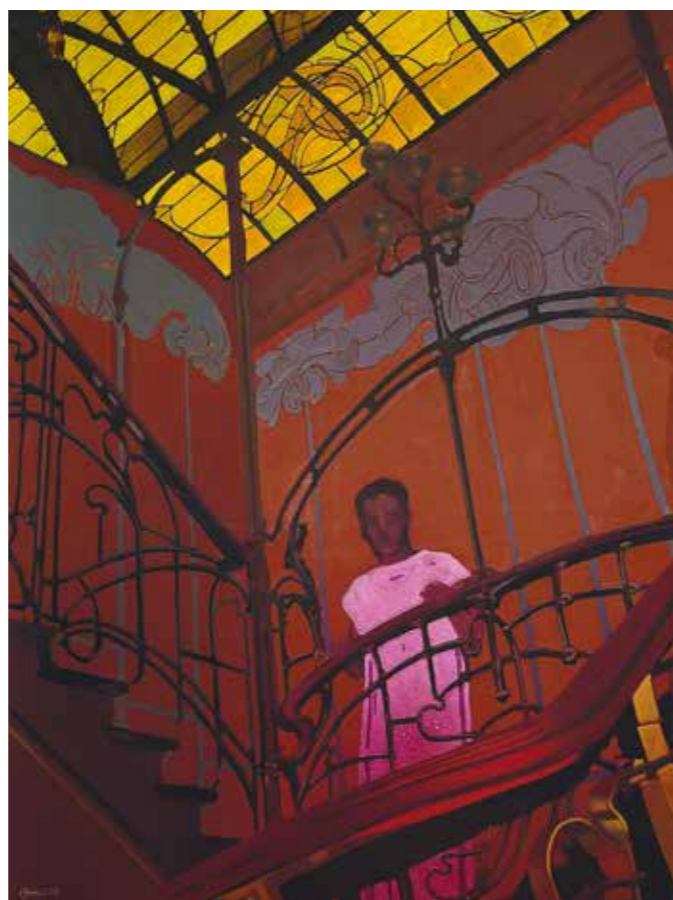
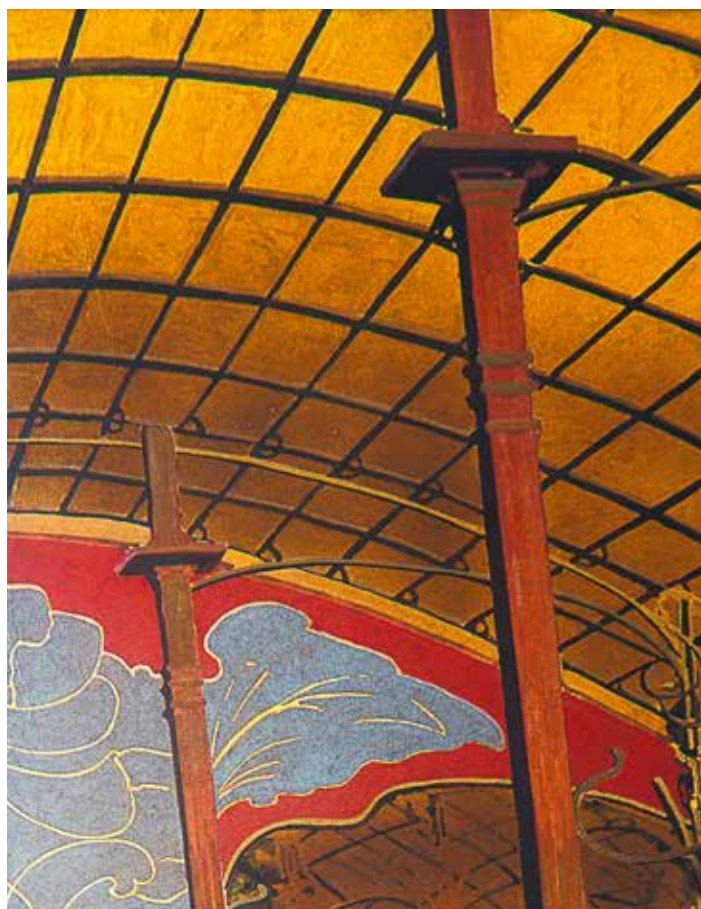




*Pusty grób (anioł), olej, płótno / The Empty Tomb (angel), oils, canvas / 90 × 135 cm, 1993*



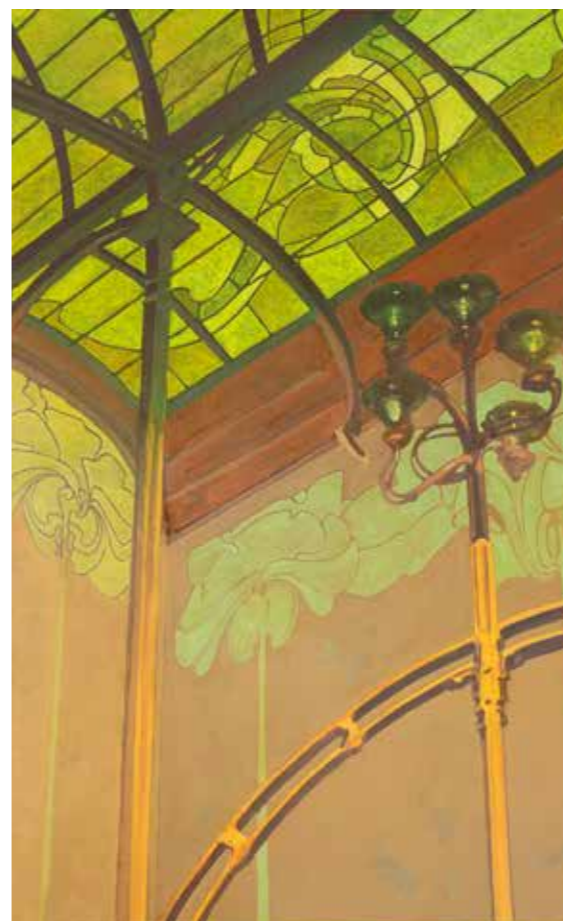
*Biczowanie, olej, płótno / The Flagellation, oils, canvas / 170 × 120 cm, 1995* 🖼️



*Sen Józefa w domu Horty II*, olej, płótno  
/ *Joseph's Dream in Horta's House II*, oils,  
canvas / 260 × 100 cm, 1994

STRONA 68, PO LEWEJ / PAGE 68, LEFT /  
*Sen Józefa w domu Horty III*, olej, płótno  
/ *Joseph's Dream in Horta's House III*, oils,  
canvas / 200 × 75 cm, 1995

STRONA 68, PO PRAWĘJ / PAGE 68, RIGHT /  
*Sen Józefa w domu Horty IV*, olej, płótno  
/ *Joseph's Dream in Horta's House IV*, oils,  
canvas / 240 × 90 cm, 1995



*Sen Józefa w domu Horty V, olej, płótno / Joseph's Dream in Horta's House V, oils, canvas / 220 × 65 cm, 1995*

*STRONA 70 / PAGE 70 / Sen Józefa w domu Horty VIII, olej, płótno / Joseph's Dream in Horta's House VIII, oils, canvas / 160 × 100 cm, 1995*



Sen Józefa w domu Horty IX,  
olej, płótno / *Joseph's Dream  
in Horta's House IX*, oils, canvas /  
200 × 100 cm, 1995

STRONA 72, PO LEWEJ / PAGE  
72, LEFT / *Sen Józefa w domu  
Horty VII*, olej, płótno / *Joseph's  
Dream in Horta's House VII*, oils,  
canvas / 200 × 70 cm, 1995

STRONA 72, PO PRAWIEJ  
/ PAGE 72, RIGHT / *Sen Józefa  
w domu Horty X*, olej, płótno  
/ *Joseph's Dream in Horta's House X*,  
oils, canvas / 230 × 80 cm, 1995



*Sen Józefa w domu Horty XI, olej, płótno / Joseph's Dream in Horta's House XI / 240 × 90 cm, 1995*

STRONA 75, PO LEWEJ / PAGE 75, LEFT /  
*Sen Józefa w domu Horty XII, olej, płótno / Joseph's Dream in Horta's House XII, oils, canvas / 240 × 90 cm, 1995*



STRONA 75, PO PRAWIEJ / PAGE 75, RIGHT /  
*Sen Józefa w domu Horty XIII, olej, płótno / Joseph's Dream in Horta's House XIII, oils, canvas / 240 × 90 cm, 1995*

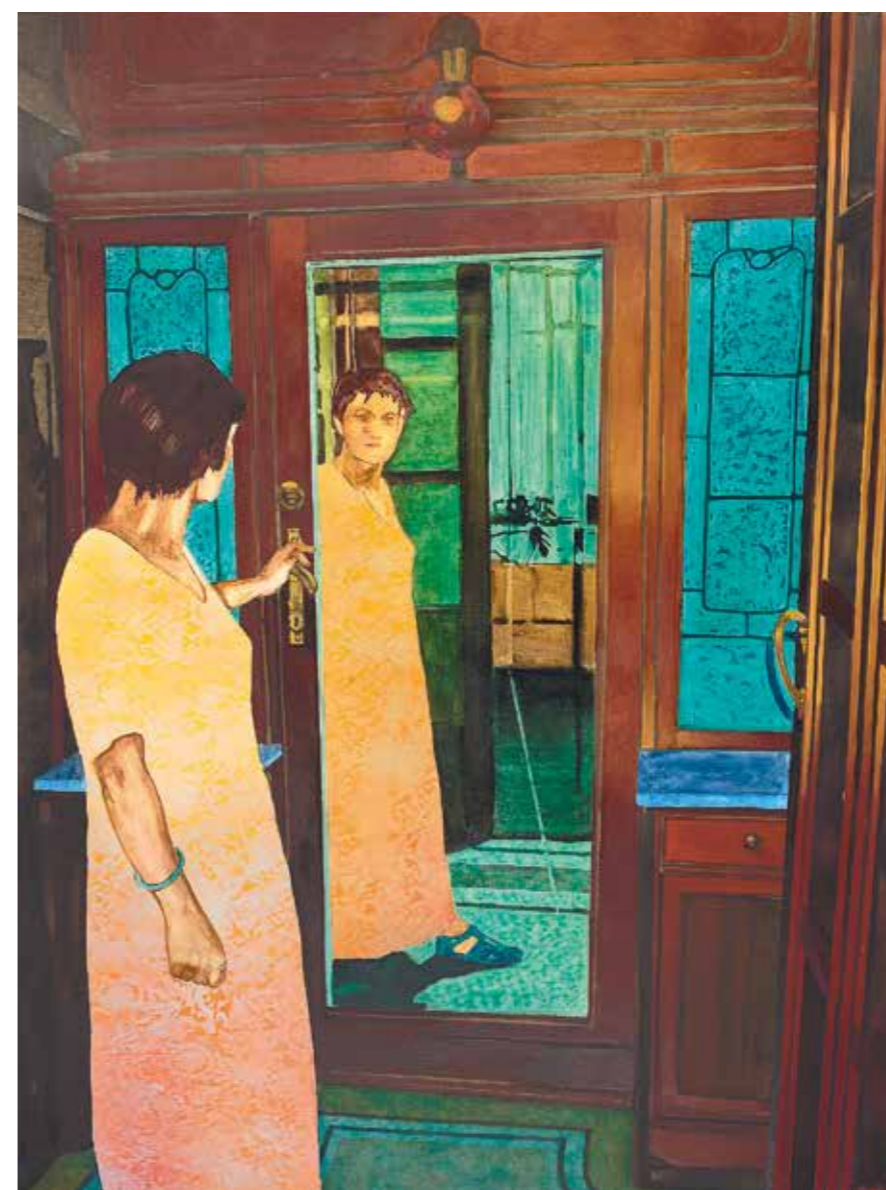
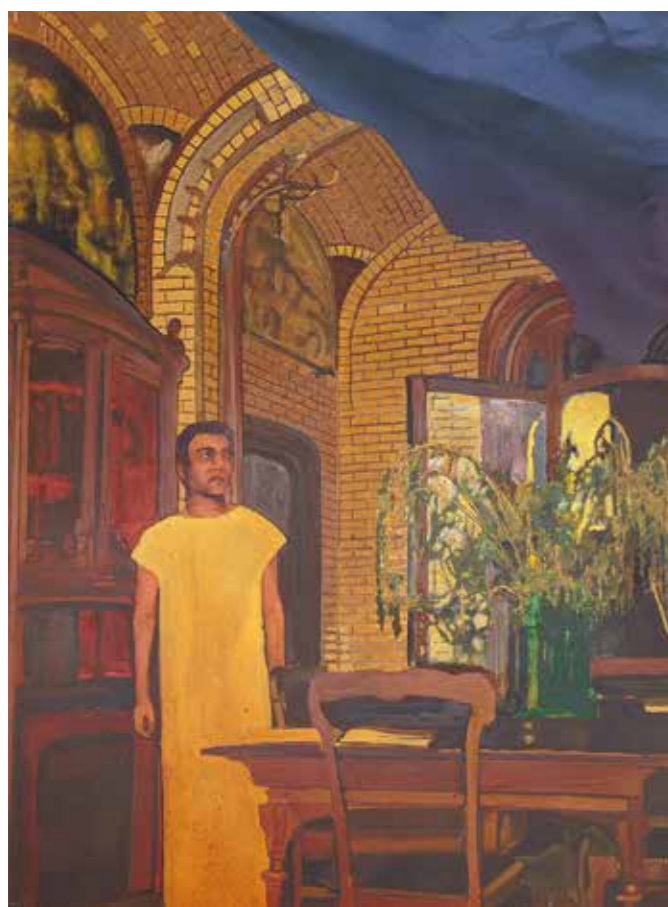
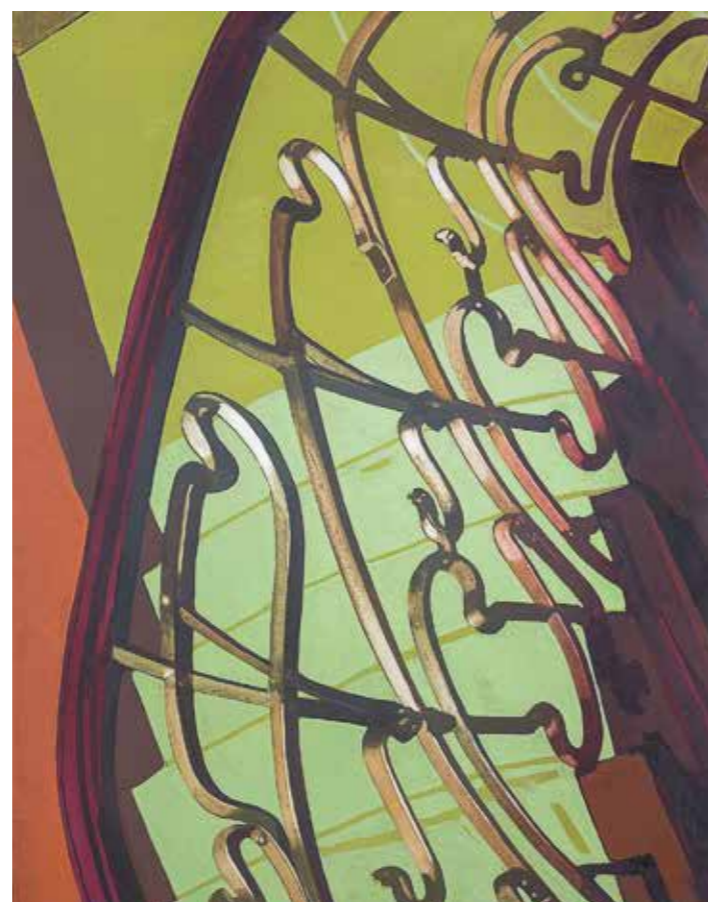




*Sen Józefa w domu Horty XV, olej, płótno*  
*/ Joseph's Dream in Horty's House XV, oils,*  
*canvas / 200 × 75 cm, 1996*

*STRONA 77 / PAGE 77 / Sen Józefa w domu*  
*Horty XIV, olej, płótno / Joseph's Dream in Horty's*  
*House XIV, oils, canvas / 185 × 105 cm, 1996*



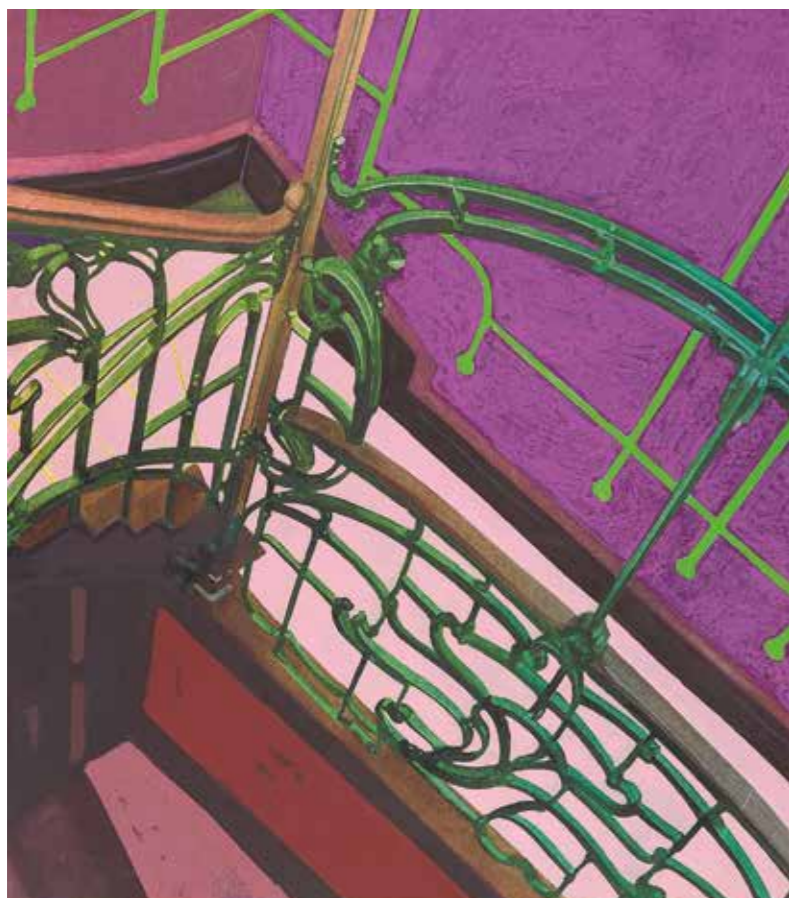


*Sen Józefa w domu Horty XVII,*  
olej, płótno / *Joseph's Dream in*  
*Horta's House XVII*, oils, canvas /  
205 × 100 cm, 1996

STRONA 78, PO LEWEJ / PAGE  
78, LEFT / *Sen Józefa w domu*  
*Horty XVI*, olej, płótno / *Joseph's*  
*Dream in Horta's House XVI*, oils,  
canvas / 205 × 70 cm, 1996

STRONA 78, PO PRAWIEJ / PAGE 78,  
RIGHT / *Sen Józefa w domu*  
*Horty XVIII*, olej, płótno / *Joseph's*  
*Dream in Horta's House XVIII*, oils,  
canvas / 240 × 90, 1996





*Sen Józefa w domu Horty XX, olej, płótno*  
*/ Joseph's Dream in Horta's House XX, oils,*  
*canvas / 240 × 85 cm, 1997*

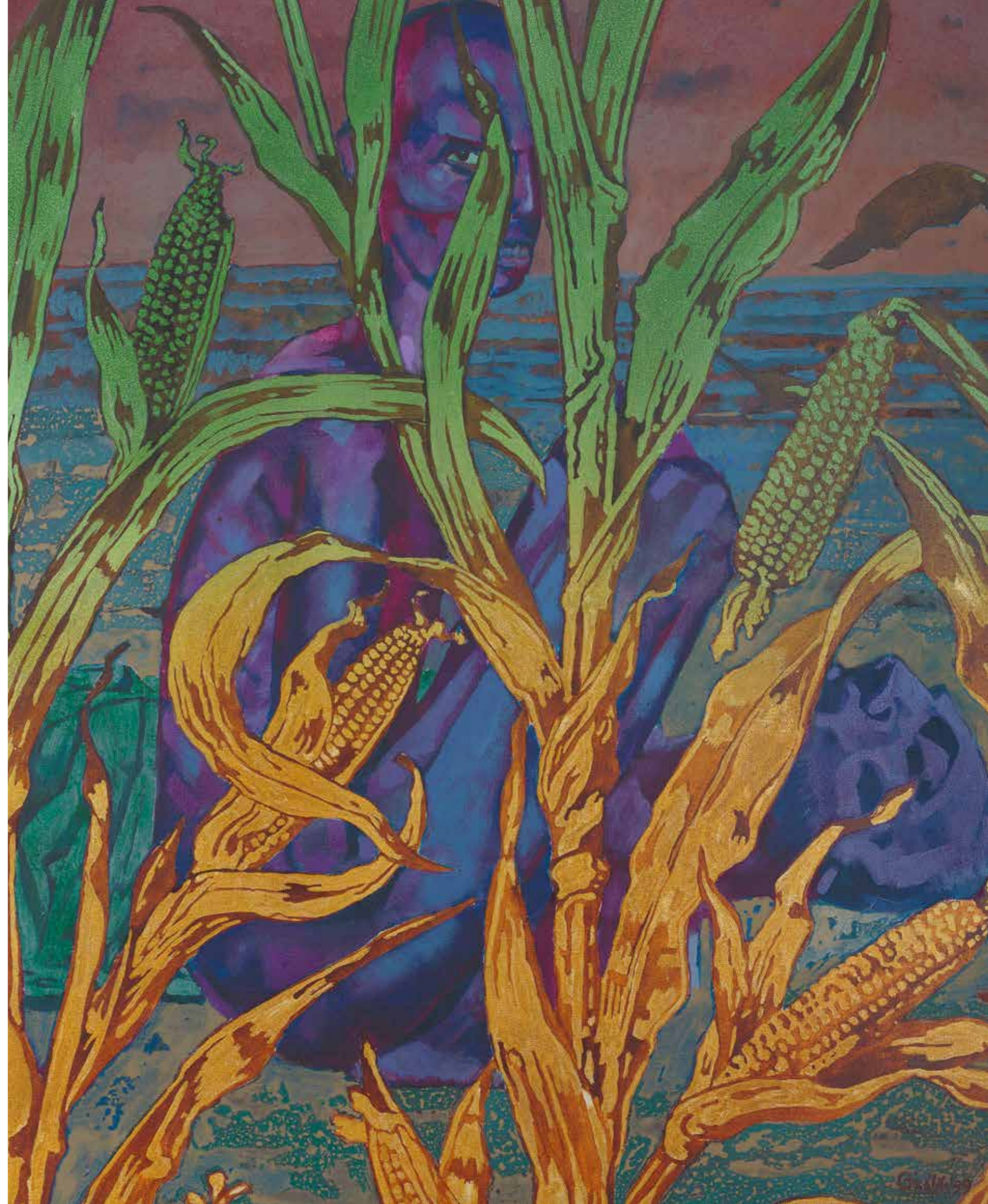


*Sen Józefa w domu Horty XXI,*  
*olej, płótno / Joseph's Dream*  
*in Horta's House XXI, oils,*  
*canvas / 200 × 100 cm, 1997*



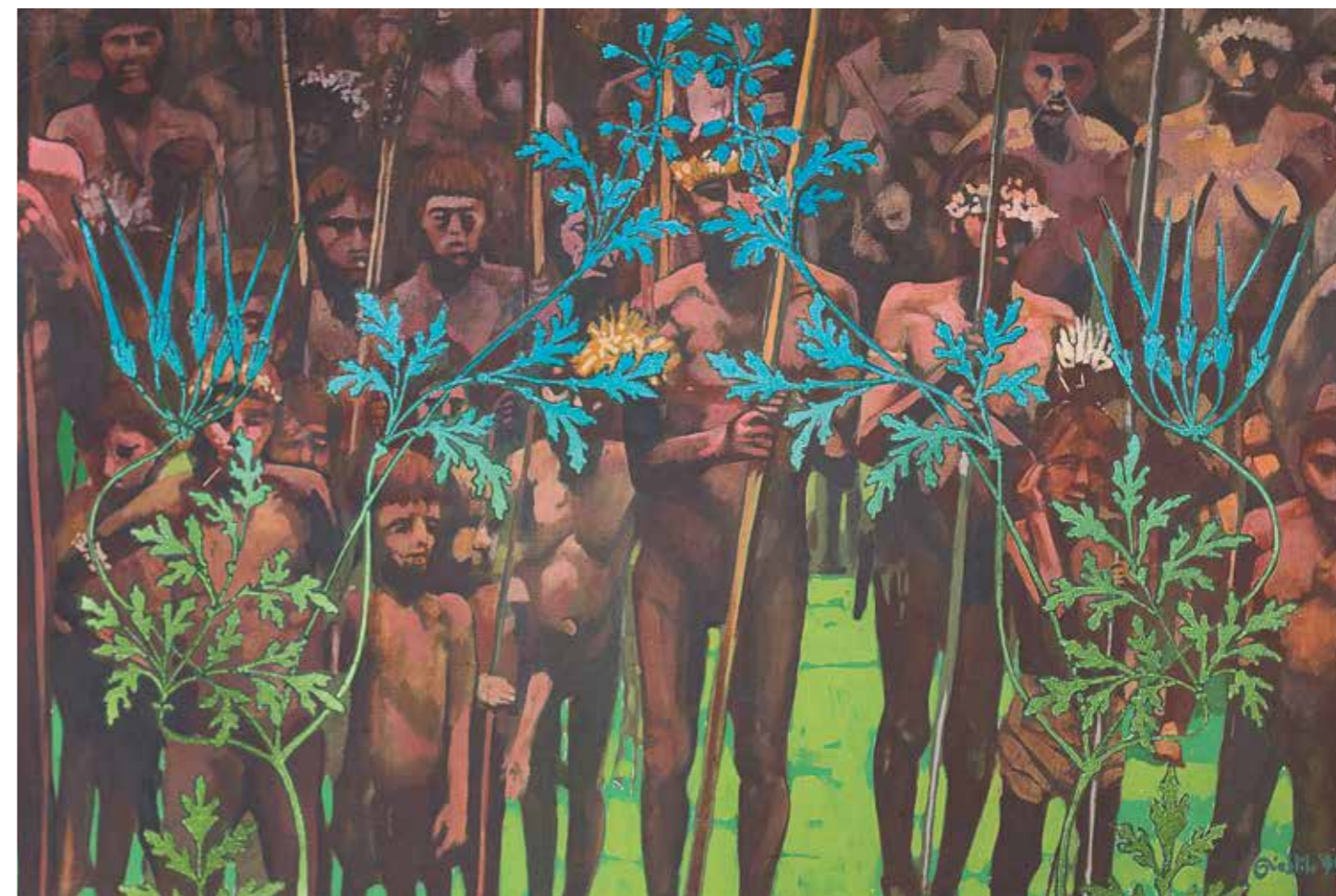
*Szymon z Cyreny, olej, płótno / Simon of Cyrene,*  
oils, canvas / 155 × 58 cm, 1997

STRONA 83 / PAGE 83 / *Miłosierny Samarytanin,*  
olej, płótno / *The Good Samaritan,* oils, canvas /  
100 × 85 cm, 1999





Wskrzeszenie Łazarza, olej, płótno / *The Raising of Lazarus*, oils, canvas / 140 × 100 cm, 2001



Zesłanie Ducha Świętego (nadzieja), olej, płótno / *Pentecost (hope)*, oils, canvas / 80 × 120 cm, 1999

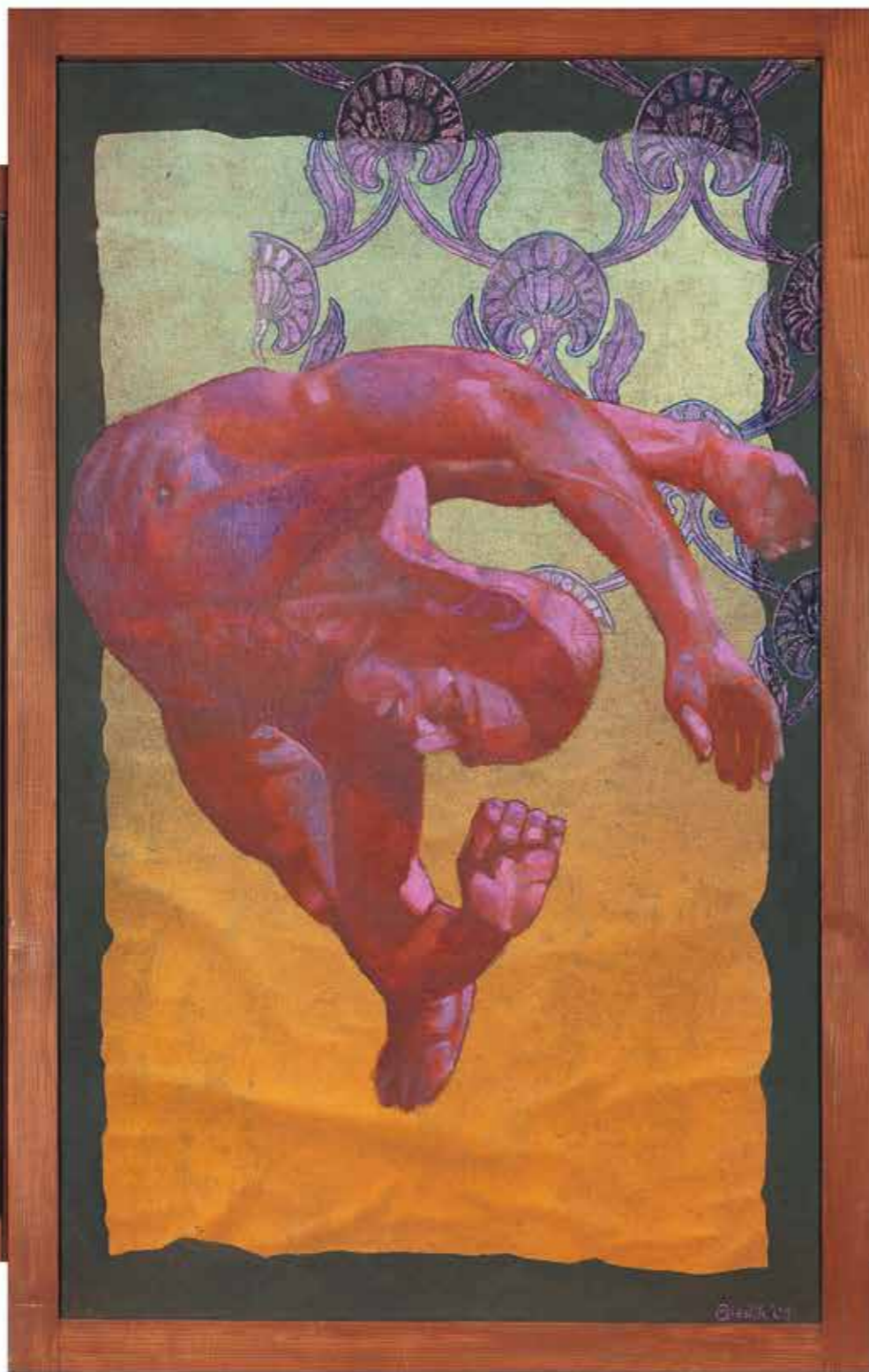
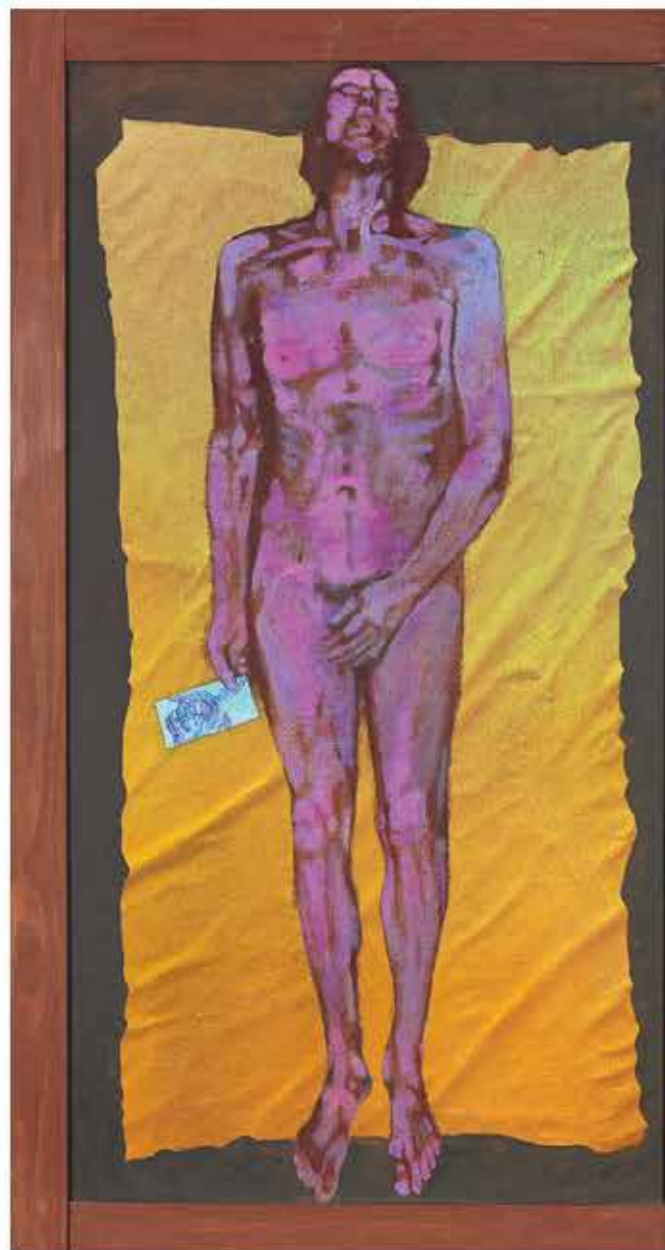


Panny głupie i panny roztropne, olej, płótno / *The Wise and Foolish Virgins*, oils, canvas / 90 × 130 cm, 2000

✎ Cudowny połów ryb (zawistne ptaki), olej, płótno / *The Miraculous Draught of Fish (envious birds)*, oils, canvas / 140 × 100 cm, 2000



*Uciezka do Egiptu*, olej, płótno  
/ *The Escape to Egypt*, oils, canvas /  
100 × 155 cm, 2001

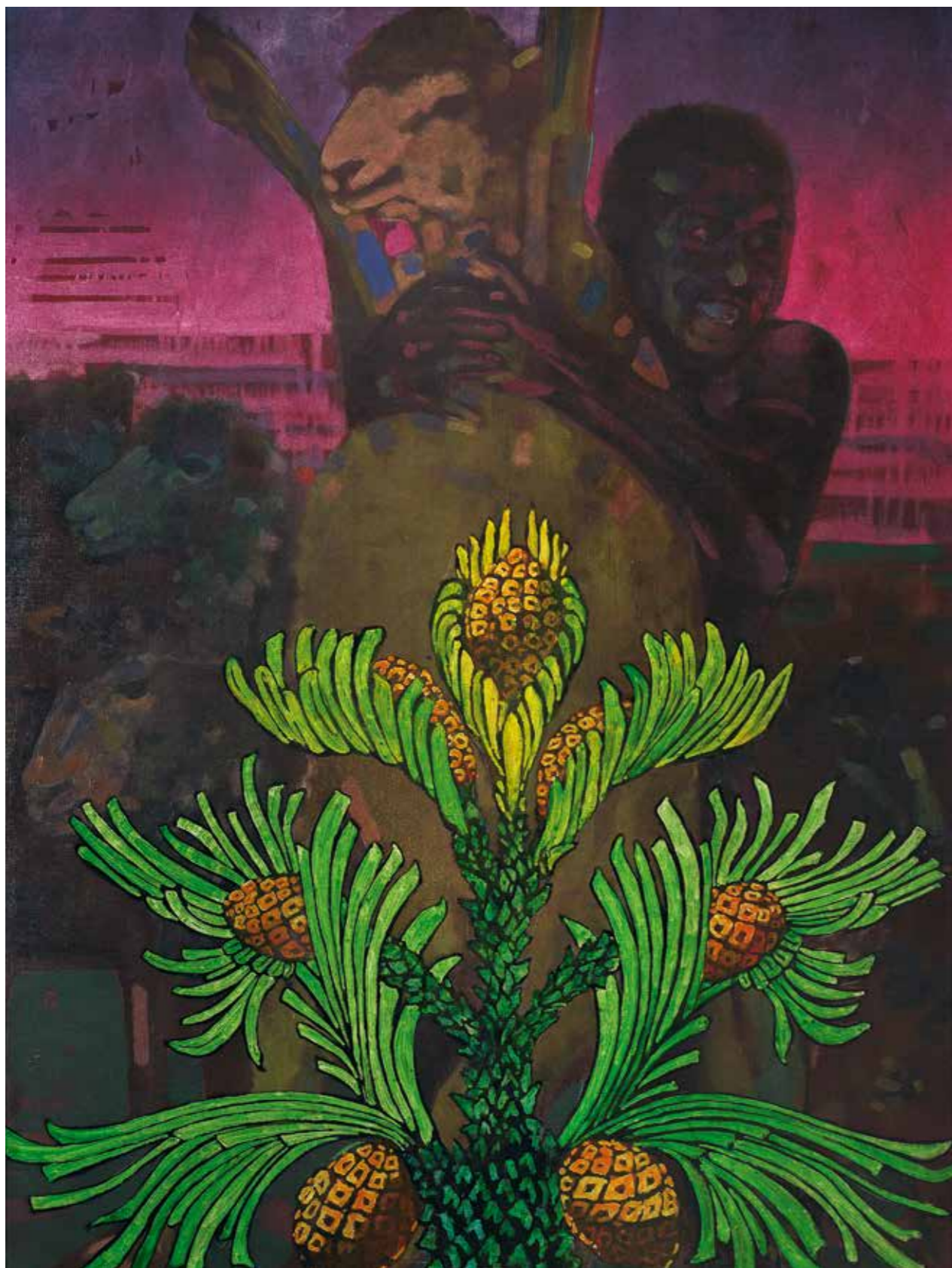


*Zniebазstąpienie, olej, płótno / The Descent from Heaven, oils, canvas /  
130 × 190 cm, 2001*

*STRONA 92 / PAGE 92 / Dobry pasterz, olej, płótno / The Good  
Shepherd, oils, canvas / 140 × 100 cm, 2001*



Zesłanie Ducha Świętego (*energia*), olej, płótno / Pentecost (*energy*), oils, canvas / 130 × 90 cm, 1999



Dobry pasterz, olej, płótno / *The Good Shepherd*, oils, canvas / 140 × 100 cm, 2002

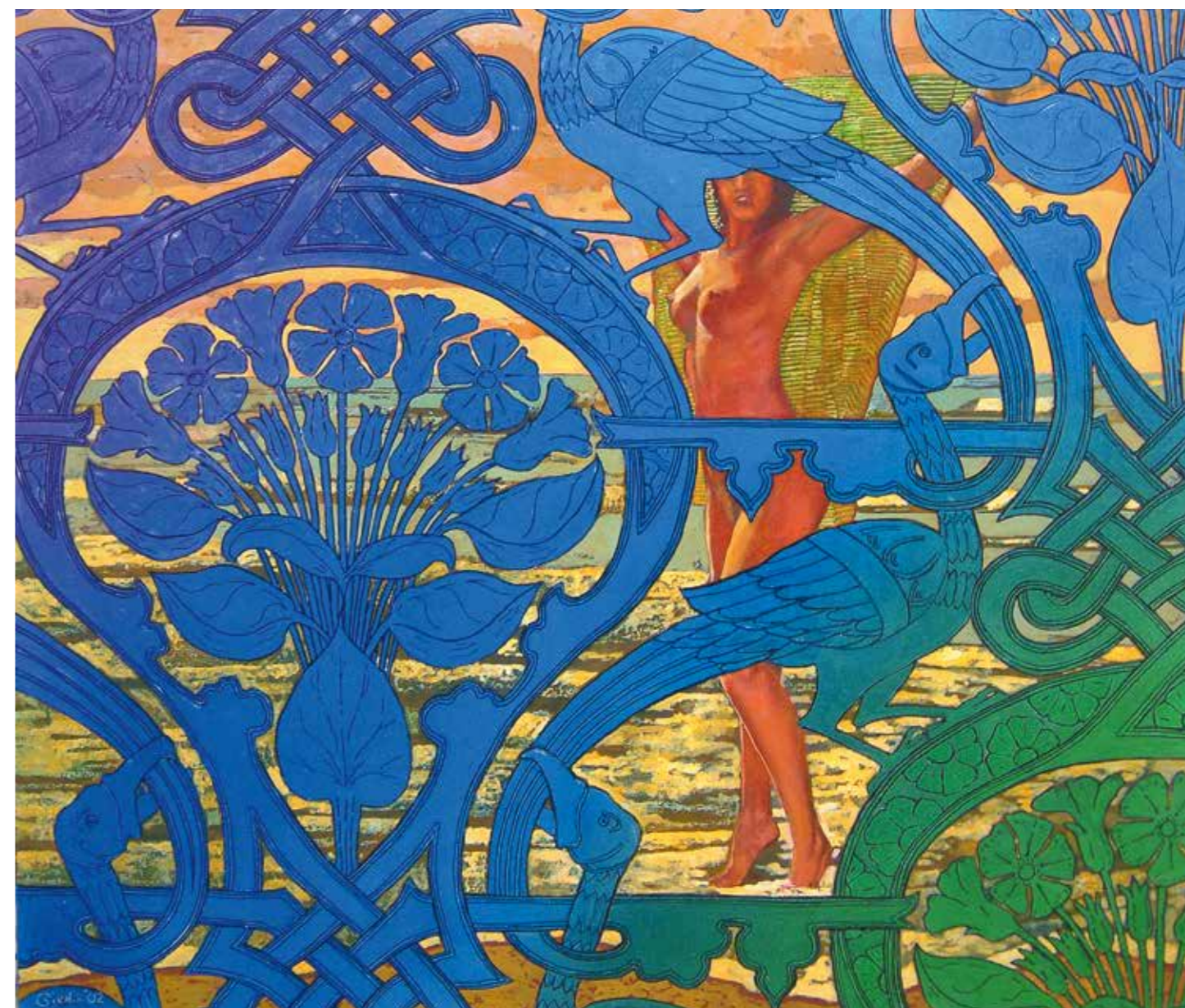


Cudowny połów ryb (ceremoniał w trzcinach), olej, płótno / *The Miraculous Draught of Fish (ceremony in reeds)*, oils, canvas / 140 × 100 cm, 2001





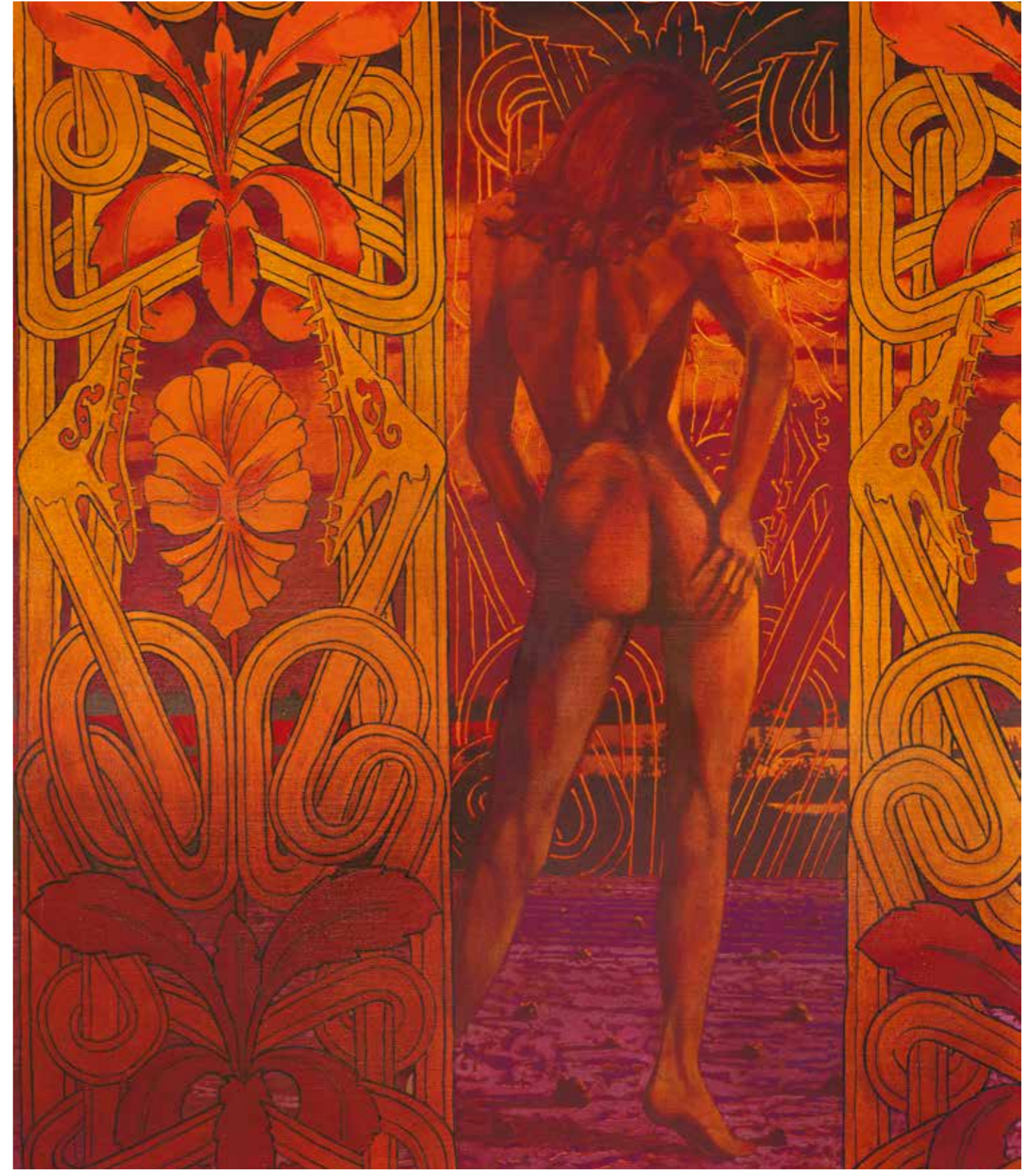
Spotkanie u studni, olej, płótno / *The Encounter at a Well*, oils, canvas / 150 × 130 cm, 2002



Taniec Salome (z pawiami) / *Salome's Dance (with peacocks)*, oils, canvas / 120 × 140 cm, 2002



Taniec Salome (z lisami i kogutami), olej, płótno / Salome's Dance (with foxes and roosters), oils, canvas / 140 × 120 cm, 2002



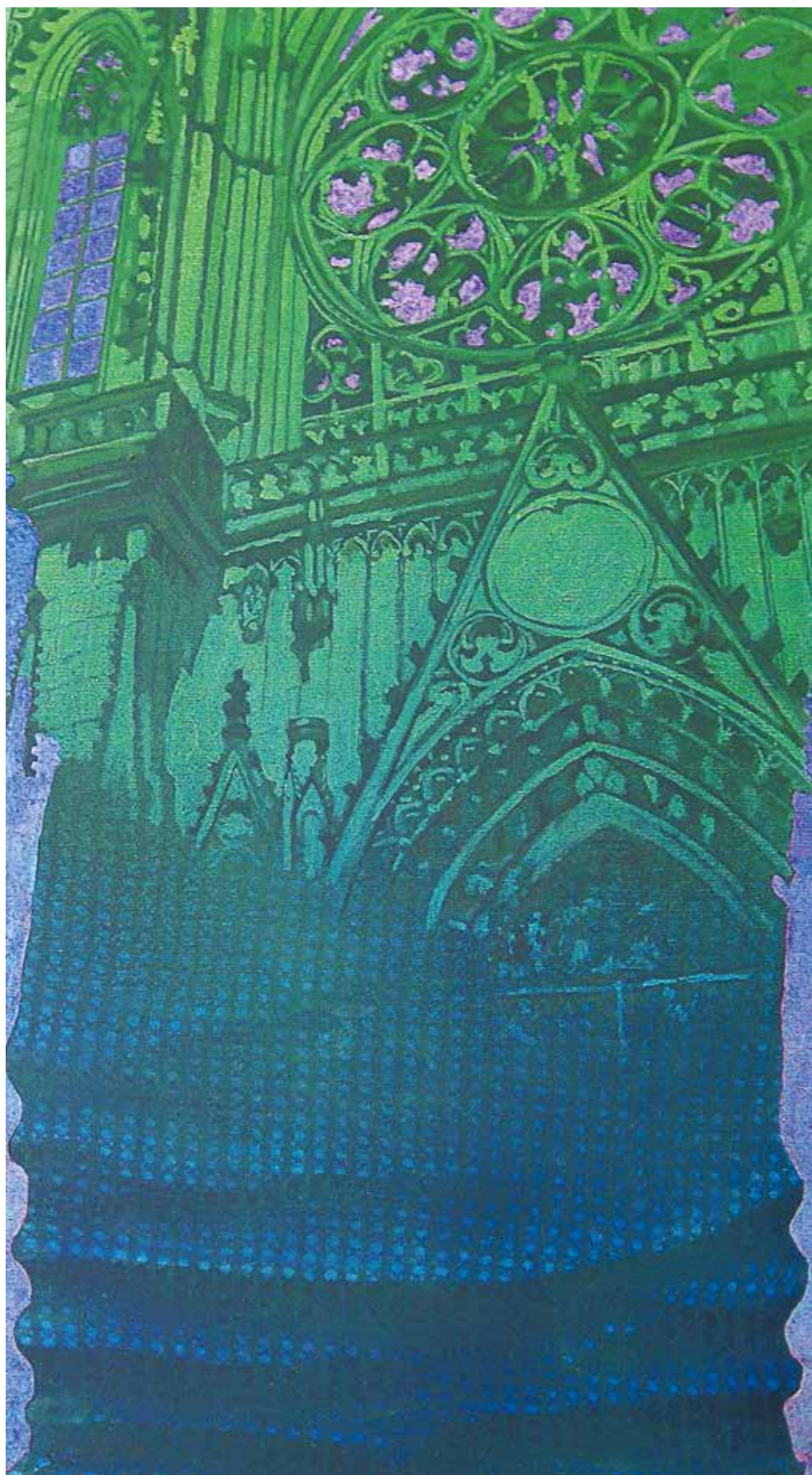
Taniec Salome (ze smokami), olej, płótno / Salome's Dance (with dragons), oils, canvas / 140 × 120 cm, 2002



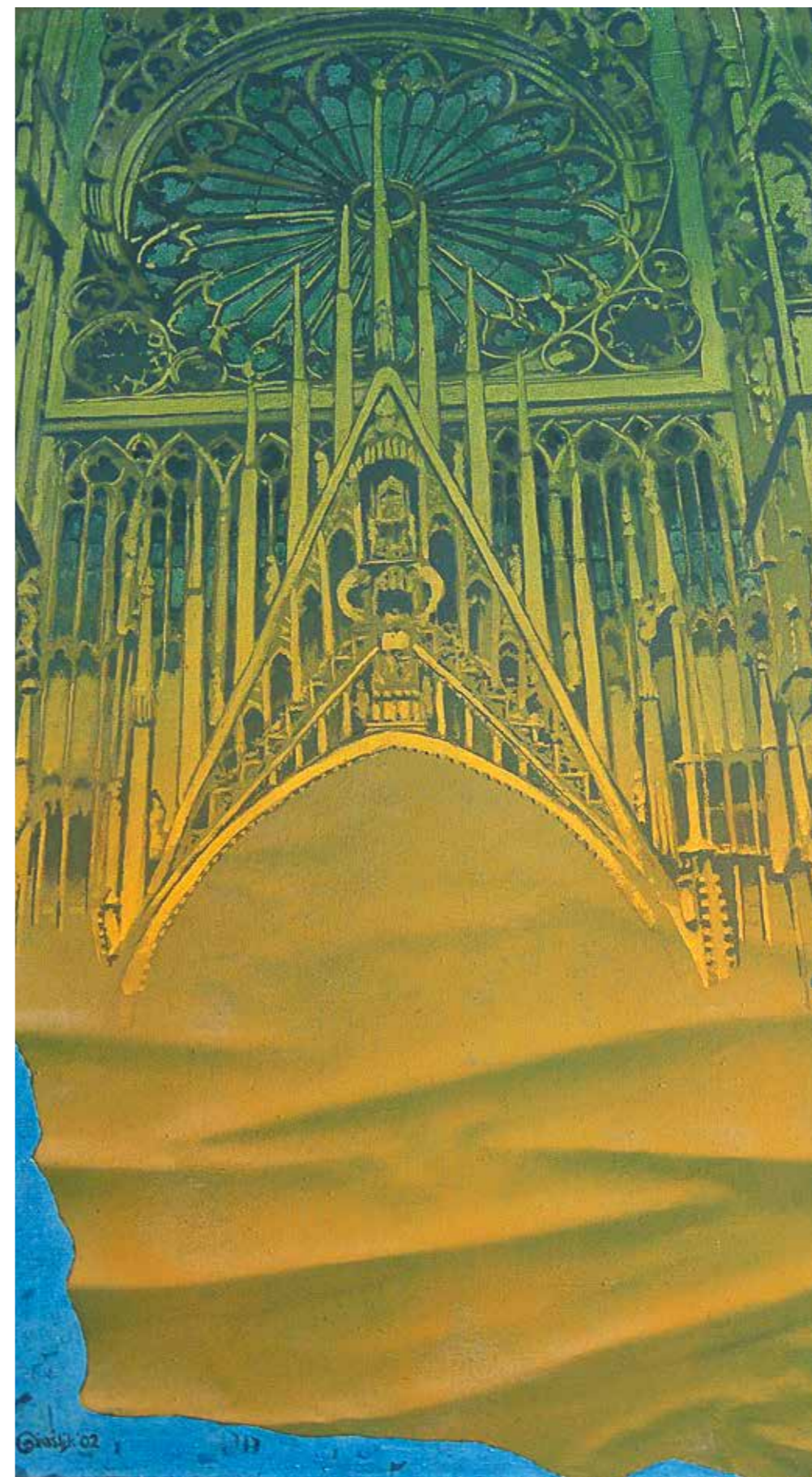
*Panny głupie i panny roztropne, olej, płótno / The Wise and Foolish Virgins, oils, canvas / 135 × 200 cm, 2003*



*Wdowi grosz, olej, płótno / The Widow's Offering, oils, canvas / 135 × 200 cm, 2003*



*Zielone Święto I*, olej, płótno  
/ *Pentecost I*, oils, canvas /  
120 x 80 cm, 2002

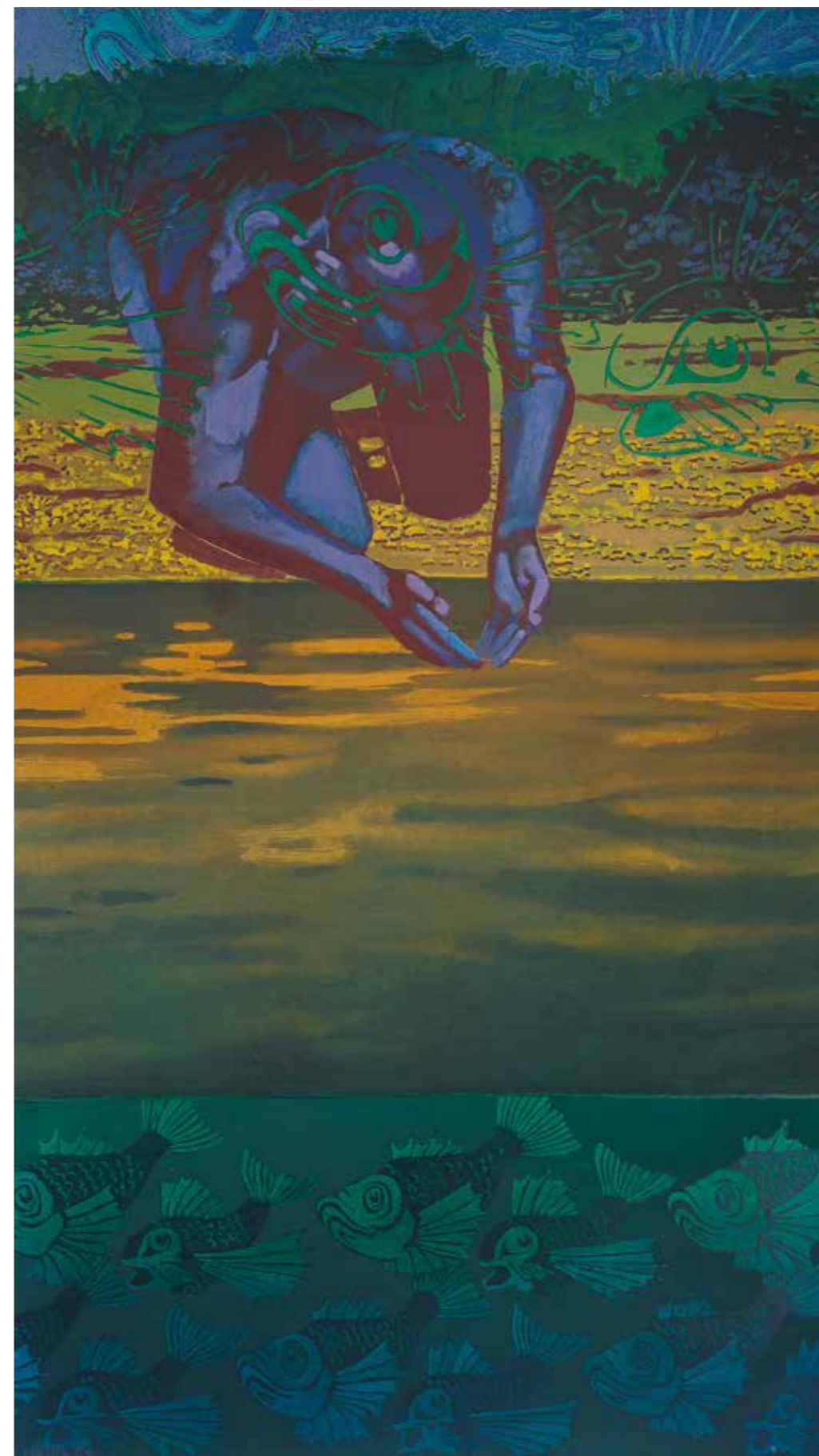


*Zielone Święto II*, olej, płótno  
/ *Pentecost II*, oils, canvas /  
120 x 80 cm, 2002



*Miłosierny Samarytanin, olej, płótno / The Good Samaritan, oils, canvas / 135 × 190 cm, 2003*

 *Zesłanie Ducha Świętego (fasada) / Pentecost (facade), oils, canvas / 120 × 90 cm, 1999*

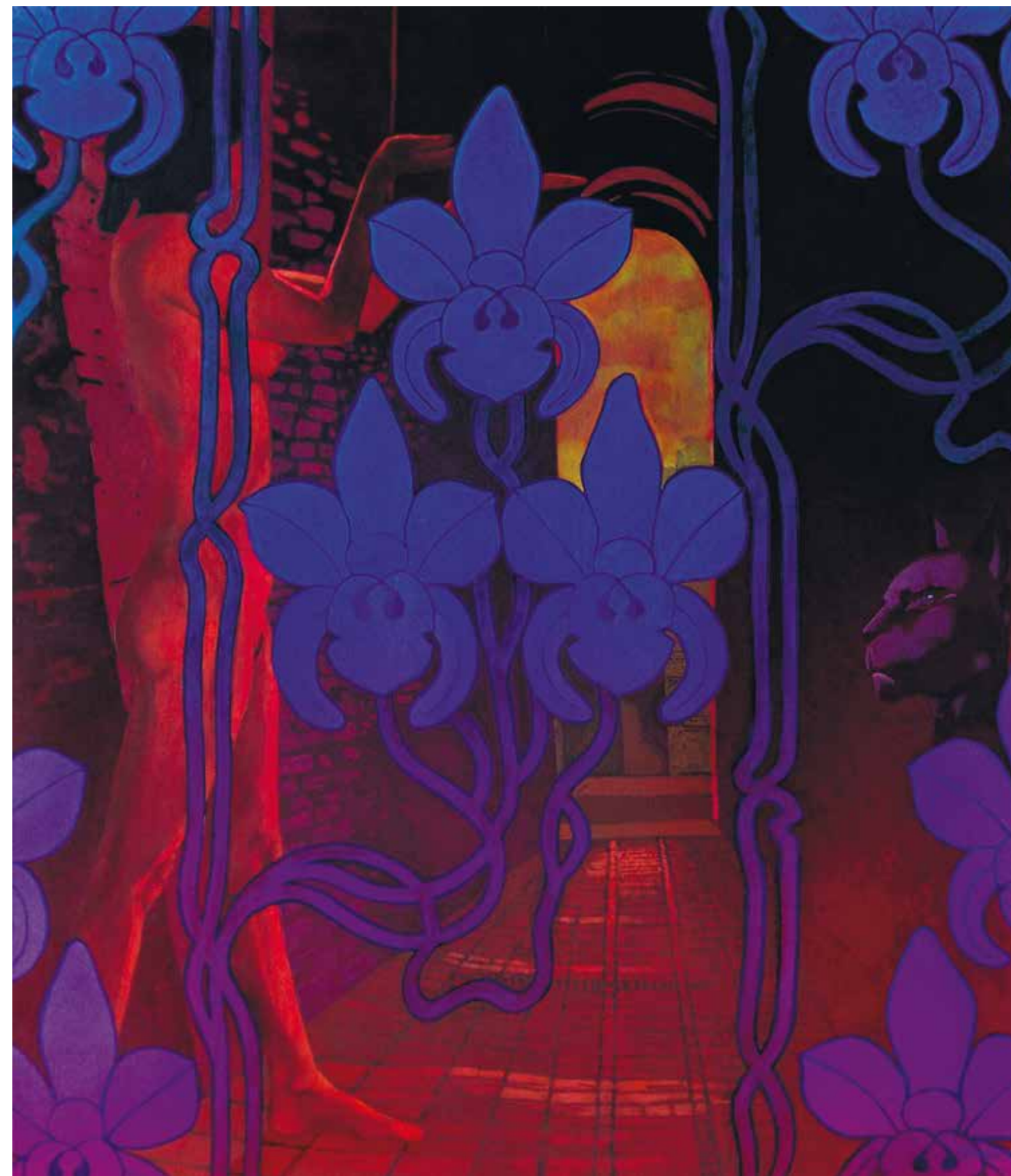


*Cudowny połów ryb, olej,  
plótno / The Miraculous  
Draught of Fish, oils,  
canvas / 140 × 80 cm, 2004*

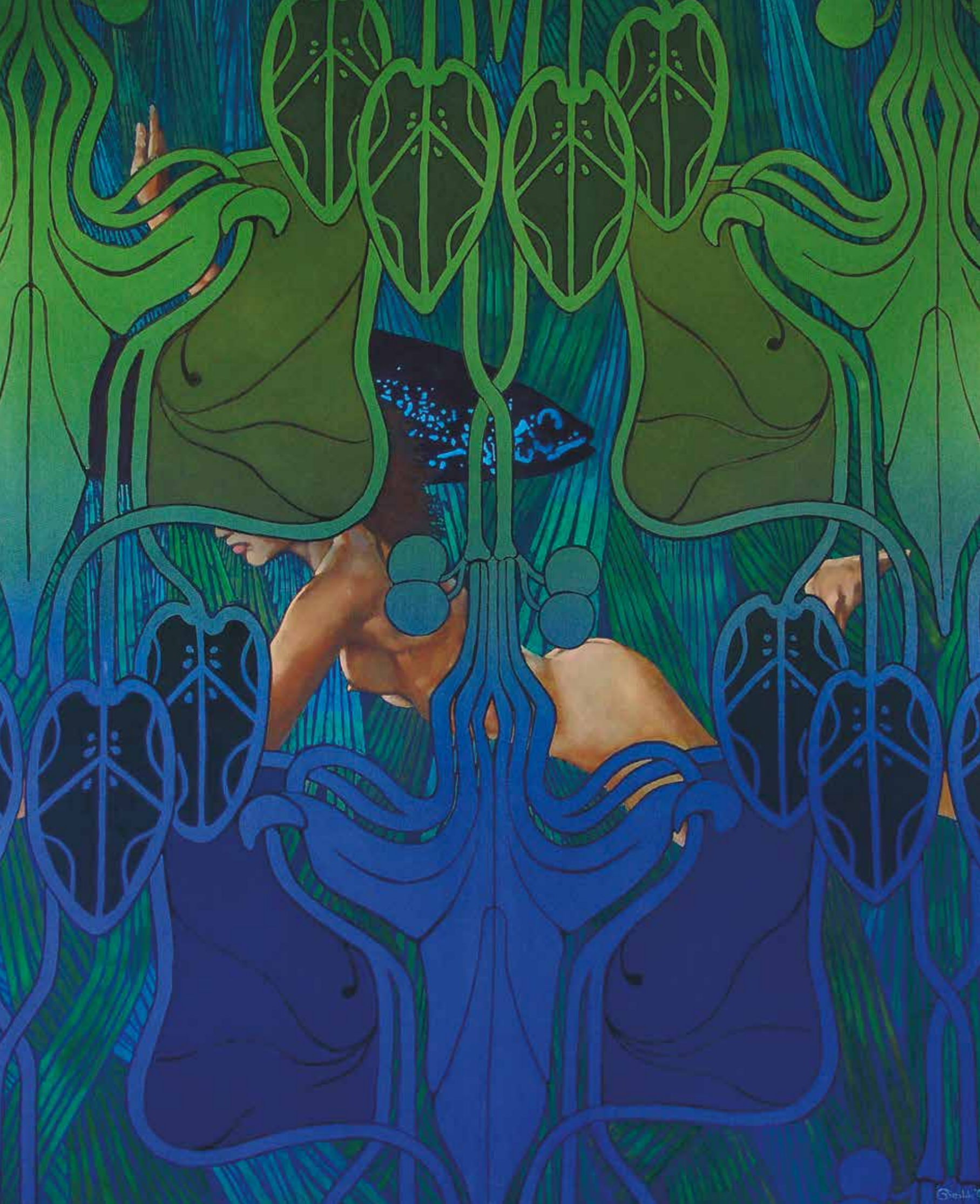
**STRONA 106 / PAGE  
106 / *Frasobliwy, olej,  
plótno / The Man  
of Sorrows, oils, canvas /  
170 × 140 cm, 2003***



Taniec Salome z głową Jeźdźca Bamberskiego, olej, płótno / *Salome's Dance with the Head of the Rider of Bamberg*, oils, canvas / 140 × 120 cm, 2006



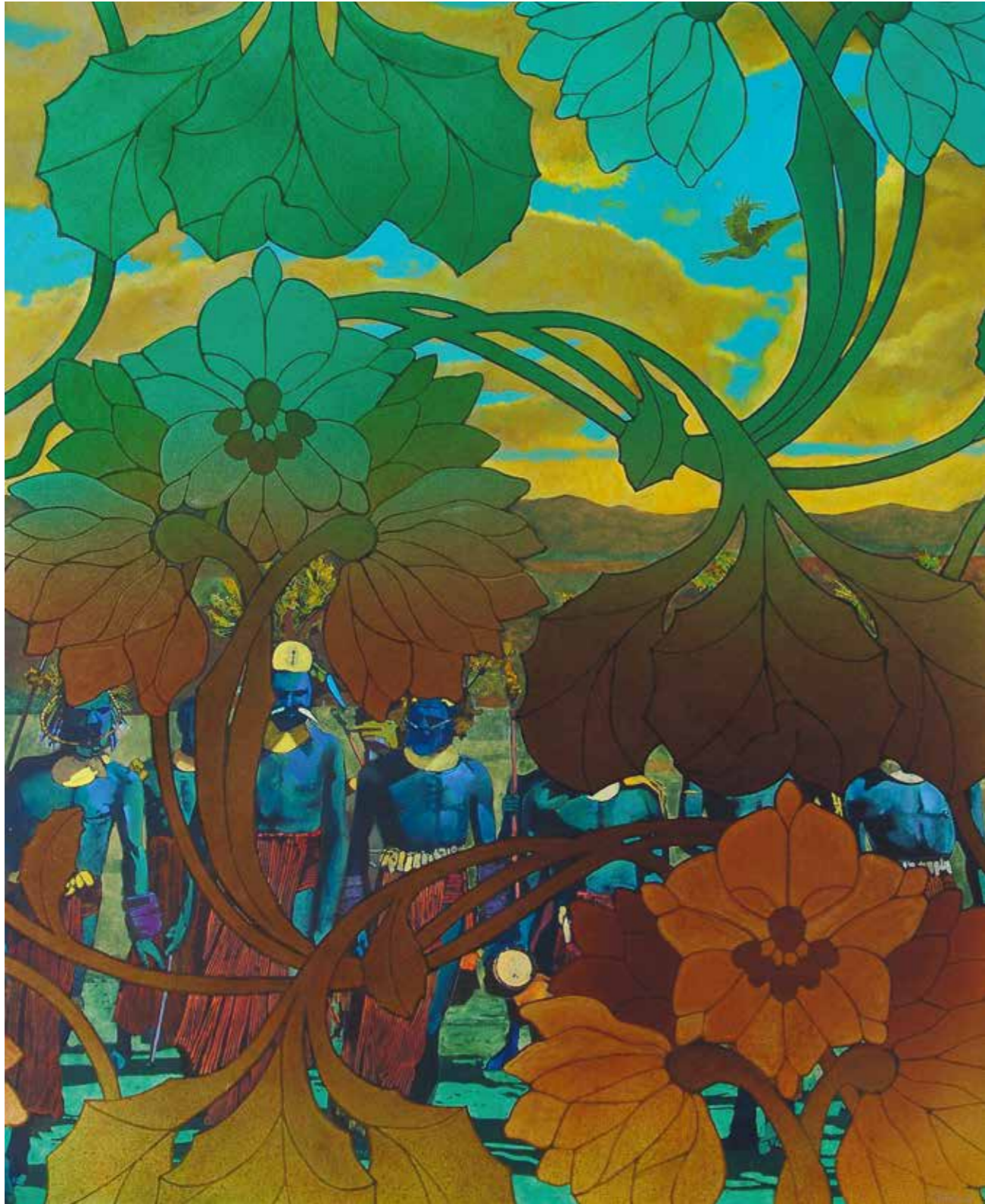
Taniec Salome z purpurowym kotem, olej, płótno / *Salome's Dance with a Purple Cat*, oils, canvas / 140 × 120 cm, 2006



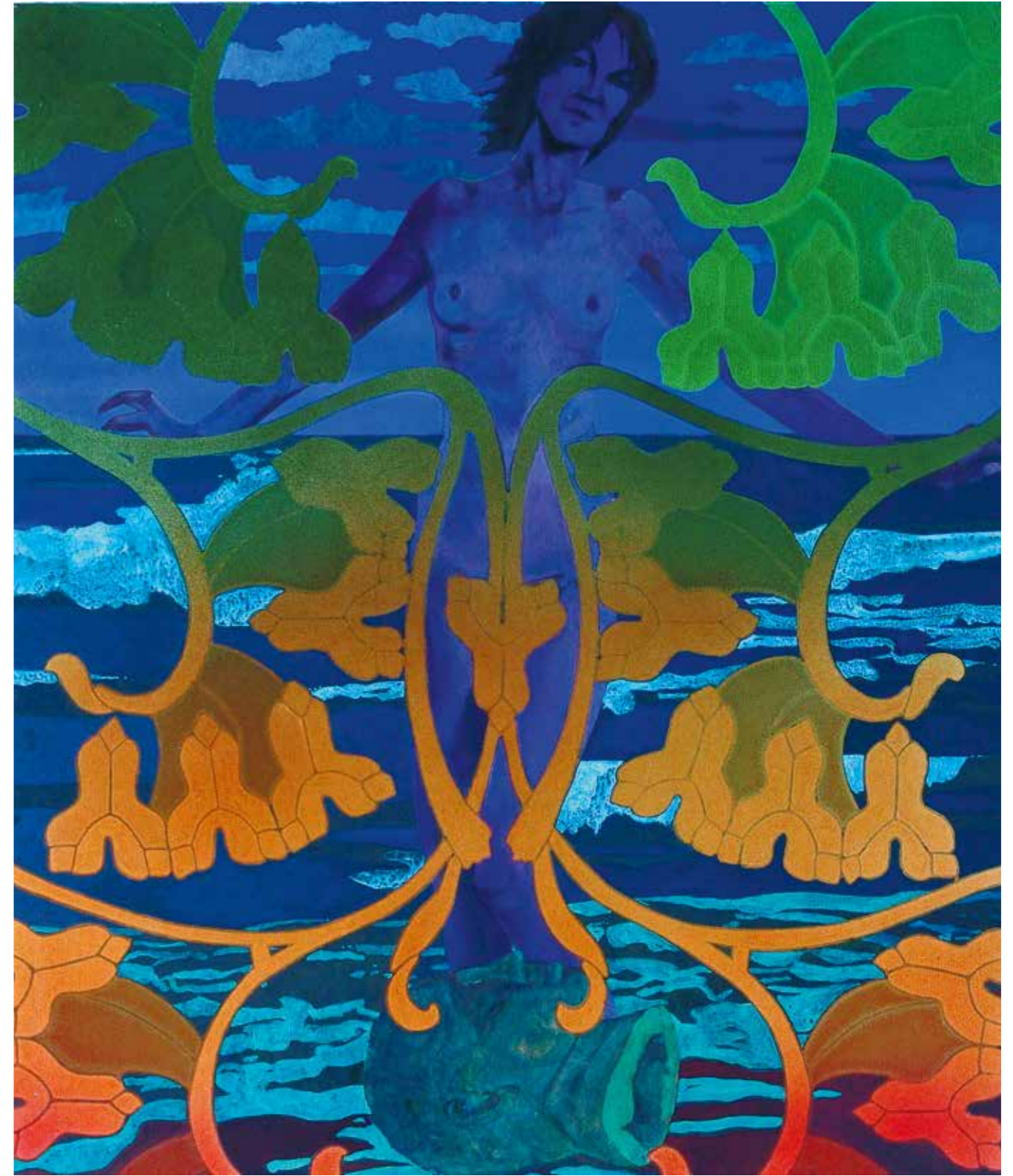
*Sługa setnika, olej, płótno / The Centurion's Servant, oils, canvas / 140 × 160 cm, 2007*

*Taniec Salome z wielką rybą, olej, płótno / Salome's Dance with a Big Fish, oils, canvas / 170 × 140 cm, 2006*





Zesłanie Ducha Świętego (bębny), olej, płótno / Pentecost (drums), oils, canvas / 170 × 140 cm, 2006



Taniec Salome z głową Apoksjomenosa, olej, płótno / Salome's Dance with the Head of Apoxyomenos, oils, canvas / 140 × 120 cm, 2006



*Kobieta cierpiąca na krwotok, olej, płótno / The Bleeding Woman, oils, canvas / 140 × 160 cm, 2007*

✦ *Zesłanie Ducha Świętego (festyn), olej, płótno / Pentecost (fair), oils, canvas / 170 × 140, 2006*



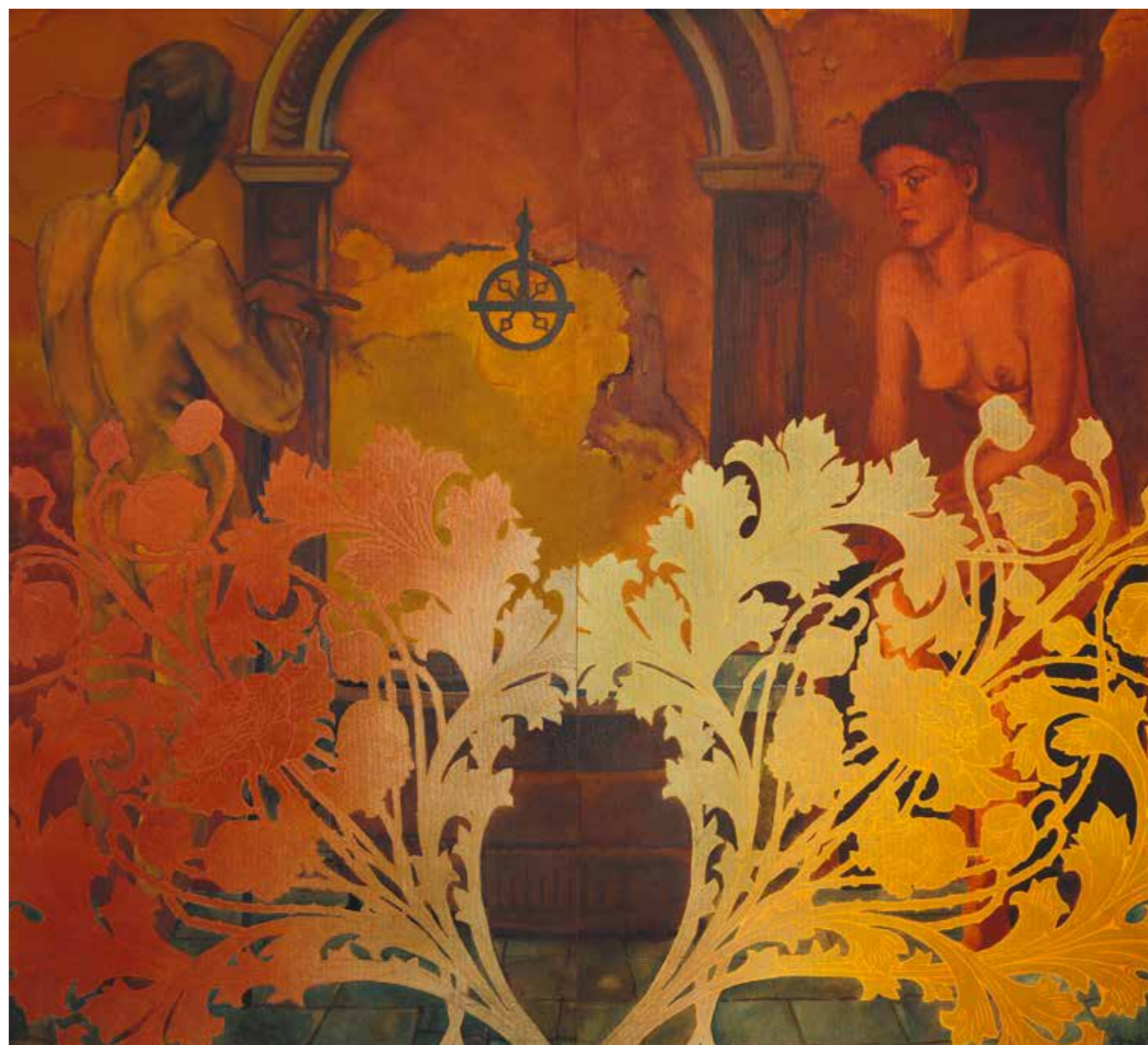
*Salome z głową Arystotelesa, olej, płótno / Salome with the Head of Aristotle, oils, canvas / 100 x 100 cm, 2005*



*Chromy znad sadzawki Betesda, olej, płótno / The Lame Man at Bethesda, olej, płótno / 140 x 160 cm, 2007*

*STRONY / PAGES / 118-119 / Taniec Salome podwójnie zasłonięty, olej, płótno / Salome's Dance Doubly Veiled, oils, canvas / 95 x 170 cm, 2006*

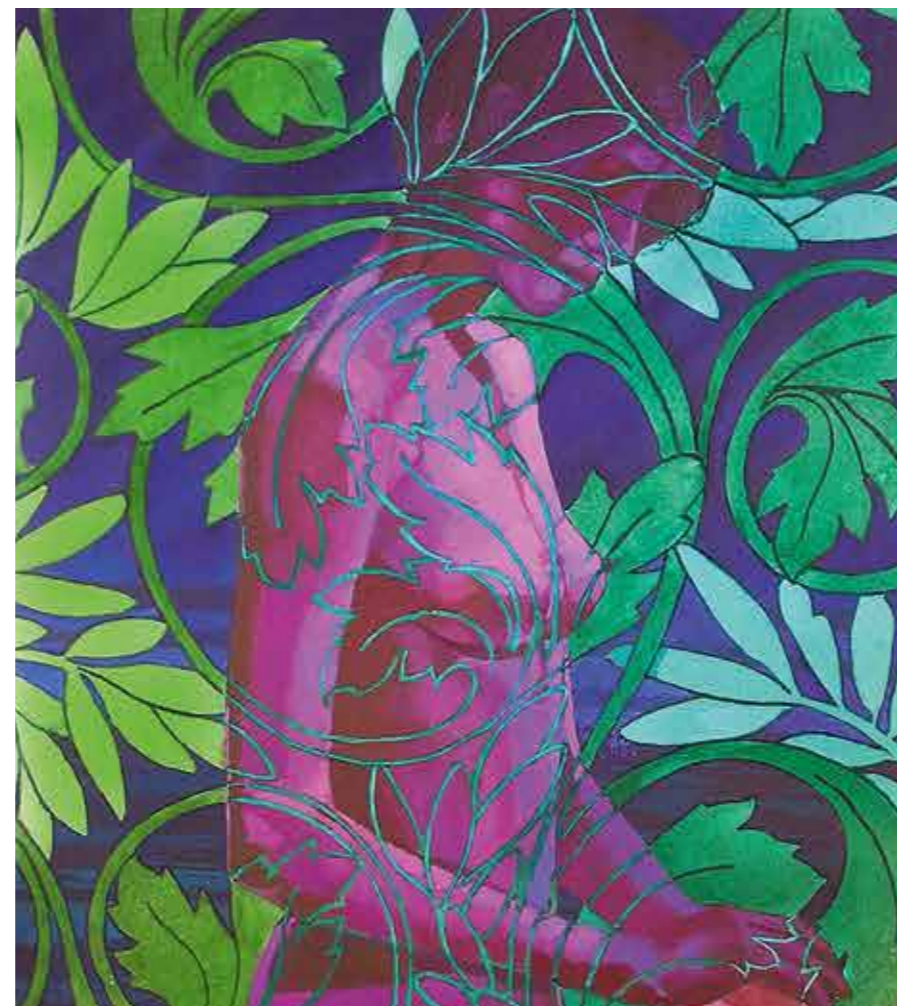




Spotkanie przy studni, olej, płótno / *The Encounter at a Well*, oils, canvas / 175 × 190 cm, 2007

Taniec Salome z głową Konstantyna Wielkiego, olej, płótno / *Salome's Dance with the Head of Constantine the Great*, oils, canvas / 140 × 120 cm, 2008





*Panny głupie i panna roztropna, olej, płótno*  
*/ The Foolish Virgins and a Wise One, oils, canvas /*  
80 × 210 cm, 2007



Czterech Ewangelistów — lapidarium, olej, płótno / The Four Evangelists — Lapidarium, oils, canvas / 200 × 600 cm, 2009



*Siedem darów Ducha Świętego (z podpowiedzią  
Cesarego Ripy), olej, płótno / The Seven Gifts  
of the Holy Spirit (with a hint from Cesare Ripa),  
oils, canvas / 250 × 400 cm, 2010*





*Siedem grzechów głównych (jak sugerował  
Cesare Ripa) olej, płótno / The Seven Deadly  
Sins (as Cesare Ripa suggested), oils, canvas /  
250 × 400 cm, 2010*



*Osiem błogosławieństw (z sugestiami  
Cesarego Ripy), olej, płótno / The Eight  
Blessings (with Cesare Ripa's suggestions),  
oils, canvas / 250 × 400 cm, 2010*



Czterech Ewangelistów (według Mszału Jeana des Martins), olej, płótno / *The Four Evangelists (according to the Missal of Jean des Martins)*, oils, canvas / 240 × 280 cm, 2010



Czterech Ewangelistów (według Flamandzkiej Apokalipsy), olej, płótno / *The Four Evangelists (according to the Flemish Apocalypse)*, oils, canvas / 240 × 280 cm, 2015



Czterech Ewangelistów (według szesnastowiecznego drzeworytu francuskiego), olej, płótno / *The Four Evangelists*  
(after a 16th century French woodcut), oils, canvas / 240 × 280 cm, 2015



Czterech Ewangelistów (według Psalterza Westminsterskiego), olej, płótno / *The Four Evangelists (according to the Westminster Psalter)*, oils, canvas / 240 × 280, 2017

STRONY / PAGES / 136–137 / *Oszustwo i obluda (jak przewidział Cesare Ripa)*, olej, płótno / *Fraud and Hypocrisy*  
(as Cesare Ripa envisaged it), oils, canvas / 180 × 300 cm, 2012





*Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke, olej, płótno / The Love and Death of Cornet Christopher Rilke, oils, canvas / 200 × 300 cm, 2016*

*STRONY / PAGES / 140–141 / Mądrość ludzka i mądrość boska (jak je rozróżniał Cesare Ripa), olej, płótno / Man's and God's Wisdom (as Cesare Ripa distinguished them), oils, canvas / 180 × 300 cm, 2012*





*Malte*, olej, płótno / *Malte*, oils, canvas /  
200 × 300 cm, 2017

STRONY / PAGES / 144-145 / *Arogancja i Autorytet (jak je sobie przeciwstawiał Cesare Ripa)*, olej, płótno / *Arrogance and Authority (as Cesare Ripa contrasted one with the other)*, oils, canvas / 180 × 300 cm, 2016







*Dwudziesty dziewiąty sonet do Orfeusza,*  
olej, płótno / *29th Sonnet to Orpheus, oils,*  
canvas / 200 × 300 cm, 2017

KAZIMIERZ CIEŚLIK

## Mój artystyczny życiorys

### My artistic biography

Jestem rodowitym Ślązakiem z mniej więcej 25-cio procentową domieszką genów czeskich. Urodziłem się 16 stycznia 1953 roku, jakieś 150 metrów od byłego kasyna oficerskiego, które rok później stało się siedzibą działającej już od 1952 roku w ramach krakowskiej ASP, dzisiaj świętującej swoje 70-lecie, Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Miejscowość, w której się urodziłem, nazywała się wtedy Stalinogród, nic więc dziwnego, że swoją działalność katowicka (jednak) Uczelnia zainaugurowała jako Wydział Grafiki Propagandowej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Kiedy w 1972 roku stałem się jej studentem — na co, jak wyżej wspomniałem, byłem, najwyraźniej, skazany — wydział nie był już propagandowy, ale wciąż graficzny, a ja chciałem być malarzem. Szczęśliwie już wtedy był możliwy swoisty indywidualny tok studiów i od 3. roku mogłem zrezygnować z grafiki warsztatowej, poświęcając więcej czasu malowaniu. Uczyłem się malować od prof. Rafała Pomorskiego, a po jego śmierci od prof. Andrzeja S. Kowalskiego, by na koniec — w ramach pracy magisterskiej — zaprezentować zestaw obrazów, jako aneks do dyplomu głównego z plakatu u prof. Tadeusza Grabowskiego i z projektowania książki u prof. Stanisława Kluski. Hierarchia wagi poszczególnych składników mojego dyplomu była dokładnie odwrócona.

Chcąc zamknąć etap „uczenia się” nie sposób nie wspomnieć lat 1978–1992, kiedy to najpierw jako asystent, później jako adiunkt, współpracowałem z prof. Maciejem Bieniaszem, z którym rozmowy kształtowały mnie zarówno jako malarza, jak i pedagoga.

Po dyplomie moja artystyczna aktywność była (bodaj jedyny raz) „up to date”. Zdałem się pasować do nowej figuracji. Pewnie dlatego już moją drugą wystawę indywidualną, wiosną 1981 roku udało mi się zorganizować w renomowanej i opiniotwórczej wówczas Galerii ZPAP w Katowicach. Wcześniej udało mi się zaistnieć, zdobywając w 1980 roku wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Rafała Pomorskiego w Katowicach, wziąć udział w pokoleniowych wystawach typu „Sztuka Młodych” w Łodzi, czy „Postawy” w Katowicach.

Stan wojenny przewartościował moje rozumienie roli artysty w społeczeństwie, jakkolwiek pretensjonalnie by to nie zabrzmiało. Bojkotowałem oficjalne imprezy i miejsca. Z tego czasu zostały mi powielaczowe ulotki, plakaty, fotografie. W ramach ruchu kultury niezależnej wziąłem udział w takich wystawach jak: „Droga i prawda — Biennale Młodych” we Wrocławiu w 1985 i 1987 roku, „Pieta Polska” w Poznaniu, Wrocławiu, Krakowie i Katowicach w 1986 i 1987, „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania” i „Obecność” w Warszawie w 1987, „Czas Krzyża” w Bytomiu w 1985, „Wspólnota” w Katowicach w 1987.

Zorganizowałem też w 1984 roku indywidualną wystawę w swojej pracowni z „ręcznie” wykonanym katalogiem. Nie żałuję tej straty czasu, bo choć w międzyczasie miejsca w polskiej sztuce współczesnej rezerwowane dla mojego pokolenia okazały się zajęte, to nauczyłem się odróżniać wartość sztuki od wartości jej społecznego obiegu. W kategorii sukcesu trzeba odnotować mój współudział (z Maciejem Bieniaszem, Tadeuszem Czoberem, Romanem Kalarusem i innymi) w powołaniu w tym czasie do życia Galerii Fra Angelico, kierowanej przez ks. Jerzego Myszora, która niestety wkrótce po zmianie kierownictwa straciła swoje znaczenie, łącznie ze zdewaluowaniem marki „Znaki Czasu”, odstąpionej nie wiedzieć czemu katowickiemu BWA. Jako sukces osobisty muszę uznać indywidualną nagrodę Śląsko-Dąbrowskiego Komitetu Kultury Niezależnej w 1986 za najlepszą wystawę malarstwa i stypendium Ogólnopolskiego Komitetu Kultury Niezależnej w Paryżu w 1988.

Ukształtowany wtedy język moich malarskich wypowiedzi, oparty o epizody z Nowego Testamentu (dość swobodnie interpretowane, apokryficzne, ocierające się o herezję) okazał się przydatny i później, kiedy w latach 90. wznowiłem „oficjalną” działalność wystawienniczą. Jako że w swoich obrazach zwykle opowiadam historie związane z moim własnym uwikłaniem w podstawowe, egzystencjalne problemy takie jak obojętność, nienawiść, miłość, śmierć, to opowiadając o tym wprost ciągle popadałbym w schemat, sztamę lub histerię. Nowy Testament, mówiąc o tych wszystkich podstawowych dla ludzkiego losu sprawach, może być tu doskonałym pośrednikiem, pozwalającym mi na użycie cudzysłowu. Ten mój wybór zyskuje dziś, wobec wszechobecnych bogoojczyźnianych deklaracji kolejne dno, drażniąc współczesnych bigotów.

Warto tu wspomnieć o pewnych modyfikacjach mojego malarskiego „kroju pisma”. Kiedy wraz z cyklem *Sen Józefa w domu Horty* w moich obrazach pojawił się ornament sądziłem, że było to wynikiem nieuświadomionej przedtem uwagi do estetyki secesyjnej, jedynej danej nam — Katowiczanom — próbki stylu historycznego, z którą na co dzień można w tym młodym mieście obcować, nie wchodząc do muzeum. Później dostrzegłem intelektualne implikacje użycia ornamentu i jego kuszącą niejednoznaczność. Wobec mojej predylekcji do gmatwania przekazu, pozostawiania odbiorcom mojego malarstwa jak najszerszej możliwości jego interpretacji, takie kolejne (po wątkach biblijnych) zapętlenie bardzo mi odpowiada. Jak dalece zdania mogą być tu podzielone, świadczą choćby teksty zamieszczone w tym katalogu.

Aby nie brnąć w autoanalizy wróć do faktów. Tak więc po 1990 roku włączyłem się w oficjalny obieg sztuki, zdobywając Grand Prix Międzynarodowego Triennale „Transcendencja” w Katowicach, brązowy medal Bielskiej Jesieni w 1990, dwukrotnie wygrywając katowicki konkurs Praca Roku (1990 i 1995), kilkakrotnie biorąc udział w szczecińskich Festiwalach Polskiego Malarstwa Współczesnego (nagroda regulaminowa w 1996 i nominacja do nagrody w 1998). Nie wiązałem się za to z żadnymi galeriami, nie licząc epizodów krótkotrwałej współpracy z Galerią Katarzyny Napiórkowskiej w Warszawie, czy ABC Gallery w Poznaniu, która zorganizowała w 2002 roku moją indywidualną wystawę w Estepona w Hiszpanii, tworząc tam swoją filię.

Po roku 2000 przestałem też wysyłać swoje prace na konkursy i festiwale, ograniczając aktywność do udziału w wystawach indywidualnych, które staram się organizować co 2–3 lata i „okolicznościowych”, jak *Tuchfühlung 2 — Körperkonturen* w Langenbergu (2000), „Schlesien Anders” w Essen (2000), „Rozbiórka Żelaznej Kurtyny” w Berlinie (2011), „Znaczone Sekrety” w Raron w Szwajcarii (2016), czy organizowanych przez katowicką ASP wystaw w kraju i za granicą. Staram się jednak unikać typowych tematycznych wystaw kuratorskich, bo jakkolwiek ingerencja w moje twórcze decyzje jest dla mnie nie do zaakceptowania. Jako osobny projekt uznaję cykl wystaw: „Pracownia Malarstwa. Skansen, poligon, czy samo sedno sztuki”, związany z dziesięcioleciem prowadzonej przeze mnie Pracowni Malarstwa w galeriach Krakowa, Zabrze, Katowic i Wrocławia (2011), gdzie obok prac studentów prezentowałem obrazy swoje i pracujących ze mną kolejnych asystentów.

Brałem udział w ponad stu wystawach zbiorowych w Polsce, Belgii, Francji, Szwecji, Niemczech i Hiszpanii. Od pierwszej wystawy w 1977 roku zorganizowałem 33 wystawy indywidualne, z których najważniejsze to: BWA w Katowicach (1991), Rada Europy w Strasburgu (1998), Muzeum Śląskie w Katowicach (2004).

Mimo, że zatytułowałem ten tekst „Mój artystyczny życiorys” sądzę, że powinienem zamieścić w nim informacje dotyczące pracy pedagogicznej: od dyplomu jestem związany z macierzystą uczelnią, od 1977 — asystent, od 1986 — adiunkt (doktor), od 1994 — adiunkt 2 stopnia (doktor habilitowany), od 1999 profesor, od 2002 profesor zwyczajny. Wszystkie przewody i postępowania odbyłem na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1992–1997 prowadziłem również pracownię malarstwa w Instytucie Sztuki cieszyńskiej Filii Uniwersytetu Śląskiego, a od roku 2004 do dziś uczę też malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Raciborzu, gdzie obecnie prowadzę Licencjacką Pracownię Artystyczną. Te informacje są o tyle ważne, że odkąd sam nie ścigam się w artystycznych konkursach, bo nie wypada, ogromną radość przynoszą mi sukcesy moich studentów. Lista byłaby bardzo długa, a zapewne i tak bym o kimś zapomniał, co byłoby niewybaczalne. Więc bez nazwisk. Zdobywają laury m.in. w gdańskich Najlepszych Dyplomach Akademii Sztuk Pięknych w Polsce (Grand Prix w 2009, nagrody i wyróżnienia w latach 2010, 2011, 2014, 2017) w Ogólnopolskim Konkursie im. Mariana Michalika na Obraz dla

Młodych Malarzy w Częstochowie (Grand Prix w 2010), w Ogólnopolskim Konkursie Sztuki im. Vincenta van Gogha w Rybniku (podwójne Grand Prix dla dwójki moich studentów w 2011), w konkursie Nowy Obraz — Nowe Spojrzenie w Poznaniu (nominacja do nagrody w 2013). I tak mógłbym wymieniać sięgając wstecz jeszcze długo, mógłbym dołożyć laury absolwentów nagradzanych na Festiwalach Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (wyróżnienie w 2006, nagroda jury w 2008), Grand Prix Fundacji im. Franciszki Eibisch w 2006 i tak dalej. Aby zakończyć ten przydługi już tekst dodam, że w 2014 roku zostałem odznaczony brązowym medalem Gloria Artis.

Czytając teraz to, co właśnie napisałem, a moim zamiarem było uniknięcie nużącej wyliczanki, której zwykle nikt nie czyta zauważam, że zakończyłem „mój artystyczny życiorys” klasyczną wyliczanką. Może tak to już bywa w wypadku wystaw jubileuszowych, ale czuję się zobligowany do przypomnienia na koniec o pryncypiach, które determinowały moje twórcze wysiłki. Samotność artysty. Pojedynczość dzieła. Sztuka jako przekaz intymny.

Wydaje się to anachroniczne po katastroficznych diagnozach Baudrillarda, po socjologicznych analizach krytyki politycznej, czy po zrównaniu rynku sztuki z targowiskiem próżności. Ale — paradoksalnie — może właśnie nadszedł czas, by przypomnieć o wartościach elementarnych. Zakończę więc persyflażem z 1994 roku: [...] *dokąd w magmie wszechogarniającej przeciętności będą tkwić jak złote samородki dzieła obdarzone ciepłem życia człowieka, który je stworzył — dotąd będzie możliwa sytuacja normalnego porozumienia z drugim człowiekiem. Rozmowy a nie manifestu, memoriału czy wykładu.*





I am a native Silesian with more or less 25 percent of Czech genes. I was born on 16 January 1953, some 150 metres from a former officers' casino that a year later started to host the Katowice branch of the Cracow Academy of Fine Arts, an institution which had already been active since 1953 and which today is celebrating its 70th anniversary. The place I was born in was then (temporarily) called Stalinogród — Stalin's City, so it should not be looked upon with surprise that the (Katowice in fact) university was established as the Department of Propaganda Graphics of the Academy of Fine Arts in Cracow.

When in 1972 I became its student, which — as I have already hinted at — must have been my destiny — the department was no longer a propaganda division, but still a graphic one; and I wanted to become a painter. Luckily enough, there was an option available to start an individualised plan of studies and from the third year I could resign from graphic arts and devote more time to painting. I learned to paint from Professor Rafał Pomorski and after his death from Professor Andrzej S. Kowalski. Finally as an annex to my main MA diploma works in poster design at Professor Tadeusz Grabowski's studio and in book design, prepared under the supervision of Stanisław Kluska, I was also able to present a cycle of paintings. The hierarchy of my diploma work components was completely reversed.

While closing my account of “the period of learning” I must not neglect years 1978–1992 when I worked with Professor Maciej Bieniasz, first as an assistant lecturer and later as an assistant professor. Our conversations shaped me as a painter and teacher.

Directly after I received my diploma, my art seemed to be (for the first and perhaps last time) “up to date”. I appeared to fit into the new configuration. That may have been the reason why I managed to organise my second individual exhibition in spring 1981 at the (then prestigious and renowned) ZPAP Gallery in Katowice. I had already made my name by receiving a distinction at the Rafał Pomorski Polish Painting Competition in Katowice in 1980 and participating in generational exhibitions such as “Sztuka młodych/The Art of the Young” in Łódź or “Postawy/Attitudes” in Katowice.

The period of martial law completely transformed my understanding of the social role of the artist, no matter how pretentious it might sound. I boycotted official events and venues. I still keep mimeograph leaflets, posters and photographs from that time. Engaged in the independent culture movement I participated in the following exhibitions: “Droga i prawda — Biennale Młodych/Way and Truth — Biennial of the Young” in Wrocław in 1985 and 1987, “Pieta Polska/Polish Pieta” in Poznań, Wrocław, Cracow and Katowice in 1986 and 1987, “Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania/The Mystery of Passion, Death and Resurrection” and “Obecność/Presence” in Warsaw in 1987, “Czas Krzyża/Time of the Cross” in Bytom in 1985, “Wspólnota/Community” in Katowice in 1987.

In 1984, I organised an individual exhibition at my own studio and prepared a handmade catalogue. I do not regret wasting the time; although in the meantime the places available to my generation in the contemporary Polish art had already been taken,

I learned to differentiate between the value of art and its social circulation. I consider it a success that together with Maciej Bieniasz, Tadeusz Czober, Roman Kalarus and others I contributed to establishing the Fra Angelico Gallery, run by the Reverend Jerzy Myszor. Unfortunately, shortly after the change of its management, the Gallery lost its significance and its brand “Znaki Czasu/Signs of the Time” became devalued and was later for no evident reason given up to the Katowice BWA Gallery. What I count as my personal success was the first prize I received from the Independent Cultural Committee of the Silesia-Dąbrowa Region for the best painting exhibition and a scholarship granted to me by the Polish Committee of Independent Culture in Paris in 1988.

The painting language I developed at that time, based on New Testament stories (interpreted freely, with apocryphal or even heretic approach) proved useful again in the 1990s when I resumed my “official” publishing activities. As the themes of my pictures are usually stories relating to my own entanglements with principal, existential issues, such as indifference, hate, love or death, a direct, straightforward way of narrating would result in conventions, clichés or hysteria. With its stories concerning the basic questions of human existence, the New Testament serves as a perfect intermediary, enabling me to speak in quotation marks. The choice I once made has today gained a new dimension — it keeps irritating bigots in the time of ubiquitous patriotic and religious declarations.

I should also mention certain modifications to the “typeface” of my painting. When ornaments appeared in my pictures, for the first time in the *Joseph's Dream in Horta's House* cycle, I thought they were the result of my hidden attraction towards Art Nouveau aesthetics, the only historical artistic trend we, the inhabitants of Katowice, can appreciate in this young city without visiting a museum. Later I realised the intellectual implications of ornamenting and its tempting ambiguity. With my predilection to complicate the message and giving the viewers the biggest possible room for interpretation, I am really satisfied with this next (after the biblical motifs) entanglement of mine. How different the interpretations may be can be observed also in the texts contained in this catalogue.

But let us not get involved in analyses and return to facts. After 1990 I entered the official artistic life and won the Grand Prix at the International Triennial “Transcendencia” in Katowice, a bronze medal at “Bielska Jesień/Bielsko Autumn” in 1990, two first prizes at the Katowice “Praca Roku/Work of the Year” competition (1990 and 1995), several times I took part in the Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin (statutory prize in 1996 and a nomination for a prize in 1998). I did not cooperate closely with galleries, apart from a few episodes of short collaboration with Katarzyna Napiórkowska's Gallery in Warsaw or the ABC Gallery in Poznań that organised my individual exhibition in Estepona in 2002 while establishing its Spanish branch.

After 2000 I stopped sending my works to competitions and festivals and limited myself to organising individual exhibitions held every 2–3 years and occasional presentations such as “Tuchföhlung 2 — Körperkonturen” in Langenberg (2000), “Schlesien Anders” in Essen (2000), “Abbau des Eisernen Vorhangs” in Berlin (2011), “Markierte Geheimnisse” in Raron in Switzerland (2016), or other exhibitions organised by the Academy of Fine Arts in Katowice in Poland and abroad. I try to avoid typical thematic curator exhibitions because I would never accept any interference in my artistic decisions. There is another cycle of exhibitions, “Studio of Painting. Museum, training ground or the core of art” I consider a separate project which accompanied the tenth anniversary of the Studio of Painting I ran. The presentation was hosted by galleries in Cracow, Zabrze, Katowice and Wrocław (2011) with the works by my students, myself and my subsequent assistants.

I participated in almost one hundred collective exhibitions in Poland, Belgium, France, Sweden, Germany and Spain. Since my first exhibition in 1977 I have organised 33 individual events, the most important of which included: the BWA Gallery in Katowice (1991), the Council Of Europe in Strasbourg (1998), the Silesian Museum in Katowice (2004).

Although I titled the text “My artistic biography” I think it should also mention my teaching activities: since my graduation I have been associated with my home Academy as assistant lecturer (since 1977), assistant professor (PhD) (since 1986), assistant professor of the second degree (since 1994), associate professor (since 1999) and finally full professor (since 2002). All the conferment procedures were conducted at the Department of Painting of the Academy of Fine Arts in Cracow. In 1992–1997 I was head of the studio of painting at the Institute of Art at the Cieszyn Branch of the University of Silesia and since 2004 I have been a teacher of painting at Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa in Racibórz, where I run the Baccalaureate Artistic Studio.

This information is all the more important that since I stopped taking part in competitions — as it would not be appropriate — I have been finding a lot of pleasure in the successes of my students. The list of such triumphs would be very long, and still I could forget about someone, which would be unforgivable — so no names. My students have won prizes at the Academy of Fine Arts Best Diploma Work Competition in Gdańsk (Grand Prix in 2009, prizes and distinctions in 2010, 2011, 2014 and 2017) at the Marian Michalik Competition for Young Painters (Grand Prix in 2010) in Częstochowa, the Vincent van Gogh Polish Art Competition in Rybnik (double Grand Prix for two of my students in 2011) and at the Nowy Obraz — Nowe Spojrzenie/New Image — New Look Competition in Poznań (nomination for the prize in 2013). I could extend the list even further by adding the successes of my graduates, awarded at the Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin (distinction in 2006, the Jury Award in 2008), Grand Prix of the Franciszka Eibisch Foundation in 2006, and so on. I will finish this already longish text by mentioning the Gloria Artis medal I received in 2014.

Having read what I have just written I must admit that despite my intention of avoiding tedious recitals, usually skipped by readers, I have actually finished my artistic biography with a typical enumeration. It may be typical of anniversary exhibitions, nevertheless I feel I must finish by mentioning the principles that determine my artistic efforts. The loneliness of an artist. The singularity of a work of art. Art as an intimate medium.

After Baudrillard's catastrophic diagnoses and sociological analyses of political criticism or after identifying the art market with a vanity fair this may sound like an anachronism. But — paradoxically — it may be the time to remind ourselves about the elementary values. I will conclude with a persiflage from 1994: [...] *until in the magma of overwhelming mediocrity one can find the gold nuggets of such works of art that carry the warmth of their creator's life, it will always be possible to communicate with another person. Through a conversation, not a manifesto, memorial or lecture.*

## Spis treści / Contents

	Ignacy Miedziński
3	WSTĘP
4	PREFACE
	Irma Kozina
5	MALARSTWO KAZIMIERZA CIEŚLIKA — MUZYCZNY PALIMPSEST Z TRANSCENDENTALIAMI W KŁĄCZACH
9	THE PAINTING OF KAZIMIERZ CIEŚLIK — A MUSICAL PALIMPSEST WITH TRANSCENDENTALS IN VINES
	Marek Kamiński
13	PIĘTNAŚCIE SPOJRZEŃ NA L'ART NOUVEAU BING W WERSJI 4.1
15	FIFTEEN LOOKS AT L'ART NOUVEAU BING, VERSION 4.1
	Ryszard Koziółek
17	TRZY KROKI KAZIMIERZA CIEŚLIKA
23	KAZIMIERZ CIEŚLIK'S THREE STEPS
29	OBRAZY / PAINTINGS
	Kazimierz Cieślik
149	MÓJ ARTYSTYCZNY ŻYCIORYS
155	MY ARTISTIC BIOGRAPHY



AUTOR MONOGRAFII / AUTHOR OF MONOGRAPH / Kazimierz Cieřlik

REDAKTOR PROWADZĄCY / MANAGING EDITOR / Anna Cichoń

TEKSTY / TEXTS / Marek Kamieński, Irma Kozina, Ryszard Koziółek, Ignacy Miedziński

RECENZJE / REVIEW / Antoni Cygan, Roman Maciuszkiewicz

PROJEKT GRAFICZNY / GRAPHIC DESIGN / Daria Malicka

OPRACOWANIE MATERIAŁU ILUSTRACYJNEGO / PHOTO EDITING / Barbara Kubska

KOREKTA / PROOFREADING / Izabela Błacha, Anna Cichoń

TŁUMACZENIE / TRANSLATION / Łukasz Kansy

WYDAWCA / PUBLISHED BY / Akademia Sztuk Pięknyc w Katowicach  
[www.asp.katowice.pl](http://www.asp.katowice.pl)

DRUK / PRINTED BY / Drukarnia Archidiecezjalna, Katowice

NAKLAD / PRINT RUN / 500 egzemplarzy

Księżkę złożono krojem Neacademia (Rosetta Type), wydrukowano na papierze Arctic Volume White 130 g/m<sup>3</sup>

ISBN 978-83-65825-04-9

Projekt objęty mecenatem Miasta Katowice

