

Kazimierz Cieřlik

OBRAZY ZARAZY
IMAGES OF PLAGUE

KATOWICE • 2024

OBRAZY ZARAŻY

Wystawa, a zarazem projekt artystyczny „Obrazy zarazy” jest rozwinięciem poprzedniej wystawy zatytułowanej „Niejasne obrazy” z 2017 roku, którą uzupełniłem o wątki daleko bardziej jednoznaczne, niejednokrotnie bliskie swojej publicystyki społeczno-kulturalnej. Covid nie jest tu wcale jedynym, czy najważniejszym powodem tego, że w „jesieni życia” zdecydowałem się użyć języka wiążanego zwykle z etykietą „młodzi gniewni” i reagować bardziej jednoznacznie na polską rzeczywistość. Ten niewczesny imperatyw mógłbym nazwać malowniczo (za protestującymi w 2020 roku na ulicach polskich miast kobietami): „wkurwem”.

Jako że gmatwanie przekazu jest jednak ulubioną przeze mnie formą komunikowania, również w nowych obrazach posługuję się metaforą — tym razem odrobinę „plakatowej” proveniencji. Dlatego odnoszone do naszej codzienności obrazy formułuję w języku wiążanym z bajkami Ezopa, La Fontaine’a, czy Krasickiego, gdzie ludzkie przywary kryją się za wizerunkami zwierząt. Aby jednak nie utknąć w doraźności, w formie palimpsestu cytuję dzieła zwykle powszechnie znane z historii sztuki czy literatury.

Ciągle użyteczne (z tego samego powodu) wydaje mi się użycie ornamentu. W tym miejscu posłużę się (cytowaną za Irmą Koziną) tezą Niklasa Luhmanna, który w jednym ze swoich tekstów dowodzi: „W ornamentach formy wywodzą się z innych form prymarnych. Powstają za sprawą powrotów, nawiązań, wycofywania się, kontynuacji, redukcji lub rozwijania wcześniejszych wątków, nie nosząc przy tym żadnych śladów gwałtownych pęknięć i przerw. Poszczególne zmiany kierunków nie burzą harmonii i spójności całości, jako że każdy odcinek ornamentu jest zarazem końcem motywu poprzedniego i początkiem następnego. Ornament wytwarza swoją własną wyimaginowaną przestrzeń poprzez nieprzerwaną przemianę punktów granicznych formy, kształtując zakończenia odcinków jako przejścia do nowych motywów. Jest to swoista morfogeneza gwarantująca wysokie skomplikowanie form i zaistnienie nieograniczonej ilości

wariantów. Tym samym w ornamencie ujawnia się zasada systemowa o charakterze ogólnym, stanowiąca paralelę dla współczesnego rozumienia wszystkich zjawisk i procesów zachodzących we wszechświecie, w myśl której zaistnienie momentu granicznego jakiejś formy niesie za sobą od razu problem wieloaspektowości. Moment taki często może być wychwycony i następnie kontrolowany przez sięgnięcie wstecz do tego, co już niegdyś miało miejsce”.

W wyniku opisanych wyżej spekulacji powstał — ciągle otwarty — cykl obrazów określony wspólnym tytułem: „My, Naród”, wywiedzionym z historycznego przemówienia Lecha Wałęsy (w brawurowym tłumaczeniu Jacka Kalabińskiego) przed amerykańskim Kongresem trzydzieści parę lat temu, cytującego wstęp do amerykańskiej Konstytucji. Mniej plakatowo traktuję metafory usychającego drzewa, bagna, czy zwierzęcego truchła, wykorzystywane w obrazach związanych z wątkami nowotestamentowymi.

Z kolei obrazy pozostające w związku z poezją i prozą Rainera Marii Rilkego chciałem uwolnić od jakiegokolwiek zobowiązania do ilustrowania tekstu literackiego. Są one ledwie „wariacjami na temat”. A że również w nich można znaleźć echa naszej ponurej rzeczywistości, orientowałem się zwykle po zakończeniu procesu malowania.

Nie chcąc proponować instruktarzu typu „co malarz chciał przez to powiedzieć”, rozszyfrowanie przesłania moich ostatnich obrazów pozostawiam ich odbiorcom licząc, że moje intencje niejednokrotnie zyskają nieprzewidziany przeze mnie sens.

IMAGES OF PLAGUE

The exhibition, and concurrently the art project “Images of Plague,” evolves from the 2017 exhibition titled “Unclear Images”, which I have expanded with themes far more explicit, often resembling socio-cultural journalism. Covid is by no means the sole or most significant reason why, in this “Autumn of Life,” I chose to employ a language typically associated with the label “young and angry” to react more unequivocally to Polish reality. I could vividly describe this untimely reaction (following the women protesting in the streets of Polish cities in 2020) as “wkurw (pissed off)”.

However, since convoluting the message is my preferred mode of communication, I also employ metaphor in my new paintings – this time with a touch of “poster-like” provenance. Hence, I formulate images related to our daily lives in the language associated with fables by Aesop, La Fontaine, or Krasicki, where human vices are cloaked behind images of animals. Nevertheless, to avoid becoming ensnared in ad hocness, I interweave works commonly known from art history or literature in the form of a palimpsest.

For the same reasons, the use of ornament still appears useful to me. Here, I will employ (quoting Irma Kozina) the thesis of Niklas Luhmann, who argues in one of his texts: “In ornaments, forms derive from other primordial forms. They arise through returns, references, withdrawals, continuations, reductions, or developments of earlier themes, without bearing any traces of violent ruptures and interruptions. Individual changes of direction do not disrupt the harmony and coherence of the whole, as each section of the ornament serves as both the end of the previous motif and the beginning of the next. The ornament creates its own imaginary space through the uninterrupted transformation of the form’s boundary points, shaping the ends of the sections as transitions to new motifs. This is a kind of morphogenesis that guarantees the high complexity of forms and the existence of an unlimited number of variants. Thus, a systemic principle of a general nature is revealed in the ornament, which parallels the modern

understanding of all phenomena and processes occurring in the universe, where the existence of a boundary moment of some form immediately brings forth the problem of multifacetedness. Such a moment can often be grasped and then controlled by reaching back to what once took place.”

As a result of the aforementioned speculations, a series of paintings was created — still open — bearing the collective title: “We, the Nation,” derived from Lech Walesa’s historic speech (in a splendid translation by Jacek Kalabinski) before the US Congress over thirty years ago, quoting the introduction to the US Constitution. I take a less ‘poster-like approach’ to the metaphors of a withering tree, swamp, or animal carcass used in images related to New Testament themes.

Conversely, I aimed to liberate the paintings connected with Rainer Maria Rilke’s poetry and prose from any obligation to illustrate the literary text. They are hardly “variations on a theme.” I usually noticed echoes of our grim reality within them after completing the painting process.

Without intending to offer a “what did the painter mean by this” type of instruction, I leave the deciphering of the message of my recent paintings to their viewers, hoping that my intentions will often acquire meanings I had not anticipated.

ZNIEBAZSTĄPIENIE

O (NIEKTÓRYCH) OBRAZACH KAZIMIERZA CIEŚLIKA

Na obrazie *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* (2016) widać, jak Malarz stara się złączyć literaturę, muzykę i malarstwo. Znakomity poeta i jego wydany w 1906 roku poemat prozą, którego tytuł dał asumpt do powstałego sto dziesięć lat później obrazu, a w obu tych dziełach panuje swoista rytmika, wycucie muzycznego pulsu: 6 części obrazu, w których gmatwają się linie i wzory ornamentu, przez które coś się przebija, coś jedzie nieprzerwanie i nie-strudzenie. Poeta i Malarz starają się dociec co.

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

Jazda, jazda, jazda.

Jakże wątła się stała odwaga, jak wielka tęsknota. Nie ma gór, nie ma żadnego drzewa. Nic się powstać nie waży. Obce chaty warują spragnione u bagnistych studzien. Żadnej wieży. Wciąż ten sam obraz. Dwojga oczu na to za dużo. Tylko w nocy zdaje się czasem majaczyć jakaś znajoma droga. Może zawsze zawracamy nocą i jedziemy przez ten sam kawałek, który w obcym słońcu z trudem zdobywaliśmy.

Poeta i Malarz starają się dociec tego co, które się przebija przez monotonię pustkowia, gdzie narasta obcość i poczucie zagrożenia. Gdy więc Rilke pisze, że „dwojga oczu na to za dużo” nie ma na myśli widza/czytelnika. Ten musi wyteńczyć wzrok, nie tylko swój, ale Poety i Malarza, zatem dopiero spojrzenie sześciu oczu, da mu szansę, choć wcale nie pewność, że wypatrzy *to-co-jedzie*. Zobaczy spowitego w mrok rycerza ze słynnej ryciny Dürera, koński łeb i biegnącego za nimi psa, ale wszystko to w osobnych fragmentach, które nie składają w całość. Jakby śmierć już spotkała rycerza i nie otrzymał należnego grobowca, a świat rozpadł się na kawałki. A może to wszystko tylko moje wyobrażenie, tego, który stara się znaleźć klucz do zamka, jakim jest obraz, lecz może to być zamek obudowany wielorakimi zabezpieczeniami.

Zaczynam więc od wyznania filozofa, które podzielam: „W odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs (...) wydaje mi się zawsze naiwny, zarazem pouczający i rzucający zaklęcia, zaprogramowany, kierowany przymusem mentorstwa”.
Mimo to, spróbujmy.

— Rainer Maria Rilke, *Rapsod o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*,
tłum. A. Lam (dostęp internetowy).

— Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s.179.

TO-CO-NIE-JEST

Lecz słowa te wydały im się częścią gadaniną i nie dali im wiary (Ł 24.11)

Kobiety rano pospieszyły do grobu. Dzięki ewangelicie znamy ich imiona — „Maria Magdalena, Joanna i Maria, matka Jakuba”, ale wiemy, że były też „inne”. Gdy opowiedziały uczniom o pustym grobie, ci uznali to za „część gadaniną”. Dwie oceny tej nadzwyczajnej, przełomowej sytuacji, której rewolucyjność polega nie na tym, co jest, lecz na tym, *co-nie-jest*. Mówimy *co-nie-jest*, bowiem nie chodzi tu o zwykłą nieobecność, brak jakiejś osoby czy przedmiotu, coś, co mamy na myśli, kiedy powiadamy, iż „kogoś/czegoś nie ma”. Stawka jest nieporównanie wyższa: *to-co-nie-jest* obwieszcza i warunkuje przyszłość świata: teraz, po zmartwychwstaniu, przyszłość świata wygląda zupełnie inaczej. Zależy od tego, czy damy wiarę *pustemu* miejscu, które nie jest puste *po kimś*, lecz jest puste dlatego, że ten-którego-myślimy jest w ten właśnie paradoksalny sposób w tym miejscu obecny. *Jest* Boga to nie to samo *jest*, którym odnosimy się do człowieka. *To-co-nie-jest* nie jest tym, czego *nie ma*. Na tym polega apokaliptyczny charakter przyszłości.

Ucniowie nie dają wiary: „Jednakże Piotr wybrał się i pobiegł do grobu; schyliwszy się, ujrzał same tylko płótna. I wrócił do siebie, dziwiąc się temu, co się stało” (Ł 24, 12).

Grób jest pusty, co nie oznacza, że pusta jest scena, na której skupia się nasze spojrzenie. Jest anioł i strażnik, jest i kobieta zapewne jedna z tych, które biegły do groty trapiąc się, iż nie będzie nikogo, kto pomoże im odsunąć kamień. Wszystkie te postaci widzimy częściowo: ramię strażnika trzymającego podłużny przedmiot (zapewne włócznię), strzępiaste, ptasie skrzydło anioła, twarz i pierś kobiety. Nic dziwnego: przecież jedynie Bogu przypisana jest Pełnia, tylko on jest Pleromą, całością — wszystko, co ziemskie i upadłe jest tylko fragmentaryczne. Grób jest „pusty”, ale tylko przyjąwszy, że spodziewaliśmy się ujrzeć w nim ciało Boga pokonanego przez zawistnych śmiertelników. Gdyby tak było, oznaczałoby to ich zwycięstwo. Dostrzegamy jednak płótno, tkaninę jeszcze

sfałdowaną dotykem zawiniętego w nie ciała. Począwszy od tej chwili, tam będziemy szukać śladu Boga: w załamaniach, uskokach, fałdach, zmarszczkach, szczelinach, pęknięciach. Wszystko to są schrony, w których Bóg kryje się przed ludźmi; zasłania się, aby ujść tym, którzy chcą za wszelką cenę ogłosić, że go „znaleźli”, „dopadli”, „osaczyli”, „zrozumieli”, i odtąd nikomu nie będzie już wolno myśleć Boga w inny sposób niż w ten ogłoszony jako obowiązujący. Piotr zobaczył tylko „same płótna”; kobiety zobaczyły fałdy tkaniny, w których *zagrzebał się* Bóg zdradzony przez człowieka, którego przyszedł uzdrowić. Piotr zobaczył, że nikogo/niczego nie ma; Maria Magdalena, Joanna i Maria, matka Jakuba zobaczyły *to-co-nie jest*. Lepiej wyczuwają tragiczność ludzkiego losu.

Malarz przyznaje się do fascynacji angielskim ruchem Arts & Crafts. Związany z nim John Ruskin pisze, że Szekspir „nie posiada bohaterów; widzi jedynie heroiny”, a wyliczywszy ułomności Hamleta, Leara, Otella i innych napisze, że to kobiety są u Szekspira „najwyższymi bohaterskimi typami ludzkimi”. Mądra kobieta przypomina: „Pozostawić pewną próżnię, coś zarezerwowanego — każdy człowiek robi z tym, co mu się będzie podobało — będzie to można poświęcić temu, co przerasta wszystko na ziemi”.

Kazimierz Cieślík, *Pusty grób*, 1993.

John Ruskin, *Sezam i lilie*, tłum. W. Szukiewicz. Warszawa 1900, s. 113.

Simone Weil, *Szaleństwo miłości i ostatnie listy*, tłum. M. i J. Plecińscy. Poznań 2016, s. 265.

ŚWIAT OPUSZCZONY

To-co-nie-jest jako biała przestrzeń, to, co jeszcze i już widoczne, i co otwiera drogę w stronę nie tylko niewidocznego, ale i niewidzialnego: jeśli tak, zatem wszystko to, co dostrzegalne niesie w sobie jakąś pamięć owego niewidzialnego. Mogło ono zostać przesłonięte przez napierające zewsząd rzeczy, które wciąż dostawiamy do siebie; świat gada do nas przedmiotami, które z kolei stają się tematem naszej gadaniny. „Każda rzecz odsyła do innej rzeczy, tamta powoływała się na dalszą i tak bez końca. (...) Miało się dość tego bujania na falach nieskończonej frazeologii”. Niewidzialne mogło więc zostać *zagadane* i stąd nieodzowna potrzeba ciszy. Chociaż pamiętajmy o roztropnej przestrodze Pascala Quinarda, że „czymś, co poprzedza język. wcale nie jest milczenie (...), ale królestwo stojące za tym, co niewidzialne”.

Mogło też ono zostać pogrzebane pod przedmiotami, które piętrzymy jedne na drugich, ale nie zniknęło bez reszty. Właśnie o tej reszcie i jej odkrywaniu jest malarstwo Kazimierza Cieślíka. Spóźniliśmy się na niewidzialne, które wycofało się z widzialnego świata jakby nie mogąc już konkurować z masą przedmiotów, lawiną widzialnego. *Wir kómen zu spät* ogłosił Hölderlin, i to

bodaj najkrótsza i najbardziej przejmująca definicja nowoczesności. Ale dalej pisze poeta, że „Bogowie niby wciąż żyją, ale gdzie indziej: tam, w górze” i „nie zważają, czy w ogóle żyjemy”.

Serię jedenastu obrazów poświęconych czterem ewangelistom moglibyśmy odnieść do przywołanego poematu niemieckiego romantyka. Na bodaj najbardziej przejmującym z nich święci mężowie, władcy słowa, które powierzyło im Niewidzialne, strażnicy Logosu, z trudem dają się dostrzec w pejzażu spustoszonego zimą lasu. Są podwójnymi symbolami: sami objawiają się jako figury zwierząt (lew, byk, orzeł) przypisanych trzem z nich przez ikonograficzną tradycję, i to właśnie jako zwierzęta symbolicznie reprezentują życie w pozbawionym życia świecie. Czwartym symbolicznym przedstawieniem przypisanym Mateuszowi jest człowiek i to postawienie w jednym rzędzie człowieka i zwierząt, ustanowienie między nimi zasady równości bycia jest wielce pouczające. Wszak skarżył się Hölderlin, że „lepiej jest już spać, niż żyć tak w osamotnieniu / I wiecznie czekać”; teraz budzimy się z samotności do wspólnoty tego-co-jest. To pierwszy krok w stronę Niewidzialnego.

Stoi zatem przed nami zadanie przekonania bogów, że faktycznie istniejemy, a możemy je wypełnić na dwa sposoby: (1) dostrzegając i doceniając iskry Niewidzialnego, jakie od czasu do czasu rozbłyskują w królestwie widzialnych przedmiotów, czyli osłabiając status owego „niby”, którym poeta opatrzył istnienie bogów (Hölderlin pisze dalej w tym samym wierszu, że człowiek przez „resztę życia śni” o pełni boskości), oraz (2) troszcząc się o stan świata ludzkiego pozostawionego przez bogów własnemu losowi. Czytam mądrą przestrogę filozofa: „(...) świat opuszczony przez herosów i bogów nie jest żałosny, lecz właściwie pełen wdzięku: ileż gracji ma w sobie człowiek — mówi jeden z bohaterów Menandra — gdy jest prawdziwie ludzki”. Nie da się osiągnąć tego celu bez uważnego spojrzenia, tego podstawowego warunku wszelkiego namysłu. „Najważniejsze, żeby mieć oczy otwarte. Przyroda jest jak dziecięca zagadka, jak ukryty w płątaniu liści rysunek: czy potraficie znaleźć ukryte pośród liści kaczkę, dom, małego chłopca, wiadro, zebra albo but?”. Albo ewangelistę — dopowiadam autorce.

Nie bez powodu figury ewangelistów są tak trudne do wypatrzenia na płótnach Malarza: na jednym zostały po nich tylko puste miejsca, cienie, wycięte w tle otwory w kształcie ich ciał — ledwie ślad, trop, wspomnienie, jakie zostawia po sobie zmarły. A taki ślad jest zawsze cięciem, skaleczeniem, raną.

Kazimierz Cieślík, *Czterech ewangelistów wg płaskorzeźby z katedry Saint Sernin w Tuluzie* (2021);

Czterech ewangelistów według transeptu katedry w Burgos (2018).

Bruno Schulz, *Jesień*. W: Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław 1989, s. 321.

Pascal Quinard, *Błędne cienie*, tłum. T. Komendant. Warszawa 2004, s. 96.

Friedrich Hölderlin, *Chleb i wino*. W: Idem, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*. Kraków 2003, s. 157.

Giorgio Agamben, *Idea prozy*, tłum. E. Górniak-Morgan. Warszawa 2018, s. 91.

Annie Dillard, *Pielgrzym nad Tinker Creek*, tłum. M. Świerkocki. Kraków 2010, s. 32.

(W) ŚWIAT ZAPUSZCZONY

Opuszczony ogród dziczeje, porasta krzakami-przybyszami, chwastami, a nie-przycinane gałęzie splatają się w trudny do przebycia gąszcz. Ewangelści doświadczać tego na własnej skórze. Ci, których wizerunki Malarz powtórzył za Porta Regia katedry w Chartres nikną w wysokich trawach. Ci, którzy przybyli z niemieckiego drzeworytu zaplatali się beznadziejnie w suchych gałęziach drzew, a tych, których duchy Malarz wywołał z prac Fernando Gallego nie mogą się przebić przez gęsty, dziewiczy las. W tych przypadkach zadaniem aniołów jest dotrzeć do człowieka spośród bujnego, dzikiego życia, które wstrzymuje ich ruch. „Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. (...) A ku parkanowi kozuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem (...)”. Świat opuszczony jest światem *zapuszczonym*, wymagającym troski. Z jednej strony może pochłonać go niepohamowane w swym tworzeniu, monstrualne w swej produktywności życie; z drugiej — grozi mu wykluczająca wszelką gospodarność zimowa, arktyczna pustka, jak w zdominowanym przez uschłe drzewo mroźnym pejzażu utrwaloną przez szesnastowiecznego drzeworytnika, na którym Malarz przedstawił ewangelistów jako ptaki uczepione suchych gałęzi.

Ewangelści nie mogą temu światu nadmiaru i pustki zaprzeczyć, ale nie mogą mu poddać się bez sprzeciwu: reprezentują życie, które nie jest z tego świata. Są *zapuszczeni* w świat niczym sonda lub mające oczyścić spojrzenie krople. Po to, by się sprzeciwić jego zapuszczeniu; by powstrzymać ten stan zaniedbania, pragną o świat zadbać. *Zapuszczają* w świecie jeśli nie korzenie, to delikatne pędy.

Kazimierz Cieślak, *Czterech ewangelistów wg Porta Regia katedry w Chartres* (2023); *Czterech ewangelistów wg południowoniemieckiego drzeworytu* (2021); *Czterech ewangelistów z Eklezją i Synagogą wg Fernando Gallego* (2023); *Czterech ewangelistów wg szesnastowiecznego drzeworytu francuskiego* (2015).

Bruno Schulz, *Sierpień*. W: Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław 1989, s. 6.

DRZEWO

Przypuszczalnie nie ma starszego symbolu życia niż drzewo, którego moc bierze się ze ścisłego zespolenia z ziemią. Może dorównuje mu wyobrażenie domu, do którego przyjdzie nam powrócić, ale i tam siła pierwotnych skojarzeń każe umieścić dom na drzewie. To nie tylko przygoda wieku młodzieńczego,

w którym wspinanie się po drzewach ma wcale niemałe znaczenie. Truman Capote w *Harfie traw* i Italo Calvino w *Baronie drzewołazie* stworzą głęboką fenomenologię zamieszkiwania na drzewie.

Bujna roślinność płócien malarza, na których rządzi biologiczny rozrost potwierdza aktualność tego symbolu i radość z niego wynikającą. Ale mądrość każe nie zapominać o tym, że światłu towarzyszy mrok, a dzień zawsze przyzywa noc i ten nierozzerwalny związek wynikający z różnicy jest warunkiem wszelkiego bycia. „Wiesz, że dzień zabija noc, / Noc rozdziela dni”, śpiewająco wyłożył tę prawdę Jim Morrison. Drzewo oznacza radość wynikającą z bycia, ale mądrość nakazuje ostrożność, bowiem „w życiu jest coś poruszająco smutnego; może czyjeś oczy napływają z tego powodu łzami, ale on wie, jaki ten smutek jest niezmienny. (...) Być smutnym, być tu bez żadnego sensu (...) wiedząc, że każda radość jest owocem, który właśnie tam, gdzie oczekuje się najśłodsze smaku, właśnie tam (...) jest gorzki”.

Malarz odkrywa tę prawdę i to związanie radości i smutku bycia, obietnicy i zawodu, nadziei i rozczarowania, mesjańskiego oczekiwania i żalości wynikającej z tego, że Herodzi tego świata znów wzięli górę i krwawo rozprawili się z niewiniątkami. Kiedy dochodzi do tej prawdy, maluje drzewo, które suchymi, bezlistnymi gałęziami ostro odcina się od ciemnego błękitu. Przypomina suchą gałąź przecinającą diagonalą kompozycję słynnego obrazu Gaugina *Wizja po kazaniu lub walka Jakuba z Aniołem* z roku 1888. Na płótnie Kazimierza Cieślaka dokoła jeszcze zielenią się liście, ale to właśnie to jałowe, nagie drzewo góruje nad wszystkim. To obraz przyszłości rozpiętej między nadzieją Mateusza i Jana usadowionych u wierzchołka drzewa i głębokim zawodem Łukasza i Marka, których zarysy już tylko majaczą u dołu, coraz bliżej ziemi. „Przyjdzie”, wołają dwaj pierwsi, „Nie przyszedł”, zdają się mówić drudzy. Sprawiedliwość znów została odłożona „na później”; świat wrócił w stare koleiny. Męka czekania jest przeznaczeniem człowieka, o czym dobrze wiedział Samuel Beckett.

Cierpliwość malarza mozolnie pracującego nad obrazem, długie godziny studiującego jego kompozycję, niespieszność ruchu ręki trzymającej pędzel dotykający płótna — wszystko to modusy tego mesjańskiego czekania uczącego, że tylko za sprawą smutku można doznać radości bycia.

A może w tym wizerunku nagiego drzewa jest jeszcze inna myśl: przyjrzyjmy się złocistym figurom dwóch ewangelistów i kunsztownemu ornamentowi z wysmakowaną dyskrecją otaczającego (lecz nie „ramującego”) całą scenę. Czy błądzimy myśląc, że to, co zwiemy postępek cywilizacji, i w czym Oświecenie upatrywało źródło nadziei na mądrzejszą przyszłość „wysuszyło” życie, zastępując je życiem sztucznie sfabrykowanym, nie rodzącym się z siebie, lecz powołanym przez nas do życia, jak doktor Frankenstein *powołał do życia* swoje monstrum. Już w 1869 roku tak podejrzewali bracia Goncourtowie: „Czytam,

że umierają drzewa Paryża. (...) Stara przyroda ginie. Opuszcza nasza ziemię zatrutą cywilizacją; i może bliski jest czas, kiedy dekorację naturalną trzeba będzie zastąpić podrobioną przez przemysł, a stolice nowoczesne, te potworne akumulacje ludności, za cały cień i zielen będą miały palmy z pomalowanej blachy (...). I czy w związku z tym nadzieja nie kotwicz się już tylko w sztuce? Tej przywołanej z przeszłości (w tym przypadku z Psalterza z Amesbury) i tej pracownice wymyślonej przez artystę (uwidocznionej w ornamentyce).

Kazimierz Cieślík, *Czterech ewangelistów wg Psalterza z Amesbury* (2019).

The Doors, *Break on Through to the Other Side*, z albumu *The Doors*, Electra Records, 1967.

Béla Hamvas, *Księga gaju laurowego i inne eseje*, tłum. T. Worowska. Warszawa 2022, s. 208.

Edmund i Juliusz de Goncourt, *Dziennik*, tłum. J. Guze. Warszawa 1988, s. 285.

WEDŁUG

To słowo sprawuje pieczę nad jedenastoma obrazami z czterema ewangelistami i dwunastoma z cyklu *My, Naród*. Wraz z nim myśl wraca do pustego miejsca. W zdaniu przyimek ten, zgodnie z wymogami gramatyki, wymaga dopełniacza, a zatem sam sugeruje niepełność, niekompletność i niesamodzielność. Musi zostać dopełniony, aby pojawiło się znaczenie. „Według” to tyle, co „stosownie do czegoś”, co już istnieje, czego istnienie jest wcześniejsze, a ta relacja starszeństwa tradycyjnie wprowadza całą konstelację znaczeń związanych z rodziną, następstwem pokoleń, posłuszeństwem. Czyniąc coś „według” odsłaniam też własną niedoskonałość, może nawet ułomność — przecież czyniąc coś „według” czegoś „opieram się” na tym, jakbym bez tego wsparcia nie mógł ustać na własnych nogach. „Według” wyznacza mi także kierunek drogi, wszak idę według kompasu lub wskazówek GPS-u.

To słowo pozostaje nierozłącznie związane z ewangelistami. Wszak to *według* ich zapisu odczytujemy dzieje Chrystusa. Owo „według” nie jest wcale pojedyncze: *według* św. Marka nie zawsze jest tym samym, co *według* św. Jana. Niekompletność i biała plamka pustego miejsca obecna w przyimku „według” sprawia, że „według” czyni koniecznym liczbę mnogą tego, co je dopełnia. Dopiero złożwszy cztery „według” czterech ewangelistów otrzymujemy postać Chrystusa, na tyle, na ile może ona, przedstawicielka wiecznego Logosu, przedstawić się gadaninie śmiertelników. Tak rozumiem sąd filozofa, iż „Jezus Chrystus jest hybrydą, mieszańcem w stopniu najwyższym”.

Malarz maluje *według* (czasami, jakby wstydzając się swojej „późności”, kamufluje ją skrótem *wg*, wymagającym od widza rozszyfrowania, zatem choćby minimalnie tylko opóźniając moment uświadomienia sobie znaczenia tego przyimka): przyznaje, że jest *dziedzicem*, spadkobiercą, przy czym uczynił się nim sam — przecież sam zdecydował, co *wybrać* jako wzór, motyw przewodni, wizualny

azymut. Robiąc krok dalej powiemy, że oddalił się od samego siebie, że jest zależny od tego, na kim/czym się wspiera. Derrida notuje, że „dziedzictwo nigdy nie ulega skupieniu w jedność, nigdy nie stanowi jedności z samym sobą. Jego domniemana jedność (...) może zawierać się jedynie w nakazie uznania i potwierdzenia poprzez wybór. (...) Trzeba filtrować, przesiewać, krytykować, trzeba przebierać między wieloma możliwościami (...)”. Malarz przychodzi późno, dziedziczy, a więc jest *spóźniony* (do tego słowa powrócimy za chwilę), wybiera spośród wielu źródeł, nie dochodzi do jedności — dlatego powstają wciąż nowe obrazy, dlatego jest 11 płócien „według” ewangelistów *zadłużonych* u różnych mistrzów. Jego malarstwo to rozkoszowanie się długiem, krytycznym obracaniem go przeciwko systemowi, który owego kredytu mu udzielił. Zapiszmy więc ten mały i skromny przyimek tak, by typografia mogła próbować *oddać* (to także czasownik z długiem nierozdzielnie związany) przynajmniej fragment kalejdoskopowej gry jego odcieni: *we(DŁUG)*.

Sergio Quinzio, *Przegrana Boga*, tłum. M. Bielawski. Kraków 2008, s. 59.
Jacques Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*,
tłum. T. Załuski. Warszawa 2016, s. 40.

SALOME 1

Kiedy patrzymy na nią, nie możemy nie wrócić do *Biblii* i ewangelistów. Mateusz wpląta ją w okrutną grę namiętności i obietnicy, w której pośredniczy sztuka, a ustaloną, przyobiecana stawką jest śmierć.

Otóż, kiedy obchodzono urodziny Heroda, tańczyła córka Herodiady wobec gości i spodobała się Herodowi. Zatem pod przysięgą obiecał jej dać wszystko, o cokolwiek poprosi. A ona przedtem już podmówiona przez swą matkę: «Daj mi - rzekła - tu na misie głowę Jana Chrzciciela!» Zasmucił się król. Lecz przez wzgląd na przysięgę i na współbiesiadników kazał jej dać (M 14.6—9).

Ten fragment czyta Des Esseintes, ale odbiera słowa jako „naiwne i lakoniczne”. Piękna córka Herodiady tanecznym ruchem wymyka się mowie, jakby wszystko, co w niej warte uwagi należało do ciała i jego poruszeń. Pisze Huysmans, iż pozostaje „nieuchwytna dla umysłów ścisłych a przyziemnych, dostępna jedynie umysłom o zachwianej równowadze, wyostrzonym i jak gdyby wyposażonym przez neurozę w dar wizjonerstwa”. Na obrazie Kazimierza Cieślika ciało Salome ledwie prześwituje przez zasłony roślinnych ornamentów — to szata spowijająca zmysłową tancerkę; by ujrzeć jej ciało, niezbędne jest „wizjonerstwo”. Poznanie nie jest wyłącznie kwestią rozumu. To wątek znany dobrze Spinozie, który wiedział, że nauka jest zanurzona w emocjach i że marzenie o życiu poddanym niezmaconej władzy rozumu jest rojeniem o złotym wieku. W tym

sensie potrzeba „wizjonerstwa”, a nie rezonerstwa. Dlatego Salome tańczy z głowami filozofów (Arystoteles), atletów (Apoksjomenos), polityków (Konstantyn Wielki); nie jest to jednak głowa uniesiona wysoko, zwieńczona koroną władcy, nie podpira jej dłoń zamysłonego filozofa — to głowa spoczywająca na ziemi lub wpleciona w roślinne pędy i łodygi niczym głowa topielca. Głowa odcięta — tego przecież dotyczyła prośba Salome: odciętej głowy Jana Chrzciciela. Jeśli przyjąć psychoanalityczną wykładnię, iż głowa = męska władza nad państwem tradycyjnie przedstawianym jako ludzkie ciało, zbiór ściśle z sobą związanych i współdziałających części/organów = kartezyjańska dusza myśląca, wówczas okaże się, że taniec Salome wśród przesłon botanicznych ornamentów dotyczy uwolnienia ciała od tradycyjnie pojmowanej polityki z jej skłonnościami do opresywności i od władzy wyrachowanie kalkulującego rozumu.

Salome tańczy nie tyle z głowami, co *nad* głowami odłączonymi od tułowia nie w akcie rewolucyjnego barbarzyństwa czy retrybtywnej sprawiedliwości; chodzi raczej o nagły rozbłysk rozumienia pozwalający, że to nad czym *nomen omen* do tej pory „głowiliśmy się” (już za moment wrócimy do tego czasownika), znajduje nie tyle „rozwiązanie”, co pozwala nam dostrzec prowizoryczność dotychczasowych rozwiązań i odpowiedzi, a tym samym czyni z nas fragment pytania i tajemnicy. Może na tym polega „wizjonerstwo”, którego domaga się Huysmans, a które Witkacy nazywa objawieniem: „Po okresach jałowej walki (...) następują chwile ‘objawień’, w których nagle ciemne i puste przestrzenie pozornie nie do zdobycia, rozjaśniają się cudownie jakimś blaskiem od wewnątrz i rzeczy, nad którymi jeszcze przed chwiląłowiliśmy się (okropne słowo!) bez skutku, wydają się nam dziecinnie proste i łatwe”.

Kazimierz Cieřlik, *Taniec Salome z głową Arystotelesa* (2005).

Joris-Karl Huysmans, *Na opak*, tłum. J. Rogoziński. Warszawa 1976, s.102—103.

S.I. Witkiewicz, O ‘suchości’ pojęć filozofii. W: Idem, *O idealizmie i realizmie*. Warszawa 1977, s. 46.

SALOME 2

Są jeszcze dwa puste miejsca, które nie powinny ujęć naszej uwadze. Salome tańczy nie dlatego, że jest narzędziem posłusznym woli matki, Herodiady, która chce uregulować swe rachunki z Janem Chrzcicielem; nie potrzebuje obietnicy Heroda, roznamiętnionego starca, z którego ust, powiada w powieści Huysmansa Des Esseintes wpatrzony w obraz Gustawa Moreau, „wydziera się okrzyk żądz i rui”. Salome nie potrzebuje pożądliwych spojrzeń potwierdzających moc jej cielesności — jest rzeczniczką „wizjonerstwa”. Nie chodzi tu o zwykłe „spojrzenie”; to pozostaje domeną Heroda. „Wizjonerstwo” to zdolność dostrzeżenia tego, co *stanowi o ciele*, a do czego nie wystarczy spojrzenie zawsze już niejako

przygotowane, by zobaczyć to, co widziało już wiele razy, w czym kultura i życie społeczne wzrok człowieka dobrze wyćwiczyły.

Na obrazach Kazimierza Cieślika taniec Salome jest tańcem życia. Ciało nie jest tu wystawione na pokaz; nie jest przedmiotem niczyjego podziwu. O ciele stanowi bowiem to, co łączy je ze światem, wszystkie subtelne nici relacji z osobami i przedmiotami układające się w związki, spotkania, nawiedzenia, zniebastąpienia. Dlatego Salome tańczy z pawiami, lisami, kogutami, rybą, nawet ze smokami. Jakby nieobce jej były kategorię słowa św. Pawła: „Nikt z nas nie żyje dla siebie i nikt nie umiera dla siebie” (Rz 14.7). To taniec wielkiego uczestniczenia i angażowania się w powszechny rytm życia. „Najswobodniejszym rozwinięciem chtonicznego życia jest taniec. (...) Taniec i melodia są wspólne ludziom i zwierzętom. Tańce i pieśni w naturalnej kolejności towarzyszą pracy i dorocznym świętom. Łączą ludzi od najdawniejszych czasów”.

Salome tańczy z wielką rybą. Wystarczy wpatrzeć się uważnie, by nabrać podziwu dla niezwyklej ekonomii i gracji ruchów ryby w jej wodnym żywiole. Nie mamy wrażenia, że pokonuje go ona, zmaga się z nim, walczy z oporem płynnej materii; przeciwnie — ruch ryby jest tańcem z *wodą*, wspólnotą ruchu wcielonego. Człowiek, gdy tańczy, mówi o sobie więcej niż zdolny wyrazić jest język. Jest tym-który-tańczy i to, co stanowi o jego człowieczeństwie, to jedynie element takiej sceny. Salome i wielka ryba stapiają się w jedno z żywiołem bycia uwidocznionym na obrazie jako roślinno-akwaticzny ornament. Już tylko fragmenty ciała pozwalają dostrzec to, co jest „człowiekiem” i co jest „rybą”; na naszych oczach unaocznia się demokracja bycia, w której człowiek, ryba, woda i sztuka tańczą wspólny taniec. Można nawet zrobić krok dalej i poważać się na sąd, iż to ryba i woda niejako „rehabilitują” człowieka wydobywając jej ciało z bezlitosnego reżimu pożądliwości. Ślad takiej myśli znajdziemy u Paula Valéry’ego: „Nigdy tańcząca kobieta, rozgrzana, pijana ruchem, zamroczona wysiłkiem, obecnością spojrzeń ciężkich od pragnienia, nie wyrazi władczego nakazu płci, (...) jak ta wielka Meduza, która w rwących się falowaniach ozdobnych spódniczek (...) przemienia się w sen Erosa (...)”. Salome wybawiona; nieprzypadkowo ryba była znakiem Chrystusa.

Rytm powtarzających się ornamentów jest arcyważnym elementem tej choreografii. Jej milczącą muzyką; dlatego taniec Salome jest również jej pieśnią. Ciało jest nagie nie po to, aby podrażnić czyjeś zmysły; nagość jest najwyższym i ostatecznym dowodem rozbicia się wobec świata. Salome nie „maszeruje” wojskowym krokiem, lecz *tańczy*. To znaczy zapoczątkowuje niekończący się ruch w stronę (jakiegoś) znaczenia. Wszak, przekonuje filozof, „w wypadku ornamentu ruch znaczenia oraz reprezentacji został już zapoczątkowany: ornamentacyjne sploty, czysta improwizacja muzyczna, muzyka bez tematu lub

bez tekstu wydają się dążyć do wyrażenia lub pokazania czegoś i poprzez swoją formę napinają się w stronę jakiegoś celu”.

Kazimierz Cieřlik, *Taniec Salome z wielką rybą* (2006), *Taniec Salome (z pawiami)* (2002), *Taniec Salome (z lisami i kogutami)* (2002).

Ernst Jünger, *Wybór esejów o słowach i drzewach*, tłum. B. Baran. Warszawa 2017, s. 90.

Paul Valéry, *Rzeczy przemilczane*, tłum. J. Guze. Warszawa 1974, s. 77.

Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s. 116.

ZSTĄPIENIE 1

Środkowy panel tego obrazu nie pozostawia wątpliwości: *Zniebazstąpienie* to nic innego, jak upadek. Różnica między niebem a ziemią nie zezwala na płynne przemieszczenie się z jednej sfery do drugiej. Opuszczenie nieba to zawsze decyzja radykalna. Nie bez przyczyny postać spadającego przypomina wizerunki potępionych i aktem boskiego sądu odesłanych w podziemia piekła. Gdy spadnie, hermafrodytyczna figura skręcona w manierystycznym, konwulsyjnym geście, stanie się dwoma bytami — mężczyzną i kobietą. Jedność staje się wielością, ale nie może być inaczej: kto chce zstąpić w świat, musi stać się *czymś/kimś* pojedynczym. Bóg zstępuje nie tylko *do* człowieka, ale przede wszystkim *w* człowieka. Kierkegaard ujmie to radykalnie: „Jeśli bowiem Bóg ma wejść w świat, musi się to stać przez Jednostkę”. Ornament u góry płótna przypomina o domenie całości, harmonii i piękna, powtarzalnych, wiecznych porządków, które spadający Bóg musi porzucić, ale sygnaturą tych nieśmiertelnych wartości jest śmiertelny fragment. Kto *zstępuje*, ten nieubłaganie rozpocznie życie pośród fragmentów, może nawet ruin. Taka jest nieuchronna apokaliptyka bycia.

Ale to, co pojedyncze zachowa dostęp do piękna: w rękach kobiety i mężczyzny widzimy kartki papieru, a na nich fragmenty „niebiańskiego” ornamentu — fragmenty fragmentu, okruchy okrucha. Kobieta i mężczyzna mają zamknięte oczy, gdy się przebudzą, spostrzegą, że tworząc szczególną trójkę z tym-który-zstąpił (zapewne możemy poważnie się na nazwanie go Bogiem) skazani są na porozumiewanie się ze sobą poprzez niego i za jego pośrednictwem. Może nawet w jego języku, o czym przypomni im maleńki ornamentalny element na powierzonej im kartce papieru. Słusznie pisze Simone Weil, że „sztuka jest dążeniem do przeniesienia w pewną ilość materii kształtowanej przez człowieka — obrazu nieskończonego piękna całego wszechświata”.

Kazimierz Cieřlik, *Zniebazstąpienie* (2001).

Søren Kierkegaard, *O trudnościach bycia chrześcijaninem*, tłum. A. Szwed. Kraków 2004, s. 131.

Simone Weil, *Oczekiwanie Boga*, tłum. K. Konarska-Łosiowa. W: Eadem, *Zakorzenie*. Warszawa 1961, s. 137.

ZSTĄPIENIE 2

Zstępuje także Duch Święty i pozwala zrozumieć to, co dotychczas było tajemnicą zamkniętą w nieznanym języku. „I wszyscy zostali napełnieni Duchem Świętym, i zaczęli mówić obcymi językami, tak jak im Duch pozwalał” (Dz 2.4). Teraz zyskujemy dostęp do tego, co uprzednio było przed nami zamknięte. Dwie sprawy wydają się tu znaczące. Najpierw to, że owo zstępowanie Ducha pozostaje w ścisłym związku z tym-co-nie-jest, a co Malarz przedstawił jako puste miejsce i zobrazował sfałdowanym płótnem. Na obrazie *Zesłanie Ducha Świętego* z 1999 roku przedstawiającym fronton gotyckiej katedry tytuł uzupełniono nawiasem, w którym widnieje słowo „fasada”. Trzy lata później nawias ów zostaje niejako „objaśniony”: teraz fasada katedry nie wypełnia już całego płótna — wznosi się nad obszerną połacią tworzywa, sfałdowanej, a może wulkanicznie sfałdowanej powierzchni wybrzuszonej pod wpływem wrzącej w jej wnętrzu magmy. Kościół w swym duchowym, architektonicznym i wreszcie instytucjonalnym charakterze nabiera głębokiego znaczenia dopiero, gdy doświadcza pustego miejsca, pustego grobu, tego-co-nie-jest. To nauka metafizyki, ale i polityczna przestroga: tym, którzy nie doświadczyli opuszczenia, religia „służy zazwyczaj za partyjny sztandar, na którym wypisuje się rzeczy takie, jak protekcjonizm etc.”. Bez *tego-nie-jest* religia będzie tylko fasadą, atrakcyjną, imponującą, ale jednak fasadą.

Drugą istotną sprawą jest coś, co nazwalibyśmy planetaryzacją zstępowania Ducha: jego uobecnianie się nie jest związane z żadnym z porządków instytucjonalizowanej religii. Nie jest przedmiotem dogmatycznej wiary; jest przeżyciem i świętem życia- i kulturodajnej energii i nadziei. Na obrazie z 1999 roku Duch zstępuje na zgromadzenie afrykańskiego (?) plemienia, siedem lat później Malarz dosłyszy muzyczny element zstępowania w głosie plemiennych bębnow. Duch Święty zstępujący w dionizyjskim obrządku rytualnego tańca i inkantacji szamanów jest bowiem energią przeżywania rzeczywistości jako tworzenia się więzi i form piękna. Świat nie jest już wyłącznie *dosłowny*, jest metaforyczny i poetycki. Właśnie „puste miejsc”, *to-co-nie-jest*, zaprasza nas do podjęcia wysiłków głębokiego, to jest wolnego od pospiechu i powierzchownej wiary w „postęp” doświadczania świata. Może o to chodziło Nietzsche, kiedy w 125 aforyzmie *Wiedzy radosnej* wieszczył „śmierć Boga”, ale i tak, pisze inny filozof, „można mieć nadzieję, że śmierć Boga jest czymś mądrzejszym i mocniejszym od ludzkiego życia”.

Kazimierz Cieślík, *Zesłanie Ducha Świętego (fasada)* (1999); *Zielone Święto II* (2002); *Zesłanie Ducha Świętego (bębn)* (2006).

Miguel de Unamuno, *Dziennik intymny*, tłum. P. Rak. Kęty 2003, s. 47.

Sergio Quinzio, *Przegrana Boga*, tłum. M. Bielawski. Kraków 2008, s. 61.

ORNAMENTUM 1

To słowo pragnie zaspokoić kilka potrzeb — wyposażenia, piękna, czci, ale także uzbrojenia. Wszystkie one ścierają się, walczą z sobą, ale i wspierają, w słowie *ornamentum*, którego czasownikowe źródło *orno* oznacza „wyposażać, zaopatrzyć, uzbroić”, ale także „pięknie ozdobić”, a tym samym uczynić godnym „czci i szacunku”. Akcentuję formę czasownika, bowiem patrząc na obrazy Malarza spostrzegamy aktywizm ornamentu: owszem, zdobi, ale przede wszystkim wykonuje szczególną pracę — zdarza się, że wycofuje się na obrzeża, ale najczęściej nawiedza samo centrum płótna w geście osobliwej konkurencji z tematem, jaki sugeruje tytuł dzieła. Czy więc ornament to akt dywersji wobec oczekiwań widza, który chwytą się tytułu jako odpowiedzi objaśniającej obraz, a tymczasem napotyka płataninę linii i przedmiotów bezpośrednio z tematem niezwiązanych? „Płatanina” wydaje się dobrze dobranym terminem, bowiem ktoś, kto *ornamentuje* dokonuje przekładu odpowiedzi na pytanie — z objaśnionego, zdawało by się, problemu czyni ponownie zagadkę. U Pascala Quinarda znajduję komentarz łączący ornamentowanie z powrotem Niewidzialnego: [Zgadywan-ka — T.S.] „Ornamentuje wszystkim, co w paradoksalny sposób powykręcane, zagmatwane i niemożliwe, bo tak stawia się pytanie w zgadywance po to, by zmylić poszukiwanie i uczynić jej przedmiot niewidzialnym”.

Kto *ornamentuje*, ten *meandruje*; tym samym przypomina o Niewidzialnym, ukrytym gdzieś w płataninie linii i motywów. To sposób naprawy świata, ratowania go przed dysponentami jedynej niezachwianej prawdy, głoszącymi ją *ex cathedra*, dla których wszelkie zapytywanie może niebezpiecznie zachwiać ich widzialną władzę. To przestroga dotycząca polityki, której przedstawiciele czują nieprzepartą chęć jednoznaczności; wszak ledwie co rozstaliśmy się z tymi, którzy niezachwianie i dosłownie wierzyli, że „Bóg jest po ich stronie”. Na obrazach z cyklu *My, Naród* ornament pozwala, jak mówi sam Malarz, „nie utkwąć w do-rażności”, a tym samym dzieło może funkcjonować na dwóch płaszczyznach: (1) aktualnego, politycznego komentarza, oraz (2) ponadczasowego ostrzeżenia, będącego rodzajem *memento* dla każdego, kto uczestniczy w sferze publicznej. Działa tu jeszcze inny, dobrze już nam znany czynnik wzmacniający wymowę ornamentu: powołanie się na *dług* wobec przeszłości, który Malarz spłaca figurami zaczerpniętymi z dzieł, na przykład szesnastowiecznego Alzatzczyka, badacza przyrody i polihistora — Conrada Lycosthenesa.

Kazimierz Cieślak, *Antyszczepionkowcy i płaskoziemcy* (2022).

Pascal Quinard, *Błędne cienie...*, s. 137.

Bob Dylan, *With God On Our Side*, z albumu *Times They Are a-Changin'*, Columbia Records 1964.

Może więc ornament pozwala ocalić świat przed narastającą zewsząd niesprawiedliwością także i w inny sposób: jest przestrożą przed egoistycznym pragnieniem zawłaszczania wspólnej rzeczywistości, a istota tej przestrogi polega na mnożeniu możliwości lekcji świata w gmatwaniu danych. W tym sensie ornament staje się bronią obywateli, którym usiłuje się narzucić jeden obraz świata. Tak *uzbrojeni* mogą przystąpić do obrony swoich porządków świata.

Malarz dba o to, by ornament nie był „kompletny”; chodzi nie tylko o to, że jest on sekwencją powtarzającego się wzoru, a więc w istocie nie „kończy się” i „nie zaczyna”. W wielu przypadkach powiększające zbliżenie linii ornamentu wysuwającego się na plan pierwszy jest tak duże, że nie widzimy owego jednego wzoru; owszem, dostrzegamy powtarzające się krzywizny, ale to jedynie fragmenty niepozwalające na zbudowanie „całości”. Dlatego ogrody Malarza to ogrody dziczące i zapuszczone. Cytuję W.G. Sebald: „Nie tylko warzywnik (...), na wpół zrujnowane wiktoriańskie szklarnie i zarośnięte tyczki szpalerów, (...) pozostawiona bez nadzoru natura (...) jęczy i ugina się pod brzemieniem, którym ją obarczamy”. Są *zapuszczone*, bowiem patrząc na te obrazy widzimy, że ogród nie jest dla Malarza wzorem zorganizowania i ścisłego nadzoru. Jego obrazy kierują się przeciwko *całości* jednego, zamykającego drogę wyjścia, porządku. W płataninie linii dostrzeżemy konfesjonał z klęcznikiem, niemal wtopiony w ciemne barwy tła. Malarz ornamentuje, by pohamować władzę obrzędów zinstytucjonalizowanej religijności, ale ornamentuje także po to, by ocalić to, co duchowe i Niewidzialne: Baranek Boży, dla którego Malarz zaciąga (we) *dług* u Jana van Eycka, uderza świetlistością. Miłość zwycięża katechizmowe zobowiązania. Roślinną arabeską *zapuszczającą* się w sam środek świata przedstawionego na obrazie to, co organiczne broni się przed zepchnięciem go do roli architektonicznego ornamentu. Ale ornament jest też rodzajem „organicznego uzbrojenia” sprzyjającym sprawczości autonomicznej jednostki wobec obowiązującego stanu rzeczy: o tym pisał już przed z górą stu laty Wilhelm Worringer w głośnej książce *Abstraktion und Einfühlung*. Gdy jednostka czuje się w świecie „jak w domu”, nie obawia się natury i polityki jako sił potencjalnie niosących zniszczenie, wówczas tworzy sztukę „empatyczną”, powstającą z „czystego impulsu do naśladowania, czerpania przyjemności z wiernego przedstawiania przedmiotów natury” — dzieło mimetyczne. Gdy nadciągają ciemne chmury i tracimy zaufanie do przyjaźielskości świata, wtedy sięgamy po abstrakcyjny, powtarzalny układ linii, dający poczucie minimalnej choćby kontroli nad nieokiełznanymi siłami mroczniejszego otoczenia. Przykładów sztuki empatycznej szukał berliński historyk sztuki w Grecji, Rzymie i renesansie. Bizancjum, Orient, sztuka Afryki były skarbnicą abstrakcji, której głównym instrumentem był ornament.

Kazimierz Cieřlik odwołując się do gotyku, renesansu i sztuki dziewiętnastego wieku (w której odżywa tradycja gotyku) stara się znaleźć drogę pośrednią. Nie szuka, śladem Worringera, wzorca w sztuce archaicznej, nie skłania się także ku temu, by rzutując w przyszłość inspirację Worringerowską, jak czynił to na przykład Thomas Hulme w Anglii, dopatrywać się nowej ornamentyki w mechanicznych czynnościach nowoczesnego, linearnego, fordowskiego przemysłu. Ornament Kazimierza Cieřlika nie jest, jak ujął to Henry van der Velde, „dekoracyjną nicością z czasów drugiego Cesarstwa”, to figura myślenia krytycznego wobec nowoczesności i jej, jak prezentował to Husserl w słynnym wykładzie paryskim, „zblękanego racjonalizmu”.

Gdy Salome tańczy z/nad głową Arystotelesa, a filozof krytykuje nadmierne roszczenia racjonalizmu, nie oznacza to wotum nieufności wobec rozumu. Przeciwnie — to próba przywrócenia należnego mu miejsca w świecie, który przedwcześnie uznał się za „rozumny” i „zrozumiany/zrozumiały”. Patrę więc na obrazy Malarza również jak na refleksję filozofa, pamiętając o napomnieniu Witkacego: „Z chwilą, kiedy raz pojmie się ogrom otaczającej nas tajemnicy, kiedy zrozumie się, że świat zawiera w sobie ukrytą zagadkę, której nie podaje nam praktycznie dobry i pocziwy pogląd życiowy, że my sami (...) jesteśmy częstkami przerażająco tajemniczego zjawiska Istnienia w ogóle, wszystkie pozornie suche pojęcia, którymi umysł stara się zagadkę Istnienia rozplątać, nabierają potwornie głębokiego znaczenia, rozbłyskują jakimś nowym światłem, którego przedtem zupełnie nie posiadały”.

Kazimierz Cieřlik, *Nowe prawo antyaborcyjne (wg Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka)* (2022).

Winfried Georg Sebald, *Wyjechali*, tłum. M. Łukasiewicz. Wrocław 2021, s. 12.

William Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*. Toronto 1972, s. 79.

Henry van der Velde, *Ornament jako symbol*, tłum. A. Steinborn. W: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*. Warszawa 1971, s. 504.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O ‘suchości’ pojęć filozofii...*, s. 46.

ORNAMENTUM 3

Ornament wchodzi w główną przestrzeń obrazu, staje się jej protagonistą, ustala jej rytm. Tak jest w 29 *Sonecie do Orfeusza*, gdzie rytm (lecz rytm na swój sposób „synkopowany”, bowiem żaden z sześciu wzorów ornamentalnych nie powtarza się) pieczołowicie cyzelowanych ornamentów odpowiada wersom sonetu Rilkego, w których mowa o rytmicznych uderzeniach serca („Bijże sercem, bij jak dzwon u belki / ciemnej kleci”) i powtarzalności dźwięków odbitych echem, lecz nigdy już nie takich samych („Wracaj echem w przemienienie swoje”). Twarz poety tyleż uczczona wieńcem ornamentu, co przezeń przesłonięta — to początek procesu zapominania o tych, którzy odeszli. Ale lektura

ostatniej strofy sonetu przekonuje o wadze i powadze ornamentu: „Nawet gdy na ziemi cię zapomną / cichej ziemi szepnij: Oto płynę. / A do bystrej wody powiedz: Oto jestem”. Szept śmiertelnika, którego jednostkowe, ulotne życie zaczyna nieubłagane zacierać się w pamięci tych, którzy zostają nie zgłasza sprzeciwu. To nie jest szept zduszonej rozpacz. „Jestem” i „płynę” — te dwa afirmatywne sądy kierują się już nie do ludzi, lecz do ziemi i wody, a ponieważ te reprezentowane są przez ornamenty, zatem sztuka i pracowita ręka artysty są pośrednikami w tym egzystencjalnym upamiętnieniu.

Dlatego ornament nie jest ramą. Ta bowiem zamyka dzieło, czyniąc je odrębną całością. Tymczasem ornamenty Malarza przepływają przez obraz i nietrudno wyobrazić sobie szlak ich dalszej drogi na ścianie galerii i w powietrzu. Dzieje się tak dlatego, że, jak powiedzieliśmy, wielki i nieprzerwany proces stawania się bycia nie zna ograniczeń, i próba jego „zaramowania” byłaby skazana na niepowodzenie. Zrozumiały staje się wybór Artysty: maluje obrazy wielkoformatowe, by odciąć się od pojęcia ramy jako ograniczenia wyobcowującego dzieło ze świata, a także ramy jako miejsca szczególnej ornamentyki, której (a dobrze znamy kunsztownie zdobione obramowania) „regulą nadrzędną powinno być wrażenie płynności i zamknięcia, bo dzięki temu rama tym wyraźniej oddziela obraz od otoczenia”. Dlatego, kontynuuje ten sam autor, „zrozumiała jest od dawna stosowana praktyka oprawiania mniejszych obrazów w szersze, w każdym razie energiczniej działające ramy”. Właśnie tego wrażenia wielki format pragnie uniknąć.

Kazimierz Cieślík, 29 *Sonet do Orfeusza* (2017).

Rainer Maria Rilke, *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, tłum. A. Pomorski. Kraków 2001, s. 453.

Georg Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 108.

BRAMA / SCHODY / STUDNIA

Jesteśmy w domu, ale dom to szczególny. Wzniesionymi murami wyznacza przestrzeń, w którą musimy wejść; dom to swoiste cięcie, przerwa, by nie rzec wyrwa w jednolitym strumieniu materii. Brama nie jest „domem”, ale nie ma domu bez drzwi wejściowych. To rejon graniczny; nie ma wejścia, które nie byłoby przejściem. To zaś oznacza tymczasowość tego doświadczenia; nie zatrzymujemy się w drzwiach, a już na pewno nie da się w nich zamieszkać. Podobnie ze schodami: niezbędne, by dostać się na piętro, wytyczają nam — niczym górski szlak — ścieżkę marszu. Na schodach można się zatrzymać, ale nie można mieszkać. W wejściu lub na klatce schodowej czujemy się niby „jak w domu”, ale w rzeczywistości nie wiemy, co dzieje się w tych wszystkich pomieszczeniach za kolejnymi drzwiami, które to pomieszczenia nazywamy mieszkaniem. Nic dziwnego, że Rilke — szukając metafory dla pogłębienia procesu postrzegania

świata — znajdował ją właśnie w wyobrażeniu *wejścia* i procesu *wchodzenia* (tak do bramy, jak i po schodach): „Uczę się patrzeć. Nie wiem, dlaczego wszystko głębiej wchodzi we mnie, a nie zatrzymuje się w tym miejscu, gdzie się dawniej zawsze kończyło. Posiadam wnętrze, o którym nie wiedziałem. Wszystko tam teraz wchodzi. Nie wiem, co się tam dzieje”.

Nauka i uczenie (się) patrzenia jest szczególnym powołaniem malarza. To widzenie zbliżone do tego, co Huysmans nazywał „wizjonerstwem”, polega na tym, że odkrywamy w przedmiotach coś więcej niż tylko ich ciężar i wagę. Malarsko oznacza to, że przedmiot jest nie tylko bryłą i towarem wystawionym po to, bym mógł go „kupić” spojrzeniem. Przedstawienie przedmiotu jest wyrazem takiego myślenia o rzeczy, które pozwala podziwiać jej wygląd i kształt, ale jednocześnie wytrąca nas ze zwyczajowego tejże rzeczy rozumienia. Dlatego „dom” nie znajduje wyrazu w wyobrażeniu pokoju, salonu, sypialni, ale drzwi wejściowych (lecz co za nimi?) i klatki schodowej (już samo słowo *klatka* winno dać nam do myślenia: coś bardziej obcego zadomowieniu niż „klatka” kojarzona z niewolą, torturą, brutalnym zamknięciem).

Siedząca na schodach domu Horty samotna kobieta spogląda w górę, jakby oczekując na nadejście kogoś, ale oko widza prowadzone ornamentem poręczy dostrzeże, iż schody skręcają, a tym samym zacieśniają pole widzenia. Ich końca nie można objąć wzrokiem. Przeciwnie niż te prowadzące do malarza Titorellego, które wyśnił Kafka — „wąskie, długie, bez zakrętu, można je było aż do góry objąć wzrokiem, i kończyły się przed drzwiami malarza”. Są i inne postaci w domu Horty, ale zawsze zamknięte w muszli samotności, co najwyżej przyglądające się własnemu odbiciu w lustrze. Mężczyzna spogląda z wyższego piętra kamienicy lekko wychylony za arabeską balustrady. Ale do spotkania nie dojdzie.

Ludzie, owszem, spotkają się u studni, jak opowiada o tym Jan w czwartym rozdziale swej Ewangelii. Ale i temu spotkaniu nada Malarz szczególny wyraz. Na wcześniejszym obrazie kobieta i mężczyzna (1988) zwrócenie są ku sobie, ale nie widzimy jej twarzy zasłoniętej włosami, zaś mężczyzna wydaje się wygłaszać monolog; wyciągnięte lewe ramię sugeruje gest retora akcentującego ważny moment wypowiedzi. Niemal dwadzieścia lat później spotkanie przy studni także nie jest rozmową — i to niebagatelного znaczenia, jak przedstawił to św. Jan: postacie siedzą milcząc, mężczyzna odwrócił głowę, nie patrzy w stronę kobiety. W opowieści Janowej wynikiem rozmowy jest nawrócenie Samarytan, odnalezienie nowego sposobu życia: „Wielu Samarytan z owego miasta zaczęło w Niego wierzyć dzięki słowu kobiety świadczącej: «Powiedział mi wszystko, co uczyniłam»” (J 4.39). Tymczasem patrzący na obraz Kazimierza Cieślika odnosi wrażenie, że znalazł się w świecie bez jakiegokolwiek rozwiązania, w rzeczywistości bez konkluzji i następstw, skazany na powtarzanie się tego samego biegu wydarzeń.

To w tym punkcie motyw schodów splata się z motywem studni i spotkania. Józef K., wszak nie możemy ustrzec się pokusy i nie zobaczyć w śniącym swój sen w domu Horty Józefie podsądnego ze słynnej opowieści Franza Kafki, wędruje schodami do malarza Titorellego, lecz epizod ten jest doświadczeniem przejmującej klaustrofobii: „Na trzecim piętrze musiał zwolnić kroku, schody i piętra były nadmiernie wysokie (...). Powietrze było ciężkie, schody zamknięte z obu stron murami, w których tu i ówdzie tylko, wysoko umieszczone, świeciły małe okienka”. To wrażenie potęgują tworzące szpaler na schodach dziewczęta, których twarze „zdradzały jakąś mieszaninę dziecinności i niegodziwości”. Ani wysiłek fizyczny długiej wspinaczki po schodach, ani wyczerpująca rozmowa z Titorellem nie przynoszą żadnego rozwiązania. Malarz mający pomóc Józefowi K. w uzyskaniu uniewinnienia naszkicował dwie drogi postępowania, które zapobiegają skazaniu, ale nie oznaczają prawdziwego uwolnienia. Wszystko pozostaje jak było, nikt się nie nawrócił, niczyje życie nie doznało odmiany.

Ale marzyciel z domu Horty jest przecież również biblijnym Józefem. Nie tym, z 41 rozdziału *Księgi Rodzaju*, w którym Józef biegle interpretuje sen faraona zyskując wysokie dworskie stanowisko, lecz tym z rozdziału 37, w którym opowiadając braciom o śnie zapowiadającym jego znamienitą przyszłość, gotuje sobie śmiertelne niebezpieczeństwo: bracia najpierw wrzucą go do studni bez wody, by następnie sprzedać Izmaelitom za dwadzieścia sztuk srebra (R 37. 24–28).

W domu Horty śnią współczesny nam biblijny Józef i równie współczesny Józef K. wysniony przez Kafkę; wysuszona studnia staje się dusznym więzieniem. Jak klatka schodowa, o której czasami nawet mówi się wręcz jako o „studni”. Wzdłuż schodów niejako rozsypały się mieszkania, wędruje koło nich dłoń wspinającego się po schodach prowadzona przez poręcz podtrzymywaną przez misterne arabeski oplatające żelazne słupki balustrady. Lecz do mieszkań tych idący po schodach nie ma wstępu; ci, którzy w nich przebywają nie kwapią się do wyjścia. Lecz pamiętajmy: to nie wiejska, wrośnięta we wzgórze chata opisana przez Heideggera w słynnym eseju, ale kamienica zamożnego miasta, odsunięta od ziemi nie tylko solidnym fundamentem, ale i piwnicami, broniąca się przed zewnątrz, które potrafi, bezwzględnie eksploatując, wykorzystać dla swoich potrzeb. Przeczytajmy opis Brukseli w *Jądrze ciemności* Josepha Conrada, który wiele nam powie o tym, jak piękna, mieszczańska kamienica wzniesiona została ze zgoła niepięknie pozyskanych środków.

Może więc ornament jest tym, co nam zostaje, by ratować, co się jeszcze da z marzenia o dobrym świecie: jako całość wydaje się nie do obrony, jego niesprawiedliwość jest krzycząca, a mali ludzie sprawujący władzę widząc, jak wielkie problemy stoją przed nimi, nie silą się nawet na znalezienie rozwiązań, a jedynie wykorzystują je dla swoich najczęściej niecznych celów. Pozostaje nam piękny szczegół, filigran, detal będący wynikiem cierpliwego namysłu i zmagania się

z materiałem. Okruchy świata sycące sztukę. Wydobywają one wielką przygodę bycia usiłującego zamknąć się i odgrodzić od siebie samego, tak jak mieszkaniiec kamienicy, zamykając za sobą drzwi, sprowadzał cały świat do czterech ścian. Życie nie daje się tak ograniczyć; łatwo wyobrazić sobie sen, w którym w naszym onirycznym domu Józef śni, że pędy życia wysuwają się spod drzwi, by opłatać swymi zwojami całą klatkę schodową, po której mozolnie wspina się Józef K.

Kazimierz Cieřlik, *Malte* (2017); *Sen Józefa w domu Horty IV* (1995); *Sen Józefa w domu Horty XIV* (1996); *Sen Józefa w domu Horty XVIII* (1996); *Sen Józefa w domu Horty IV* (1996).
Rainer Maria Rilke, *Malte*, tłum. E. Hulewicz (dostęp elektroniczny).
Franz Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz. Wrocław 1998, s. 118, 117, 134.

A napisawszy to wszystko pamiętajmy, że „W odniesieniu do malarstwa każdy dyskurs (...) wydaje mi się zawsze naiwny, zarazem pouczający i rzucający zaklęcia, zaprogramowany, kierowany przymusem mentorstwa”.

THE DESCENT FROM HEAVEN

ON (SOME) PAINTINGS BY KAZIMIERZ CIEŚLIK

The painting *The Love and Death of Cornet Christopher Rilke* (2016) shows the painter's efforts to connect literature, music and painting. The brilliant poet's prose poem published in 1906, inspired the painting created a hundred and ten years later. In both works there is a peculiar rhythm, a sense of musical pulse within 6 parts of the painting, where lines and patterns of ornament tangle while *something* is breaking through, *something* is moving continuously and relentlessly. The poet and the painter try to figure out *what*.

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

And the heart has become so tired, and the longing so vast. How frail the courage has become, how great the longing. There are no mountains, there is no tree. Nothing is rising up. Foreign huts growl thirsty at swampy wells. No tower. Still the same image. Two eyes too many for that. Only at night does a familiar road seem to occasionally tinker. Maybe we always turn back at night and drive through the same bit we struggled to conquer in the foreign sun.

The poet and the painter are trying to figure out *what* is breaking through the monotony of the wilderness, where alienation and a sense of danger are growing. So when Rilke writes that "two eyes too many for that" he does not mean the viewer/reader. This one has to strain not only his own eyes, his eyes, but those of the Poet and the Painter, so only the gaze of six eyes, will give him the chance, though not at all the certainty, to recognize the *what-is-riding*. He will see the knight from Dürer's famous engraving shrouded in darkness, the horse's head and the dog running after them, but all in separate fragments that do not make up a whole. It's as if death has already befallen the knight and he hasn't received his due tomb, meanwhile the world has fallen apart. Or maybe it's all just my imagination, that of

one who is trying to find the key to the lock that is the painting, but it may be a lock protected by multiple safeguards.

So I begin with the philosopher's confession, which I share:

"As for painting, any discourse on it, beside it or above, always strikes me as silly, both didactic and incantatory, programed, worked by the compulsion of mastery." Nevertheless, let's give it a try.

Kazimierz Cieřlik, *The Love and Death of Cornet Christopher Rilke* (2016)

THIS-WHAT-IS-NOT

But these words seemed to them an idle tale, and they did not believe them
(Luke 24:11)

The women rushed to the tomb in the morning. Thanks to the Evangelist, we know their names — "Mary Magdalene, Joanna and Mary, the mother of James," but we know that there were "others." When they told the disciples about the empty tomb, the latter considered it "idle tale." Two assessments of this extraordinary, groundbreaking situation, whose revolutionary nature lies not in *what-is*, but in *what-is-not*. We say *what-is-not*, because it's not about mere absence, the absence of some person or object, something that we mean when we say that "someone/something is not there." The stakes are incomparably higher: *what-is-not* announces and conditions the future of the world: now, after the resurrection, the future of the world looks completely different. It depends on whether we believe that *the empty* place, is not empty *after someone*, but it is empty because the one-who-we-think is in this very paradoxical way present in that place. God's *is* is not the same *is* by which we refer to a person. *That-which-is-not* is not that which is *not there*. This is the apocalyptic nature of the future.

The disciples are in disbelief: "But Peter rose and ran to the tomb; stooping and looking in, he saw the linen cloths by themselves; and he went home marveling at what had happened." (Luke 24:12)

The tomb is empty, which does not mean that the scene on which our gaze is focused is empty. There's an angel and a guard, and there's a woman — presumably one of those who ran to the grotto, traumatized by the thought that there might be no one to help them move the stone. We see all these figures fragmentarily, the arm of the guard holding an elongated object (probably a spear), the frayed, birdlike wing of the angel, the face and breast of the woman. No wonder: after all, only to God is the Fullness attributed, only he is the Pleroma, the whole — everything earthly and fallen is only fragmentary. The tomb is "empty," but only assuming that we were expecting to see in it the

body of God defeated by envious mortals. If that was the case, it would signify their victory. However, we see a cloth, a fabric still wrinkled by the touch of the body wrapped in it. From now on, we will look for the trace of God: in the bands, faults, creases, wrinkles, crevices, cracks. All these are shelters in which God hides from people; He hides Himself to escape those who want to proclaim at all costs that they have “found” Him, “got” Him, “settled” Him, “understood” Him, and from now on no one will be allowed to think of God in any other way than the one proclaimed as valid.

Peter saw only “the cloth”; the women saw the folds of cloth in which God *had shrouded himself*, betrayed by the man he had come to heal. Peter saw that no one/nothing was there; Mary Magdalene, Joanna and Mary, the mother of James saw the *what-is-not*. They got a better sense of the tragedy of human fate. The painter admits to a fascination with the English Arts & Crafts movement. John Ruskin associated with the movement writes that Shakespeare “has no heroes; he sees only heroines,” and, having enumerated the faults of Hamlet, Lear, Othello and others, he writes that the women in Shakespeare’s work are “the highest heroic human types.” A wise woman reminds us: “To leave a certain vacuum, something reserved — each person will do as they please with what is reserved for them — it will be possible to dedicate it to what surpasses everything on earth.”

Kazimierz Cieslik, *The Empty Tomb* (1993)

A WORLD ABANDONED

This-what-is-not as a white space, that which is still and already visible, and which opens the way towards not only what cannot be seen, but also towards the invisible: if so, then everything that can be seen carries some memory of the invisible. It could have been obscured by the things pressing in from everywhere, which we keep surrounding ourselves with; the world chatters to us with objects, which in turn become the subject of our chatter. “Each thing refers to another thing, that one referred to another, and so on endlessly. (...) One had enough of this swaying on the waves of endless phraseology.” So the invisible could be *pestered* and hence the indispensable need for silence. Although let us remember Pascal Quinard’s prudent warning that “something that precedes language. is not silence at all (...), but the realm behind the invisible.”

This *something* may also have been buried under the objects we pile one on top of each other, but it has not disappeared without a trace. It is precisely about this rest and its discovery that Kazimierz Cieřlik painting is about. We arrive late to the invisible, which has withdrawn itself from the visible world as if no longer able to compete with the mass of objects, the avalanche of the visible. *Wir komen*

zu spät proclaimed Hölderlin, and this is perhaps the shortest and most poignant definition of modernity. But the poet goes on to write that “the gods seemingly still live, but somewhere else: up there” and “do not care whether we live at all.”

We could refer the series of eleven paintings dedicated to the Four Evangelists to the poem by the German Romantic poet. In perhaps the most poignant of them, the holy men, masters of the word, which was entrusted to them by the Invisible, guardians of the Logos, can hardly be seen in the landscape of a winter-ravaged forest. They are dual symbols: they reveal themselves as animal figures (lion, bull, eagle) assigned to the three of them by iconographic tradition, and as the animals, they symbolically represent life in a lifeless world. The fourth symbolic representation attributed to Matthew is a man, and this placing of man and animals in the same line, establishing between them the principle of equality of being is highly instructive. After all, complained Hölderlin: “Better to stay asleep, than to exist without companions/Just waiting it out, not knowing what to do or say.” Now we are waking up from solitude to the community of what-is.

This is the first step toward the Invisible.

Thus we face the task of convincing the gods that we actually exist, and we can fulfill this task in two ways: (1) by noticing and appreciating the sparks of the Invisible that occasionally flare up in the realm of visible objects, that is, by weakening the status of what only “seemingly” is, with which the poet has labeled the existence of the gods (Hölderlin goes on to write in the same poem that man dreams for the rest of his life of the fullness of divinity), and (2) by caring about the state of the human world left to its own devices by the gods. I read philosopher’s wise warning: “(...) the world abandoned by heroes and gods is not pitiful, but actually full of grace: how much gracefulness does man have in himself,” says one of Menander’s characters, “when he is truly human.”

It is impossible to achieve this goal without an attentive gaze, that basic prerequisite for all reflection. “It’s all a matter of keeping my eyes open. Nature is like one of those line drawings of a tree that are puzzles for children: Can you find hidden in the leaves a duck, a house, a boy, a bucket, zebra or a shoe?.” Or an evangelist — I add.

For good reasons, the figures of the evangelists are so difficult to spot on the Painter’s canvases: on one, all that’s left of them are blanks, shadows, holes cut in the background in the shape of their bodies — hardly a trace, a trail, a memory left behind by the deceased. And such a trace is always a cut, a scratch, a wound.

Kazimierz Cieřlik, *The Four Evangelists According to the Bas-Relief from Saint Sernin Cathedral in Toulouse* (2021); *The Four Evangelists According to the Transept of Burgos Cathedral* (Mamie) (2018)

(IN) A WORLD OVERGROWN

The abandoned garden is going wild, overgrown with bushy-ferns, weeds, and unpruned branches weave into a thicket that is difficult to penetrate. The evangelists experience this firsthand. Those whose images the Painter borrowed from Porta Regia of Chartres Cathedral disappear into the tall grasses. Those who came from a German woodcut become hopelessly entangled in the dry branches of trees, and those whose spirits the Painter evoked from the works of Fernando Gallego cannot make their way through the dense, virgin forest. In these cases, the task of the angels is to reach humans among the lush, wild life that halts their movement. “A tangled clump of grass, weeds and thistles crackles in the afternoon fire: a garden’s afternoon doze resounds with a swarm of flies (...) Over by a fence, a sheepskin of grass rose up into a rounded hummock-mound (...)” A desolate world is a world that is *overgrown*, in need of care. On the one hand, it can be engulfed by life unrestrained in its creation, monstrous in its productivity; on the other, it is threatened by a winter arctic emptiness that excludes all thrift, as in the withered tree-dominated frosty landscape captured by a 16th century wood engraver, on which the painter depicted evangelists as birds clinging to dry branches.

Evangelists cannot deny this world of excess and emptiness, but they cannot submit to it unchallenged: they represent a life that is not of this world. They are *insinuated* into the world like a probe or drops meant to cleanse the gaze. To oppose its entombment; to stop this state of neglect, they want to take care of the world. *They plant* in the world, if not roots, then tender shoots.

Kazimierz Cieřlik, *The Four Evangelists by Porta Regia of Chartres Cathedral* (2023);

The Four Evangelists According to a 16th-century South German Woodcut (2021);

The Four Evangelists with the Ecclesia and Synagoga According to Fernando Gallego (2023);

The Four Evangelists According to a Sixteenth-Century French Woodcut (2015).

TREE

Presumably, there is no older symbol of life than the tree, whose power comes from its close union with the earth. Perhaps it is only matched by the image of home, to which we will eventually return, but even there the force of primordial associations makes us place our home in a tree. It is not only the adventure reserved for adolescence, when climbing trees is an action of no small importance. Truman Capote in *The Grass Harp* and Italo Calvino in *The Baron in the Trees* create a profound phenomenology of tree dwelling.

The lush vegetation of the painter's canvases, where biological growth rules, confirms the timeliness of this symbol and the joy derived from it. But wisdom tells us not to forget that light is accompanied by darkness, and that day always summons night, and this inseparable relationship resulting from difference is the condition of all being. "You know the day destroys the night, /night divides the day," Jim Morrison sang out this truth. The tree signifies the joy that comes from being, but wisdom dictates caution, for "there is something poignantly sad in life; perhaps one's eyes fill with tears because of it, but he knows how unchangeable this sadness is. (...) To be sad, to be here without any meaning (...) knowing that every joy is a fruit where one expects the sweetest taste, just there () is bitter."

The painter discovers this truth and the binding of joy and sorrow of being, declaration and abandonment, hope and disappointment, messianic expectation and grief resulting from the fact that the Herods of this world have once again taken the upper hand and bloodily dealt with the innocents. When he finds this truth, he paints a tree with its dry, leafless branches sharply cut from the dark blue. It resembles a dry branch cutting through the diagonal composition of Gauguin's famous painting *Vision after the Sermon (Jacob Wrestling with the Angel)* from 1888. On Kazimierz Cieřlik's canvas, there are still green leaves all around, but it is this barren, bare tree that towers over everything. It's an image of the future stretched between the hope of Matthew and John perched at the top of the tree and the profound disappointment of Luke and Mark, whose outlines are already just peeking out at the bottom, ever closer to the ground. "He will come," cry the first two, "He has not come," seem to say the others. Justice has again been postponed "for later"; the world has returned to its old ruts. The agony of waiting is man's destiny, as Samuel Beckett well knew.

The patience of an artist, working on a painting, the long hours studying its composition, the unhurried movement of the hand holding the brush touching the canvas — all these are modalities of this messianic waiting teaching that only through sorrow can one experience the joy of being.

Or perhaps there is another thought in this image of a naked tree: look at the golden figures of the two evangelists and the elaborate ornament with tasteful discretion surrounding (but not "framing") the entire scene. Are we mistaken in thinking that what we call the progress of civilization, and in which the Enlightenment saw the source of hope for a wiser future, has "dried up" life, replacing it with an artificially fabricated life, not born of itself, but brought to life by us, as Dr. Frankenstein *brought* his monstrosity to life. As early as 1869, the Goncourt brothers suspected as much: "I read that the trees of Paris are dying. (...) The old nature is dying. It is leaving our land poisoned by civilization; and perhaps the time is near when natural decoration will have to be replaced by the counterfeit of industry, and modern capitals, those monstrous accumulations

of population, will have palms of painted sheet metal for all their shade and greenery (...).” And with this in mind, is hope no longer anchored only in art? The one evoked from the past (in this case from the Amesbury Psalter) and the one laboriously invented by the artist (made visible in ornamentation).

Kazimierz Cieřlik, *The Four Evangelists According to the Amesbury Psalter* (2019).

ACCORDING TO

This word towers over the eleven images with the Four Evangelists and the twelve from the “We the People” cycle. With it, the thought returns to the blank space. In a sentence, this preposition, as required by grammar, requires a complement, and therefore itself suggests lack of, incompleteness and dependence. It must be completed for meaning to appear. “According to” is as much as “according to something” that already exists, whose existence is prior, and this relation of seniority traditionally introduces a whole constellation of meanings related to family, succession of generations, obedience. By doing something “according to” I also reveal my own imperfection, perhaps even frailty — after all, by doing something “according to” something I am “leaning” on, as if without this support I could not stand on my own feet. “According to” also gives me the direction of the road, after all, I walk according to the compass or GPS directions.

This word remains inseparable from the evangelists. After all, it is *according to* their record that we read the history of Christ. This “according to” is not at all singular: according to *St. Mark* is not always the same as *according to St. John*. The incompleteness and whitespace of the blank present in the preposition “according to” makes the “according to” a necessary plural of what completes it. Only by putting together the four “according to” of the Four Evangelists do we get the figure of Christ, as much as she, the representative of the eternal Logos, can present herself to the chattering of mortals. This is how I understand the philosopher’s judgment that “Jesus Christ is a hybrid, a hybrid in the highest degree.”

The painter paints *according to* (sometimes, as if ashamed of his “lateness”, he camouflages it with the abbreviation *acc*, requiring the viewer to decipher it, thus only minimally delaying the moment of realizing the meaning of this preposition): he admits that he is *an heir*, an heir that he has made himself — after all, he has decided himself what to *choose* as a pattern, a leitmotif, a visual azimuth. Taking it a step further, we would say that he has distanced himself from himself, that he is dependent on who/what he is supporting. Derrida notes: “is never gathered together, it is never one with itself. Its presumed unity (...) can only be contained in the warrant of recognition and confirmation through choice. (...)”

one must filter, sift, criticize, one must sort out several different possibles(...).” The painter comes late, he inherits and is therefore *late* (we will return to this word in a moment), he chooses from among many sources, *he* does not reach unity — that is why new paintings are still being created, that is why there are 11 canvases “according to” evangelists *indebted* to different masters. His painting is a relishing of debt critically turning it against the system that gave him this credit. So let’s write down this small and modest preposition so that typography could try to *convey* (it’s also a verb inextricably linked to debt) at least a fragment of the kaleidoscopic play of its shades: *in(debtedness)*.

SALOME 1

When we look at her, we can’t help but go back to the Bible and the evangelists. Matthew involves her in a cruel game of passion and promise, mediated by art, with death as the fixed and destined outcome.

But when Herod’s birthday was celebrated, the daughter of Herodias danced before them and pleased Herod. Therefore he promised with an oath to give her whatever she might ask. So she, having been prompted by her mother, said, ‘Give me John the Baptist’s head here on a platter.’ And the king was sorry; nevertheless, because of the oaths and because of those who sat with him, he commanded it to be given to her.” (Matthew 14:6-9, New King James Version)

This passage is read by Des Esseintes, but he notes the words as “naïve and laconic.” The beautiful daughter of Herodias eludes speech with her dancing movements, as if all that is noteworthy about her belongs to the body and its movements. Huysmans writes that she remains “not to be grasped by vulgar and materialistic minds, accessible only to disordered and volcanic intellects made visionaries by their neuroticism.” In Kazimierz Cieřlik’s painting, Salome’s body barely shines through the curtains of floral ornaments — it’s a robe shrouding the sensual dancer; in order to see her body, “visionary” approach is necessary. Cognition is not solely a matter of reason. This is a theme well known to Spinoza, who knew that science is immersed in emotion and that the dream of a life subject to the unbroken power of reason is a dream of a golden age. In this sense, what is needed is “visionary,” not resonant. That’s why Salome dances with the heads of philosophers (Aristotle), athletes (Apoxymenos), politicians (Constantine the Great); but it’s not a head raised high, crowned with a royal crown, not supported by the hand of a thoughtful philosopher — it’s a head resting on the ground or entwined in plants like the head of a drowning man. A severed head — this, after all, is what Salome’s request was about: the severed head of John the Baptist. If one accepts the psychoanalytic interpretation that the head = male power over the state traditionally depicted as a human body, a collection of closely related

and interacting parts/organs = the Cartesian thinking soul, then it becomes clear that Salome's dance amidst the obscurity of botanical ornaments is about the liberation of the body from traditionally understood politics with its tendencies toward oppressiveness and from the power of the calculating reason.

Salome dances not so much *with* the heads, but *over* the heads disconnected from the torsos, not in an act of revolutionary barbarism or retributive justice; rather, it is about a sudden flare of understanding that allows that over which *nomen omen* we have been "scratching our heads over" until now (we will return to this verb in a moment) to find not so much a "solution" as it allows us to see the provisionality of previous solutions and answers, and thus makes us part of the question and mystery. Perhaps this is the "visionary" that Huysmans demands, which Witkacy calls revelation: "Periods of barren struggle (...) are followed by moments of 'revelation,' in which suddenly dark and empty spaces seemingly unconquerable are illuminated miraculously with some kind of radiance from within, and things over which only a moment ago we were scratching our head over (awful phrase!) without success seem to us childishly simple and easy."

Kazimierz Cieslik, *Salome's Dance with Aristotle's Head* (2005)

SALOME 2

There are two more blank spaces that should not escape our attention. Salome dances not because she is an instrument obedient to the will of her mother, Herodias, who wants settle the score with John the Baptist; she doesn't need the promise of Herod, a brooding old man from whose mouth, in Huysmans' novel *Des Esseintes* says while gazing at a painting by Gustave Moreau, „wrest a cry of desire and of passion." Salome doesn't need lustful glances confirming the power of her carnality — she is an advocate of "visionary." This is not about simple 'looking'; that remains Herod's domain. "Visionary" is the ability to see what *constitutes the body*, for which the look is not enough. The look that's always somehow already prepared to see what has been seen many times before, in which culture and social life have trained man's eyesight well.

In Kazimierz Cieslik's paintings, Salome's dance is the dance of life. The body is not on display here; it is not an object of anyone's admiration. For the body is constituted by what binds it to the world, all the subtle threads of relations with persons and objects arranged in relationships, encounters, hauntings, insubstantiations. That's why Salome dances with peacocks, foxes, roosters, fish, even dragons. It is as if she is familiar with the categorical words of St. Paul: "None of us lives to himself and none dies to himself" (Romans 14:7). It is a dance of great participation and involvement in the universal rhythm of life. "The most

free development of chthonic life is dance. (...) Dance and melody are common to humans and animals. Dances and songs in natural sequence accompany work and annual festivals. They have united people since the most ancient times.”

Salome dances with a big fish. One only has to stare closely to gain admiration for the extraordinary economy and gracefulness of the fish’s movements in its aquatic element. We don’t get the impression that she is overcoming it, struggling with it, fighting against the resistance of liquid matter; on the contrary, the fish’s movement is a dance *with the water*, a communion of movement incarnate. Man, when he dances, says more about himself than language is capable of expressing. He is the one-who-dances, and what constitutes his humanity is only an element of such a scene. Salome and the big fish melt into one with the element of being made visible in the painting as a plant-aquatic ornament. Just the fragments of the body make it possible to see what is “man” and what is “fish”; the democracy of being, in which man, fish, water and art dance a common dance in front of us. One can even take a step further and venture the judgment that it is the fish and water that “rehabilitate” man, as it were, by extracting his body from the merciless regime of lust. A trace of such thought can be found in Paul Valéry: “Never will a dancing woman, heated, drunk with motion, clouded by exertion, by the presence of gazes heavy with desire, express the commanding command of sex, (...) like that great Medusa, who in the rippling undulations of her ornamental skirts (...) transforms herself into the dream of Eros (...).” Salome saved; not coincidentally, the fish was a sign of Christ.

The rhythm of repeated ornaments is the paramount element of this choreography. Its silent music; therefore, Salome’s dance is also her song. The body is naked not to irritate anyone’s senses; nakedness is the supreme and ultimate proof of disarmament in the face of the world. Salome does not “march” with a military step, but *dances*. That is, she initiates an endless movement toward (some) meaning. After all, argues the philosopher, “in the case of ornament, the movement of meaning as well as representation has already been initiated: ornamental weavings, pure musical improvisation, music without a theme or without a text seem to strive to express or show something, and through their form they strain toward some goal.”

Kazimierz Cieslik, *Salome’s Dance with the Great Fish* (2006),
Salome’s Dance (with peacocks) (2002),
Salome’s Dance (with foxes and roosters) (2002).

DESCENT 1

The center panel of this painting leaves no doubt: The *Descent from Heaven* is nothing but a fall. The difference between heaven and earth does not allow for a smooth transition from one sphere to the other. Leaving heaven is always a radical decision. For this reason the figure of the falling resembles images of the condemned and by an act of divine judgment sent back to the underworld of hell. When he eventually falls, the hermaphroditic figure twisted in a mannerist, convulsive gesture becomes two entities — a man and a woman. Unity becomes multiplicity, but it cannot be otherwise: whoever wants to descend into the world must become *something/someone* singular. God descends not only *to* man but, above all, *into* man. Kierkegaard puts it radically: “For if God is to enter the world, it must happen through the Individual.” The ornament at the top of the canvas reminds us of the domain of wholeness, harmony and beauty, the repetitive, eternal orders that the descending God must abandon, but the signature of these immortal values is the mortal fragment. Whoever *descends* will inexorably begin life among fragments, perhaps even ruins. Such is the inevitable apocalypticism of being.

But that which is singular will retain access to beauty: in the hands of the man and woman we see pieces of paper, and on them fragments of a “heavenly” ornament — fragments of a fragment, crumbs of a crumb. The woman and the man have their eyes closed; when they awaken, they perceive that by forming a special trinity with the one-who-has-descended (arguably, we can venture to call him God), they are condemned to communicate with each other through him and by his mediation. Perhaps even in his language, as they will be reminded by a tiny ornamental element on a piece of paper entrusted to them. It is rightly written by Simone Weil that “art is an attempt to transfer into a limited quantity of matter, modelled by man, an image of the infinite beauty of the entire universe.”

Kazimierz Cieslik, *The Descent* (2001)

DESCENT 2

The Holy Spirit also descends and makes it possible to understand what was previously a mystery locked in an unknown language. “And they were all filled with the Holy Spirit, and began to speak in other tongues as the Spirit enabled them.” (Acts 2.4). Now we gain access to what was previously closed to us. Two things seem significant here. First, that this descent of the Spirit remains in close connection with the what-ifs, and what the Painter depicted as an empty space, shown with a folded canvas. The 1999 painting *Zesłanie Ducha Świętego*

(*Pentecost*) depicts the pediment of a Gothic cathedral and the title is supplemented with a parenthesis that includes the word “facade.” Three years later, this parenthesis is “clarified,” so to speak: now the facade of the cathedral no longer fills the entire canvas — it rises above a vast expanse of plastic, a foliated, or perhaps volcanically foliated surface bulging under the pressure of the magma boiling inside. The church in its spiritual, architectural and finally institutional character acquires deep meaning only when it experiences the empty place, the empty tomb, the what-is-not. This is a lesson in metaphysics, but also a political warning: to those who have not experienced abandonment, religion “usually serves as a political banner on which things like protectionism etc. are written.” Without *this-it-is* religion will only be a facade, an attractive, impressive one, but a facade nonetheless.

The second important point is what we would call the planetary descent of the Spirit: how he makes himself present is not bound to any order of institutionalized religion. It is not an object of dogmatic faith; it is an experience and celebration of life-giving and culture-giving energy and hope. In the 1999 painting, the Spirit descends upon a gathering of an African (?) tribe; seven years later, the Painter hears the musical element of the descent in the voice of the tribal drums. For the Holy Spirit descending in the Dionysian rite of ritual dance and incantations of the shamans is the energy of experiencing reality as the formation of bonds and forms of beauty. The world is no longer merely *literal*, it is metaphorical and poetic. The “empty places,” the *what-ifs* invite us to make an effort to experience the world deeply, that is, free of haste and superficial belief in “progress.” Perhaps this is what Nietzsche had in mind when, in the 125th aphorism of *Joyful Knowledge*, he prophesied the “death of God,” but even so, writes another philosopher, “one can hope that the death of God is something wiser and more powerful than human life.”

Kazimierz Cieslik, *Pentecost (facade)* (1999); *Pentecost II* (2002); *Pentecost (drums)* (2006)

ORNAMENTUM 1

This word wants to satisfy several needs — equipment, beauty, honoring, but also arming. All of them clash, fight each other, but also support each other, in the word *ornamentum*, whose verb source *orno* means “to equip, supply, arm”, but also “to decorate beautifully”, and thus make worthy of “honor and respect.” I emphasize the verb form, because looking at the painter’s paintings we perceive the activism of ornament: yes, it decorates but, above all, it does a special job — sometimes it withdraws to the periphery, but most often it haunts the very center of the canvas in a gesture of peculiar competition with

the theme suggested by the title of the work. Is the ornament, then, an act of diversion from the expectations of the viewer, who wants to grasp the title as an explanatory answer to the painting, but in the meantime encounters a tangle of lines and objects directly unrelated to the subject? “Tangle” seems a well-chosen term, for someone who *ornaments* makes a translation of the answer to the question. From a seemingly explained problem he makes a riddle. In Pascal Quinard I find a commentary linking ornamentation to the return of the Invisible: [Guessing — T.S.] “It ornaments all that is paradoxically twisted, confusing and impossible, for this is how the question is posed in a guessing game in order to confuse the search and make its object invisible.”

He who ornaments, meanders; thereby reminding us of the Invisible, hidden somewhere in the tangle of lines and motifs. It is a way of repairing the world, saving it from the possessors of the only unwavering truth, proclaiming it ex cathedra, for whom any questioning can dangerously threaten their visible power. This is a warning about politics, whose representatives feel an irresistible desire for unambiguity; after all, we have barely parted with those who unwaveringly and literally believed that ‘God is on their side.’ In the paintings of the series ‘We, the Nation,’ the ornament allows, as the painter himself says, ‘not to get stuck in immediacy,’ and thus the work can function on two levels: (1) a topical, political commentary, and (2) a timeless warning, which is a kind of memento for everyone who participates in the public sphere. There is another well-known factor at work here that reinforces the ornament’s eloquence: the invocation of a debt to the past, which the Painter repays with figures taken from the works of the 16th-century Alsatian nature explorer and polyhistor Conrad Lycosthenes.

Kazimierz Cieslik, *Anti-Vaxxers and Flat Earthers (after Conrad Lycosthenes and Harold Heidenwelt)* (2022)

ORNAMENTUM 2

Perhaps, then, the ornament allows us to save the world from the injustice growing everywhere in another way: it is a warning against the selfish desire to appropriate the common reality, and the essence of this warning is to multiply the possibilities of the world’s lessons in the tangle of data. In this sense, the ornament becomes a weapon for citizens that are fighting against the enforcement of the singular image of the world. Thus armed, they can proceed to defend their world orders.

The painter ensures that the ornament is not ‘complete’; it’s not just a sequence of repeating patterns, so it doesn’t really ‘end’ and ‘begin’. In many cases, the magnified close-up of the ornament’s line coming to the fore is so great that we do not

see a single pattern; yes, we see repeated curves, but these are only fragments that do not allow us to build a 'whole.' That's why the Painter's gardens are feral and overgrown gardens. To quote W.G. Sebald: 'Not only the vegetable garden (...), the half-ruined Victorian greenhouses and the overgrown poles of the rows, (...) left unattended, nature (...) groans and bends under the burden with which we burden it.' They are *overgrown*, for when looking at these paintings, we see that the garden is not a model of organization and strict supervision for the Painter. His paintings are directed against the totality of an order, a single, closing, way out. In the tangle of lines, we notice a confessional booth with a kneeler, almost blended into the dark colors of the background. The painter ornaments to curb the power of the rituals of institutionalized religiosity, but he also ornaments to save the spiritual and the Invisible: the Lamb of God, for which the painter is (in)debted to Jan van Eyck, is striking in its luminosity. Love trumps catechismic obligations. With a vegetal arabesque that ventures into the very center of the world depicted in the painting, the organic defends itself from being relegated to the role of architectural ornament. But the ornament is also a kind of 'organic armament' that promotes the individual's autonomous agency in the face of the prevailing state of affairs: this is what Wilhelm Worringer wrote about as early as a century ago in his famous book 'Abstraction and Empathy.' When the individual feels 'at home' in the world and does not fear nature and politics as forces potentially bringing destruction, then they create empathetic art, arising from a 'pure impulse to imitate, to take pleasure in the faithful representation of the objects of nature' — a mimetic work. When dark clouds arrive and we lose confidence in the friendliness of the world, then we reach for an abstract, repetitive arrangement of lines, giving a sense of at least minimal control over the uncontrollable forces of the darkening environment. The Berlin art historian looked for examples of empathetic art in Greece, Rome, and the Renaissance; Byzantium, the Orient, and the art of Africa were treasure troves of abstraction, whose main instrument was ornament

In reference to Gothic, Renaissance, and nineteenth-century art (which revives the Gothic tradition), Kazimierz Cieřlik seeks a middle ground. He does not follow in the footsteps of Worringer in search of patterns in archaic art, nor does he lean towards projecting Worringer's inspiration into the future, as Thomas Hulme did in England, for instance, to perceive new ornamentation in the mechanical activities of modern, linear examples from Ford industry. Kazimierz Cieřlik ornamentation is not, decorative nothingness from the time of the Second Empire' as Henry van der Velde would describe it. It is a manifestation of critical thinking towards modernity and its 'stray rationalism,' as mentioned by Husserl in his famous Paris lecture.

When Salome dances *with/over* Aristotle's head, and the philosopher criticizes the excessive claims of rationalism, this does not signify a vote of no confidence

for reason. On the contrary, it is an attempt to restore its rightful place in a world that has prematurely deemed itself “rational” and “understood.” So, I also view the Painter’s paintings as reflections of a philosopher, recalling Witkacy’s admonition: ‘Once one grasps the immensity of the mystery that surrounds us, once one understands that the world contains a hidden enigma that is not practically given to us by the good and honest view of life, that we ourselves... are particles of the terrifyingly mysterious phenomenon of Existence in general, all the seemingly dry notions with which the mind tries to untangle the enigma of Existence acquire a monstrously profound meaning, they shine with some new light that they did not possess at all before.

Kazimierz Cieřlik, *New Anti-Abortion Law (after Jan van Eyck’s Ghent Altarpiece)* (2022)

ORNAMENTUM 3

The ornament enters the main space of the painting, becomes its protagonist, and sets its rhythm. This is evident in the *29th Sonnet to Orpheus*, where the rhythm (but a rhythm ‘syncopated’ in its own way, since none of the six ornamental patterns is repeated) of the meticulously chiseled ornaments corresponds to the verses of Rilke’s sonnet. Rilke speaks of the rhythmic beats of the heart (Let this darkness be a bell tower, and you the bell. As you ring,) and the repetition of sounds echoed, but never the same again (Move back and forth into the change.). The poet’s face is as much *celebrated* with a wreath of ornament as it is obscured by it — marking the beginning of the process of forgetting those who have passed away. However, reading the last stanza of the sonnet convinces us of the importance and seriousness of the ornament: “And if the world has ceased to hear you/say to the silent earth: I flow. To the rushing water, speak: I am...”) The whisper of a mortal whose individual, ephemeral life begins to blur inexorably in the memory of those who remain raises no objection. It is not a whisper of stifled despair. “I am” and “I flow” — these two affirmative judgments are directed not to people, but to land and water. And since these are represented by ornaments, art and the artist’s industrious hand serve as mediators in this existential commemoration.

Therefore, the ornament is not a frame. For this one encloses the work, making it a separate whole. Meanwhile, the painter’s ornaments flow through the painting, and it is not difficult to imagine the path of their further journey on the gallery wall and in the air. This is because, as we have said, the great and uninterrupted process of becoming of the being of knows no limits, and an attempt to “frame” it would be doomed to failure. The Artist’s choice becomes understandable: he paints large-format paintings in order to dissociate himself from the notion of

the frame as a constraint alienating the work from the world, as well as the frame as a place of special ornamentation, of which (and we are well acquainted with elaborately ornamented framing) “the overriding rule should be the impression of fluidity and closure, because this makes the frame all the more clearly separate the painting from its surroundings.” For this reason, continues the same author, “the long-standing practice of framing smaller paintings in wider, at any rate more vigorous frames is understandable.” It is precisely this impression that the large format wishes to avoid.

Kazimierz Cieřlik, 29 *Sonnet to Orpheus* (2017).

GATE / STAIRS / WELL

We are at home, but this one is special. With its raised walls, it marks the space we must enter; home is a certain cut, a break or even a breach in the uniform stream of matter. A gate is not a ‘house,’ but there is no house without a front door. It is a border region; there is no entrance that is not a passage. This, in turn, implies the temporality of the experience; we don’t stay in the doorway, and it’s certainly impossible to live in it. Similarly with the stairs: necessary to get to the floor, they mark out for us — like a mountain trail — a path of march. You can stay on the stairs, but you can’t live in them. In the entrance or on the staircase, we seemingly feel ‘at home,’ but in reality, we don’t know what is going on in all those rooms behind the next door, which we call apartments. Not surprisingly, Rilke — looking for a metaphor to deepen the process of perceiving the world — found it precisely in the image of the entrance and the process of entering (both into the gate and up the stairs): “I am learning to see. I don’t know why it is, but everything penetrates more deeply into me and does not stop at the place where until now it always used to finish. I have an inner self of which I was ignorant. Everything goes thither now, what happens there I do not know.”

Teaching and learning to see is the painter’s special vocation. This seeing, akin to what Huysmans called ‘visionary,’ is about discovering something more than just the weight and mass of objects. Painterly — means that an object is not merely a lump and a commodity on display for me to ‘buy’ with my gaze. The representation of an object is an expression of thinking about a thing in such a way that we admire its appearance and shape, but at the same time, it takes us out of our usual understanding of it. That’s why ‘home’ finds expression not in the image of a room, living room, or bedroom, but in the front door (but what’s behind it?) and the staircase (the very word “case” should give us food for thought: what could be more alien to settling in than a ‘case’ associated with captivity, torture, and brutal confinement).

Sitting on the stairs of Potiphar's house, a lone woman looks up as if expecting someone to come, but the spectator's eye, guided by the ornament of the railing, will see that the stairs turn and thus tighten the field of vision. Their end cannot be encompassed by sight. In contrast to those leading to the painter Titorelli, which Kafka dreamed up as "Narrow, long, without a curve, they could be embraced by the eye as far as the top, and ended in front of the painter's door." There are other figures in Potiphar's house as well, but they are always locked in a shell of solitude, at most looking at their own reflection in the mirror. A man looks down from an upper floor of the townhouse slightly leaning behind the arabesque of the balustrade. But the meeting doesn't happen.

People, yes, will meet at the well, as John tells the story in the fourth chapter of his Gospel. But the Painter also gives a special expression to this encounter. In the earlier painting, the woman and the man (from 1988) face each other, but her face is obscured by the hair, while the man appears to be delivering a monologue; his outstretched left arm suggests the gesture of a rhetor emphasizing an important moment of speech. Nearly twenty years later, the meeting at the well is not a conversation either — and of no small importance, as depicted by St. John: the characters sit silently, and the man has turned his head away from the woman. In John's story, the result of the conversation is the conversion of the Samaritans, finding a new way of life: 'Many of the Samaritans from that town believed in him because of the woman's testimony, 'He told me everything I ever did' (John 4:39). Meanwhile, the person looking at Kazimierz Cieřlik painting gets the impression that they have found themselves in a world without any solution, in fact without conclusion or consequence, doomed to repeat the same course of events.

It is at this point that the motif of the staircase intertwines with that of the well and the meeting. Joseph K., after all, we can't help but be tempted to see in Joseph, dreaming his dream in Potiphar's house, a character from Franz Kafka's famous story as he wanders up the stairs to the painter Titorelli. However, the episode is an experience of poignant claustrophobia: 'On the third floor, he had to slow down his step; the steps, just like the height of each floor, were much higher than they needed to be (...) The air was also quite oppressive, there was no proper stairwell and the narrow steps were closed in by walls on both sides with no more than a small, high window here and there' This impression is compounded by the girls forming a line on the stairs, whose faces showed some mixture of childishness and depravity.' Neither the physical exertion of the long climb up the stairs nor the grueling conversation with Titorelli brings any solution. The Painter, who is supposed to help Joseph K. obtain an acquittal, sketched two courses of action that prevent a conviction but do not result in true release. Everything remains as it was; no one is converted, and no one's life has experienced a change.

But the dreamer from the House of Potiphar is, after all, also the biblical Joseph. Not the one in the 41st chapter of Genesis, in which Joseph expertly interprets Pharaoh's dream while gaining a high court position, but the one in Chapter 37, in which, while telling his brothers about a dream foretelling his illustrious future, he sets up for himself a deadly threat: his brothers first throw him into a well without water, only to later sell him to the Ishmaelites for twenty pieces of silver (R 37. 24–28).

In Potiphar's house, our contemporary — the biblical Joseph and the equally contemporary Joseph K. both dream, the dried-up well becomes a suffocating prison. Like the staircase, which is sometimes even referred to as a 'well.' Along the staircase, as it were, the apartments are scattered, the hand of the 'stair climber' wanders past them, guided by a railing supported by intricate arabesques entwining the iron posts of the balustrade. But the stair walker is not allowed into these apartments; those who stay in them do not flock to the exit. But let's remember: this is not the rural, innate cottage described by Heidegger in his famous essay, but the tenement of a wealthy city, removed from the ground not only by a solid foundation, but also by basements, defending itself from the outside, which it can, ruthlessly exploiting, use for its needs. Let's read the description of Brussels in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, which will tell us a lot about how a beautiful, bourgeois tenement was erected out of ugly obtained funds.

Perhaps, then, the ornament is what we are left with, to salvage what we can from the dream of a good world: as a whole, it seems indefensible, its injustice is screaming, and the little people in power, seeing how great the problems are before them, do not even bother to find solutions, but only use them for their mostly unholy purposes. What we are left with is a beautiful detail, a filigree, a detail that is the result of patient thought and grappling with the material. Crumbs of the world become the nourishment for the art. They bring out the great adventure of being attempted to close in and ward off oneself, just as an inhabitant of an apartment building, closing the door behind him, brought the whole world into the four walls. Life does not lend itself to such confinement; it is easy to imagine a dream in which, in our oneiric house, Joseph dreams that the shoots of life slide out from under the door to wrap their coils around the entire staircase, up which Joseph K. laboriously climbs.

Kazimierz Cieslik, Malte (2017); *Joseph's Dream in the House of Potiphar* (1995); *Joseph's Dream in the House of Potiphar XIV* (1996); *Joseph's Dream in the House of Potiphar XVIII* (1996); *Joseph's Dream in the House of Potiphar* (1996).

And having written all this, let us remember that: "In relation to painting, any discourse (...) always seems to me naive, at the same time instructive and incantation-casting, programmed, driven by the compulsion of mentorship."

NAPISZ COŚ Z POZYCJI MALARZA

Malarz, profesor Kazimierz Cieřlik, poprosił mnie o napisanie kilku słów do katalogu towarzyszącego jego najnowszej wystawie zatytułowanej „Obrazy zarazy”. To oczywiście wielki zaszczyt wiążący się jednakże — z przenikającą mnie od dziecka — obawą, że znowu mogę zawieść. Przyzwyczajony od lat do zawodzenia wiem, że to działanie z kategorii porażki jest w pełni rzeczą ludzką, więc, tak czy siak, niezależnie od rezultatu zostanę człowiekiem. Gdy profesor Cieřlik, składając powyższą propozycję, zobaczył moje zdziwienie rzucił dla otuchy: „Wiesz, napisz coś z pozycji malarza”. Wtedy sprawa stała się nieco prostsza. Tylko trzeba by jeszcze wiedzieć, jaką pozę przybrać, aby stała się ona faktycznie pozycją malarza, naginając przy tym wszelkie niezbędne do tego okoliczności.

Projekt „Obrazy zarazy”, wraz z towarzyszącym jej katalogiem, jest ideową kontynuacją poprzedniej wystawy artysty pod tytułem „Niejasne obrazy”. W katalogu towarzyszącym niejasnym kompozycjom kartkę, której los nadał aż dwa numery 153 i 154 wypełniają podobnie komponowane portrety tej samej osoby, zrobione jednak w zupełnie innych czasowych przestrzeniach. Ta wieloletnia szczelina między nimi jest momentem, w którym Kazimierz Cieřlik staje się malarzem, pedagogiem i autorytetem kształtującym kolejne roczniki młodych artystów. Wielu z rozpoznawanych dziś twórców kształtowało swoje indywidualne spojrzenie dzięki światłom i cieniom wypełniającym pracownię malarstwa prowadzoną przez profesora Kazimierza Cieřlika. Ja doświadczając podobnych iluminacji, miałem dodatkowo zaszczyt pracować przez kilka lat z profesorem, jako dziwiący się światu asystent. W ówczesnym świecie dziwiłem się głównie pewnej malarskiej beztrosce, w której z czasem, także dzięki mojemu szefowi, zacząłem dostrzegać pozytywy. Polegały one głównie na takich aspektach młodej artystycznej werwy, które mają w sobie załączki czegoś, co może stać się bardziej niezależne i autorskie. Ta intelektualna przygoda pozwoliła mi następnie — bez większych obaw — samodzielnie zastanawiać się nad sensem artystycznych wyborów kolejnych pokoleń.

Zawdzięczam Profesorowi naprawdę wiele, lecz ten temat zostawię nieco z boku, traktując go na tę chwilę jako bardziej zagadkowy suplement. Niech zatem to spostrzeżenie na zasadzie sympatycznej analogii z twórczością Kazimierza Cieślika stanie się jedynie ornamentem wobec zagadki, którą skrywa. Być może byłoby zasadne, gdyby ten krótki tekst, zgodnie z malarskimi intencjami jego bohatera, z rozmysłem gubił tropy. Tak, aby w końcu zrozumieć, że jakakolwiek jednoznaczna interpretacja jest właściwie niemożliwa. Być może właśnie przewodnią intencją twórczości Kazimierza Cieślika pozostaje zagadkowość formy wobec treści, a więc łączenie wątków znajdujących się na dość odległych biegunach. Prawdopodobnie na tyle rozbieżne są te światy dziejące się w ramach kolejnych kompozycji, na ile sięgają parametry wyobraźni i wiedzy ich odbiorców. Wydaje się zatem, że analityczne próby odcodowania tej twórczości, mieszejacej ze sobą fragmenty zawieszone w czasie, powinny zarazem mieć jakby przeciwny intuicyjny wymiar. Być może odległość zawartych znaczeń nie jest aż tak szeroka, a ich domniemana harmonia przeciwności jest tylko kwestią poszukiwania równowagi i własnego porządku. Z pewnością w ramach złożoności odbioru sygnału nadawanego śladem artysty możemy podążać wieloma ścieżkami, które umożliwiają wielość interpretacji.

Kazimierz Cieślik w swoim domu ustawił wygodny miękki fotel naprzeciwko kolumn głośnikowych wysokiej klasy, które pod wpływem gramofonu ustawiają w odpowiedniej harmonii dźwięki określane jak wzrost: wysokimi, niskimi lub średnimi. Za fotelem ściana zakryta półkami pełnymi książek, oczywiście można doszukać się tam wielu myśli, które niesiony porywem chwili uznał Rainer Maria Rilke w tamtym momencie za stosowne. A i owa stosowność dla właściciela tej biblioteki znalazła swoje odzwierciedlenie w wielu przemyśleniach materializujących się przecież w konkretne ślady pędzla. Obok kolejna ściana prowadząca na balkon przygotowany na wizytę ptaków, które nie boją się takich miejsc, być może wiedząc, że w środku znajduje się ich przyjaciel. Do niedawna tuż za balustradą balkonu stało ulubione drzewo malarza, gdzie mniej ufni skrzydlaci znajomi uchylali rąbka swojej prywatności. Drzewo, które od lat wyznaczało pory roku, prowadząc gałęzie, niby gięty miękko ornament, zostało ot tak sobie ścięte, bez jakiegokolwiek racjonalnego powodu. Nad głośnikami w zdobionej ramie wisi „Ostatnia wieczerza” autorstwa Cieślika. Myślę, że dzięki temu zestawowi artysta nie raz znika płynąc w idealną nicość, słuchając na przykład „Swordfishtrombones” Toma Waitsa. Waits jest z pewnością jednym z napotkanych w drodze geniuszy, wskazujących wektory percepcyjnych możliwości. Tych wskazówek pomocnych w odnajdywaniu swojego spokojnego miejsca na Ziemi jest dużo więcej. Zestaw niezwyklej rysunków-listów profesora Macieja Bieniasza, wiszących na ścianie — nie jest bez znaczenia. To fragment życia wyjątkowego artysty, z którym Kazimierz Cieślik przez wiele lat tworzył historię Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

Wydaje się, że kompozycja opowiadająca o ostatniej wieczerzy, pochodząca z wczesnej fazy poszukiwań artysty, to obraz kluczowy dla tej bogatej wielowymiarowej twórczości. Postacie ustawione wokół stołu zatopione są w ciemnych laserunkach mroku. Jasna płaszczyzna obrusu wycina je ostro i eksponuje dzięki odwiecznej relacji światła i cienia. Kompozycja idealnie zespolona jest z rzeźbioną, zdobioną ramą robiącą wrażenie, iż ten melanż ma swoje odbicie w kolejnych pracach malarza. Gdzie trójwymiarowe wzory stają się bardziej płaskim elementem odgrywającym znacznie istotniejszą niż tylko estetyczną rolę. Wydaje się również, że ów ornament, będący w późniejszych pracach równorzędnym bohaterem opowieści dziejących się tuż za nim, ma swoje początki w cyklu prac zatytułowanych „Sen Józefa w domu Horty”. Dom stojący w Brukseli pełen stonowanych barw wyznaczanych bądź przecinanych płynnym ruchem linii staje się zadziwiająco spójny ze światem kreowanym przez Kazimierza Cieślika. W ramach podobnej estetyki przefiltrowanej przez zupełnie inne realia malarz snuje swe zakamuflowane opowieści, które pod zewnętrzną elegancją barwnego układu kryją swoje symboliczne odbicie ulokowane w przypowieściach i kadrach historyczno-religijnych alegorii.

Gdybym miał trzymać się tytułowej wskazówki i pokusić się o analizę tych prac pod względem bratnich mi malarskich wartości to byłby to rozbiór zdania pod względem bardziej formalnym niż ideowym. Ideowe kwestie to wątek dla malarza zwykle dość prywatny, a w tym wypadku uwarunkowany doświadczeniami i wiedzą, w której moje kompetencje zdają się być tylko peryferiami. Używając przenośni, w której składniowo rozbiera się zdanie i przykładając ją do malarskiej artykulacji Kazimierza Cieślika, przychodzi mi na myśl jeszcze bardziej karkołomna formuła o politycznym rodowodzie. W końcu, co nie jest polityką na tym świecie mieszkającym coraz śmielej ze sobą wszelkie konwencje, których kiedyś solidne granice zdawały się nieprzekraczalne? Tak więc — pozostając w tym interdyscyplinarnym nastroju — wydaje mi się, że spoiwem ostatnich prac Kazimierza Cieślika stają się trzy elementy, zatem istnieje w nich idea bezpiecznego układu, jaką jest trójpodział władzy. Pierwszy z nich to wychodzący przed szereg zapis płaskiego wzoru mieniącego się w taki sposób, aby jednocześnie tworzyć efekt oderwania i zespolenia z resztą. To wrażenie uzyskiwane jest dzięki płynnym przejściom barwy mającej często pod spodem lśniący podkład. Dzięki temu ma się wrażenie pierwszego planu tworzącego bezpieczną ochronę przed czymś, co dzieje się za nim. Możliwe, że ta wierzchnia reprezentacyjna warstwa jest ukrytą apoteozą czegoś, co można nazwać powierzchownością, pierwszym zewnętrznym wrażeniem. Czy też czymś, co może być jedynie strefą ochronną dla zgoła odmiennej w swych właściwościach siły. Drugim elementem jest, wydawałoby się pierwszoplanowy bohater (paradoksalnie kryjący się w drugim szeregu), którym staje się historia jaką autor chce nam przedstawić. Tu do czynienia mamy z bardziej przestrzennie traktowanym układem dziejącym się niejako pod spodem. To właściwie bardzo

interesujący zabieg formalny, ponieważ świat opisywany światłem i cieniem zwykle poprzez swą wymiarowość zdaje się być bardziej z przodu niż obrazowanie płaskie. One zwykle zarezerwowane jest dla planów dalszych, mniej istotnych.

Trzecia część obrazów Kazimierza Cieślika to symboliczne odniesienia mające od dwóch pozostałych bardziej umowny i intelektualny przekaz. dopełnienie trzeciego aktu z pewnością stanowi tytuł pracy, który w tym przypadku pełni bardzo istotną rolę. Artysta za pomocą tytułu prowokuje odbiorcę do wysiłku związanego z próbą odczytania intencji zawartych w poszczególnych rozdziałach. Autor zresztą z rozmysłem przyznaje się do zacierania śladów mogących prowadzić do wyraźnych konkluzji, tworząc rodzaj autorskiego szyfru ukrytego pod barwną osłoną. Prace łączące się w wieloznaczne grupy stając się „niejasnymi” czy też „obrazami zarazy” — to swoiste kameleony, których ideowa szarada podkreślana jest przez złożony układ formalny. Mam tu na myśli nie tylko domniemany trójpodział dziejący się wewnątrz kompozycji, ale też wieloczęściowy zewnętrzny układ, z których budowane są poszczególne obrazy.

Od jakiegoś czasu Kazimierz Cieślik tworzy formalnie bardziej skomplikowane prace złożone z wielu elementów. W tych politykach z większą uwagą traktuje pejzaż, który tym razem bierze na siebie bardziej znaczącą i samodzielną rolę. Wydaje się, iż wyjąłowany bezludny krajobraz z usychającymi drzewami staje się dla artysty symbolicznym odbiciem czasu. Ostatnie kompozycje z pewnością są znacznie bardziej krytyczne i osobiste w stosunku do prac starszych. „Obrazy zarazy” to zestaw, gdzie autor zmienia nieco akcent z pewnego uniwersalnego kodu na kwestie, w których doczesność ma większe niż zwykle znaczenie. Jej niewątpliwie męczący aspekt ma wyraz nie tylko w zestawie prac związanych z uwierającą politycznie codziennością. Choć jak zwykle w tej twórczości puenta zdaje się być ukryta, to tym razem istnieje wrażenie, że tematy te bliższe są aktualności. Być może dziś na ulokowaną w tych kompozycjach poezję ma również wpływ aspekt biologicznej pętli, w którą wszyscy jesteśmy uwikłani. I także dzięki temu obok prezentowanej przez autora irytacji wyczuwa się przemycany nieco podprogowo zwykły smutek. Kazimierz Cieślik tą wystawą podsumowuje nie tak dawną rzeczywistość, będąc jednocześnie wierny stałym fascynacjom związanym między innymi z poezją, literaturą i historią sztuki. Ten cykl prac jest w pewnym stopniu towarzyszem, czy też wyrazem czasu artysty, w którym dokonuje się zmiana zarówno na gruncie prywatnym, jak i zawodowym, Odwieczna zmienność perspektyw będąca wyrazem istnienia niezależnie jak przyziemny obiera charakter, zawsze przynosi nadzieję na nowe. Wydaje się zatem, że cykl nazwany „Obrazami zarazy” niesie ze sobą załączki nowych rozwiązań mogących zmaterializować się w kolejnych dziełach tworzonych przez Kazimierza Cieślika.

WRITE SOMETHING FROM THE POSITION OF A PAINTER

The painter, Professor Kazimierz Cieslik, has asked me to write a few words for the catalog accompanying his latest exhibition entitled, “Images of Plague”. This is, of course, a great honor connected, however — with the fear that has permeated me since childhood — that I might fail again. Accustomed over the years to failing, I know that the action of failing is fully human, so, one way or another, regardless of the outcome, I will remain human.

When Professor Cieslik, making the above proposal, saw my surprise he added for encouragement: “You know, write something from the position of a painter.” Then the matter became a little simpler. One would still have to know what pose to take so that it would actually become a painter’s position, adjusting all the necessary details accordingly.

The project “Images of Plague,” along with the accompanying catalog, is an ideological continuation of the artist’s previous exhibition titled “Unclear Images.” In the catalog accompanying those unclear compositions, a sheet of paper that fate has given as many as two numbers 153 and 154 is filled with similarly composed portraits of the same person, but taken in completely different temporal spaces. This long-standing gap between the two is the moment when Kazimierz Cieslik became a painter, an educator and an authority shaping successive trajectories of young artists. Many of today’s recognized artists honed their individual perspectives amidst the interplay of light and shadow within Professor Kazimierz Cieslik’s painting studio. I, experiencing similar illuminations, was additionally privileged to work for several years with the professor, as an assistant, marveling at the world. During that time, I was particularly struck by a certain painterly nonchalance, which, thanks to my mentor, gradually revealed its merits. They lay in the youthful artistic fervor, harboring the potential for greater independence and authorship. This intellectual adventure then allowed me — without much concern — to wonder independently about the meaning of the artistic choices of the next generations.

I do indeed owe the Professor a great deal, but for the moment, I will somewhat set aside this subject, treating it as a more puzzling supplement. Let this observation, therefore, by way of a sympathetic analogy with the work of Kazimierz Cieslik, become a mere ornament to the enigma it conceals. Perhaps it would be fitting for this short text, in keeping with the painterly intentions of its protagonist, to deliberately obscure the clues. So that in the end we understand that any unambiguous interpretation is actually impossible. Perhaps it is precisely the guiding intention of Kazimierz Cieřlik work — the enigma of form in relation to content, that is, combining threads that are at rather distant poles. Perhaps the worlds depicted within successive compositions may be as divergent as the imagination and knowledge of their audience allow. It seems, therefore, that analytical attempts to decode this oeuvre, mixing together fragments suspended in time, should at the same time have some kind of counter intuitive dimension. Perhaps the distance between the contained meanings is not so vast, and their supposed harmony of opposites is just a matter of seeking balance and its own order. Certainly, within the complexity of the reception of the signal transmitted in the artist's footsteps, we can follow many paths that allow for multiple interpretations.

Kazimierz Cieřlik in his home has set up a comfortable soft armchair opposite high-end loudspeakers. These speaker, powered by the turntable, harmonize sounds described akin to growth: high, low or medium. Behind the armchair, a wall is covered with shelves full of books. Among them, one can find many thoughts that, spurred by the moment's impulse, Rainer Maria Rilke considered appropriate at that given time. This aptness for the owner of this library is reflected in many thoughts materializing, after all, in concrete brush marks. Adjacent to this wall is another leading to a balcony prepared for the visits of birds, unafraid of such places, perhaps sensing that inside is their friend. Until recently, just beyond the balcony railing stood the painter's favorite tree, where the less trusting winged friends tipped the edge of their privacy. The tree, which for years had marked the seasons by guiding its branches, as if an ornament bending softly, was suddenly cut down, without any rational reason. Above the speakers in an ornate frame hangs "The Last Supper" by Cieslik. I think that with this set the artist more than once disappears floating into perfect nothingness, listening to Tom Waits' "Swordfishtrombones," for example. Waits is certainly one of the geniuses encountered on the road, pointing out vectors of perceptual possibilities. These clues that help in finding one's peaceful place on Earth are numerous. The collection of unusual drawings-letters by Professor Maciej Bieniasz, hanging on the wall is not insignificant. This is a fragment of the life of an exceptional artist, with whom Kazimierz Cieřlik for many years created the history of the Academy of Fine Arts in Katowice.

It seems that the composition depicting “The Last Supper”, dating from the early phase of the artist’s explorations, is a key image in his rich multidimensional output. The figures lined up around the table are submerged in dark glaze of gloom. The light plane of the tablecloth cuts them sharply and exposes them through the eternal relationship of light and shadow. The composition is perfectly united with a carved, ornate frame making the impression that this *mélange* is reflected in the painter’s subsequent works. Where the three-dimensional patterns become a flatter element playing a role far beyond mere aesthetics. It also seems that this ornament, which in later works is an equal protagonist of the stories happening right behind it, has its origins in the series of works entitled “Joseph’s Dream in the House of Horta.” The house standing in Brussels, full of subdued colors delineated or intersected by the smooth movement of lines, becomes surprisingly consistent with the world created by Kazimierz Cieslik. Within the framework of similar aesthetics filtered through completely different realities, the painter weaves his camouflaged stories, which under the external elegance of the colorful layout hide their symbolic reflection located in parables and frames of historical and religious allegories.

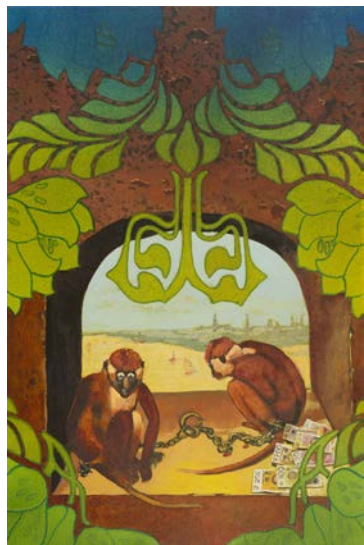
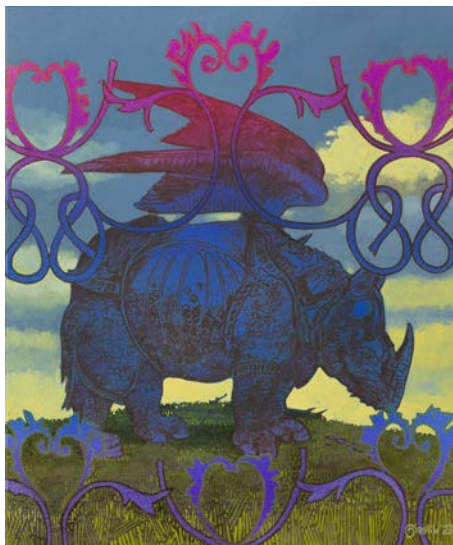
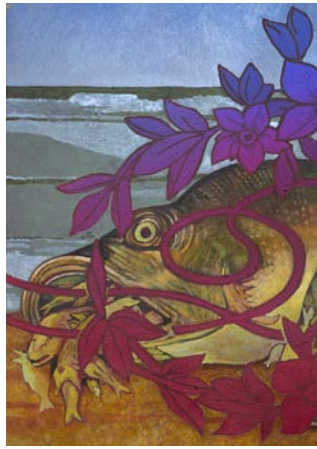
If I were to adhere strictly to the title’s clue and be tempted to analyze these works in terms of my fellow painters’ values, it would entail dissecting the sentence more in terms of form than idea. Ideas are usually a rather private thread for a painter, and in this case conditioned by experience and knowledge, in which my competence seems to be only peripheral. By employing a metaphor that syntactically deconstructs a sentence and applying it to Kazimierz Cieslik’s painterly expression, I can envision an even more daring formula with political implications. After all, what aspect of life isn’t political in a world where various conventions mix increasingly boldly, erasing once-solid boundaries? Thus, maintaining this interdisciplinary approach, it appears to me that the cohesive force of Kazimierz Cieslik’s recent works lies in three elements, suggesting the notion of a secure arrangement—namely, the tripartite division of power. The first of these is the outcropping of a flat pattern shimmering in such a way as to simultaneously create an effect of detachment and fusion with the rest. This impression is achieved through smooth transitions of color that often has a shiny undercoat underneath. This gives the impression of the foreground creating a secure protection from something going on behind it. It is possible that this top representational layer is the hidden apotheosis of something that can be called superficiality, the first external impression. Or something that can only be a protective zone for a force that is quite different in its properties. The second element is the seemingly primary protagonist (paradoxically hiding in the second row), which becomes the story the author wants to present to us. Here we are dealing with a more spatially treated arrangement occurring underneath, so to

speaking. This is actually a very interesting formal procedure, because the world described by light and shadow usually, through its dimensionality, seems to be more prominent than flat imagery. The latter tends to be reserved for farther, less important planes.

The third part of Kazimierz Cieslik's paintings comprises symbolic references with a more conventional and intellectual message compared to the other two parts. The third act is certainly complemented by the title of the work, which in this case plays a very important role. Through the title, the artist provokes the viewer to make an effort to try to read the intentions contained in the individual chapters. The author, moreover, deliberately admits to obliterating traces that could lead to clear conclusions, creating a kind of authorial cipher hidden under a colorful cover. Thus works are combined into ambiguous groups becoming "Unclear" or "Images of Plague" — peculiar chameleons, whose ideological charade is emphasized by a complex formal arrangement. By this I mean not only the implicit tripartition happening inside the composition, but also the multi-part external arrangement from which the individual images are built.

For some time now Kazimierz Cieslik has been creating formally more complex works composed of many elements. In these polyptychs he treats the landscape with more attention, which this time takes on a more significant and independent role. It seems that the barren deserted landscape with withering trees becomes a symbolic reflection of time for the artist. The latest compositions are certainly much more critical and personal compared to the older works. "Images of Plague" is a set where the author changes the emphasis somewhat from a certain universal code to issues in which temporality has a greater than usual importance.

Its undoubtedly tiresome aspect has expression not only in the set of works related to the politically painful everyday realities. Although, as usual in this oeuvre, the punchline seems to be hidden, this time there is an impression that these themes are closer to actuality. Perhaps today the poetry located in these compositions is also influenced by the aspect of the biological loop in which we are all entangled. And also because of this, next to the irritation presented by the author, one senses a simple sadness smuggled in somewhat subliminally. With this exhibition Kazimierz Cieslik sums up the not-so-distant reality, while remaining faithful to his constant fascinations related to poetry, literature and art history, among others. This series of works is to some extent a companion or expression of the artist's time, in which change is taking place both on private and professional grounds. The eternal changeability of perspectives which is an expression of existence (no matter how mundane), always brings hope for the new. It seems, therefore, that the series called "Images of Plague" carries the seeds of new solutions that may materialize in subsequent works created by Kazimierz Cieřlik.





Cykl *My Naród*,
obrazy olejne na płótnach /
Polyptych We, the Nation,
oil on canvas / 2021-2023





Epitafium z Raron
 (z wykorzystaniem cudzych
 rysunków), olej na płótnie /
Epitaph from Raron
 (Using Foreign Drawings) /
 200 × 300 cm, 2018



Czterech Ewangelistów wg transeptu Katedry w Burgos (Mamie), olej na płótnie / *The Four Evangelists According to the Transept of Burgos Cathedral*, oil on canvas / 240 × 280 cm, 2018



Czterech Ewangelistów wg Psalterza z Amesbury, olej na płótnie / *The Four Evangelists According to the Amesbury Psalter*, oil on canvas / 240 × 280 cm, 2019





*Jedność obywatelska
i rebelia* (jak ostrzegał
Cesare Ripa), olej na
płótnie / *Civic Unity
and Rebellion* (as
Warned by Cesare
Ripa), oil on canvas /
180 × 300 cm, 2019





Czwarta Elegia Duinejska, olej na płótnie / *Fourth Duino Elegy*, oil on canvas / 200 × 300 cm, 2020



Czterech Ewangelistów wg XVI w. południowoniemieckiego drzeworytu, olej na płótnie / *The Four Evangelists According to a 16th-century South German Woodcut* / 240 × 280 cm, 2021



Czterech Ewangelistów wg. płaskorzeźby z Katedry Saint Sernin w Tuluzie, olej na płótnie / *The Four Evangelists According to the Bas-Relief from Saint Sernin Cathedral in Toulouse*), oil on canvas / 240 × 280 cm, 2021

STRONY 64-65 / PAGES 64-65 / Religia i pobożność udawana (w opinii Cesarego Ripy), olej na płótnie / *Religion and Feigned Devotion (in Cesare Ripa's Opinion)*, oil on canvas / 180 × 300 cm, 2020

STRONY 66-67 / PAGES 66-67 / Ô Lacrimosa, olej na płótnie / *Ô Lacrimosa*, oil on canvas / 200 × 300 cm, 2020













Dobra zmiana i polski ład (wg rysunku Petera Bruegla), olej na płótnie / *Good Change and Polish Order* (after Peter Bruegel's Drawing), oil on canvas / 50 × 70 cm, 2022

STRONA 68 / PAGE 68 / Nowy trójjpodział władzy (wg rysunku Arthura Kampfa do Sagi o Nibelungach), olej na płótnie / *The Encounter at a Well*, oils, canvas / 60 × 40 cm, 2021

STRONY 70-71 / PAGES 70-71 / Kapłaństwo i symonia (jak sugerował Cesare Ripa), olej na płótnie / *Priesthood and Harmony* (as Suggested by Cesare Ripa), oils on canvas / 180 × 300 cm, 2021







Czterech Ewangelistów wg XV w. Mszału z Limoges, olej na płótnie / *The Four Evangelists According to the 15th-century Missal from Limoges*, oil on canvas / 240 × 280 cm, 2022



Czterech Ewangelistów wg XIII w. malowidła hiszpańskiego, olej na płótnie / *The Four Evangelists According to 13th-century Spanish Murals*, oils on canvas / 240 × 280 cm, 2022

STRONA 74 / PAGE 74 / Antyszczepionkowcy i płaskoziemcy (wg Conrada Lycostenesa i Harolda Heidenwelta), olej na płótnie / *Anti-Vaxxers and Flat Earthers* (after Conrad Lycosthenes and Harold Heidenwelt), oil on canvas / 60 × 50 cm, 2022

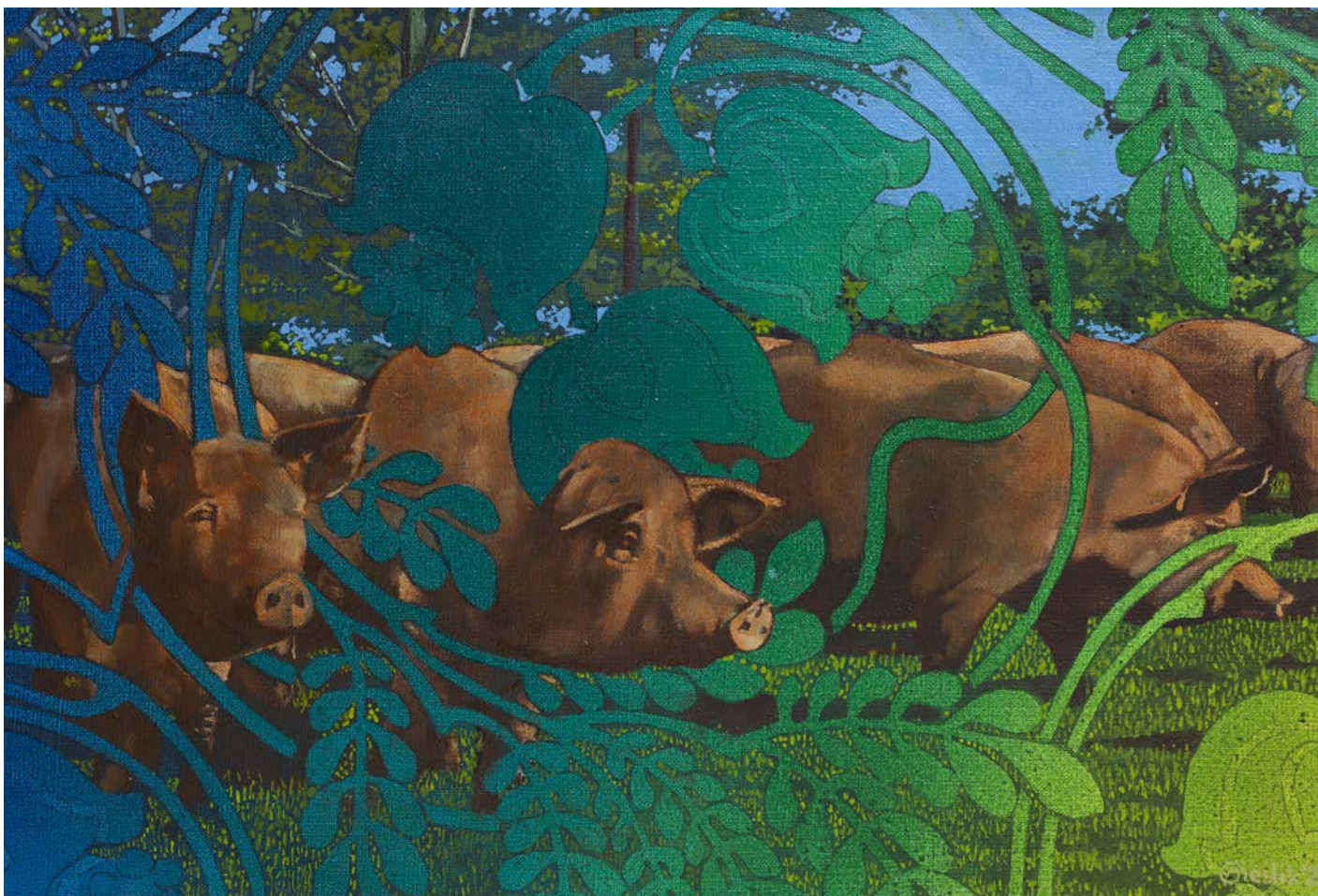
STRONA 75 / PAGE 75 / Nepotyzm i korupcja (wg Maurizio Cattelana, wbrew intencjom braci Grimm), olej na płótnie / *Nepotism and Corruption* (after Maurizio Cattelan, Against the Intentions of the Brothers Grimm), oil on canvas / 60 × 50 cm, 2022







Listopadowi patrioci (wg hiszpańskiej tradycji z Goyą i Picassem), olej na płótnie / *November Patriots* (after Spanish Tradition with Goya and Picasso), oil on canvas / 60 × 50 cm, 2022



Obrońcy naszej granicy (wg Folwarku zwierzęcego Georga Orwella), olej na płótnie / *Defenders of Our Border* (after George Orwell's *Animal Farm*), oil on canvas / 40 × 60 cm, 2022



Nowe prawo antyaborcyjne (wg Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka), olej na płótnie / *New Anti-Abortion Law* (after Jan van Eyck's Ghent Altarpiece), oil on canvas / 40 × 60 cm, 2022

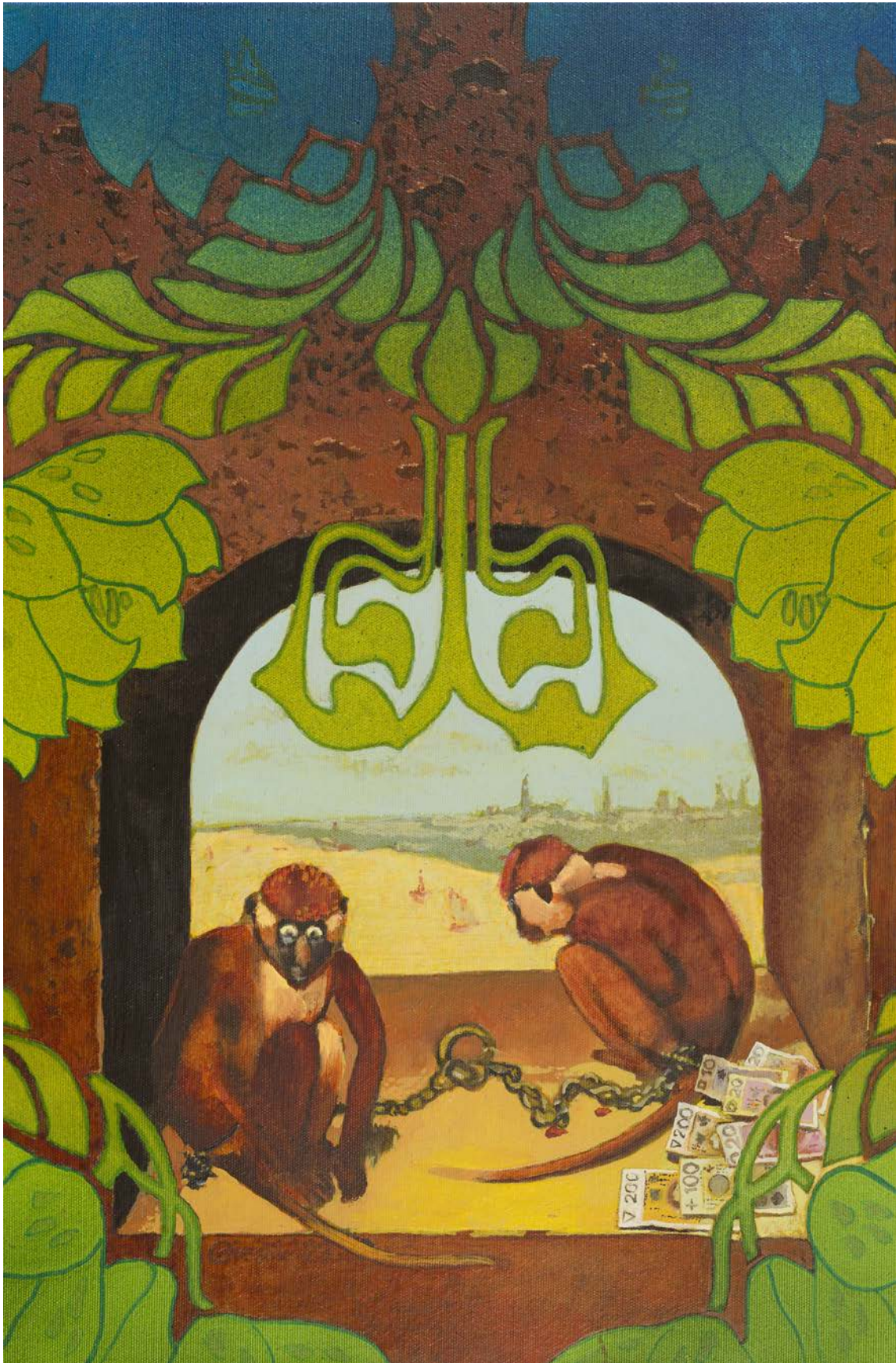
STRONA 79 / PAGE 79 / *Ordo Iuris* (wg wizji Św. Eustachego Antonia Pisanella), olej na płótnie / *Ordo Iuris* (after St. Eustace's Vision by Antonio Pisanello), oils on canvas / 60 × 50 cm, 2022

STRONA 80 / PAGE 80 / *Suweren w wolnych demokratycznych wyborach* (wg Petera Bruegla), olej na płótnie / *Sovereign in Free, Democratic Elections* (after Peter Bruegel), oil on canvas / 60 × 40 cm, 2022



Strefy wolne od LGBT (wg Carela Fabritiusa i widoku z okna), olej na płótnie / *LGBT-Free Zones* (after Carel Fabritius and View from the Window), oil on canvas / 60 × 50 cm, 2022







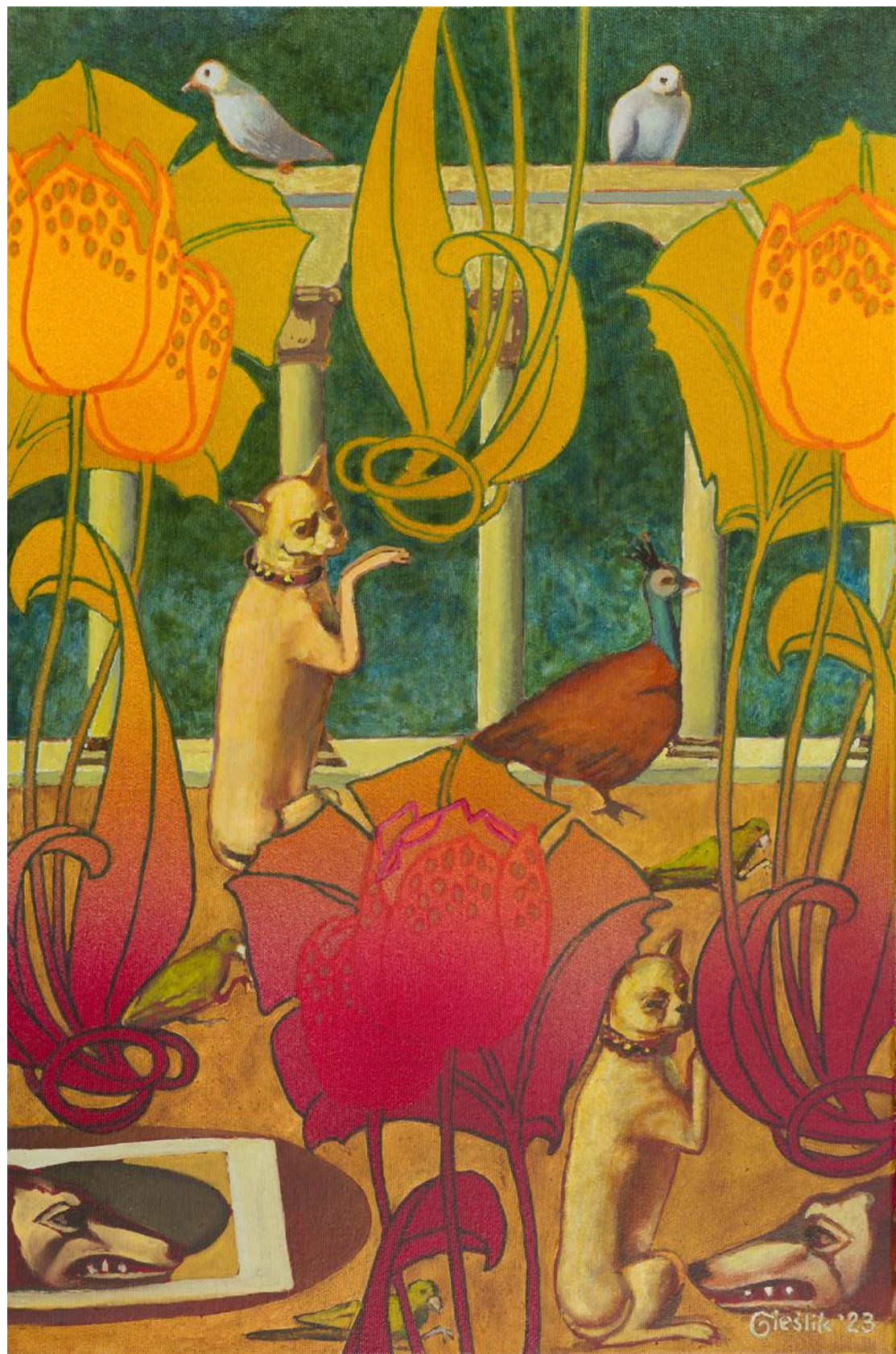
Czterech Ewangelistów (wg Porta Regia Katedry w Chartres), olej na płótnie / *The Four Evangelists According to the Porta Regia of Chartres Cathedral* , oil on canvas / 240 × 280 cm, 2023

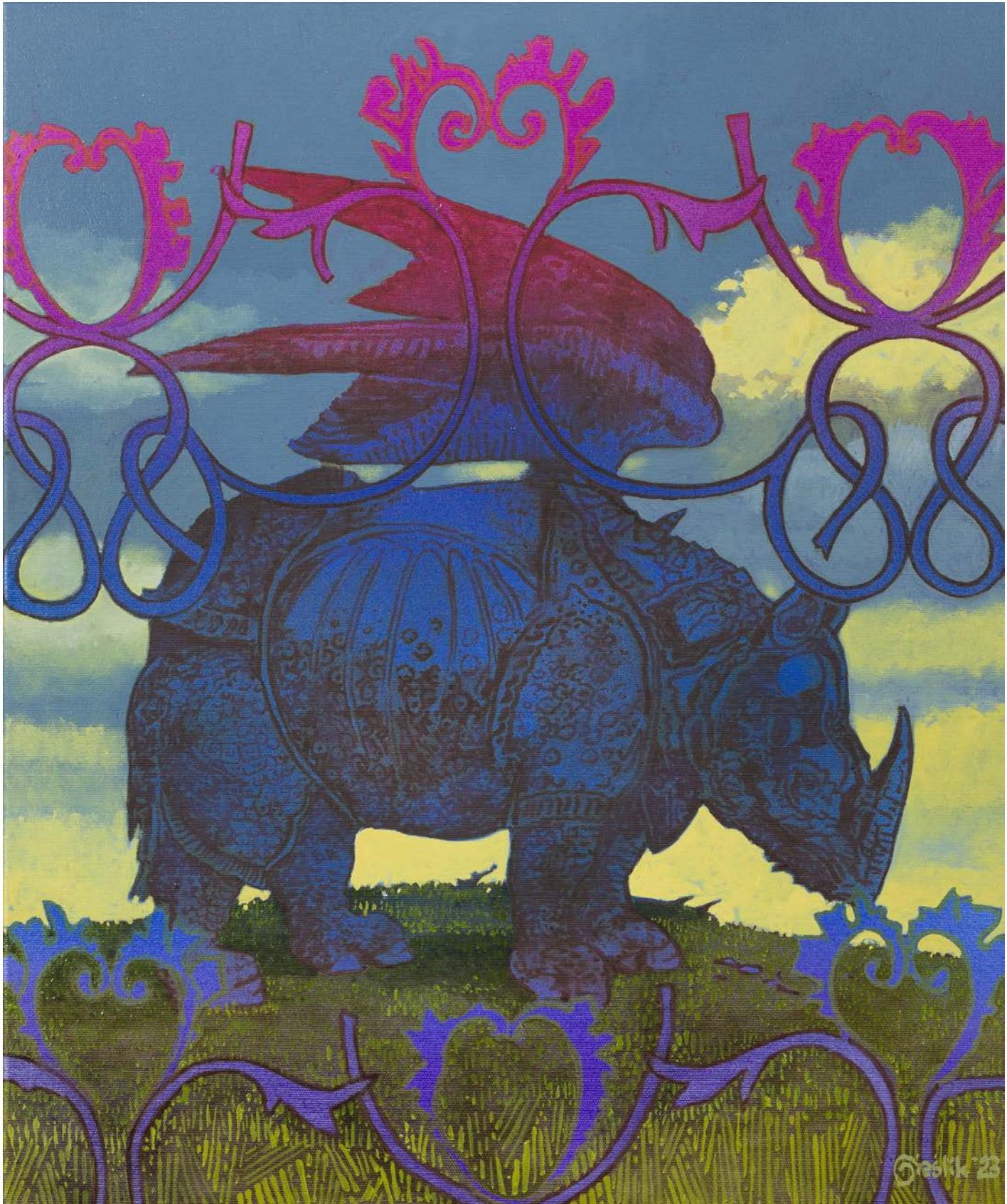


Czterech Ewangelistów z Eklezją i Synagogą (wg Fernando Gallego), olej na płótnie / *The Four Evangelists with the Ecclesia and Synagoga According to Fernando Gallego*, oil on canvas / 240 × 280 cm, 2023

STRONA 84 / PAGE 84 / Nowe elity intelektu i kultury (wg Vittore Carpattia), olej na płótnie / *New Intellectual and Cultural Elites (after Vittore Carpaccio)*, oil on canvas / 60 × 40 cm, 2023

STRONA 85 / PAGE 85 / Sojusz tronu i ołtarza (wg Albrechta Dürera), olej na płótnie / *Alliance of Throne and Altar (after Albrecht Dürer)*, oil on canvas / 60 × 50 cm, 2023









R. M. Rilke: *Miłość Marii
Magdaleny* (wg staro-francuskiego
sermonu, z wykorzystaniem *Noli
Me Tangere* Tycjana), olej na
płótnie / R.M. Rilke: *Love of
Mary Magdalene According to an
Old French Sermon Using “Noli
Me Tangere” by Titian*, oil on
canvas / 200 × 300 cm, 2024





Czterech Ewangelistów

(wg pokrywy XIII w. skrzyneczki
z Musée de Cluny), olej na płótnie /

*The Four Evangelists According to the
Cover of a 13th-century Box from the
Musée de Cluny, oil on canvas /*

240 × 280 cm, 2024

Kazimierz Cieřlik

INSTAGRAM: @kazimierzcieslik_art

Urodził się w 1953 r. w Katowicach. Dyplom katowickiego Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Piękných w Krakowie uzyskał w 1977 roku. Malarstwa uczył się u prof. Rafała Pomorskiego i prof. Andrzeja S. Kowalskiego. Od dyplomu związany z katowicką uczelnią; obecnie prowadzi Pracownię Malarstwa. W roku 1999 uzyskał tytuł profesora sztuki, a w 2002 profesora zwyczajnego. W 1988 r. był stypendystą Ogólnopolskiego Komitetu Kultury Niezależnej (Paryż). W latach 80-tych uczestniczył w Ruchu Kultury Niezależnej.

Laureat wielu nagród i wyróżnień, z których najważniejsze to: „Bielska Jesień”, Biełsko-Biała 1990 (Brązowy Medal); Międzynarodowe Triennale „Transcendencja”, Katowice 1991 (Grand Prix); Nagroda Ministra Kultury i Sztuki 1992; „XVI Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego”, Szczecin 1996 (nagroda regulaminowa).

Zorganizował 35 wystaw indywidualnych, z których najważniejsze to: BWA, Katowice 1991; Rada Europy — Strasbourg (Francja) 1998; Muzeum Śląskie, Katowice 2004, Rondo Sztuki, Katowice 2017 (wystawa jubileuszowa). Brał również udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce, Belgii, Białorusi, Francji, Szwecji, Niemczech, Szwajcarii i Hiszpanii.

Jego prace znajdują się w zbiorach: Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, Muzeum Narodowego w Szczecinie oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

W latach 1992–1997 prowadził również pracownię malarstwa w Instytucie Sztuki cieszyńskiej filii Uniwersytetu Śląskiego. W latach 2003–2018 uczył malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Raciborzu, gdzie prowadził Licencjacką Pracownię Artystyczną.

W 2014 roku odznaczony Brązowym, a w 2020 Srebrnym Medalem Gloria Artis.

Kazimierz Cieřlik was born in 1953 in Katowice. He graduated from the Katowice Faculty of Graphic Arts, at the Academy of Fine Arts in Krakow in 1977. He was studying painting under Professors Rafał Pomorski and Andrzej S. Kowalski. Since receiving his diploma, he has been associated with the Katowice academy, currently overseeing the Painting Studio. He was granted the title of Professor of Art in 1999 and attained full professorship in 2002. In 1988, he received a scholarship from the National Committee for Independent Culture (Paris) and was involved in the Independent Culture Movement during the 1980s.

Winner of numerous awards and prizes, his notable accolades include: the Bronze Medal at "Bielska Jesień" in Bielsko-Biała in 1990; the Grand Prix at the International Triennial "Transcendence" in Katowice in 1991; the Minister of Culture and Art Award in 1992; and a regulatory award at the "XVI Festival of Polish Contemporary Painting" in Szczecin in 1996.

He has held 35 solo exhibitions, noteworthy among them being those at BWA Katowice in 1991, the Council of Europe in Strasbourg (France) in 1998, the Silesian Museum in Katowice in 2004, and Rondo Sztuki in Katowice in 2017 (anniversary exhibition). Additionally, he has participated in numerous group exhibitions across Poland, Belgium, Belarus, France, Sweden, Germany, Switzerland, and Spain.

His works are housed in prestigious collections including the Silesian Museum in Katowice, the Archdiocesan Museum in Katowice, the National Museum in Szczecin, as well as in private collections both domestically and internationally.

From 1992 to 1997, he led a painting studio at the Art Institute of the Cieszyn (Silesian University). Subsequently, from 2003 to 2018, he taught painting at the vocational school in Racibórz (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa), where he supervised the Bachelor's Art Studio.

He was honored with the Bronze Medal in 2014 and the Gloria Artis Silver Medal in 2020.

AUTOR MONOGRAFII / **AUTHOR OF MONOGRAPH** / Kazimierz Cieřlik
REDAKTOR PROWADZĄCY / **MANAGING EDITOR** / Grzegorz Olszański
TEKSTY / **TEXTS** / Kazimierz Cieřlik, Maciej Linttner, Tadeusz Sławek
PROJEKT GRAFICZNY / **GRAPHIC DESIGN** / Daria Malicka
OPRACOWANIE MATERIAŁU ILUSTRACYJNEGO / **PHOTO EDITING** / Barbara Kubska
KOREKTA / **PROOFREADING** / Grzegorz Olszański, Michał Koziołek
TŁUMACZENIE / **TRANSLATION** / Michał Koziołek
WYDAWCA / **PUBLISHED BY** / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach / www.asp.katowice.pl
DRUK / **PRINTED BY** /
NAKŁAD / **PRINT RUN** / 300 egzemplarzy

Książkę złożono krojem Neacademia (Rosetta Type), wydrukowano na papierze Arctic Volume White 130 g/m³

ISBN