

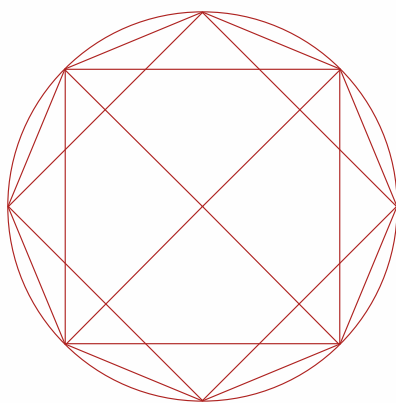
Krzysztof Gliszczyński

malarstwo / rysunek / obiekt / wideo
painting / drawings / object / video







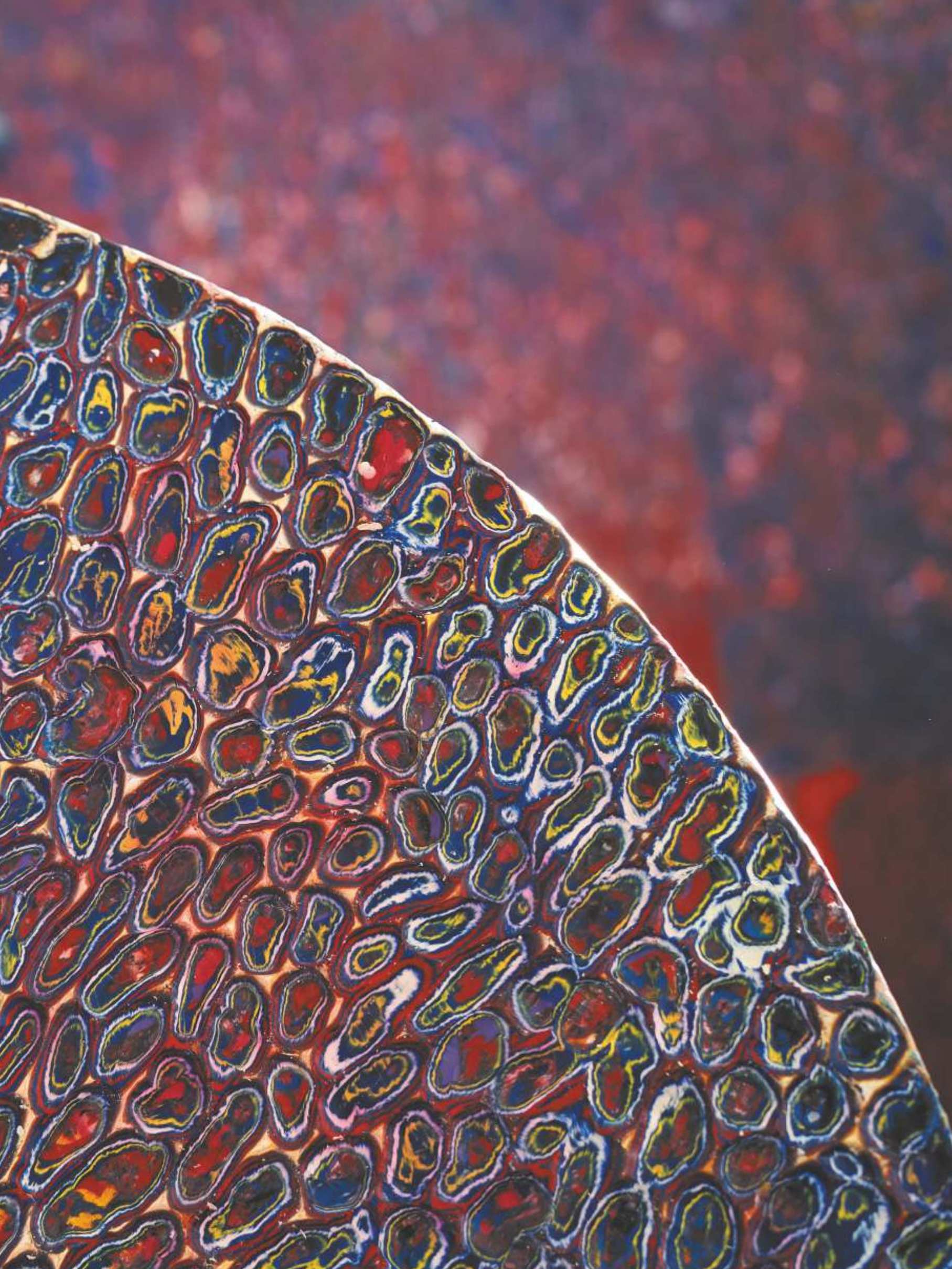




Krzysztof Gliszczyński

malarstwo / rysunek / obiekt / wideo
painting / drawings / object / video





Krzysztof Gliszczyński

malarstwo / rysunek / obiekt / wideo
painting / drawings / object / video

Redakcja naukowa/Editor:

prof. Krzysztof Gliszczyński, Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku/Faculty of Painting, AFA in Gdańsk

Współredakcja/Co-editor:

prof. PG dr hab. Dominika Krechowicz, Katedra Sztuk Wizualnych Wydziału Architektury PG/Department of Visual Arts, Faculty of Architecture, GUT

Recenzenci/Reviewers:

prof. dr hab. Zbigniew Szot, UAP Poznań/University of the Arts Poznań; prof. dr hab. Sławomir Marzec, ASP w Warszawie/AFA in Warsaw

Opracowanie kalendarium, redakcja i korekta/Calendar compiled, edited and proofread by:

Iwona Ziętkiewicz

Tłumaczenie/Translation:

Katarzyna Jopek, Karolina Koriat, Łukasz Mojsak, Maciej Pokornowski, Marcin Turski

Korekta/Proofreading:

Katarzyna Jopek

Teksty/Texts:

prof. dr hab. Paweł Dybel, Instytut Filozofii i Socjologii PAN oraz UP w Krakowie/Institute of Philosophy and Sociology PAN and UP in Cracow; prof. UAP dr hab. Marta Smolińska, UAP Poznań/University of the Arts Poznań; dr Urszula Szulakowska, profesor emerytowany Uniwersytetu w Leeds/professor emeritus, University of Leeds

Projekt graficzny/Graphic design:

Ania Witkowska

Foto/Photos:

©Krzysztof Gliszczyński, Dominik Kulaszewicz, Wojciech Korsak, Krzysztof Krzempek, Krzysztof Izdebski, Magdalena Małyjasiak, Bartosz Zukowski, Archiwum Galerii Sztuki „Wozownia” w Toruniu i BWA w Olsztynie/Archive of “Wozownia” Art Gallery in Toruń and BWA in Olsztyn

Materiały udostępniono dzięki uprzejmości PGS w Sopocie, BWA w Olsztynie, Galerii Sztuki „Wozownia” w Toruniu, CSW „Łaźnia” w Gdańsku./Materials made available courtesy of PGS in Sopot, BWA in Olsztyn, “Wozownia” Art Gallery in Toruń, CSW “Łaźnia” in Gdańsk.

Publikacja finansowana w ramach dotacji na utrzymanie i rozwój potencjału badawczego ASP w Gdańsku, nr projektu 82/WM/BN/2019, oraz dzięki wsparciu finansowemu Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, stypendium Marszałka Województwa pomorskiego oraz Rektora ASP w Gdańsku./Publication financed by a grant for the maintenance and development of the research potential of the ASP in Gdańsk, project no. 82/WM/BN/2019, and thanks to the financial support from the Leon Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz, a scholarship of the Marshal of the Pomerania Province and the Rector of ASP in Gdańsk.

Partnerem projektu jest Fundusz Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS w Warszawie.

The project partner is Association of Authors ZAiKS in Warsaw.



WOJEWÓDZTWO
POMORSKIE



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZAiKS

Wydawca/Publisher:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku/Academy of Fine Arts in Gdańsk

ul. Targ Węglowy 6 80-836 Gdańsk

Wydział Malarstwa/Faculty of Painting

Dziekan/Dean prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Prodziekan/Vice-Dean prof. ASP dr hab. Aleksandra Jadczyk

Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego/Leon Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz

Dyrektor/Director Wacław Kuczma

Nakład/Press run: 550 egzemplarzy/copies

Druk/Printed by: ZAPOL Szczecin

ISBN 978-83-66271-48-7

Gdańsk 2020

Spis treści / Table of Contents

Wstęp/Krzysztof Gliszczyński.....	8
Introduction/Krzysztof Gliszczyński.....	11
Komentarz autorski/Krzysztof Gliszczyński.....	13
Note from the Author/Krzysztof Gliszczyński.....	18
Perpetuum pictura/Krzysztof Gliszczyński.....	19
Perpetuum pictura/Krzysztof Gliszczyński.....	20
Inkrustowane w cielesności. Sploty widzenia i ruchu w najnowszych pracach Krzysztofa Gliszczyńskiego/ Marta Smolińska.....	40
Inlaid in the Body: The Fusion of Vision and Motion in Krzysztof Gliszczyński's Most Recent Works/ Marta Smolińska.....	50
Krzysztof Gliszczyński/Urszula Szulakowska.....	56
Krzysztof Gliszczyński/Urszula Szulakowska.....	68
Malarstwo jako po-tworzenie. Krzysztofa Gliszczyńskiego malarska metafizyka odpadu i resztki/ Paweł Dybel.....	76
Painting as Post-Creation: Krzysztof Gliszczyński's Painting as a Metaphysics of Waste and Residue/ Paweł Dybel.....	86
Synergiczna cyrkulacja materii. Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jako zmysłowe wydarzenie się/ Marta Smolińska.....	96
Synergic Circulation of Matter: Krzysztof Gliszczyński's Work as a Sensual Happening/ Marta Smolińska.....	100
Zanurzenie się w czerwieni i oddychanie bielą/Marta Smolińska.....	106
Bathing in Red and Breathing White/Marta Smolińska.....	114
Historia malarza z Borowego Młyna/Krzysztof Gliszczyński.....	128
Story of a Painter from Borowy Młyn/Krzysztof Gliszczyński.....	129
Obraz rozbity? Uwagi o Siedmiu ostatnich słowach Chrystusa na krzyżu Krzysztofa Gliszczyńskiego/ Marta Smolińska.....	132
A Fractured Image? Remarks on Krzysztof Gliszczyński's The Last Seven Words of Christ on the Cross/ Marta Smolińska.....	144
Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna/Krzysztof Gliszczyński.....	155
Fullness: Point and Line to Plane/Krzysztof Gliszczyński.....	159
Krzysztof Gliszczyński. Autoportret á retour/Urszula Szulakowska.....	164
Krzysztof Gliszczyński: Self-portrait á retour/Urszula Szulakowska.....	170
Kalendarium/Calendar Iwona Ziętkiewicz.....	225

* Monografia zawiera rysunki, szkice i koncepcje artysty z różnych okresów twórczości.

* The monograph contains the artist's drawings, sketches and concepts from various periods of his career.

wstęp

Krzysztof Gliszczyński

Po wejściu do pracowni zamykam za sobą drzwi i zostawiam świat za progiem. Wkraczam w przestrzeń intensywnych zapachów unoszących się z leżących na podłodze płócien – to one utrzymują pracownię w stanie gotowości. Stopniowo, powoli wracam do kontynuacji niedokończonych wątków. Przeglądając własne archiwum, natrafiam na zapomniane zdjęcia, szkicowniki, notatki, slajdy, płyty. Czuję się jak eksplorujący wykopaliska archeolog. Z nasiąkniętego papieru unosi się znajomy zapach – terpentyny zmieszanej z woskiem, starego drewna oraz ziemi nieznanego pochodzenia, której pył dosięga wszystkich zakamarków. Przeglądam szkicowniki, stare kartki, zapiski. Praca ta uruchamia nowe spojrzenie, które dociera pod zaschnięte warstwy przemalowywanych koncepcji. Odkrywanie dawno niewidzianych prac budzi emocje i ciekawość. Każdy na nowo zobaczony szkic, obraz czy zapisana w pośpiechu notatka ewokują wspomnienia osób i czasu.

Zadaniem tej monografii jest ukazanie całościowej koncepcji twórczej, w której istotne jest wzajemne współoddziaływanie malarstwa, rysunków, obiektów oraz prac wideo w odniesieniu do przestrzeni wnętrza. Kreowane przeze mnie wystawy są wielowątkową narracją odnoszącą się do kluczowych, dla mojej sztuki, pojęć. Są moją przestrzenią, kosmosem, w którym każda uwolniona drobina materii cyrkuluje, krąży i szuka swojego miejsca. Strefę tę tworzy niewidzialna trajektoria przecinających się myśli i koncepcji, wyimaginowanych obrazów, fikcji ułożonych z rozsypanej „księgi piasku”. Inkorporacja myśli w obraz jest zazwyczaj długa i uciążliwa. Od pierwszego zapisanego wątku, ledwo czytelny zamiar, szkicowej koncepcji do finalnej prezentacji mijają często miesiące, niekiedy lata. Wiele rzeczy powstających w pracowni uzyskiwało dodatkową wartość w kontekście innych prac, stając się wielokrotnie dopełnieniem ich idei. Nic nie powstaje z niczego. Idea obrazu obudowuje się znaczeniem, warstwami, jak kora drzew, by chronić swoją zawartość przed czystym przypadkiem (który często odgrywa ważną rolę w procesie twórczym). Kosmos jest złożony z wielu drobnych, prawie niewidzialnych z naszej perspektywy gwiazd i planet. Stanowią one jednak istotne elementy skomplikowanego systemu orbit, który rządzi się własnymi prawami. Wbrew wszystkiemu to, co ciężkie, unosi się w górę i zaprzecza logice oddziaływania siły ziemskiej grawitacji.

Podobnie w sztuce – lekkość myśli unosi ideę mimo ciężkiej materii. Obraz, dzieło wymaga niekiedy dopowiedzenia, słowa, które potrafiłoby przybliżyć jego istotę. W monografii umieściłem własne komentarze oraz obszernie teksty z ostatnich kilkunastu lat, które towarzyszyły wystawom. Wiele innych (przede wszystkim fragmenty recenzji oraz teksty z katalogów) znalazło się w kalendarium zawierającym wydarzenia oraz liczne zdjęcia. Praca związana z opracowaniem publikacji monograficznej przyczyniła się do podsumowania wydarzeń z przeszłości, a także do wspomnienia osób, przyjaciół, których obecność w moim życiu była i jest dla mnie ważna. Gdyby nie oni, wiele spraw mogłoby się nie wydarzyć, dlatego chciałbym szczególnie im podziękować i podarować tę publikację.

Monografię dedykuję moim Rodzicom, mojej Żonie Dominice i Synowi Marcinowi. Dziękuję tym wszystkim, którzy często towarzyszyli mi w mojej pracy artystycznej: dr Urszuli Szulakowskiej, która wspiera mnie od wielu lat swoją wiedzą i doświadczeniem, prof. UAP dr hab. Marcie Smolińskiej i prof. dr. hab. Pawłowi Dyblowi, z którymi przyjaźnię się od lat i zrealizowałem wiele projektów, Dominikowi Kulaszewiczowi, który jest autorem zdjęć (od wielu lat dokumentuje moje prace i moją pracownię), oraz Iwonie Ziętkiewicz, która zredagowała, scalała i uporządkowała wiele tekstów i publikacji. Chcę także podziękować instytucjom, w których miałem możliwość realizowania wystaw. Dzięki uprzejmości dr Małgorzaty Bojarskiej-Waszczyk, dyrektorki Galerii BWA w Olsztynie, Zbigniewa Buskiego, dyrektora Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Jadwigi Charzyńskiej, dyrektorki Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku, oraz Anny Jackowskiej, dyrektorki Galerii Sztuki „Wozownia” w Toruniu, mogłem wykorzystać w monografii udostępnione materiały. Chciałbym również podziękować za wsparcie finansowe wydawnictwa Wacławowi Kuczmie, dyrektorowi Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy oraz Marszałkowi Województwa Pomorskiego. Monografia jest realizowana jako projekt badawczy na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dziękuję władzom ASP w Gdańsku oraz Wydziałowi Malarstwa ASP za wsparcie finansowe tego przedsięwzięcia.





introduction

Krzysztof Gliszczyński

When I enter the studio, I close the door behind me and leave the outside world behind me. I enter the space of intense scents from the canvases lying on the floor – they keep the studio in a state of readiness. Gradually, slowly, I return to the continuation of unfinished threads. Looking through my own archive, I come across forgotten photographs, sketchbooks, notes, slides, records. I feel like an archaeologist exploring excavations. A familiar smell rises from the soaked paper – turpentine mixed with wax, old wood and earth of unknown origin, whose dust reaches all corners. I look through sketchbooks, old sheets of paper, notes. This work provides a new perspective, which reaches under the dried layers of repainted concepts. Discovering works not seen for a long time evokes emotions and curiosity. Seen anew, every sketch, picture or hurriedly written note evokes memories of people and moments in time.

The task of this monograph is to show a comprehensive creative concept in which the mutual interaction of painting, drawings, objects and video works in relation to the interior space is important. The exhibitions I create are a multi-threaded narrative referring to key notions for my art. They are my space, a cosmos in which every speck of matter released circulates, wanders and seeks its place. This zone is created by the invisible trajectory of intersecting thoughts and concepts, imaginary images, fictions arranged from a scattered "book of sand". The incorporation of thoughts into a painting is usually long and cumbersome. It often takes months, sometimes years, from the first written-down thread, a barely legible intention, a sketchy concept, to the final presentation. Many things created in the studio gained additional value in the context of other works, often becoming a complement to their ideas. Nothing comes from nothing. The idea of a painting is walled up with meaning, layers, like the bark of trees, to protect its content from pure chance (which often plays an important role in the creative process). The cosmos is made up of many tiny stars and planets that are almost invisible from our perspective. However, they are essential elements of a complex orbital system that is governed by its own laws. Contrary to everything, physical weight rises up, contradicting the logic of the force of the planet's gravity. Likewise, in art, the lightness of thought raises an idea in spite of the gravity of matter. An image, a work of art, sometimes

needs a supplement, a word that could bring its essence closer. In the monograph, I have included my own comments and extensive texts from the last dozen or so years which accompanied my exhibitions. Many others (mainly fragments of reviews and texts from catalogues) can be found in the calendar containing events and numerous photographs. The work related to the preparation of the monograph has contributed to summing up the events from the past, as well as to remembering people, friends, whose presence in my life was and is important for me. If it had not been for them, many things might not have happened, so I would particularly like to thank them and present them with this publication.

I dedicate this monograph to my Parents, my Wife Dominika and my Son Marcin. I would like to thank all those who often accompanied me in my artistic work: dr Urszula Szulakowska, who has been supporting me for many years with her knowledge and experience, prof. UAP dr hab. Marta Smolińska and prof. dr hab. Paweł Dybel, with whom I have been friends for many years and realised many projects, Dominik Kulaszewicz, who is the author of the photographs (he has been documenting my work and my studio for many years), and Iwona Ziętkiewicz, who has edited, unified and arranged many texts and publications. I also want to thank the institutions where I had the opportunity to hold exhibitions. Courtesy of dr Małgorzata Bojarska-Waszczyk, Director of the BWA Gallery in Olsztyn, Zbigniew Buski, Director of the State Art Gallery in Sopot, Jadwiga Charzyńska, Director of the "Łaźnia" Centre for Contemporary Art in Gdańsk, and Anna Jackowska, Director of the "Wozownia" Art Gallery in Toruń, I could use the materials made available in the monograph. I would also like to thank Wacław Kuczma, Director of the L. Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz and the Marshal of the Pomerania Province for their financial support. This monograph has been prepared as a research project at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. I would like to thank the authorities of the ASP and the Faculty of Painting at the ASP for their financial support of this undertaking.



Urny, 188 × 73,5 × 73,5 cm, 1992–2016, wystawa „Fête Funèbre”, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk, 2016
Urns, 188 × 73,5 × 73,5 cm, 1992–2016, “Fête Funèbre” exhibition, Armoury of Art, Gdańsk, 2016



Krzysztof Gliszczyński

W latach 90. zacząłem zbierać resztki farby – pozostałości mojej pracy. Świeże umieszczałem w drewnianych szalunkach, wyschnięte w szklanych pojemnikach. Tworzyły warstwy malarskich dociekań, zamknięte w datowanych i numerowanych prostopadłościanach o wymiarze 47 × 10,5 × 10,5 cm. Nazwałem ten obiekt – *Urna*. W 2016 roku pokazałem na wystawie wszystkie *Urny*, scalone w formę pojedynczego obiektu. *Urny* stały się dla mnie inspiracją do ponownego przeformułowania statusu mojego malarstwa. Podjąłem się karkołomnego zadania umieszczenia pozostałych warstw farby na kolejnym obrazie (zamiast w urnie). Metoda ta polega na odciskaniu, za pomocą kciuka, świeżego fragmentu farby. W cyklu *Autoportret à retour* materia malarska cyrkulowała z obrazu na obraz, powiększając obszar kolejnego obrazu. Ponownie użyte drobiny, resztki farby, utrzymywały stan pamięci poprzednich prac. Stanowiło to studium rozbicia materii malarskiej, a także próbę wyabstrahowania jej z tradycyjnych pojęć i relacji estetycznych. Powstał cykl obrazów synergicznych (tak je nazwałem, zgodnie z odczuciem, które wywoływał we mnie obszar wzajemnie potęgujących się drobin farby). Końcowy efekt estetyczny wysublimowania przetrawionej materii wynikał z mechaniczności procesu nawarstwiania, odciskania kciukiem i ponownego zeszkrobывania. Podobnie jak w archeologicznej odkrywce, dokonuje się starań, aby zespolić i odzyskać to, co zostało utracone. Awangardowość tej koncepcji polega na przeniesieniu w obszar malarstwa materii, w zasadzie zdegradowanej i nie należącej do sztuki. Materia ponownie wkracza na jego pole, odzyskując swoje nowe znaczenie. Nawarstwiająca się niczym lawa, materia, którą tworzyłem, stała się moją nową techniką. Nazwałem ją *perpetuum pictura* – samonapędzającym się malarstwem. Dzięki poznaniu alchemicznych pojęć byłem w stanie rozpoznawać procesy zawarte w kształtującej się materii, nadawać jej kierunek i znaczenie. Można powiedzieć, że wytworzyłem materię, która wprowadzała mnie w świat przed-symboliczny, świat sprzed jakiegokolwiek formy, nienazwany. Z tej kumulującej się malarskiej magmy wyłaniały się idee, manifestowały się ponownie stare teorie barw oraz skomplikowana kwadratura koła. W obrazie *Iosis* próbowałem rozbić, rozszcześcić kolor (niczym Harriot światło za pomocą kryształu w 1605 roku). Obrazy stawały się symptomami,

jak w pracy *Pulp fiction* (będącej gestem totalnego rozbicia materii i przekroczenia jej granicy, moim dialogiem z malarstwem Jacksona Pollocka i wolnością, jaką niosła jego sztuka). Obraz *Geometrica de physiologiam pictura* zawiera diagram, w który wpisane zostały cztery kolory (będące zarówno wstępem do proto-psychologii, alchemicznej przemiany, jak i starożytnej teorii barw). W tej pracy udało mi się przedstawić utożsamienie istoty ludzkiej fizjologii ze sztuką. Zasadniczym elementem rozważań w ostatnich pracach malarskich jest analiza abstrakcji, badanie jej znaczenia wobec współczesnego języka sztuki i szukania możliwości nowego przekazu. Abstrakcja nie jest dla mnie celem samym w sobie, wpasowywaniem się w oczekiwania oglądających, które w dużym stopniu są przewidywalne. Badanie granicy widzialności i niewidzialności, jak w pracy *Unsichtbar*, jest pytaniem o status możliwości języka abstrakcji. Moment płynności, jaki udaje mi się wypracować, wynika z materii, która posiada jedynie pamięć poprzednich prac. Staje się ona również podłożem do poszukiwania równowagi pomiędzy najgłębszymi warstwami psyche, które nigdy nie są statyczne, podlegają nieustannym przemianom. Przeciwwagą jest geometria, która posiada cechę racjonalności i jest w stanie uporządkować oraz określić artystyczną formę (jak w pracy *Memory*). Powrót do malarstwa El Greca i jego obrazu *Toledo* pozwolił mi na ponowne przeanalizowanie idei światła, za pomocą której zbudowana została forma obrazu i zawarty w nim apokaliptyczny nastrój. El Greco odkryty na nowo przez Paula Cezanne’a miał ogromny wkład w koncepcję tworzenia podwalin nowoczesnego malarstwa. Idea El Greca zainspirowała mnie do namalowania obrazu *Toledo*.

W obrazie *Anamnesis* poruszam pojęcie pamięci oraz jej drugiej strony, niepamięci, która w procesie twórczym pozwala dekonstruować racjonalność pamięci. *Historia malarza z Borowego Młyna* jest instalacją o procesie malarskim, akcie twórczym i odnosi się do historii mojego ojca – malarza pokojowego i jego traumatycznych przeżyć z okresu wojny, oderwania od rodziny przez hitlerowców w 1944 roku. Nasączone woskiem pozostałości płócien z obrazów stały się symbolicznym aktem opatrywania. Zwoje nawijane były na metalową konstrukcję aż do momentu osiągnięcia maksymalnego ciężaru brzemienia trudnego do udźwignięcia.



Panta rhei, instalacja malarska, obraz synergiczny, 200 × 150 cm, *Urny nr 38 i 39*, 47 × 10,5 × 10,5 cm, barwiony воск, 2017, wystawa „Twórcy galerii Koło”, CSW „Łaźnia”, Gdańsk, 2020
Panta rhei, painting installation, synergic painting, 200 × 150 cm, *Urns no. 38 and 39*, 47 × 10.5 × 10.5 cm, coloured wax, 2017, “Creators of the Koło Gallery”, CSW “Łaźnia”, Gdańsk, 2020



Krzysztof Gliszczyński

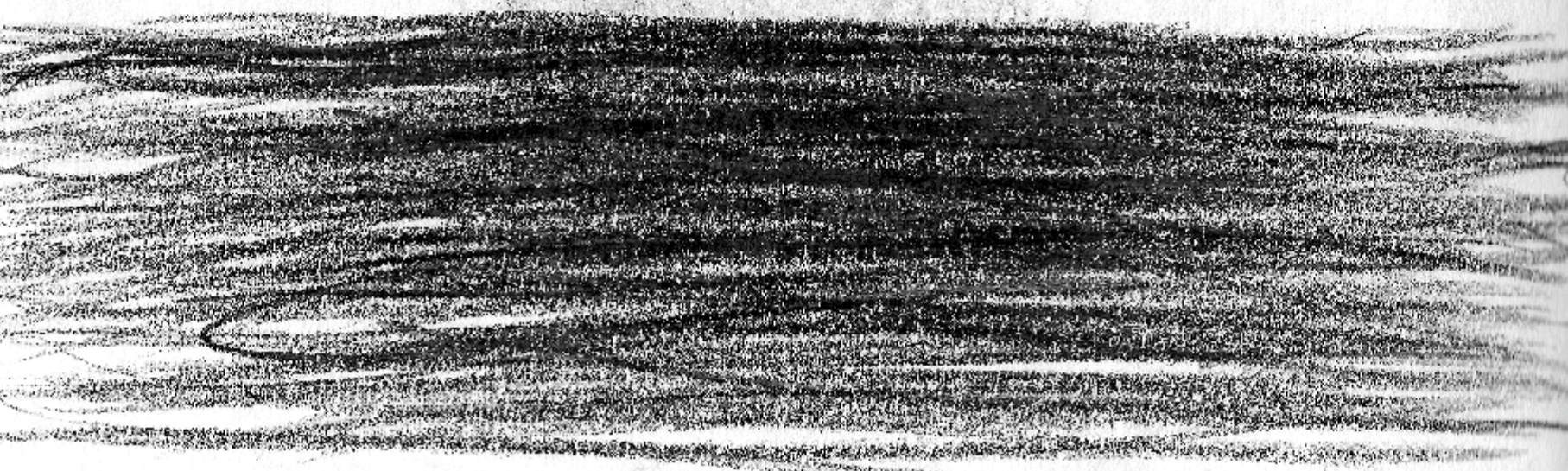
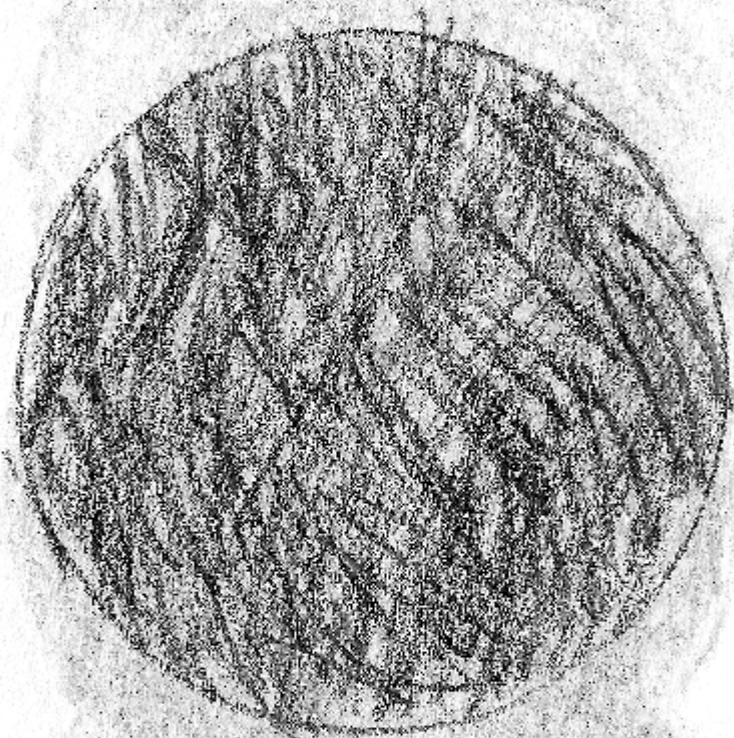
In the 1990s I started collecting flakes of paint – leftovers from my work. I would put fresh ones in wooden formworks, dried ones in glass containers. They constituted layers of investigations into the field of painting, enclosed in dated and numbered cuboids measuring 47 × 10.5 × 10.5 cm. I called those objects *Urns*. In 2016, I displayed them at an exhibition, moulding a single object out of all the *Urns*. The *Urns* inspired me to redefine the status of my work as a painter. In order to do it, I performed a daunting task of placing the layers of paint not in an urn, but on a canvas, pressing each fresh bit of paint with my thumb. In the cycle of paintings *Autoportret à retour*, the matter was transferred from painting to painting, expanding the area of each consecutive one. Together, the bits, the residua of paint, kept alive the memory of the previous works. It was a stage of the atomization of the painting matter and its alienation from the traditional concepts and aesthetic relations. Thus, the cycle of synergic paintings was created, as I called them, guided by the feeling evoked in me by the mutually intensifying flakes of paint. The final aesthetic result of the refining of the digested matter was a consequence of the automatism of the process of layering, thumb-pressing, and scraping off again. Just like in an archaeological excavation, attempts are made to unite and retrieve that which has been lost. This avant-garde concept consists in transferring into the area of painting of matter, virtually degraded and not belonging to the realm of art. And yet the matter re-enters it, acquiring a new meaning. The matter I created, building up like lava, became my new technique. I called it *perpetuum pictura* – self-perpetuated painting. Alchemical concepts allowed me to identify the process inherent in the emerging matter, to give it direction and meaning. In a way, I created matter which was introducing me into the pre-symbolic world – a world before form, unnamed. From this painterly magma, ideas sprung up, old theories of colour and the convoluted problem of squaring the circle manifested themselves again. Just like Harriot's crystal refracted light in 1605, I tried to break up colour in the painting *Iosis*. Paintings were becoming symptoms, like in the work *Pulp fiction*, which at that time was a gesture of total fragmentation of matter and of transcending its boundaries, my dialogue with the works of Jackson Pollock

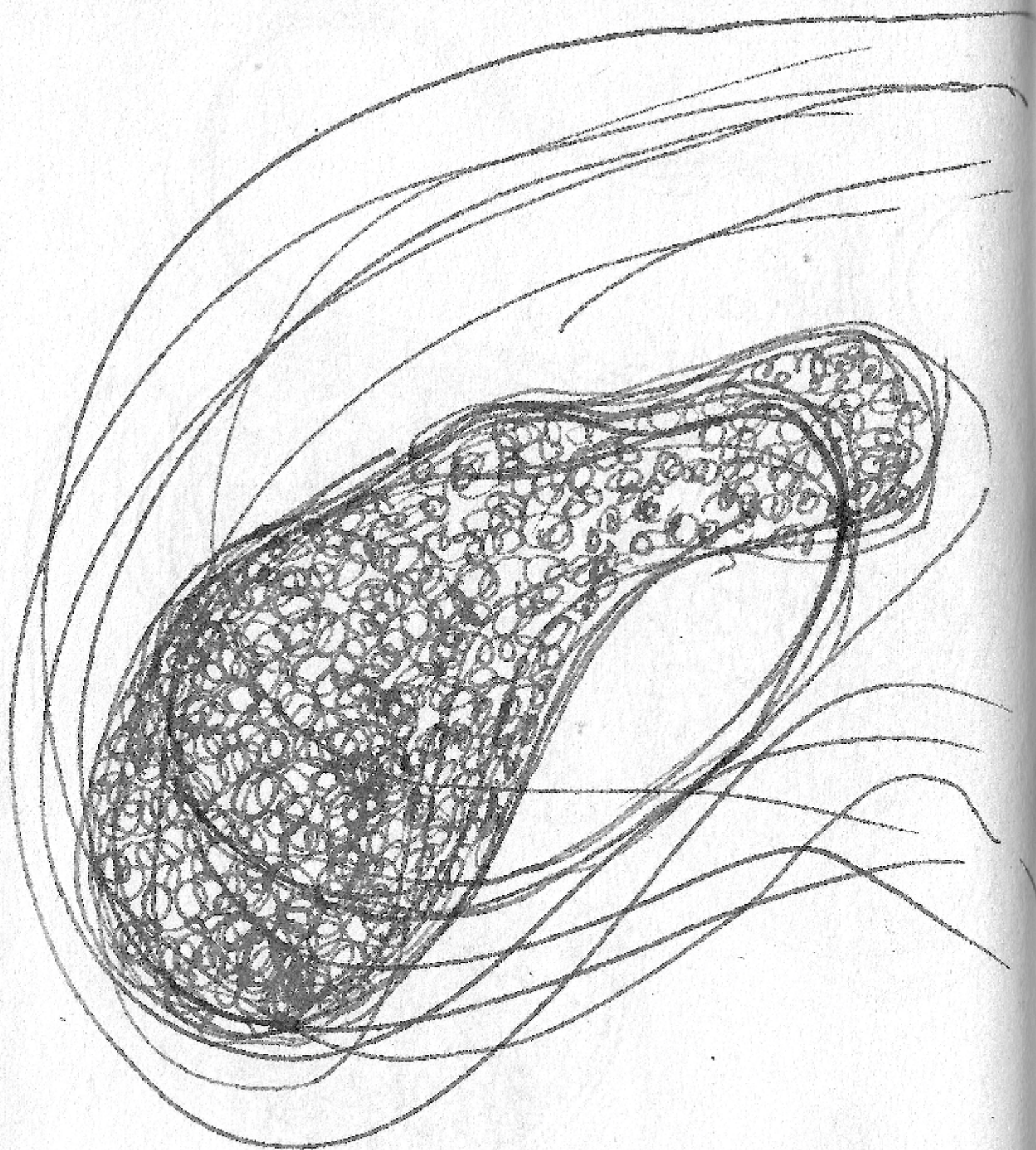
and the freedom brought by his art. The painting *Geometrica de physiologiam pictura* contains a diagram in which I enter four colours that constitute an introduction to protopsychology, alchemical transmutation, and the ancient theory of colour. In this work I managed to present the identification of the essence of human physiology with art. But the essential aspect of my considerations in my most recent paintings is the analysis of abstraction, the study of its significance for the contemporary language of art and the search for the possibilities of creating a new message. For me, abstraction is not an end in itself, catering to the largely predictable expectations of the viewers. To study the boundary between visibility and invisibility, like in the work *Unsichtbar*, is to ask about the status of the possibilities of the language of abstraction. The moment of fluidity which I am able to attain results from the matter – matter which contains only a memory of the previous works, and yet becomes the reason for seeking balance between the deepest layers of the psyche, which are never static, but forever subject to changes. Its counterweight is geometry, which represents rationality and has the ability to organize and define artistic form, like in the work *Memory*. By going back to the works of El Greco and his painting *Toledo*, I was able to once more study the force of the idea of light, which gave the painting its form and the apocalyptic atmosphere contained therein. El Greco, rediscovered by Paul Cézanne, made an enormous contribution to the creation of the foundations of modern painting. El Greco's idea inspired me to paint *Toledo*.

In the work *Anamnesis*, I tackle the idea of memory and its opposite, oblivion, which, in the creative process, allows to deconstruct the rationality of memory. *Story of the Painter from Borowy Młyn* is an installation which speaks of the process of painting, the act of creation, and refers to the story of my father, a house painter, and his traumatic experiences after being separated from his family by the Nazis in 1944. Rolling scrolls from strips of canvases became a symbolic act of dressing a wound. The scrolls were rolled onto a metal frame up until the moment when the burden became too much to bear.

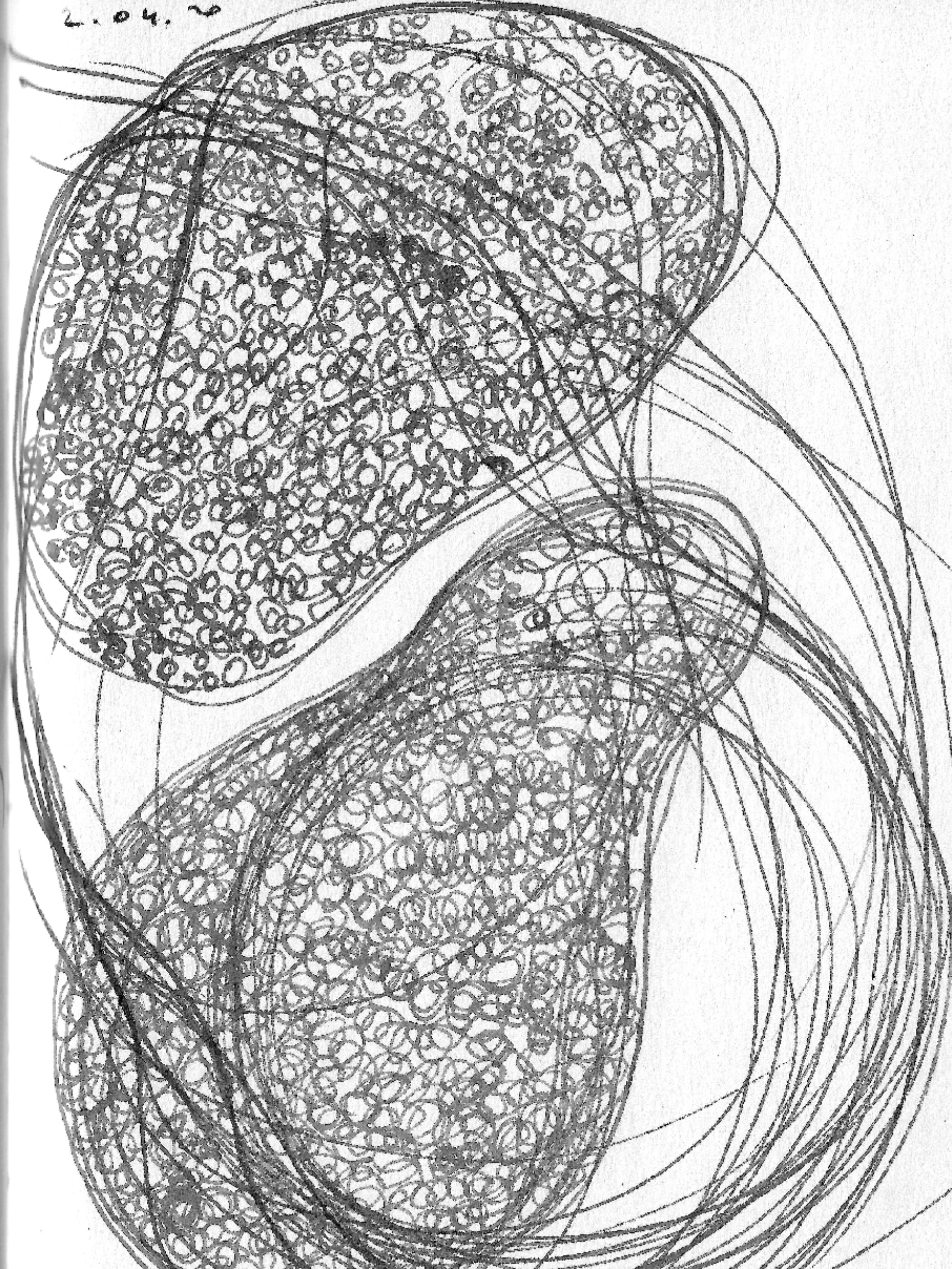


moje, czarna ?

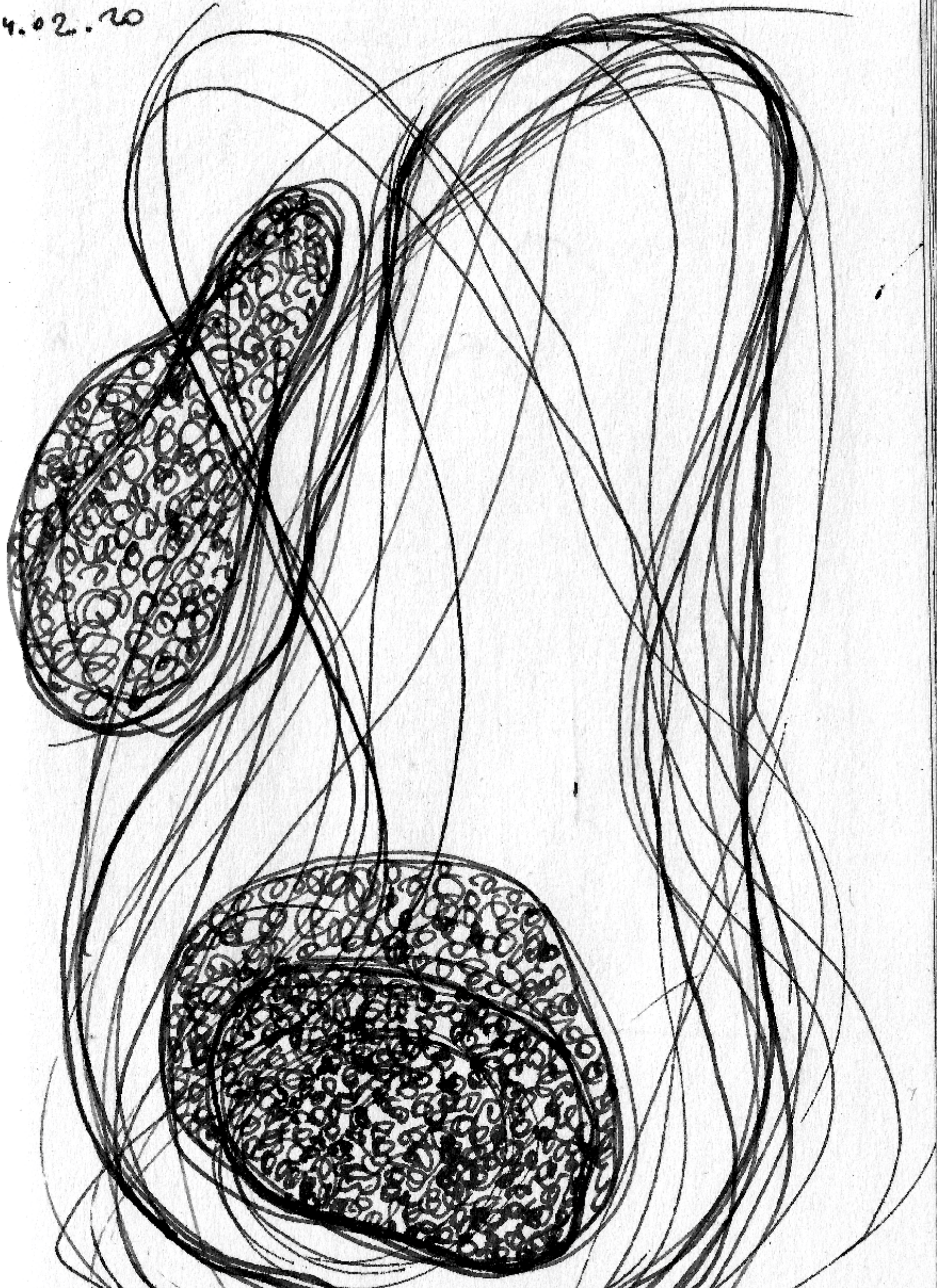


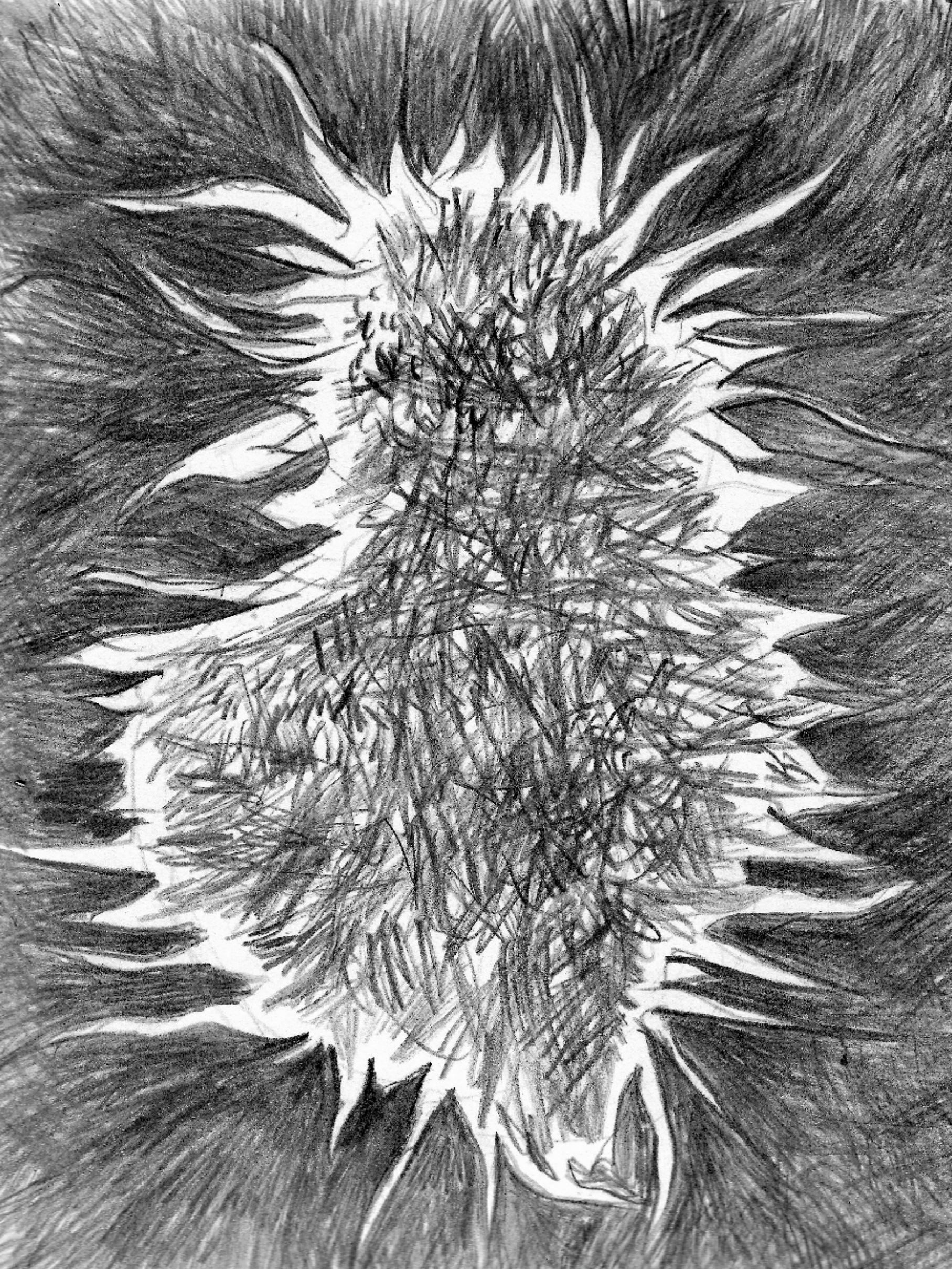


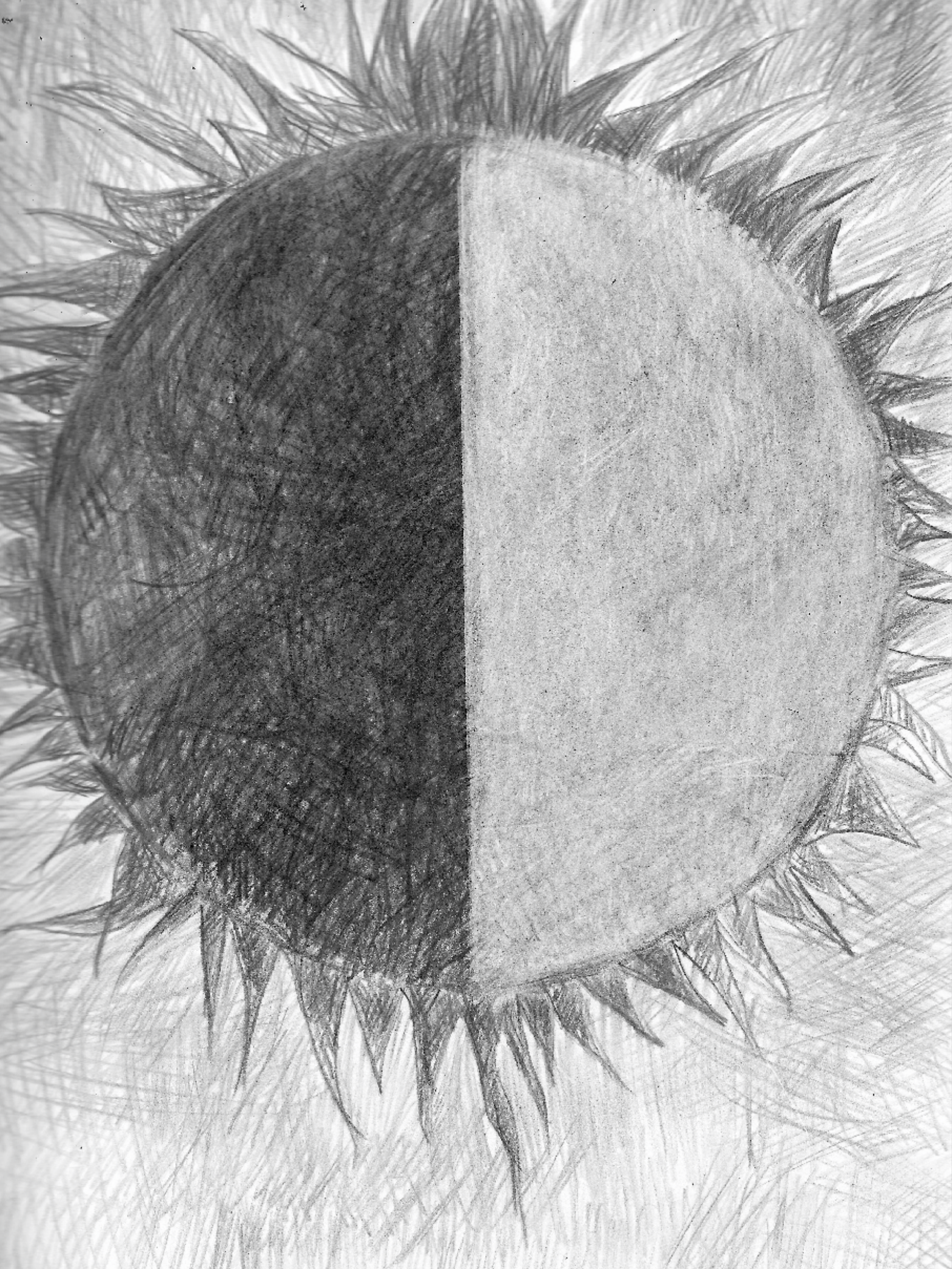
2.04.2



L4.02.20



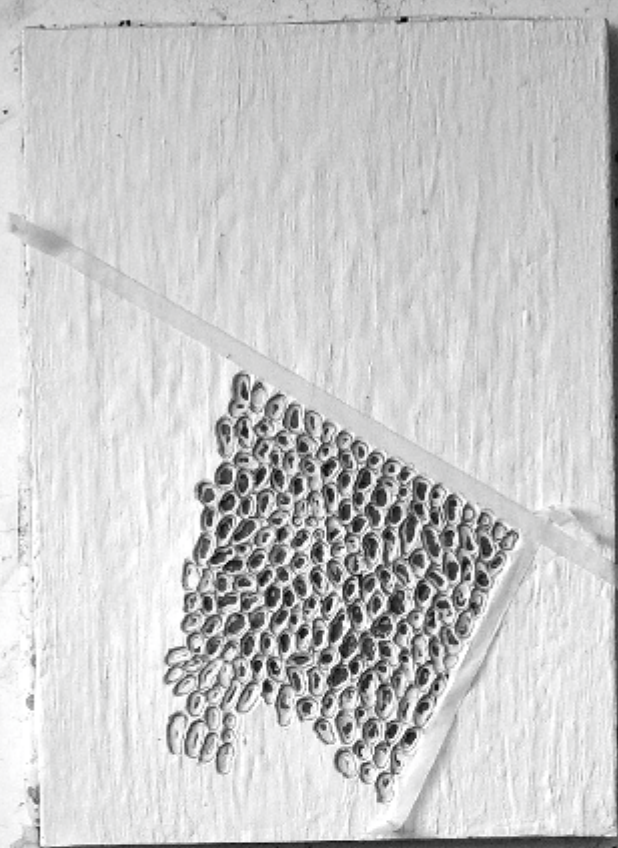






10

60





Perpetuum pictura 2, obraz synergiczny, enkaustyka, pigmenty na płótnie naciągniętym na płytę, Ø 135 cm, 2020
Perpetuum pictura 2, synergic painting, encaustic, pigments on canvas stretched on wood, Ø 135 cm, 2020

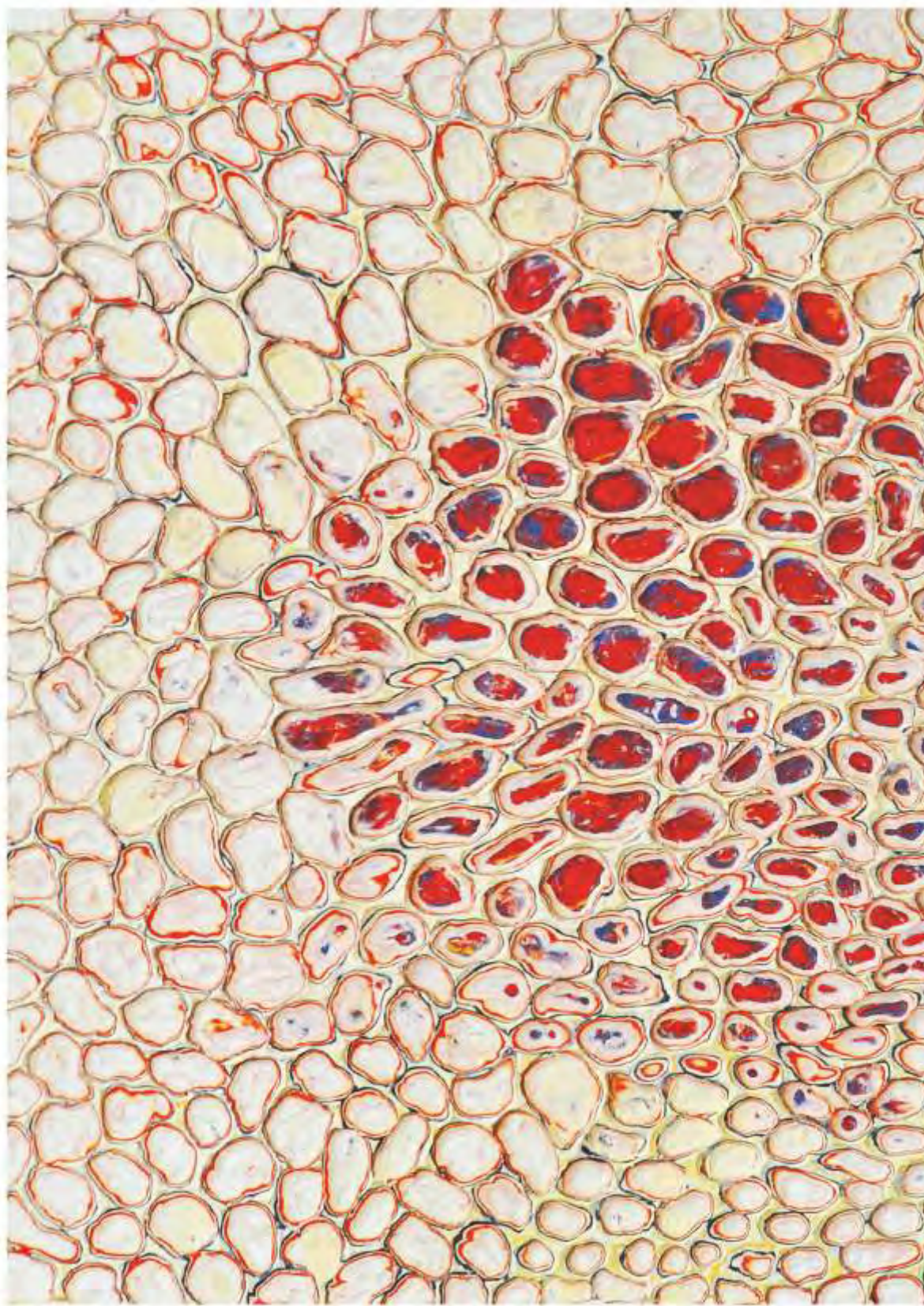


Perpetuum pictura

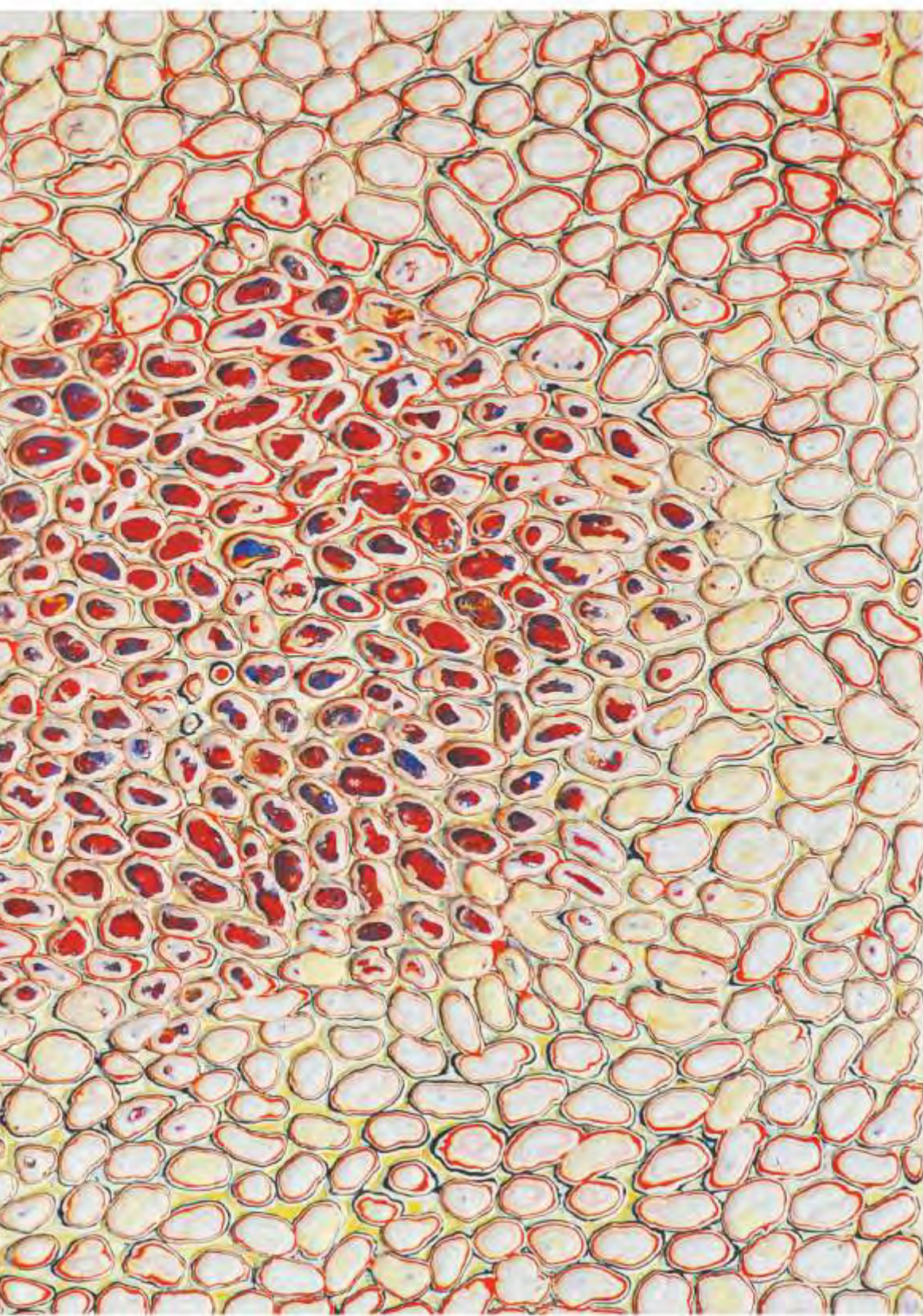
Krzysztof Gliszczyński

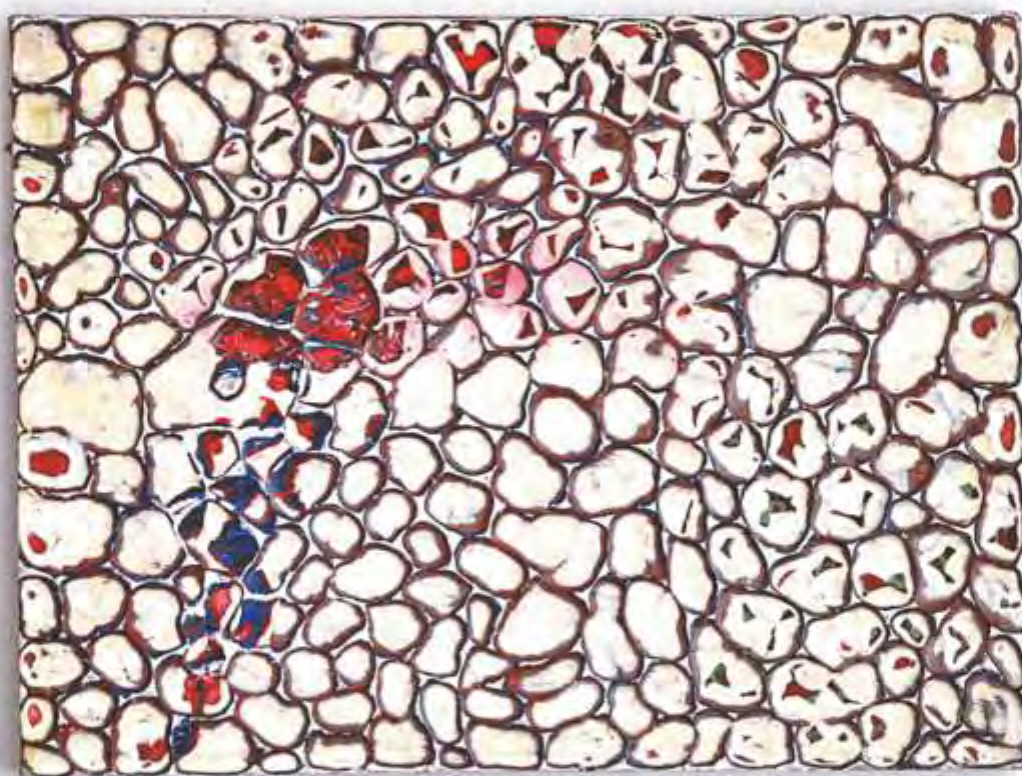
Perpetuum pictura to cykl prac malarskich odnoszący się do idei malarstwa i jego przyczyny materialnej, jaką jest farba. Prace powstają w technice enkaustyki – bazą jest wosk, który po podgrzaniu zmienia swoją konsystencję, staje się płynnym medium. Dzięki użytemu materiałowi uzyskuję elastyczność umożliwiającą odwracalność całego toku pracy. Płynność tego procesu pozwala na dotknięcie istoty malarskiego zagadnienia, jakim jest łączenie barw, które w tym przypadku nie wyczerpuje pełni możliwości. Obserwując proces malarskiego zatrzymania, ponawiam wielokrotnie ten proceder niespełnienia, przybliżający mnie do pierwotnego gestu twórczego. Warstwowy charakter pracy, polegający na nakładaniu cienkich warstw wosku na płaszczyznę obrazu, zamienia się w jego naskórek, rodzaj kory ukrywającej lub okrywającej wnętrze. Nawarstwienia to proces zamiany istoty rzeczy w formę, którą odzyskuję, oddzielając ją za pomocą cięcia od zwartej powierzchni. Krótkie cięcia w formie żłobienia ukazują to, co pod spodem, a odzyskany, oddzielony od podłoża materiał zostaje użyty ponownie. Materia, będąc w ciągłej cyrkulacji, przechodzi z obrazu na obraz, a na płaszczyźnie jednego obrazu wielokrotnie zmienia swoje miejsce. Staje się samonapędzającą siłą mojego malarstwa poprzez formę zawartą w obrazie, a także w obiektach towarzyszących procesowi powstawania obrazów. Pojęcie *perpetuum pictura* odnosi się do dwoistości zawartej w procesie twórczym. W tym wielowątkowym cyklu badam przypadek, w którym malarska materia poddawana różnym procesom, uwalniana, wyłania się z pewnego kontrolowanego chaosu i staje w pełnym spektrum widzialności. Proces pracy zostaje poddany rygorowi fizycznemu, technologicznemu i intelektualnemu oraz zderzeniu ze światem przeciwieństw i sprzeczności. Jest to proces formułowania się kształtu – znaczenia – formy, na bazie którego powstaje wypowiedź tworząca pojęcie na styku filozofii-sztuki.

Perpetuum pictura is a cycle of paintings that refers to the idea of painting as its material cause – paint. The works are created using the technique of encaustics – the base is wax, which, heated up, changes its consistency and becomes a liquid medium. Thanks to the material used I achieve elasticity which makes it possible to reverse the whole course of my work. The fluidity of this process allows me to touch the essence of the painterly issue of colour combination, which in this case does not exhaust all possibilities. When I observe the process of painterly retention, I repeatedly reiterate this procedure of unfulfillment which brings me closer to the original creative gesture. The multilayeredness of my work, which consists in putting thin layers of wax onto the surface of the painting, becomes its epidermis, a kind of bark hiding or covering the core. Layering is a process of changing the essence into a form which I recover by separating it from, by cutting it out of, a solid surface. Short cuts in the form of grooves reveal what is underneath, and the recovered material separated from the surface is reused. The matter, being in constant circulation, passed from painting to painting, and repeatedly changes its place on the surface of one painting. It becomes a self-propelling force of my work through the form contained in the painting as well as in the objects that accompany the painting process. The concept of *perpetuum pictura* refers to the duality of the creative process. In this complex cycle, I examine coincidence, which subjects the matter of painting to various processes, frees it and reveals it from a certain controlled chaos, presenting it in the full spectrum of visibility. The work process is subjected to physical, technological and intellectual rigour and a clash with the world of opposites and contradictions. It is a process of creating the shape – meaning – form, based on which a statement is made which becomes a concept at the junction of philosophy and art.



Diagnostyczne cięcie, enkaustyka na płótnie, 50 × 70 cm, 2018
Diagnostic cut, encaustic on canvas, 50 × 70 cm, 2018





Leucosis, enkaustyka na płótnie, 30 × 40 cm, 2020
Leucosis, encaustic on canvas, 30 × 40 cm, 2020



Porphyra, enkaustyka na płótnie, 30 × 40 cm, 2020
Porphyra, encaustic on canvas, 30 × 40 cm, 2020



Perpetuum pictura 3, enkaustyka, pigmenty na płótnie naciągniętym na płytę,
Ø 80 cm, pozostałości obrazu w plexi, Ø 30 cm, 2020
Perpetuum pictura 3, encaustic, pigments on canvas stretched on wood,
Ø 80 cm, paint residues in perspex, Ø 30 cm, 2020





Wystawa „Geometrica de physiologiam pictura”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2018
“Geometrica de physiologiam pictura” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2018







Historia malarza z Borowego Młyna, instalacja, zwój z pociętych płócien malarskich nasączanych barwionym kraplakiem woskiem pszczelim, konstrukcja stalowa, oryginalna maszynka malarska z lat 70., szlam malarski, zużyte rękawice lateksowe, wysokość ok. 180 cm, długość zależna od możliwości ekspozycyjnych, ok. 10 m, wysokość szlamu ok. 70 cm, średnica pierścienia z rękawic lateksowych ok. 200 cm, ciężar ok. 80 kg, 2011–2012, wystawa „Geometrica de physiologiam pictura”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2018

Story of a Painter from Borowy Młyn, installation, scroll of cut canvas soaked with alizarin-coloured beeswax, steel construction, original painting machine from the '70s, mud paint, worn out latex gloves, height approx. 180 cm, length depends on exposure possibilities, approx. 10 m, approx. 70 cm of mud, diameter of the ring of latex gloves approx. 200 cm, weight approx. 80 kg, 2011–2012, "Geometrica de physiologiam pictura" exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2018



Książka artystyczna *31 m2*, edycja unikatowa 1/1, 25 × 43,5 cm, 139 zdjęć wykonanych osobiście przez artystę w latach 1995–2017 w jego pracowni, druk pigmentowy, maszyna Epson SureColor P9000, papier Hahnemühle PhotoRag 188g, 100% bawełna, projekt graficzny i przygotowanie do druku Sylwia Kasprończ, 2018, wystawa „Geometrica de physiologiam pictura”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2018

Art book *31 m2*, unique edition 1/1, 25 × 43.5 cm, 139 photos taken personally by the artist in the years 1995–2017 in his studio, pigment printing, Epson SureColor P9000, Hahnemühle PhotoRag 188g paper, 100% cotton, graphic design and preparation for printing Sylwia Kasprończ, 2018, “Geometrica de physiologiam pictura” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2018

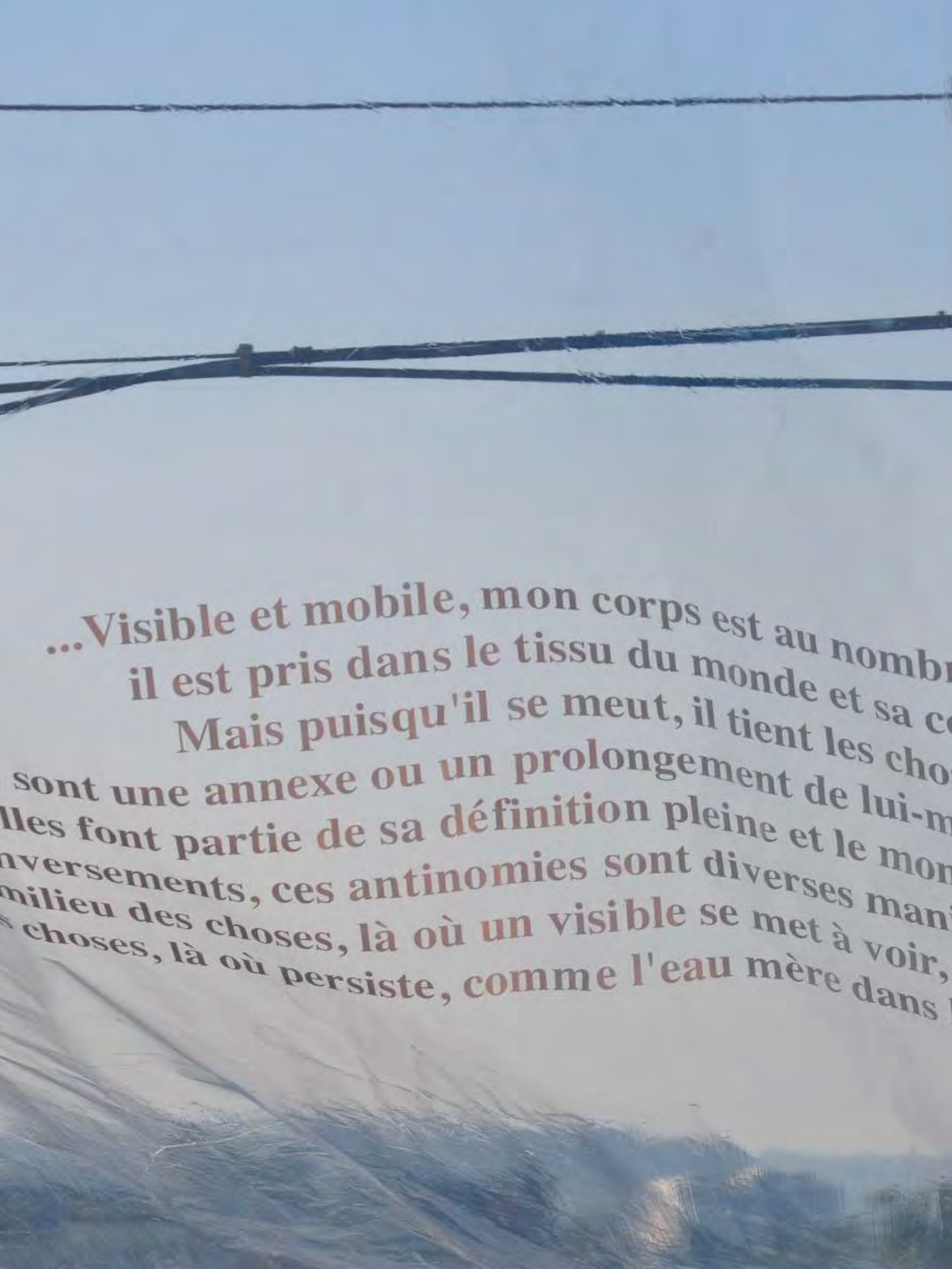






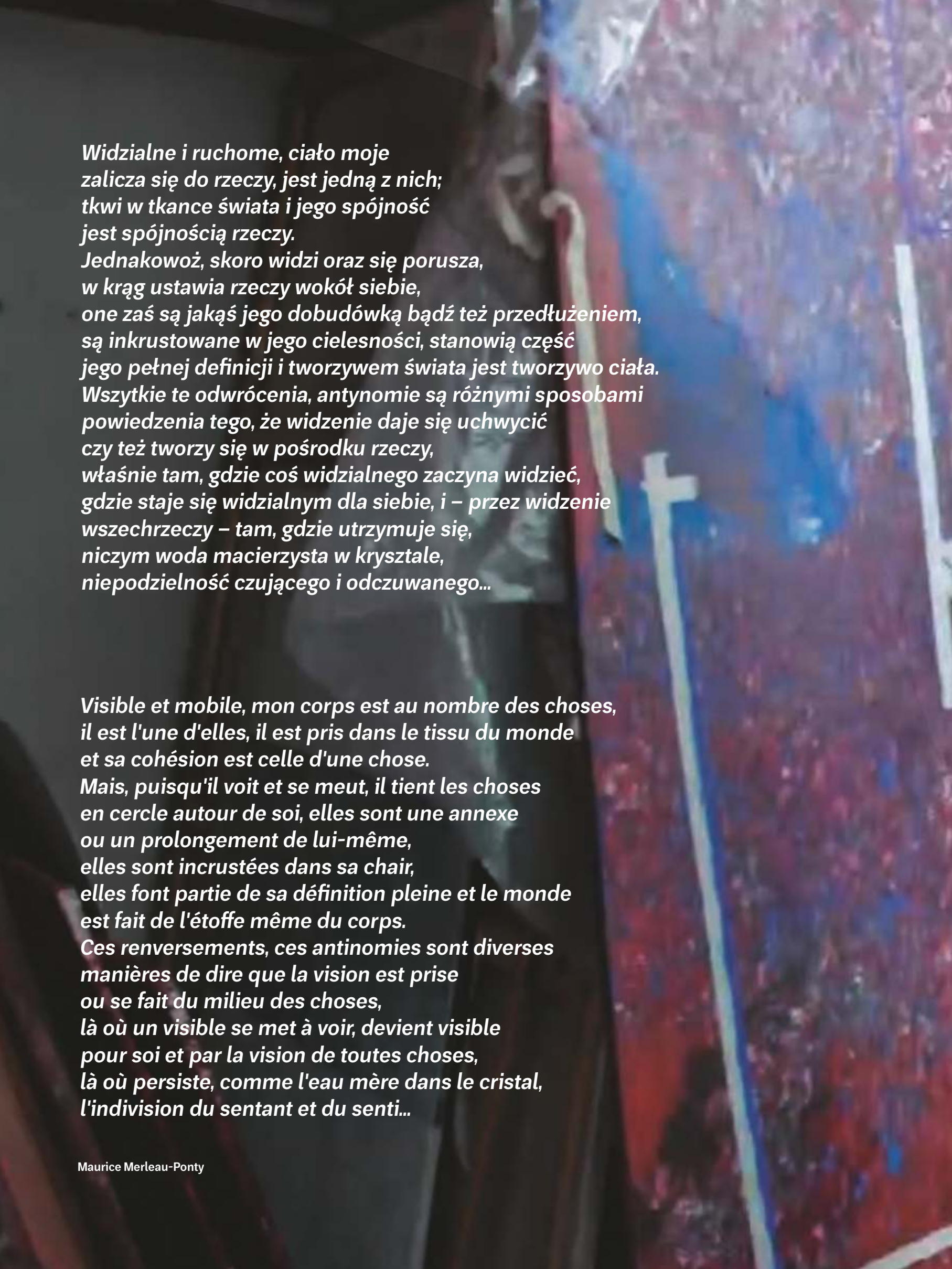
Oko na koniuszku palca, obiekt, plexi, zużyte rękawice lateksowe, 3 części, Ø 150 cm, Ø 100 cm, Ø 50 cm, 1996–2018, wystawa „Geometrica de physiologiam pictura”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2018, w kolekcji Nowego Muzeum Sztuki „Nomus” w Gdańsku
The Eye on the Fingertip, object, perspex, used latex hand gloves, 3 pieces, Ø 150 cm, Ø 100 cm, Ø 50 cm, 1996–2018, “Geometrica de physiologiam pictura” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2018, in the collection of New Art Museum “Nomus” in Gdańsk





...Visible et mobile, mon corps est au nombre
il est pris dans le tissu du monde et sa co
Mais puisqu'il se meut, il tient les cho
sont une annexe ou un prolongement de lui-m
elles font partie de sa définition pleine et le mon
nversements, ces antinomies sont diverses man
milieu des choses, là où un visible se met à voir,
s choses, là où persiste, comme l'eau mère dans

re des choses, il est l'une d'elles,
cohésion est celle d'une chose.
ses en cercle autour de soi,
même, elles sont incrustées dans sa chair,
nde est fait de l'étoffe même du corps.
ières de dire que la vision est prise ou se fait
devient visible pour soi et par la vision de
le cristal, l'indivision du sentant et du senti-



Widzialne i ruchome, ciało moje
zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich;
tkwi w tkance świata i jego spójność
jest spójnością rzeczy.

Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza,
w krąg ustawia rzeczy wokół siebie,
one zaś są jakąś jego dobudówką bądź też przedłużeniem,
są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część
jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała.
Wszystkie te odwrócenia, antynomie są różnymi sposobami
powiedzenia tego, że widzenie daje się uchwycić
czy też tworzy się w pośrodku rzeczy,
właśnie tam, gdzie coś widzialnego zaczyna widzieć,
gdzie staje się widzialnym dla siebie, i – przez widzenie
wszechrzeczy – tam, gdzie utrzymuje się,
niczym woda macierzysta w kryształach,
niepodzielność czującego i odczuwanego...

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses,
il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde
et sa cohésion est celle d'une chose.

Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses
en cercle autour de soi, elles sont une annexe
ou un prolongement de lui-même,
elles sont incrustées dans sa chair,
elles font partie de sa définition pleine et le monde
est fait de l'étoffe même du corps.

Ces renversements, ces antinomies sont diverses
manières de dire que la vision est prise
ou se fait du milieu des choses,
là où un visible se met à voir, devient visible
pour soi et par la vision de toutes choses,
là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal,
l'indivision du sentant et du senti...





Pulp fiction, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 200 × 300 cm, 2013–2015, w kolekcji CSW „Znaki Czasu” w Toruniu
Pulp fiction, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 200 × 300 cm, 2013–2015, in the collection of CSW “Znaki Czasu” in Toruń

**Inkrustowane
w cielesności.
Sploty widzenia
i ruchu
w najnowszych
pracach
Krzysztofa
Gliszczyńskiego**

Marta Smolińska

Bywanie w pracowni u artysty jest wchodzeniem w miejsce szczególne, bo takie, w którym pośrodku rzeczy tworzy się widzenie, coś widzialnego zaczyna widzieć. Pracownia Krzysztofa Gliszczyńskiego – niewielka, na najwyższym piętrze gdańskiego falowca – od lat funkcjonuje jako przestrzeń, w której cyrkuluje malarska materia. Pachnie tam woskiem i terpentyną, a ślady pracy nad wieloma szkicami i obrazami nakładają się na siebie niczym osobliwe, spójne ze sobą warstwy. Pośród tej materii porusza się operatywne ciało artysty, które tkwi w tkance świata podobnie jak dzieła sztuki ustawiane w krąg pod ścianami. W pracowni owo ciało spaja ze sobą świat zewnętrzny i wewnętrzny, pamięć i teraźniejszość, intuicję i świadomość. Gliszczyński uprawia tam rodzaj krzątactwa wokół każdej drobiny materii, która musi znaleźć swoje miejsce na bieżących lub w *Urnach*. Odkrywa sam siebie na nowo, dokonuje wglądów we własne działania artystyczne i ustawia je pod innym kątem w ramach każdej kolejnej wystawy. Tym razem w ramach pokazu w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie prezentuje też książkę, która „wpuszcza” nas w świat, w którym w samotności pracuje, dając wgląd w niezwykle skomplikowane, wieloetapowe procesy powstawania poszczególnych dzieł. Resztki, odpadki, fragmenty, niedokończone projekty, zarzucone idee – nagle, po latach zostają w kokonie pracowni odnalezione i podjęte na nowo. Tym razem Gliszczyński ujawnia też inspiracje teoretyczne i własne lektury, grając z fragmentem tekstu francuskiego fenomenologa Maurice'a Merleau-Ponty'ego, który dotyczy chiazmatycznego splotu pomiędzy cielesnością a widzialnością.

Bywając w tej pracowni regularnie od lat, wiem i czuję, jak dla artysty ważne są oba te aspekty. Jego oko od dawna mieści się na koniuszku palca, a każda cząstka materii malarskiej naznaczona jest energią dotyku dłoni twórcy. Przestrzeń jest ciasna. Można czuć w niej fizyczną bliskość namalowanych lub właśnie malowanych obrazów, które „otulają” artystę w trakcie pracy aurą swojej mocnej i wyrazistej obecności. Jego ciało pozostaje w nieustannej interakcji z nimi, poruszając się w zagęszczonej widzialności i znosząc granicę między czującym i odczuwanym.

Gliszczyński odciska na obrazie znamienny fragment z Merleau-Ponty'ego, a następnie – wydrukowany na transparentnej folii białą czcionką – wywiesza na dachu falowca, w którym mieści się pracownia, nakładając tym gestem tekst na świat widzialny. Wraz z artystą poszczególnym zatem otaczającą rzeczywistość przez filtr słów filozofa, które – falując na wietrze – momentami stają się nieczytelne, nawet dla znających francuski. Merleau-Ponty pisze: „Widzialne i ruchome, ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata i jego spójność jest spójnością rzeczy. Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza, w krąg ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jakąś jego dobudówką bądź też przedłużeniem, są inkrurowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała. Wszystkie te odwrócenia, antynomie są różnymi sposobami powiedzenia tego, że widzenie daje się uchwycić czy też tworzy się w pośrodku rzeczy, właśnie tam, gdzie coś widzialnego zaczyna widzieć, gdzie staje się widzialnym dla siebie, i – przez widzenie wszechrzeczy – tam, gdzie utrzymuje się, niczym woda macierzysta w kryształach, niepodzielność czującego i odczuwanego”¹. Gliszczyński, wybierając właśnie ten cytat, wskazuje, jak ważny jest dla niego spłót cielesnego i widzialnego. Każdy z jego obrazów w świetle tego fragmentu wydaje się tym mocniej inkrurowany w cielesności artysty, który poprzez własne ciało chwyta widzenie. Na filmie dokumentującym działanie z tekstem na dachu falowca szalenie ważny staje się aspekt ruchomości liter i wersów, które – w efekcie tej „naturalnej” performatywności – stają się nieczytelne i ulotne niczym widzialność w samym jej nieustannym stawianiu się pośrodku rzeczy.

Gliszczyński jest cierpliwym i skrupulatnym łowcą widzialności. Czai się na nią całym ciałem zarówno w ramach obserwacji świata, jak i przyglądania się sztuce czy budowania świadomości poprzez lektury. W *Memory* (2017) gra różnorodnymi warstwami, medializując i ucieleśniając pamięć. Nakłada na formy organiczne precyzyjnie wyrysowaną geometrię, która porządkuje biomorficzne kształty niczym kaganiec jakiegoś systemu. Zderza te dwa



Toledo I, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, dyptyk, 50 × 50/100 × 120 cm, 2017
Toledo I, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, diptych, 50 × 50/100 × 120 cm, 2017



światy, sygnalizując, że pamięć pulsuje niczym malarska materia, podczas gdy sięganie do jej zasobów może wymagać klucza, wedle którego szukamy czegoś konkretnego. Dopiero wówczas może stać się ona repozytorium, w którym pewne jej elementy ulegają skatalogowaniu i są zawsze dostępne w jednym i tym samym miejscu – jak geometryczny narys na rozedrganych, nieokiełznanych kształtach „tętniących” kolorami pod nim.

Z kolei instalacja *Panta rhei* (2017) spina cielesność materii z płynnością farby rozlanej nie tylko na płaszczyźnie obrazu, lecz anektującej również podłogę finezyjnym rozlewiskiem kobaltu. Widzialne staje się płynne, procesualne, a ponadto nie do końca przewidywalne. Wyłania się. Objawia się nam w stawianiu się. Rozgrywa się ściśle w relacji do cielesności malarza i płynie ku jego stopom, zawsze przecież obecnym przed sztalugą. Wycieka z obrazu do rzeczywistości, powracając niejako do swego źródła i „topiąc” w sobie zarówno twórcę samego, jak i odbiorców, którzy staną na jego miejscu.

I wreszcie cykl *Toledo* (2017) – malarskie zwierzenie się z fascynacji sposobem widzenia El Greca, autora najświetniejszych widoków tego miasta. Gliszczyński „nawarstwia” na nich swoje własne Toledo: mięsiste, materialne, a przy tym ulotne. Ponownie zderza organiczne formy malarskiej materii z siatką geometrii, która w tym kontekście staje się planem miasta wraz z domniemanymi tętnicami jego ulic i węzłami placów. Są na tych obrazach widma Elgreckowskich, jakże manierycznych kształtów, echa kolorystyki czy gęstości piętrzącej się na wzgórzu architektury obserwowanej przez hiszpańskiego malarza. Myślę, że Gliszczyński wybiera El Greca, bo niepokoi go szczególność relacji widzialności i cielesności, która w widokach Toledo, malowanych na przełomie wieków XVI i XVII, jest ogromnie wyrazista. Ciało malarza jest inkrustowane w obrazy, co autor *Memory* czujnie wyczuwa i podejmuje we własnych płótnach w relacji do swojego ciała. Na filtr malarstwa El Greca nakłada się filtr wybranego przez Gliszczyńskiego cytatu z pism Merleau-Ponty’ego, dynamizując rolę tworzywa ciała jako tworzywa świata. Prace z cyklu *Toledo* stają się zaś dobudówką bądź też przedłużeniem aktywnego i widzącego ciała twórcy, które nurza się w widzialnym i najrozmaitszych jego warstwach.

Na płaszczyznach poszczególnych obrazów widać złobienia pozostałe po zdejmowaniu nadmiarowej materii. Ich wgłębność zapisała w sobie ruch ciała, powtarzalne gesty dłoni czy oka umieszczonego na koniuszku palca. Rytm cielesności staje się wyczuwalny; w wyobraźni można rekonstruować poszczególne, kolejne decyzje ruchomego i widzącego operatywnego ciała. Farba – w wypadku twórczości Gliszczyńskiego mieszana z woskiem – kreuje widzialne w relacji do obecnego przed obrazem artysty i zgodnie z pracą jego muskulatury. Za Merleau-Pontym

można dodać: „Malarz «wznosi swoje ciało», powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby umysł mógł malować. Oto używając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo. Aby zrozumieć te transsubstancjacje, trzeba znaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wycinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu”². W pracowni Gliszczyńskiego niewątpliwie dochodzi właśnie do aktów transsubstancjacji, w ramach których użyte światu ciało jest ogniwem łączącym sferę widzialnego z medium i techniką. Artysta z pewnością za francuskim fenomenologiem mógłby jeszcze dodać: „Ruch, który mnie ogarnia, nie jest decyzją umysłu, jakimś absolutnym czynem, który z głębi swego subiektywnego schronienia zarządziłby jakieś zmiany miejsca, cudem dokonywane w przestrzeni. Jest on naturalnym następstwem, dojrzewaniem widzenia. O jakiejś rzeczy mówię, że jest ruchoma, lecz to moje ciało się porusza, mój ruch się rozprzestrzenia”³.

W każdej z najnowszych prac Gliszczyńskiego widzenie dojrzewa, a ciało artysty się rozprzestrzenia i inkrustuje siebie w każdej grudce farby czy negatywowym śladzie jej uprzedniej obecności. Energia tych procesów przenosi się z mikroświata pracowni w przestrzeń wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Powiedziałabym, że Gliszczyński z czasem coraz bardziej staje się malarzem somatycznym – jakby ujął to propagator somaestetyki Richard Shusterman. Autor cyklu *Toledo* krąży wokół materii malarskiej, przemieszcza ją, wnika w malarską fizjologię, uprawia nieustającą dłubaninę w mięsistych warstwach farby i bebechach własnych obrazów. Ponadto wydrapuje lub maluje geometryczne schematy, które – jak można sobie wyobrazić – inaczej strukturyzują performatywność ciała, żądając od niego precyzji odmiennej od tej angażowanej w trakcie troskliwego traktowania poszczególnych grudek spadających spod dłuta i umieszczanych w *Urnach*. Gliszczyński ma już głęboką pamięć ruchową czy pamięć proceduralną, inaczej zwaną także pamięcią mięśniową: „Pamięć mięśniowa to termin powszechnie używany w codziennym dyskursie na określenie swoistego rodzaju nieświadomej, ucieleśnionej pamięci, umożliwiającej nam, w nieuzmysłowiony sposób, wykonywanie pewnych czynności ruchowych, które opanowaliśmy wskutek przyzwyczajenia lub celowego ćwiczenia albo, po prostu, w wyniku nieformalnego, nieintencjonalnego lub wręcz nieświadomego uczenia się z wcześniejszych doświadczeń”⁴. Pamięć ta z kolei wpływa na to, że widzialne w twórczości Gliszczyńskiego ulega wyjątkowemu zagęszczeniu i intensywnej inkrustacji w ciało.

2

Ibidem, s. 20.

3

Ibidem, s. 21.

4

R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2016, s. 121.



Anamnesis, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie naciągniętym na płytę, ø 100 cm, 2018
Anamnesis, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas stretched on wood, ø 100 cm, 2018



Memory, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 2017
Memory, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 2017



Unsichtbar, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 2017
Unsichtbar, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 2017



Cauda pavonis, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie naciągniętym na płycie, ø 80 cm, 2017
Cauda pavonis, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas stretched on wood, ø 80 cm, 2017



Geometrica de physiologiam pictura, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie naciągniętym na płycie, Ø 150 cm, 2012

„Tak samo twierdzą filozofowie, że kwadrat musi się stać trójkątem, to znaczy ciałem, duchem i duszą, których to troje przed czerwienią jawią się w trzech kolorach, a to jest : ciało czy ziemia w saturnowej czerni, duch w księżycowej bieli, jak woda, dusza czy powietrze w kolorze żółtym jak słońce# A wtedy trójkąt będzie doskonały, ale musi się zmienić w koło, to znaczy w niezmienną czerwień”.

M. Maier, *Atalante fugiens*, Frankfurt am Main 1687, Emblem 21, cyt. za: C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, Warszawa 1999, s. 149.

Geometrica de physiologiam pictura, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas stretched on wood, Ø 150 cm, 2012

"In like manner, the philosophers would have the quadrangle reduced into a triangle, that is, into a body, spirit and soul, which three appear in the three previous colours before redness: that is, the body or earth in the blackness of Saturn, the spirit in the lunar whiteness as water, and the soul or air in the solar citrinity# Then the triangle will be perfect, but this again must be changed into a circle; that is, into an invariable redness”.

M. Maier, *Atalante fugiens*, Frankfurt am Main 1687, Emblem 21, qtd. after: C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, Warszawa 1999, p. 149.

Inlaid in the Body: The Fusion of Vision and Motion in Krzysztof Gliszczyński's Most Recent Works

Marta Smolińska

Visiting the artist's studio involves an entry into a special place, one in which vision is created in the middle of things; the visible begins to see. Krzysztof Gliszczyński's small studio on the top floor of the Gdańsk "sea wave", apartment block has for years been a space in which painting matter has circulated. It smells of wax and turpentine and traces of work on many sketches and paintings mingle with one another like peculiar, interlinked layers. The operative body of the artist moves within this matter; it lies in the tissue of the world just like works of art set in a circle under the walls. In the studio, the artist's body binds together the external and the internal worlds, memory and the present, intuition and consciousness. Gliszczyński swirls busily around every tiny piece of matter that has to find its place on the stretchers or in the *Urns*. He re-discovers himself, inspects his own artistic activities and places them at different angles during successive exhibitions. This time, as part of a show at the State Gallery of Art in Sopot, he also presents a book with which he lets us enter the world in which he works alone, offering an insight into the extremely complex, multi-stage processes of creating individual works. Remnants, waste, fragments, unfinished projects, and abandoned ideas are found suddenly, years later, in the studio's cocoon and work on them is resumed. This time, Gliszczyński also reveals his theoretical inspirations and the books he reads, playing with an excerpt of a text by the French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty, which concerns the chiasmic tangle between corporeality and visibility.

Having regularly visited this studio for years, I know and feel how important both aspects are for the artist. His eye has long been located on the tip of his finger, and every particle of painting matter is marked by the energy of the touch of the creator's hand. The space is tight. You can feel the physical closeness of pictures, painted a long or a short time ago; they envelop the working artist with the aura of their powerful and expressive presence. His body remains in constant interaction with them, moving in a concentrated visibility and lifting the boundary between the feeling subject and what is felt.

Gliszczyński impresses a significant fragment from Merleau-Ponty, prints it on a transparent film in white font and hangs on the roof of the apartment block in which his studio is located, a gesture of imposing a text on the visible world. Together with the artist, we perceive the immediate reality through the filter of the philosopher's words which – blowing in the wind – become sometimes illegible, even for those who know French. Merleau-Ponty writes: "Visible and movable, my body is one of the things; it is one of them; it is embedded in the tissue of the world and its cohesion is the cohesion of things. However, if it sees and moves, it sets objects around itself in a circle. These objects supplement or extend it, they are inlaid in its corporeality, they are part of its corporeality, they are part of its full definition and the material of the body is the building material of the world. All of these reversals and antinomies are different ways of saying that seeing can be captured or created in the middle of things, just where something visible begins to see, where it becomes visible to itself, and – by seeing all things – where it maintains like the mother water in the crystal, the indivisibility of the feeling subject and what is felt"¹. Choosing this very quote, Gliszczyński indicates the importance of the merger of the corporeal and the visible. Each of his paintings in the light of this fragment seems to be more strongly inlaid in the artist's corporeality, which captures vision through his own body. In the film documenting the operation with the text on the roof of a block of flats, the aspect of movable letters and verses becomes extremely important. As a result of this "natural" performativity, they become illegible and fleeting, pretty much like visibility itself, in its constant coming into being in the middle of things.

Gliszczyński is a patient and meticulous hunter of visibility. He stalks it with his body when he examines the world, when he looks at art or when he builds awareness through reading. In *Memory* (2017) he plays with different layers, medializing and embodying memory. He applies precisely drawn geometry to organic forms; the geometry organizes biomorphic shapes like a straight-jacket of some system. He collides these two worlds, signalling that

1

M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, transl. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, p. 22.

memory pulsates like painting matter, while making use of its resources may require a key according to which we are looking for something specific. Only then can it become a repository in which some of its elements are catalogued and always available in one and the same place, like a geometric scratch on vibrating, unbridled shapes "pulsating" with colours underneath it.

On the other hand, the installation *Panta rhei* (2017) merges the corporeality of matter with the fluidity of the paint spilled not only on the surface of the painting, but also annexing the floor with a subtle cobalt spill. The visible becomes fluid, processual, and moreover not entirely predictable. It emerges, revealing itself in the process of becoming. It is in a close relation to the painter's flesh and flows towards his feet, always present before the easel. It leaks from the painting towards reality, returning, as it were, to its source and "drowning" both the creator himself and the audience who will stand in his place.

Finally, the *Toledo* series (2017), the painter's confession of a fascination with the way of seeing characteristic of El Greco, the author of the most famous views of this city. Gliszczyński piles on them his own Toledo: fleshy, material and yet fleeting. Again, he collides the organic forms of painting matter with a geometric grid, which in this context becomes a city plan, along with the alleged arteries of its streets and plexuses of its squares. In these pictures, there are spectres of El Greco's mannerist shapes, echoes of his colours and the density of the architecture piling up on a hill, observed by the Spanish painter. I think that Gliszczyński chooses El Greco because he is concerned about the peculiar relation of visibility and corporeality, clearly evident in the views of *Toledo*, painted at the turn of the 17th century. The painter's body is inlaid with images, which the author of *Memory* carefully senses and addresses in his own canvas in relation to his body. Superimposed on the El Greco painting filter is the filter of the quote from Merleau-Ponty's writings selected by Gliszczyński; the quote energises the role of the material of the body as the material of the world. Works from the *Toledo* series become supplements or extensions of the author's active and seeing body, immersed in the visible and in its various layers.

The surfaces of individual paintings show grooves, traces of removing excess matter. Their depth recorded the movement of the body, repetitive gestures of the hand or of the eye placed on a fingertip. The rhythm of carnality becomes palpable; in one's mind's eye one can reconstruct individual, successive decisions of the moving and seeing operative body. Paint, mixed with wax in Gliszczyński's work, creates the visible in relation to the painting present in front of the artist and in accordance with the work of his musculature. You can add, following Merleau-Ponty: "The painter 'raises his body', says Valéry". Indeed, it is

hard to imagine that the mind could paint. Here, by lending his body to the world, the painter transforms the world into painting. In order to understand these transubstantiations, one needs to find a valid and operative body, not the one which is a section of space, a plexus of functions, but the one which is a tangle of vision and motion"². In Gliszczyński's studio there are undoubtedly such acts of transubstantiation in which the body lent to the world is a link connecting the realm of the visible with both medium and technique. Undoubtedly, the artist might have added following the French phenomenologist: "The movement that overwhelms me is not a decision of the mind, an absolute act that – from the depths of its subjective shelter – would order some change of place, occurring miraculously in space. It is a natural consequence, the maturation of vision. I say that a thing is movable, but it is my body that is moving, my movement is spreading"³.

In all of Gliszczyński's latest works, the vision matures, and the artist's body spreads and is inlaid in every single blob of paint or a negative trace of its previous presence. The energy of these processes moves from the workshop's microcosm into the space of the exhibition at the State Art Gallery in Sopot. I would say that Gliszczyński is increasingly a somatic painter, to follow an expression used by the promotor of somaesthetics, Richard Shusterman. The author of the *Toledo* series busies himself around painting material, moves it, penetrates the picture's physiology, and constantly delves into the fleshy layers of paint and the guts of his own paintings. In addition, he scratches out or paints geometrical patterns that, as you can imagine, differently structure the body's performativity, demanding from it a different precision than that involved in caring for individual lumps falling from the chisel and placed in the *Urns*. Gliszczyński already has a deep motor memory or procedural memory, also known as muscular memory: "Muscular memory is a term commonly used in everyday discourse to describe a kind of unconscious, embodied memory that enables us, unbeknownst to us, to perform certain movements which we have mastered through habit or intentional exercise or, simply, as a result of informal, unintentional or even unconscious learning from previous experience"⁴. This memory, in turn, affects the visible in Gliszczyński's work, which is uniquely concentrated and intensely inlaid into the body.

2

Ibidem, p. 20.

3

Ibidem, p. 21.

4

R. Shusterman,
*Myślenie ciała. Eseje
 z zakresu somaes-
 tetyki*, transl.
 P. Poniatowska, Warsaw
 2016, p. 121.



Gmerk, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie naciągniętym na płytę, Ø 100 cm, 2017
Mason's mark, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas stretched on wood, Ø 100 cm, 2017



Toledo II, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 100 × 120 cm, 2017
Toledo II, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 100 × 120 cm, 2017



Toledo III, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 100 × 120 cm, 2017
Toledo III, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 100 × 120 cm, 2017

*

Krzysztof Gliszczyński

Urszula Szulakowska

**Głębsze „pokłady” psychiki
tracą swoją
indywidualną wyjątkowość
w miarę ich coraz
intensywniejszego wnikania
w ciemność...
A więc u podstaw psyche
znajduje się
po prostu „świat”.**

Carl Gustav Jung, *Fenomenologia archetypu dziecka* (1940)¹

Powyższy cytat z pism Carla Gustava Junga wyraża dylemat leżący u podstaw materialistycznego paradygmatu świata zachodniego: w jaki sposób pogodzić umysł z materią, „ducha” z „ciałem”? Czy istnienie ludzkie jest jednowymiarowe, wyłącznie materialistyczne, czy też jest wieloaspektowe, w istocie swojej pozamaterialne, sytuujące się poza czasem i przestrzenią? Czy „duch” i „dusza” są wytworami rozumu, a jeśli tak, to w jaki sposób te niematerialne funkcje rodzą się w materialnym mózgu? Z drugiej zaś strony, czy to właśnie nie pozamaterialna *psyche* powołuje do życia świat materialny? Czymże jest więc „materia”? Psychoanalitycy materialistyczni ubiegłego stulecia uważali naturę ludzką za rezultat działania jedynie procesów chemicznych. Był jednakże pomiędzy nimi szczególnie wyjątek – Jacques Derrida – rozdarty pomiędzy materializmem swojego nauczyciela, Zygmunta Freuda, i własną intuicją, która podpowiadała mu, że działanie psychiki ludzkiej łatwiej wyjaśnić za pomocą wiary religijnej niż nauk fizycznych.

Powyższy pojęciowy i poznawczy dualizm: materia/duch, ciało/umysł czy poezja/racjonalność, dochodzi do głosu w pracach Gliszczyńskiego, w sposobie nakładania przez artystę formy geometrycznej na grubo pokrytą farbą powierzchnię obrazu. Autor wielokrotnie powraca do tego sposobu nadawania struktury kompozycjom, w których graficzny porządek geometrii unosi się nad gęstymi warstwami farby, stanowiąc wizualną metaforę opisu zawartego w Księdze Rodzaju, mówiącego o Duchu unoszącym się nad wodami chaosu. Geometria obrazów Gliszczyńskiego to nade wszystko działanie rozumu, czystego intelektu, wolnego od materialnego zanieczyszczenia. Wszelako te różnorodne konfiguracje są jednocześnie nośnikami znaczeń pozaracjonalnych, a więc symbolicznych, poetyckich treści związanych z ezoteryczną tradycją pitagorejskiego mistycyzmu i numerologii oraz podobnych elementów z tradycji renesansu, jak na rysunkach Leonarda da Vinci. Gliszczyński usiłuje ponadto połączyć dwa różne systemy porządkujące, które działają według niego w świecie przyrody. Po pierwsze, jest to geometria euklidesowa, stanowiąca podstawę tego, co widoczne jako ma-

terialne, przykładem jest tu zawarty w dialogu *Timajos* platoński opis rzeczywistych form istniejących w umyśle boskim, stanowiących źródło czterech żywiołów. Leonardo jednakże dostrzegał drugą siłę stwórczą w przyrodzie, która była odwrotną, niesystematyczną, brutalną i przemożną energią żywiołów powietrza i wody, obecnych w burzy i powodzi. Da Vinci starał się pojąć te nieokiełznane siły i skorelować je z geometrią platońską, która, jak uważał, tkwi u podstaw tego, co widzialne.

Gliszczyński w podobny sposób nieustannie pracuje oba powyższe typy *modus operandi*, odnoszące się do natury i psychiki ludzkiej, nie znajdując jednakże gotowych odpowiedzi na to, w jaki sposób skorelować te, wydawałoby się, rozbieżne sposoby stawania się. Te dwa twórcze procesy mają miejsce nie tyle w ramach jednej, zjednoczonej harmonii, co w światach równoległych. Pomimo to Gliszczyński stara się wykorzystać swoje struktury geometryczne, aby uporządkować nieokiełznany, zmienny bieg farby na szorstkiej powierzchni malarskiej. W swoim pierwszym zamyśle Gliszczyński bada tryb poetyckiej twórczości artystycznej, pozwalający mu uniknąć samookreślenia własnej tożsamości społecznej, która jest zależna od tradycyjnie akceptowanego wizualnego lub werbalnego języka – warunku idealnej wolności osobistej. Jednakże w swojej drugiej intencji autor nie chce całkowicie porzucić psychologicznego warunku bycia skonfigurowaną osobowością społeczną, bytem o racjonalnej woli i zdolności do dowodzenia i przekształcania własnego świata. Z tego powodu Gliszczyński stawia opór temu, co jednocześnie przyciąga go jako artystę: urokowi atawistycznych poziomów pre-racjonalności wraz z ich niebezpieczeństwem i siłą. Autor stara się natomiast określić sposób funkcjonowania własnej woli, nie pozwalając sobą owaładnąć poetyce dziecięcej psychiki, która nie odróżnia własnego „ja” od „świata” zewnętrznego. W pewnym sensie powrót własnego „ja” do najgłębszych pokładów psychiki oznacza własną śmierć, rozpułnięcie się w materii. Z drugiej strony, całkowite poddanie się świadomości i temu, co racjonalne, oznacza ponowną utratę własnej tożsamości, tym razem w dyktatorskim tekście ustalonego

porządku społecznego. Stąd też, poszukując odpowiedzi na swoje wahania pomiędzy dwoma biegunami *psyche*, Gliszczyński nieustannie nawraca w swoich obrazach do tego jednego delikatnego momentu równowagi, w którym oba porządki, tj. umysł i poezja (wyrażone w jego dziełach poprzez liniową geometrię abstrakcyjną i impasto warstwy malarskiej), istnieją równolegle, jeden ponad drugim. Każdy z nich otwiera przed artystą i jego odbiorcami różne możliwości odnalezienia lub utraty własnego „ja”.

Gliszczyński bada twórczą moc psychiki w jej subiektywnej emanacji własnego „materialnego” świata, w tym przypadku wyrażoną materią jego praktyki artystycznej. W swoich najnowszych pracach autor ograniczył swoją formę i kolor do podstawowej barwy czerwieni, a nakładanie warstw farby za pomocą kciuka jest metaforycznym wkraczaniem na teren tego, co psychoanalityczka Julia Kristeva określa terminem „semiotycznej *chory*”. Określenie to oznacza wybijanie się, dochodzenie do głosu podstawowych dźwięków w refrenie, fundamentalnych oznak psychiki, jeszcze nieuformowanych, fragmentarycznych, lecz potencjalnie obecnych, zderzających się ze sobą i na siebie oddziałujących. „Semiotyczna *chora*” jest przestrzenią chaosu, „będącą i stającą się warunkiem wstępnym dla stworzenia pierwszych wymiennych ciał”². Alchemicy nazywali ją *materia prima*, jej koncepcje wnikliwie zbadał Gliszczyński w wielu swoich wcześniejszych pracach. To świat w swoim przed-symbolicznym stanie, poprzedzający okres, w którym formie nadawane jest znaczenie, oraz ten, w którym rodzi się sama forma. To świat sprzed semiozy, sprzed jakiegokolwiek języka, czy to wizualnego, czy werbalnego, kiedy nie sposób określić jednego, jedyne znaczenia, a tak naprawdę nie ma w ogóle możliwości określenia znaczenia, gdyż wszystko jest w stanie nieustannej przemiany.

Dlatego też w swoich ostatnich pracach Gliszczyński wybrał jako narzędzie analizy obraz pędzla El Greca. Dzieło przedstawia panoramę miasta Toledo, rozpościerającą się z odległych wzgórz, umieszczoną w ramie burzowego, rozświetlonego błyskawicami nieba. Dla El Greca ta scena była metaforą apokalipsy, jego własnego poczucia nieuchronnej, wszechogarniającej katastrofy. Wiek XVI był epoką apokaliptycznego zamętu – wojen religijnych, które były zapowiedzią ostatecznych bitew Ostatnich Dni między Dobrem a Złem. El Greco wyraził niestabilność własnej epoki poprzez surową technikę malowania bezpośrednio na płótnie, bez podrysowania i podmalówki, wydobytą za pomocą światłocienia ciemność, rozjarzoną światłem błyskawic, tak że w grubym impasto farby olejne stały się pełnym ekspresji tekstem wyrażającym własne treści ukryte głęboko przed nadzorem autorytarnego Kościoła i Państwa. Pod warstwą koloru i grubą czarną kreską określającą kontury dzieło mówi o swym własnym for-

mowaniu i bólu własnego stawania się, obnażając trud narodzin i ukazując swój nieuchronny koniec w śmierci i ciemności. W dziele El Greca materia sama ożywa i uzurpuje sobie zamierzony przedmiot pracy, tworząc własne subwersywne znaczenie.

Ta ukryta wypowiedź poprzez czystą materialność farby intuicyjnie przywiodła Gliszczyńskiego do dzieł El Greca. Autor na nowo podjął analizę abstrakcji, tego momentu, w którym nieuformowana materia pierwotna przybiera konkretny kształt, będącą kwestią kluczową w poszukiwaniach modernistów z początku XX wieku: Malewicza, Kandinsky’ego czy Delaunaya. Pierwsze z tych nowych, abstrakcyjnych dzieł Gliszczyńskiego miało charakter bardziej faktury skóry niż krajobrazu – zranionej skóry, która samouzdrawiała się warstwami skorupy i szlamu. Prace te były jednocześnie abstrakcyjne i opisowe. Należy powiedzieć, że kontakt z najnowszymi obrazami artysty wywołuje u widza odczucie bólu, odbiorca tej sztuki tak naprawdę doświadcza go na powierzchni własnej skóry, przelewając się z malarskiej powierzchni obrazu, przenika na poziom metabolizmu widza. W swoim wymiarze egzystencjalnym tekst malarski istnieje w czasie poprzedzającym, przed-symbolicznym, w semiotycznej *chorze* – grze głosów, tekstów, faktur, niemej obecności ciała, z jarzącą się podstawową czerwienią i jej rozmaitymi odcieniami, narzuconymi w warstwy, jedna nad drugą, archeologią Jaźni, manifestacją intencji s t a w a n i a s i ę. Dzieje się tak, gdyż w obrazach tych nic nie jest ukończone, za to wszystko dzieje się i rozwija ku kresowi, który jest początkiem innego kosmosu. Faktura powierzchni niektórych najnowszych prac Gliszczyńskiego jest niczym ciekła lava, która jest w przyrodzie warunkiem powstania zarówno świata fizycznego, jak i zwierzęcego. Sposób wykonania malowanej powierzchni implikuje, że czasoprzestrzeń jest osadzona w jednej, obecnej chwili, nie w momencie statycznym, ale w generatywnej sile życiowej. Jednak obrazów Gliszczyńskiego nie można określić jako „ekspresjonistyczne”, chociaż wyrażają emocje, jednak nie zostały stworzone w gwałtownym przypięciu inspiracji. Faktyczny, żmudny, pracowity i powolny proces ich wytwarzania łagodzi efekt nadmiernej emocji, a wpisywanie form geometrycznych działa również jako kontrolujący czynnik intelektualny. Gliszczyński nakładając z pieczołowitością na płótno drobiny materii malarskiej, kontroluje i neguje każde nadmierne, gwałtowne efekty ekspresyjne. Rezultatem nie jest żadna chaotyczna, brutalna wizja – zamiast tego artysta ostrożnie umieszczając mozaikę drobin farby, więzi w swoich płótnach światło tak, jak w przypadku autentycznej mozaiki szklanej. Obrazy Gliszczyńskiego emanują światłem i blaskiem, a ta malarska metafora nieuformowanego, podświadomego poziomu *psyche*, jest poetycka i – przyznajmy – piękna.

Ponadto różnorodne prace otwarte są na niekończący się proces rekonfiguracji. Zarówno obrazy, jak i trójwymiarowe urny, słupki farby, zrolowane płótna z wystrzępionymi brzegami i fotografie można zestawiać przestrzennie i wizualnie z pracami wcześniejszymi lub z innymi rodzajami prac. Dwuwymiarowe obrazy wchodzą w pełną napięcia relację z o wiele wcześniejszym cyklem *Urn*. Niedawno autor opublikował serię zdjęć przedstawiających pozostałości różnych win i jego dzieł performatywnych w kontekście wcześniejszych monumentalnych autoportretów. W efekcie manifestują one dobitnie wiarę artysty, że życie rodzi się ze śmierci i że psyche jest świetlistym bytem zrodzonym z głębi chaosu. Aby ustalić cel obrazów Gliszczyńskiego, istotne jest ich umiejscowienie zawsze w odniesieniu zarówno do wcześniejszych prac, jak i do tych, które jeszcze nie powstały.

Co więcej, poprzez swoją metodę pracy Gliszczyński spowalnia sformułowanie definitywnego kategoryzowania własnych obrazów i instalacji. W twórczości Gliszczyńskiego żaden obraz i żadna konstrukcja nigdy nie są ostatecznie ukończone, ale pozostają otwarte na nałożenie kolejnych warstw tekstu wizualnego. Każda odrębna praca płynnie prowadzi do powstania kolejnej. W dziełach Gliszczyńskiego mamy do czynienia z procesem zamazywania, który nieukończenie utrudnia ukończenie dzieła. Na przykład, w cyklu *Autoportrety* autor zeszkrobywał kolejne warstwy farby z płócien, zaś w najnowszych obrazach wykorzystał odwrotny proces, nakładając na siebie niewielkie fragmenty farby.

System pracy Gliszczyńskiego pozwala mu na unikanie domknięcia, tak aktualnie tworzonego dzieła, jak i własnej tożsamości. Twórca nieustannie wymyka się ostatecznemu określeniu siebie jako osoby i jako artysty, we własnych oczach i oczach widzów. Psychologicznie unika stania się podmiotem zamkniętym (jak w teoretycznym systemie Jacques'a Lacana), który wyłania się jedynie wówczas, gdy system semiotyczny jest skończony, ponieważ mówiący podmiot jest ograniczony i może posługiwać się jedynie konwencjonalnymi symbolami językowymi i wizualnymi. Gliszczyński preferuje poziomy znajdujące się poniżej sfery symbolicznej, powracając do tego, co Kristeva określa mianem „poetyki” przestrzeni niekompletnych form, fragmentacją. Nie jest to przestrzeń pełnego chaosu, a Gliszczyński w swojej praktyce nie dąży do powrotu do infantylnej paplaniny podświadomości. Zamiast tego eksperymentuje z procesem subiektywizacji, w którym nawarstwianie materiału i koloru jest metaforą jego psychicznego rozwoju jaźni i wejścia w symboliczny poziom osoby społecznej.

Jego twórczość i własne rozważania wahają się w połowie pomiędzy wejściem i wyjściem z poziomu symbolicznego. Odciska ślady swoich palców, nakładając materię malarską na płótno, przenosząc własną obecność

fizyczną na archeologiczne poziomy powierzchni malarskiej. Te ślady są znakami, wskaźnikami odnoszącymi się do czegoś w przyszłości, innej przestrzeni, ale nie obejmują ani nie ograniczają tego przyszłego bytu. Ostatecznie, odnosząc się do krajobrazu Toledo autorstwa El Greca, Gliszczyński nie tworzy obrazu analogicznego do oryginału. Krajobraz Gliszczyńskiego nie jest ikoniczny. Nie jest to obraz apokaliptycznego Końca Świata Nowego Jeruzalem, jak u El Greca. Krajobrazem Gliszczyńskiego owładnęła płynna lava, wypełniająca szczeliny i załamania skóry warstwy malarskiej. Materia ta oznacza rozpad i rozplnięcie się świata w bezczasowej wieczności, która tkwi u podstaw manifestowanej materialności. Kraina poetycka jest poza historią, ale nie jest niezrozumiała ani niematerialna. Jest to raczej miejsce, w którym dualności i przeciwieństwa jednoczą się i są stwarzane z tego samego powodu.

Gliszczyński odciskając ślady swoich palców w pierwotnej materii malarskiej, pozostawia znak własnego istnienia. Ten atawistyczny gest ludzkiego dotyku powołuje do istnienia fragmentaryczny system podpisywania, który obejmuje jednym działaniem materiał, formę i znaczenie. Swoim działaniem (będącym przykładem renesansowego *non finito*, dzieła świadomie niedokończonego) Gliszczyński odnosi się do odcisków kciuków naszych przodków w prehistorii pierwszych jaskiń. Powraca do podstawowych faktów naszej ludzkiej egzystencji, do konieczności podjęcia trudu fizycznego i dyscypliny narzuconej poprzez opór materii, która warunkuje działanie ludzkiej woli. Podejmując żmudny wysiłek, kawałek po kawałku, Gliszczyński formuje malarską powierzchnię, jak gdyby składała się ze szklanych *tesserae*. Ten rodzaj praktyki twórczej nie usypia umysłu ani ducha. Poprzez artystyczny proces graniczący z ofiarą z samego siebie Gliszczyński stwarza świat, który jest fizycznie złączony przede wszystkim z ciałem samego twórcy. W tym żmudnym działaniu, polegającym na nawarstwianiu drobin farby na powierzchni obrazu, artysta reaktywuje najbardziej fundamentalne doświadczenie samego siebie jako bytu fizycznego. Właśnie takie jest jego najwcześniejsze wspomnienie siebie jako człowieka działającego i obdarzonego jednostkową wolą, który przekracza samego siebie i odciska piętno na nieczułej materii wokół, zmieniając materialność zgodnie z własną wolą.

Czynność umieszczania farby na płótnie gołymi palcami to ten sam proces, jakim jest „pisanie” tekstu, niczym „pisanie ikony”. To święty rytualny gest, który odnosi się do tego archaicznego okresu dotyczącego dziejów naszych przodków sprzed tysięcy lat, kiedy „sztuka” istniała bez związku z religią czy czynnikami społeczno-politycznymi. Nie jest to powrót do jakiegoś „prymitywizmu”, lecz rodzaj kreatywnego działania, egzekwowanego przez osobowość artysty. Poprzez żmudne nakładanie farby



Poison, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 50 × 146 cm, 2017
Poison, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 50 × 146 cm, 2017

Gliszczyński odrzuca uwodzicielski czar zachodnioeuropejskiej, akademickiej tradycji malarstwa olejnego, które mami wzrok, lecz tłumi zmysł krytyczny. Artysta powrócił do pierwotnego sposobu tworzenia obrazów, gołymi rękoma, używając koloru czerwonej ochry, w poczuciu

nieuchronnej i nieodległej śmierci, w dzikim świecie ran i rozdartego ciała. Gliszczyński stwierdza, że sztuka jest świętym rytuałem, procesem, który pozwala życiu i znaczeniu wyjść z chaosu, przemocy i niezrozumienia. Sztuka wciąż ma moc uzdrawiania ran.



Pulp fiction, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie, 200 × 300 cm, 2013–2015; *Urny*, 188 × 73,5 × 73,5 cm, 1992–2016 (wystawa „Khôra” w Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie)

Pulp fiction, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas, 200 × 300 cm, 2013–2015; *Urns*, 188 × 73,5 × 73,5 cm, 1992–2016 (“Khôra”, exhibition in the Academy of Fine Arts in Vilnius)





Homage dla „Wunde 16” – zaginionego obrazu Gerharda Richtera, olej na płótnie, 100 × 120 cm, 2012
Homage to "Wunde 16" – Lost Painting by Gerhard Richter, oil on canvas, 100 × 120 cm, 2012





*

Krzysztof Gliszczyński

Urszula Szulakowska

***The deeper layers
of the psyche lose
their individual
uniqueness
as they retreat farther
and farther into darkness...
Hence, at base
the psyche
is simply "world".***

Carl Gustav Jung, *The Psychology of the Child Archetype* (1940)¹

1

C.G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* [in:] *Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9, ed. H. Read et al., Londyn 1959, p. 291.

This quote from the writings of Carl Gustav Jung expresses the dilemma underlying the western materialist paradigm. How to reconcile mind with matter, "spirit" with "flesh"? Is there only one dimension to the human condition, the material, or do there exist yet other aspects, immaterial in essence, which lie beyond the boundaries of time and space? Is "spirit" and "soul" encompassed by mind and in what manner does that immaterial function arise from the physical brain? Conversely, could it be the case that it is the immaterial psyche which calls into being the material world? So, what then is "matter"? The 20th century materialist psychoanalysts claimed no more for human nature than the effects of chemistry. Among these, however, one of the most notable, Jacques Derrida, was an exception in that he vacillated between the materialism of his preceptor, Sigmund Freud, and his own intuition that the operations of the human psyche were better explained in the terms of religious belief than in those of the physical sciences.

This conceptual and experiential dualism of matter/spirit, or body/mind, or poetry/reason is signified in Gliszczyński's work by the manner in which he imposes a geometrical form over the impasto surface of the canvas. Again and again, he returns to this mode of structuring a composition, where the graphic order of the geometry hovers above that of the dense paintwork below in a visual metaphor that encapsulates the description in the biblical Book of Genesis of the Spirit moving over the waters of chaos. The geometry in Gliszczyński's paintings, above all, signifies the operation of reason, of intellect pure and free of material contamination. These various configurations, however, also carry non-rational meanings, since they signify a symbolic poetic content related to the esoteric tradition of Pythagorean mysticism and numerology, as well as to such forms encountered in the Renaissance tradition, as in the drawings of Leonardo da Vinci. He had also sought to harmonise the two different ordering systems that he perceived as operating in the natural world, namely, first, the Euclidean geometry underlying material manifestation, as in Plato's account

of the Real Forms in the Divine Mind described in his *Timaeus* which were the source of elemental creation. Leonardo, however, also perceived a second creative power in Nature which was the converse, non-systematic operations of brute force and violent energy through the elements of air and water – in storm and flood. He sought to understand these uncontrollable forces and to correlate them with the Platonic geometry that he also believed simultaneously underlay manifestation.

In a similar manner Gliszczyński is continually reworking these two types of *modus operandi* both in Nature and in the human psyche, finding, however, no easy solution to the problem of correlating these seemingly opposed modes of becoming. The two creative processes exist in parallel worlds, rather than in a single unified harmony. Nonetheless, Gliszczyński aims to use his geometrical structures to exert some control over the shifting flux of the textured paint beneath. In his first intention, Gliszczyński investigates the poetic mode of artistic creation, one which enables him to avoid self-definition of his own social persona which is dependent on conventionally-accepted visual, or verbal, language – a condition of ideal personal freedom. Yet, in his second intention, he is not willing to entirely abandon the psychological condition of being a configured social persona, an entity with a rational will and the ability to command and transform his own world. Hence, he also resists that which simultaneously attracts him as an artist, that is, the allure of the atavistic levels of pre-rationality with their danger and power. Instead, Gliszczyński strives to organise and determine the means by which his will functions, not permitting himself to be entirely engulfed by those poetic levels comparable to a childhood psyche in which the human individual is not able to distinguish itself from "world". In a way, for the individual persona to return to the deepest subconscious levels of the psyche is to die into matter. Conversely, to go the whole way into the entirely conscious and rational is to lose selfhood once again, this time in the dictatorial text of the established social order. Hence, in the quest for a resolution to this

vacillation between the two polarisations of psyche, Gliszczyński constantly returns in his paintings to that one imperilled moment of poise in which the two orders, reason and poetry (signified by his linear abstract geometry and his loose impasto paintwork), lie in parallel, one above the other, each silently offering both the artist and his audience a different possibility of attaining, or losing, self-identity.

Gliszczyński investigates the generative power of the psyche in its subjective emanation of its own "material" world, represented in his case by the matter of his art practice. In his recent art works he has tended to reduce his forms and colours to those of primary red, while in his laying-on of levels of paintwork, thumb by thumbprint, he is metaphorically entering the dimension of what the psychoanalyst Julia Kristeva calls the "semiotic *chora*", that is, the rising up of the primal sounds in chorus – the primal signs in the psyche, unformed as yet, fragmentary, but with potential being, jostling and interacting irrationally with one other. The semiotic *chora* is a chaotic space that "is and becomes a precondition for creating the first measurable bodies"². The alchemists would have called this *materia prima*, a concept that Gliszczyński has investigated in depth throughout many of his earlier works. This is the world in its pre-Symbolic state before meaning is assigned to form and before form itself comes into existence, prior to semiosis, to language of any kind, visual or verbal, when one single meaning cannot be determined and, in actuality, there is no possibility of meaning since everything is in a condition of perpetual change.

To this end in a recent work, Gliszczyński has elected for his analytical tool a painting by El Greco of the distant view of the city of Toledo viewed from the hills, set in the vast panorama of a stormy, lightning-riven sky. To El Greco this scene was a metaphor of the apocalypse, of his own sense of imminent, all-encompassing disaster. The 16th century was an epoch of apocalyptic furore – of religious wars which were portents of the final battles of the Last Days between Good and Evil. El Greco expressed the instability of his epoch in his use of materials which he painted onto the canvas directly, without the use of underdrawing, so that in their thick impasto, their chiaroscuro darkness glowing with embedded light sources, the oil paints became themselves an expressive text speaking its own meaning far beneath the surveillance of the authoritarian church and state. Beneath the colouration and the thick black line that demarcated form, the paintwork spoke of its own birthing, of the pains of its own coming into being and of its unavoidable termination in death and darkness. In El Greco's work matter itself becomes alive and usurps the intended subject-matter of the work by producing its own subversive signification.

This subterranean enunciation by the very materiality of the paints themselves has intuitively drawn Gliszczyński to the art of El Greco. This has triggered a reinvestigation of abstraction anew for Gliszczyński, of that point at which the unformed first matter takes form, an issue central to the investigations of the early 20th century modernists, such as Malewicz, Kandinski, Delaunay and others. The first of these new abstract works of Gliszczyński had the character more of skin texture than of landscape – of a wounded skin that was healing itself in layers of crust and ooze. They were both abstract and descriptive. It has to be said that Gliszczyński's recent paintings are painful to view since the onlooker experiences their effect on their own skin, the pain oozing over from the painted surface to the viewer's own metabolism. In an existential condition, the painterly text exists in pre-Time, in the pre-Symbolic, in the semiotic *chora* – the play of voices, texts, texture, mute bodily presence, with the glowing primary red and its manifold shades, imposed in layers, one above another, an archaeology of Self, a manifestation of the intention to *b e c o m e*. For, here in these paintings, nothing is made, all is becoming, winding along to an ending that is the beginning of another cosmos. The surface texture of some of Gliszczyński's most recent paintings is like molten lava which in nature is the progenitor of the physical world and of animal life. Here the manner of execution of the painted surface implies that space-time is embedded in one present moment, not a static moment, but a generative living force.

Yet, Gliszczyński's paintings could not be defined as "expressionistic" although they do express emotion, for they have not been created in any rapid furore of inspiration. The actual painstaking, laborious and slow process of their manufacture mitigates against an overemotional effect and the inscribing of the geometrical forms also acts as a controlling intellectual factor. In the careful deliberation involved in the placing of each drop of paint Gliszczyński is controlling and negating any overviolent expressive effects. The result is not that of any chaotic brutal vision, but, instead, in his careful placement of the mosaic of paint-drops he is trapping light into his canvases, as is the case in actual glass mosaic work. His paintings glow with light and radiance and his painted metaphor of the unformed subconscious level of the psyche is poetic and, let it be said, beautiful.

In addition, the various works are open to an infinite process of re-assemblage. The paintings and three-dimensional urns, columns of paint, rolled canvases with frayed edges and photographs can be reinstalled spatially and visually in relation to earlier works, or to different types of works. Two-dimensional paintings are set in a tense relation with his earlier series of *Urns* from a much earlier period of practice. He has placed a recent

series of photographs depicting the dregs of different wines and of his performance work within the context of his earlier monumental self-portraits. The effect is to proclaim his insistence that life emerges from death and that the psyche is a luminous entity arising from the depths of chaos. To establish the purpose of Gliszczyński's paintings it is essential to locate them always in relation both to earlier works, as well as to those which have not even yet been made.

In his method of working Gliszczyński is also delaying indefinitely the arrival of any conclusive meaning in his paintings and installations. In Gliszczyński's oeuvre each painting and each construct is never ultimately completed, but remains open to the imposition of further layers of visual text. Each separate distinctive work leads seamlessly into the next work. There is a process of erasure in Gliszczyński's work which infinitely defers the completion of any single work. For example, he has scraped layers of paint off the canvas in his *Self-Portrait* series and in his most recent paintings he has employed the reverse process in which he has layered small patches of paint, one over the other.

Through this system of working Gliszczyński is escaping closure, both in the work under his own hands and in his own sense of self-identity. He is forever escaping definition both as a person and as an artist, both in his own eyes and in those of this audience. He is psychologically avoiding becoming a closed Subject (as in the theoretical system of Jacques Lacan) who emerges only when the semiotic system is complete, for the speaking Subject is bound and limited and can only use conventionally accepted linguistic and visual symbols. In preference, Gliszczyński revels in the levels lying beneath the Symbolic realm, returning to what Kristeva terms the "Poetic", a space of incomplete forms, of fragmentation. This is not a space of complete chaos and Gliszczyński does not seek in his practice to return to the infantile babble of the subconscious. Instead, he experiments with the process of subjectification in which his application of material and colour are metaphors for the psychic development of self-hood and the entry into the Symbolic level of the social persona.

His work and his own self-interrogation hover half-in and half-out of the Symbolic. He presses the marks of his fingers into the paints as he applies them, transferring his own physical presence into the archaeological stratification of the canvas. These marks are signs, indicators that point towards something in the future, in another space, but they do not encompass, nor place limitations, on that future entity. In the end, in the case of his reworking of the landscape of Toledo by El Greco Gliszczyński does not create an image parallel to that of the original. For, Gliszczyński's landscape is not iconic. It is not an image of the New Jerusalem emerging at the End of Days as in El Greco's work. Gliszczyński's landscape is overpowered by

molten lava, by cracks and fissures in the skin of the paint-work. It still signifies dissolution and the melting of the world into the timeless eternity that underlies and generates the given data of material manifestation. The Poetic realm is outside of history, but not incomprehensible, nor immaterial. Rather it is a place where dualities are unified and oppositions generated from the same point.

The imprints of Gliszczyński's fingers in his brute materials leaves the signs of his own existence in the work. This atavistic gesture of human touch calls into being a fragmented signing-system which subsumes material, form and meaning in one singular action. In his method of working (which is another type of the Renaissance "non finito," the deliberately unfinished work) Gliszczyński returns to the memory of the thumb-prints of our ancestors recorded in the archaeology of the primeval caves. He returns to the basic facts of our human existence – to the necessity of physical toil and to the discipline imposed by the resistance of matter which limits the operations of the human will. Gliszczyński forms the painted surface, step by step, laboriously, as if it were composed of glass *tesserae*. This type of creative practice is no dulling of the mind and spirit. For, Gliszczyński has adopted an almost self-sacrificial process in which he manufactures a world that is integrally related physically first and foremost to the body of the artist himself. In this painstaking action of pressing drop after drop of paint onto the surface he reactivates his most fundamental experience of himself as a living physical being. This is his earliest memory of himself in this life as an acting person with an individual will that reaches out and places its impress on the obdurate matter around him, altering materiality according to his own will.

The motion of placing the paint onto canvas with his bare fingers is the same process as "writing" a text – as it were "writing an icon". It is a sacred ritual gesture that returns millennia to our forefathers, thousands of years before "art" itself existed separated from religious and sociopolitical factors. This is not a return to some sort of "primitivism", but is a type of creative action enforced the psyche of the artist himself. In this painfully-slow mode of paint-application, Gliszczyński rejects the sensuous allure of the western academic tradition of oil-painting with its easy facility of making things that please the eye, but silence the critical mind. He has returned to an ancient manner of making paintings, with bare hands, with primary red ochre colours, with the sense of impending death in a savage world of wounds and torn flesh. Yet, Gliszczyński's implies that art is a sacred ritual, a process that allows life and meaning to emerge from chaos, violence and incomprehension. Art still has the power to heal wounds.



Biblioteka, książki nasączone barwionym woskiem pszczelim, 2012
Library, books impregnated with dyed beeswax, 2012



Wystawa „Geometrica de physiologiam pictura”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2018
“Geometrica de physiologiam pictura” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2018



**Malarstwo
jako
po-tworzenie.
Krzysztofa
Gliszczyńskiego
malarska
metafizyka
odpadu i resztki**

Paweł Dybel

1

1
U. Szulakowska,
*Krzysztof Gliszczyński.
Autoportret à retour*,
Gdańsk 2007, s. 4–24.

2
A. Szyłak, *Residuum.
O pozostałościach* [w:]
Krzysztof Gliszczyński,
Gdańsk 2002, s. 6–15.

3
I. Ziętkiewicz, *Obraz
jako funkcja czasu* [w:]
Krzysztof..., 2002,
s. 28–40.

4
M. Smolińska,
*Malarstwo (nie)ma-
terialne* [w:] *Krzysztof
Gliszczyński. Materia
Prima. De-, Re- kon-
strukcja malarstwa*,
Sopot 2011, s. 54–57.

5
Obraz rozbity? [w:]
Krzysztof..., 2011,
s. 18–23.

Na twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego można spojrzeć jako na podjęty w medium obrazu – czy sztuki malarskiej w ogóle – dialog z szeregiem wybranych toposów dawnej i współczesnej kulturowej tradycji. Nic dziwnego, że piszący o niej krytycy sytuują ją z upodobaniem w kontekście tych toposów i konfrontują ją z nimi. Starają się w ten sposób wydobyć specyfikę określających ją metafizycznych założeń, które wyznaczają myślowy horyzont kolejnych składających się na nią cykli obrazów/instalacji: *Dialog z nieobecnym*, *Autoportret à retour*, *Creatio continua*, *Mitologia czerwieni*, *Obrazy i urny*, *Residuum*, *Materia prima* i innych. Za punkt wyjścia – a może raczej jako cenna wskazówka o znamionach śladu – służą im wtedy często wypowiedzi samego artysty, który stara się w nich w zwięzłej postaci oddać główne idee i pomysły, jakie legły u podstaw tworzonych przez niego dzieł. W wypowiedziach tych nawiązuje do wywodzącej się ze średniowiecza alchemicznej idei *materia prima*, do jungowskiego pojęcia synergii, do Tomaszowej koncepcji *creatio continua*, do różnych filozoficznych koncepcji ujmujących relację duszy do ciała, do antycznej mitologii czerwieni. W ten sposób zakreśla ogólny ideowy horyzont swego malarstwa.

Obierając tego typu strategię dyskursywną, krytycy starają się zarysować perspektywę doświadczenia tych obrazów, a zarazem przygotować czytelnika, potencjalnego widza, na spotkanie z nimi. Równocześnie umieszczają to malarstwo w nowych, zewnętrznych wobec niego kontekstach. I tak Urszula Szulakowska dopatruje się w nim elementów spuścizny po symboliście Edvardzie Munchu, pisze o znaczeniu traumatycznych doświadczeń z okresu PRL-u, kiedy Gliszczyński był z kolegami aresztowany, wskazuje na jego fascynację słynną książką Hanny Arendt o totalitaryzmie, konfrontuje jego twórczość z wypowiedzią Gombrowicza na temat obrazu, który zdaniem autora *Ferdynand* nie jest w stanie oddać ruchu¹. Aneta Szyłak stara się wydobyć związki między sposobem, w jaki artysta traktuje różnego rodzaju residua w swoich dziełach, a z ideami alchemicznymi i freudowskim pojęciem nieświadomości². Iwona Ziętkiewicz z kolei wydobywa założenia osobliwej urzeczywistnianej przez autora w poszczególnych

dziełach filozofię czasu oraz wskazuje na jego inspirowanie się wywodzącą się ze starożytnej Grecji mitologią czerwieni³. Marta Smolińska zaś snuje rozważania nad rolą, jaką odgrywa wywodzące się z Jungowskiej koncepcji marzenia sennego pojęcie synergii, zakładające ustanawianie przez podmiot związków między zjawiskami, które w „realnej” przestrzeni są nie do pomyślenia⁴. Znamienna jest też jej próba usytuowania znanego obrazu artysty *Ostatnie siedem słów Chrystusa na krzyżu* na szerokim tle współczesnej tradycji malarskiej⁵.

Wszystkie te eseje pisane przez wytrawnych krytyków i historyków sztuki, oparte na różnego rodzaju zestawieniach, porównaniach czy konfrontacji tej twórczości z innymi tradycjami, przywoływanymi przez nich wydarzeniach historycznych czy wypowiedziach innych autorów, mają w sobie coś z dramatycznej próby dokonania jej „przekładu” na inny dyskurs niż ten, który jest jej właściwy: dyskurs barwy, linii, kształtu, wypukłości, jak też dyskurs różnego rodzaju pozostałości po procesie twórczym: skrawków farby, tub malarskich, puszek, rękawic. Autorki tych esejów starają się w ten sposób sprostać wyzwaniu, przed jakim stoi krytyk sztuki i w obliczu którego zawsze jest już poniekąd z góry skazany na porażkę. Tyle że jego porażka nigdy nie jest całkowita, gdyż na drodze przywoływania różnorodnych zewnętrznych wobec danej twórczości kontekstów i konfrontowania jej z nimi może przynajmniej w jakimś stopniu „skonkretyzować” perspektywę spojrzenia na nią. Czytelnik/widz jest przygotowywany w ten sposób do spotkania z daną malarską twórczością i dostrzeżenia jakiegoś „sensu” w tych jej aspektach, które w przeciwnym razie pozostałyby dla niego całkiem niezrozumiałe.

Osobliwość tej strategii interpretacyjnej zasadza się na tym, że zakłada ona dokonanie przez krytyka sztuki czegoś niemożliwego: „opowiedzenie” w medium języka czegoś, co wyrażone zostało w innym medium (czy mediach). Tym samym nie może być ono podjęte i oddane w ten sam sposób, w jaki na przykład krytyk literacki pisze o jakiejś powieści czy wierszach. Każda próba „przekładu” dzieła malarskiego na to medium i oddania jego specyfiki

ma bowiem siłą rzeczy charakter zewnętrzny i pośredni. Krytykowi pozostaje wskazanie na pewien ideowy kontekst czy konteksty, w jakich mógłby usytuować dane dzieło, umiejscowienie go w określonej kulturowej przestrzeni, do której ono bardziej lub mniej aluzyjnie odsyła, czy wspomniane odwołanie się do wypowiedzi samego twórcy i ich rozwinięcie. No i, rzecz jasna, zastanawianie się nad tym, co jest specyficznym rysem danej twórczości. Wszystko to ma postać dyskursywnej strategii o charakterze spekulatywnym, siłą rzeczy pozbawionej możliwości dania jakiegoś „empirycznego” potwierdzenia czy dowodu dla wygłaszanych tez. Krytyk sztuki skazany jest na uporczywe obchodzenie danego dzieła i twórczości „dookoła” w dyskursie opartym na porównaniach, aluzjach, przywołaniach różnych świadectw, tworzeniu analogii czy uciekania się do różnego rodzaju sformułowań o statusie metafory.

Ktoś mógłby w tej relacji, w jakiej osadzony w medium języka dyskurs krytyczny pozostaje wobec dzieł malarskich, upatrywać jego „wtórność”. Albo widzieć w nim rodzaj metajęzyka, umiejscowionego na innym poziomie niż samo dzieło. Myślę, że jest dokładnie na odwrót. Budowany zgodnie z podobną strategią dyskurs krytyczny zmierza w sposób naturalny do tego, aby pozostawać z dziełem w swoistej symbiozie. Chce on być jego własnym „innym”. Z jednej strony jest doń niesprowadzalny, gdyż siłą rzeczy wykracza poza jego ramy, z drugiej strony jednak nastawiony jest na poszerzenie i pogłębienie przestrzeni obcowania z nim. Nie tylko dołącza się do niego z zewnątrz, ale również wchodzi z nim w różnego rodzaju interakcje. Jest podjętą w materii słowa ryzykowną próbą rozjaśnienia zawartych w „obrazowej” materii dzieła głębokich sensów. W ten sposób krytyk podejmuje przesłanie dzieła, a zarazem otwiera je na spotkanie z potencjalnym widzem. Takie „symbiotyczne” teksty krytyczne umiejscowione są na tym samym poziomie co dzieło czy twórczość, do której się odnoszą. Nie jest to poziom meta-, który nadbudowuje się nad dziełem, traktując je jako obiekt interpretacji czy refleksji, ale raczej poziom „intra-”, który na swój sposób współgra z dziełem. Stanowi jakby jego naturalne przedłużenie, odrost, kłacz, pozwalając mu wybrzmieć, wybarwić się otwartymi w nim możliwościami znaczenia.

2

W moich uwagach na temat dzieła malarskiego Gliszczyńskiego ograniczę się do kilku wybranych motywów, które – jak to już dawno zauważyła krytyka – mają w nim kluczowe znaczenie, umiejscawiając je jednak zarazem w nieco innej perspektywie niż czyniono to dotychczas. Motywem o znaczeniu kluczowym jest nawiązywanie przez gdańskiego malarza do średniowiecznej alchemicznej idei *materia prima*, która miałaby się skrywać pod postacią bytów danych naocznie w rzeczywistości, zaś jej wyróżnikiem

byłoby to, że materia i duch stanowią w niej jedność. Tyle że w oczach jego poprzedników owa *materia prima* była bytem wyróżnionym ontologicznie, którym dysponował Bóg, stwarzając świat. Dlatego – jak pisze Szulakowska – wyobrażali oni sobie, że w swoich eksperymentach z materią naśladują „boskie akty kreacji opisane w pierwszych rozdziałach Księgi Rodzaju”. Tymczasem w oczach Gliszczyńskiego *materia prima* jest malarskie residuum, odpad, resztki farb, które zostają po akcie twórczym i zazwyczaj traktowane są jako coś zbytecznego. W tym punkcie artysta wychodzi naprzeciw pojawiającym się w literaturze i sztuce XX wieku tendencjom, w których estetycznej „rehabilitacji” poddawane są wszelkie zdegradowane i marginalne formy bytu. Żeby nie wspomnieć słynnej *Fontanny* Marcela Duchampa, Brunona Schulza fascynacji krawieckimi ścinakami i wszelkimi tandetnymi, sztucznymi postaciami bytu, poetyckiej rupieciarni Mirona Białoszewskiego, z której buduje swój świat *Obrotów rzeczy*. Świat, dodajmy, tworzony na podobnej zasadzie kolażu, czyli klejenia rozbitych fragmentów bytu, zgodnie z którą – jak to wykazywał Claude Lévi-Strauss – tworzone są w społecznościach pierwotnych mityczne obrazy świata. Nie można też nie dopatrzeć się pewnej analogii z Derridy ontologiczną „rehabilitacją” roli marginesu, ramy i wszelkiego rodzaju parergonów w dziełach sztuki, z Lacana pojęciem „resztki”, która pozostaje po dokonanej przez podmiot symbolicznej i wyobrazeniowej „obróbce” obrazu świata, Kristevej pojęciem abjektu, czyli obiektu, który rodzi odragę i wstręt i jest w literaturze, filozofii, religii i sztuce na różne sposoby marginalizowany, stanowi jednak tu „wypartą” i przemilczaną ośnowę kreowanych w nich światów.

Ale wskazanie na te wszystkie analogie i pokrewieństwa, jakkolwiek pomocne w zarysowaniu ogólnego tła, na którym można by umieścić tę twórczość, przybliży jedynie w niewielkim stopniu osobiłą filozofię alchemii, która tkwi u podstaw malarskiego przedsięwzięcia Gliszczyńskiego. Twórcy *Dialogu z nieobecny* nie chodzi bowiem tylko o wykazanie, że wszelkie „resztki” jako pozostałości po procesie twórczym, które artysta wrzuca do kosza, są immanentnym elementem procesu twórczego, wręcz warunkiem jego możliwości. W tej roli zaś pozostają z dziełem w osobliwym sprzężeniu, reprezentując jego drugą, wypartą stronę. Gliszczyński idzie krok dalej i z owego „warunku możliwości” sztuki czyni ośnowę aktu tworzenia, upatrując w odrzuconych resztkach po dziele jego „pierwotną materię” zapoznaną do tej pory w jej konstytutywnej funkcji. Innymi słowy, w jego oczach *materia prima* dzieła, jak i sztuki w ogóle, stają się wszelkiego typu odpady procesu twórczego, zazwyczaj marginalizowane przez twórcę i skazane na niebyt. Dlatego jego *Residua*, *Urny* i wszelkie obrazy powstałe z różnego typu odpadków stają się ucieleśnieniem sztuki jako takiej.

6

Ł. Iwanczewska,
Samoprezentacje.
Sade i Witkacy. Kraków
2010, s. 22.

7

Ibidem, s. 22.

Jest to krok radykalny, zawierający w sobie coś więcej niż tylko zaproponowanie nowej, alternatywnej wobec dotychczasowych koncepcji sztuki, podnoszącej residuum do rangi jej podstawowego tworzywa. W grę wchodzi tu odwrócenie spojrzenia na sam proces twórczy, który doświadczany jest teraz nie od strony tego, co w nim „pozostaje”, znajdując swoją materializację we „właściwym” dziele, ale od strony tego, co jest w jego trakcie odrzucane, stając się zbędną resztką, skazywaną na niepamięć. Ta resztką też ma stać się teraz ponownie dziełem. Tyle że jest to dzieło-odpad, dzieło-residuum. Osobliwość tego dzieła-odpadu zasadza się na tym, że tworzące je elementy, uznawane do tej pory za pozbawione wszelkiego znaczenia, stanowią – jak twierdzi Gliszczyński – właściwe skupienia energii twórczej. Jest to bowiem energia w nich skumulowana, która będąc warunkiem powstania dzieła, znalazła się ostatecznie na zewnątrz niego. Zarazem jednak, pozostając nieużytkowana, jest zachowana w towarzyszących procesowi twórczemu odpadach niejako w stanie czystym. Dlatego wszystkie te odpady można podnieść do rangi dzieła i włączyć je ponownie, tyle że już na nowych zasadach, w obieg procesu tworzenia i obcowania z dziełem. Wówczas jednak ich status i rola są inne niż w przypadku „właściwych” dzieł. To one, zachowywane pieczołowicie w swej „oryginalnej” postaci, stały się teraz właściwym centrum, ośrodkiem procesu twórczego. W tym sensie tworzenie dzieła sztuki stało się tu jego p o t w o r z e n i e m ; akt twórczy przybrał postać „tworzenia po”, kiedy głównym jego tworzywem i obiektem stało się to, co zazwyczaj zostaje „po” tym akcie – jakaś zbyteczna resztką, residuum. Dlatego dzieło sztuki jako twór pracy artysty zyskuje tu status p o t w o r u ; jego substancję wyznacza odróżniająca resztką, jakiś „po-twór”, który zdaje się być jego karykaturą czy parodią. Łucja Iwanczewska w swojej książce o Witkacym i Markizie de Sade wskazuje na to, że:

„Etymologicznie słowo «potwór» oznacza: «po tworzeniu», to coś «stworzonego już po właściwym dziele «stworzenia»”⁶.

Myślę, że o malarstwie Gliszczyńskiego, w którym dzieło sztuki stało się po-tworem, można powiedzieć coś bardzo podobnego, co wspomniana autorka stwierdziła na temat sztuk Witkacego, pisząc, że:

„Tworzą swego rodzaju napisanego potwora. [...] Ten potwór podaje się za wcielenie pełnej dosłowności – jest tym, który mówi to, co robi, i robi to, co mówi – i nigdy nic innego. Jest tym, który nie ma ubioru, a jego nagość odsyła do ciągu myśli”⁷.

W podobnie dosłowny sposób są traktowane przez gdańskiego artystę pozostawione na palecie czy zeszkrobane z obrazów resztki farby, rękawice malarskie, tuby czy puszki po farbie. Są właśnie po-tworami, które zachowane przez niego w swej samoistności, stają się teraz właściwym tworzywem dzieła.

Nasuwa się też i inna analogia. Mam na myśli sposób, w jaki Freud ujmował relację absurdałnych obrazów pojawiających się w marzeniach sennych do obrazów, jakie człowiek doświadcza w stanie jawy. Te pierwsze składając się z dziwnie ze sobą powiązanych „resztek dziennych”, pojawiających się we śnie w nowych dla nich kontekstach, były zazwyczaj traktowane jako pozbawione sensu. Tym samym zaś niewarte tego, aby się w ogóle nimi zajmować. Autor *Objaśniania marzeń sennych* natomiast odwrócił ten sposób rozumowania. Jego zdaniem właśnie w owych „resztkach dziennych”, czyli w dziwnie przetworzonych, na pozór nonsensownych elementach zdarzeń, w których uczestniczył śniący, zawierać się miał klucz do jego „problemów”, które należało z nim przepracować.

Podobnie zatem jak dla Freuda marzenie senne przestaje być zbiorem nonsensów, ale dochodzą w nim w zakamuflowany sposób do głosu ślady tego, co zostało przez śniącego wyparte w nieświadome i co ma kluczowe znaczenie dla całej struktury jego psychiki, tak samo w oczach Gliszczyńskiego wszelkiego rodzaju residua, które pozostają po procesie twórczym, nie są zbędnym odpadem, ale stanowią ośnowę tego procesu. Są artystycznym odpowiednikiem owej *materia prima*, o której uzyskaniu marzyli średniowieczni alchemicy i którą należy teraz podnieść do rangi dzieła. Aby oddać im sprawiedliwość, nie należy w nich upatrywać jedynie rodzaj zbytecznej, zdegradowanej rzeczy, którą artysta odrzucił w akcie kreacji, pozostawiając ją własnemu losowi, ale p o d m i o t aktu tworzenia. Wtedy jednak residuum przestaje być tworzywem dzieła sztuki w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Nie jest materialnym podłożem tego dzieła potraktowanym jako narzędzie użyte przez artystę po to, aby poprzez nie „przedstawić” coś innego od siebie. Potraktowane zostaje przez artystę w sposób dosłowny czyli wyłącznie ze względu na siebie. Tym samym zaś zachowane w swej materialności jako residuum staje się po-tworzywem. Tak doświadczone, podjęte i zachowane przez artystę jest materialnym śladem-pozostałością absolutnie „bezinteresownej” energii twórczej, której wyróżniony status zasadza się – paradoksalnie – na tym, że nie spożytkowana w procesie (po-)tworzenia dzieła zdaje się nie służyć niczemu. Tym samym zaś... jest w pełni sobą; potworzywem-rzeczą i podmiotem zarazem.

Kantowska teza o „bezinteresownym” charakterze wszelkiego piękna zyskuje tu nowy wymiar i sens. Uosobieniem „piękna” dzieła staje się uwolniona do siebie

rzecz-odpad, która występuje w roli „twórcy” obrazu. Innymi słowy, obraz stał się tu tożsamy z tworzywem-odpadem, które „przedstawia” w nim samo siebie. Tworzywo-odpad jest tu tożsamy z sobą samym i potraktowane przez artystę w tak dosłowny sposób staje się właściwym podmiotem twórczym „tworzącym” obraz. Dlatego – jak pisze Szulakowska – każde dzieło Gliszczyńskiego:

„To nie symboliczny obraz stworzony za pomocą farby – tutaj farba staje się obrazem”⁸.

Ściśle biorąc, obrazem staje się tu farba-odpad, właśnie ta „farba”, która nie została użyta przez artystę po to, aby sobą przedstawiać coś innego od siebie. Farba-odpad „przedstawia” tu tylko samą siebie. Jest absolutnie samoistna i „bezinteresowna”. W tej po-twornej postaci też napotyka ją i zachowuje twórca, eksponując jej tożsamość z sobą samą. W podobny sposób Gliszczyński traktuje jednak również inne „odpady” aktu twórczego. Rękawice malarskie, skrawki papieru, płótna i tkanin, puszki po farbie, wszystko to, co twórca po namalowaniu swego dzieła zbiera z podłogi czy z palet i wyrzuca do kosza. Wszystkie te „residua” są w jego oczach po-tworami: bezcennymi śladami-pozostałościami po niewydatkowanej przez artystę energii twórczej. Jej pozytywnym ontologicznym wyróżnikiem bowiem właśnie jest to, że jako wykluczona, a więc jako po-twór, stanowi warunek możliwości procesu twórczego. Można powiedzieć, że wszystkie te po-twory, czyli „pozostałości” po procesie twórczym, skonfrontowane z „właściwymi” dziełami, są w stosunku do nich niczym wyrzut sumienia. Podniesione do rangi dzieła-odpadu przypominają o sobie jako ich własny Inny, którego te się wyparły. Są jakby wynurzającym się z niepamięci artysty o sobie samym jego niechcianym dzieckiem, które ten skazał na niebyt. Nagromadzone w urnach albo nałożone na płótno, gdzie służą za tło odcisniętych na nich „magicznych” linii-znaków, są osobliwym suplementem „właściwych” dzieł, ich niewygodnym partnerem/sobowtorem, przedrzeźniającym je po-tworem, który konfrontuje je z ich wypartą przez nie wstydliwą drugą stronę.

Podobne potraktowanie przez Gliszczyńskiego malarskiej materii ma jednak jeszcze jedną doniosłą konsekwencję, o kluczowym znaczeniu dla ontologii jego malarskiego świata. „Tematem” w tym świecie staje się sam proces tworzenia, w którym równie ważne okazuje się być to, co znajduje swoje zwieńczenie w dziele, jak i to, co w jego trakcie zostaje odrzucone, stając się zbyteczną resztką. Dlatego tworzenie staje się tu równoznaczne z po-tworzeniem. Dzieło, resztki, odpad, puszki po farbie, wszystko to jest w tym świecie równowartościowe, wchodząc ze sobą w związki wzajemnych oddziaływań. Wszystkie te rzeczy-podmioty składają się na osobliwy malarski „kosmos”, w którym relacje między rzeczami kształtują się

z pominięciem fizykalnych praw przyczyny i skutku. Ten sposób budowania powiązań między rzeczami oddaje bodaj najbardziej adekwatnie pojęcie synergii. Jak pisze Marta Smolińska:

„Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jest nieustannym procesem cyrkulacji malarskiej materii. [...] Zjawisko synergii, wskazane w tytule wystawy indywidualnej artysty w Galerii Sztuki «Wozownia» w Toruniu, objawia się zatem nie tylko w każdym dziele z osobna, lecz również w relacji do kompatybilnego stosowania poszczególnych mediów. Powstaje kosmos, w którym każda drobinka farby znajduje swoje miejsce – od nałożenia na płótno, poprzez zeszkrobanie, po ponowne jej nałożenie na płaszczyznę lub pieczołowite złożenie w *Urnę* – krąży w ramach tego artystycznego uniwersum”⁹.

Czas procesu tworzenia przybiera postać kolistą. Ruch naprzód jest powrotem wstecz, określonym przez pieczołowite zbieranie przez artystę w pracowni wszelkiego rodzaju odpadów czy zdrapywanie nałożonych wcześniej warstw farby i odkładaniem ich do „urn”. W ten sposób próbuje on „zatrzymać czas”. Przenosi się w akcie twórczym w przeszłość procesu tworzenia, odtwarzając go tak, jak przedstawiał się on pierwotnie. Tymczasem okazuje się, że realizowane w tak osobliwy sposób pragnienie doznania „powiewu” Wieczności, mające swoją genealogię w romantycznych mitologiach Złotego Wieku i powrotu do niej w sztuce, jest niemożliwe do urzeczywistnienia. Niemożliwa jest też idealna rekonstrukcja „pierwotnego” obrazu, tak jak przedstawiał się on w momencie jego ukończenia. I to nie tylko dlatego, że – jak twierdzi Gadamer – zwracając oczy w przeszłość zawsze już doświadczamy ją z perspektywy naszego czasu, nakładając na nią własne wyobrażenia, przesady i idee, które w niezauważalny dla nas sposób „stapiają się” z jej pierwotnym obrazem. Również dlatego, że starając się do niej powrócić, zawsze coś już z niej w nieopatrzny sposób tracimy, bezwiednie ją kaleczymy. Tak jak ma to miejsce w pracy archeologa, który odsłaniając kolejne warstwy starożytnego miasta, część odnalezionych w nich obiektów w nieunikniony sposób uszkadza, a nawet niszczy (co, nawiasem mówiąc, dzisiejsi archeolodzy zarzucają Schliemannowi, mówiąc, że w poszukiwaniu „pierwotnych” ruin Troi zdewastował ułożone nad nimi warstwy, których bardziej pieczołowita rekonstrukcja mogłaby dużo powiedzieć o późniejszych dziejach miasta).

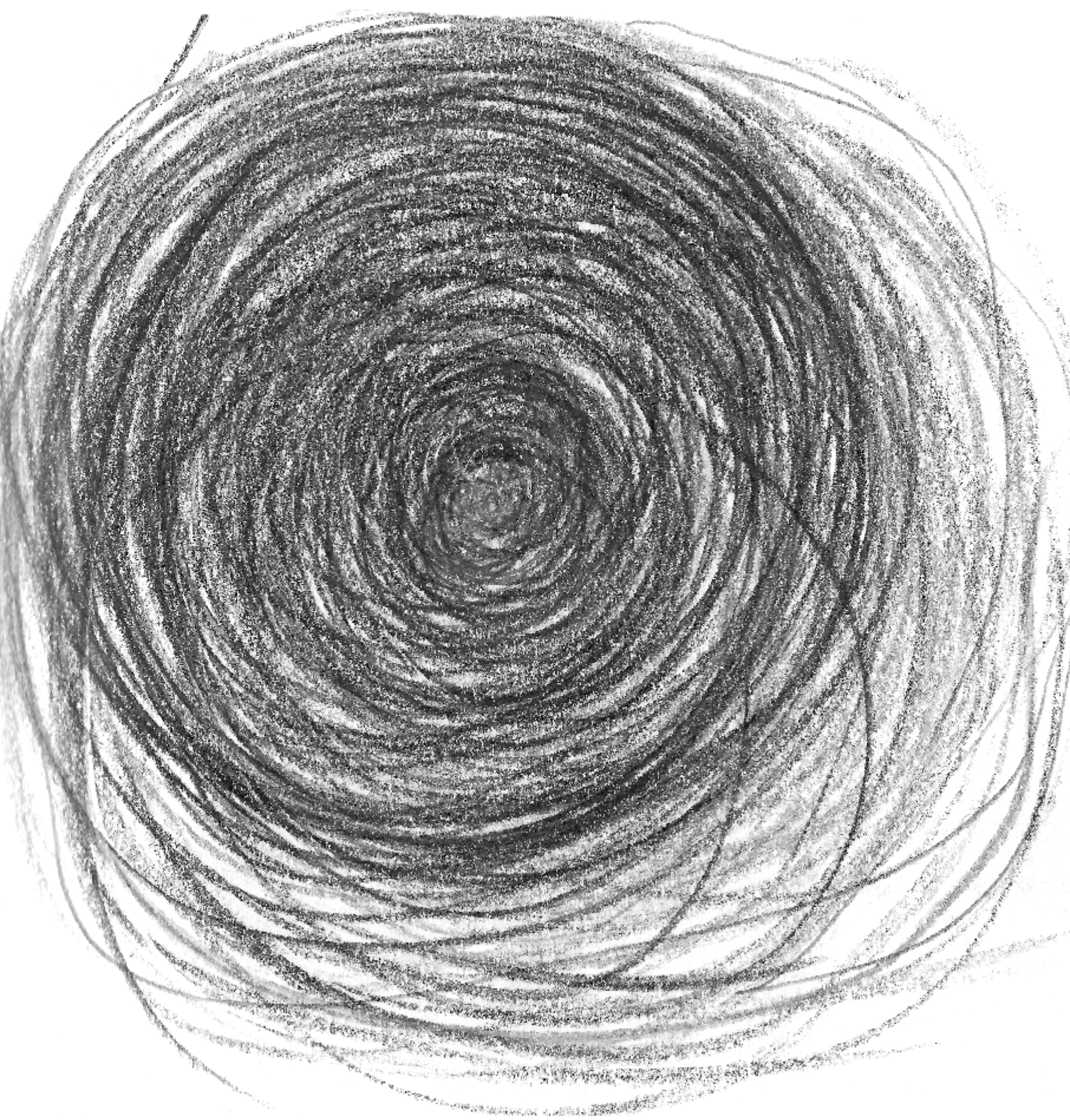
Doświadczenie czasu procesu twórczego, jakie staje się udziałem Gliszczyńskiego, przypomina zatem doświadczenie czasu przez archeologa, który teraźniejszość i przyszłość napotyka pod kątem tego, co udało mu się wygrzebać i rozpoznać ze śladów przeszłości. I te ślady zyskują w jego oczach szczególną wartość, rzucając sobą

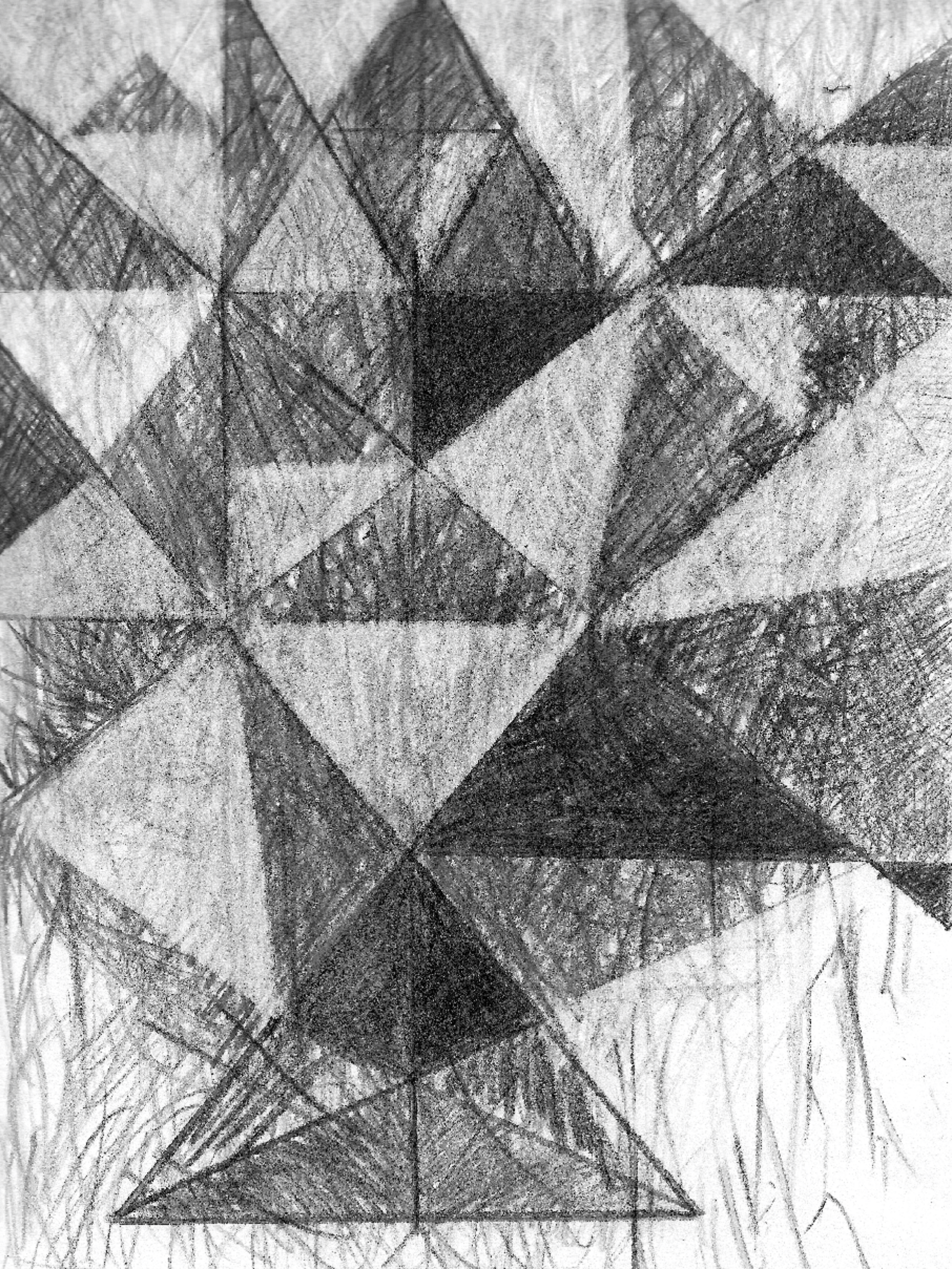
8

U. Szulakowska,
Krzysztof..., s. 20.

9

M. Smolińska,
komentarz do wystawy
Krzysztofa
Gliszczyńskiego
„SYNthesis&enERGY”
w Toruniu.



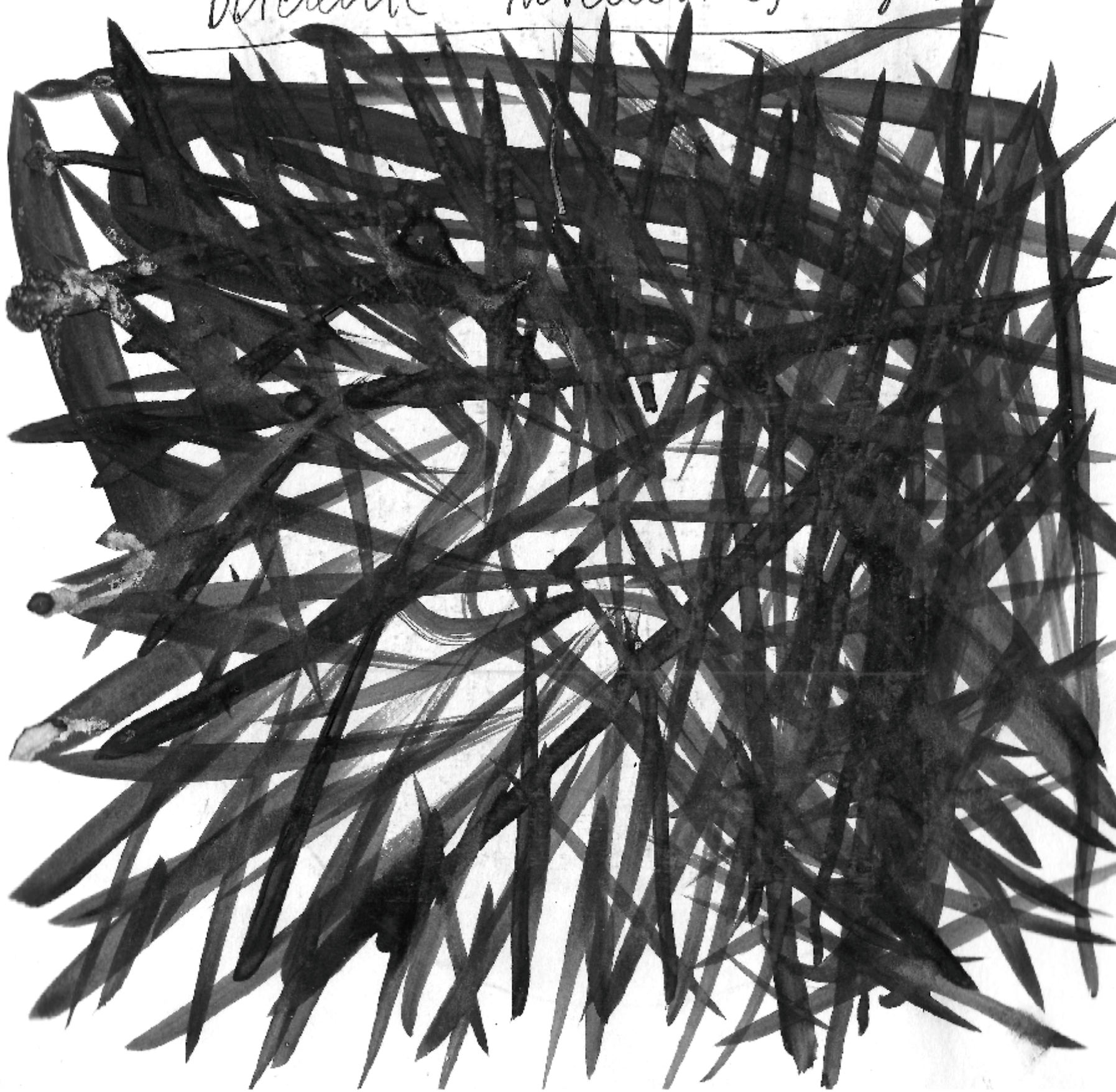




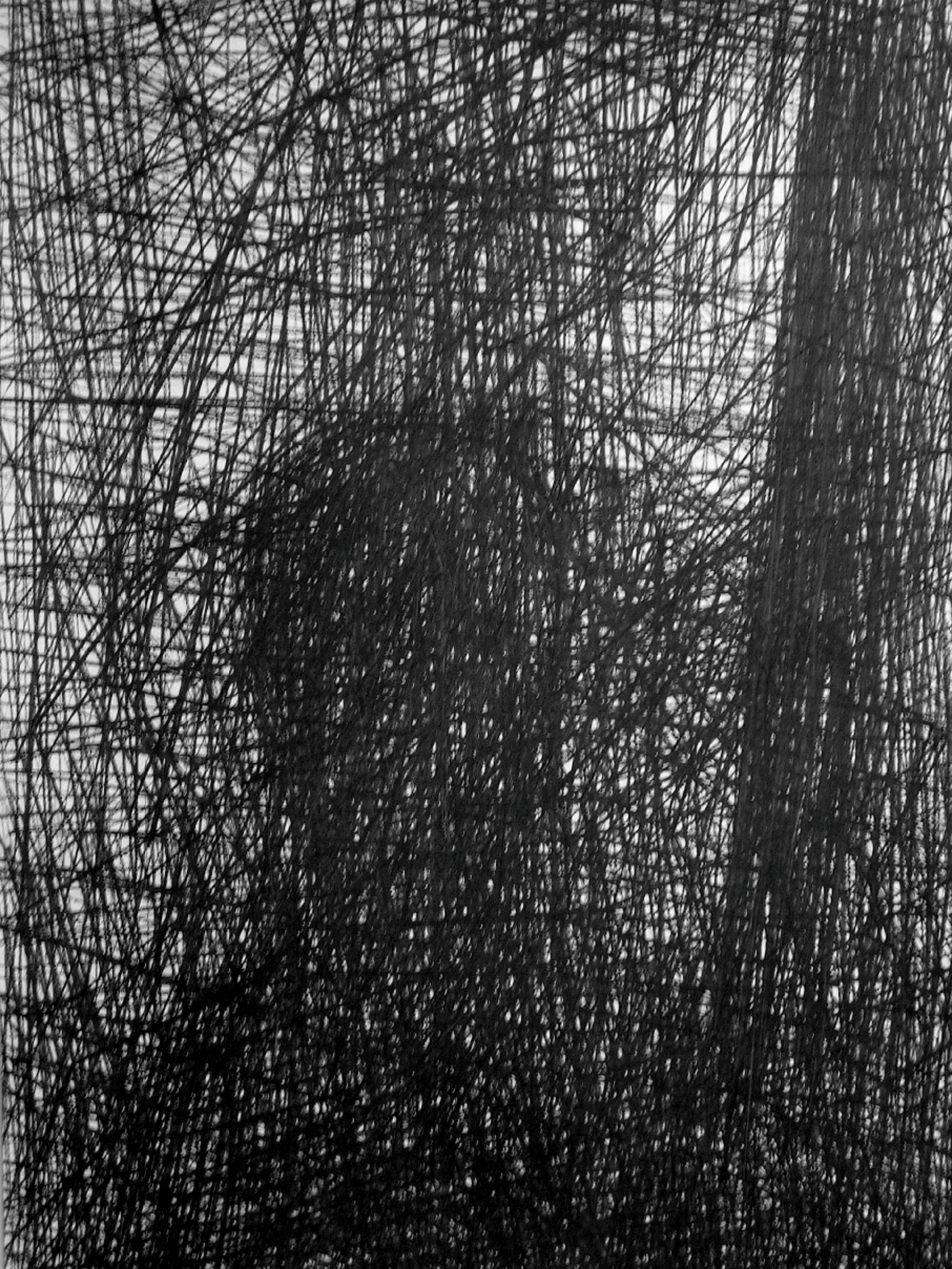
ar 500

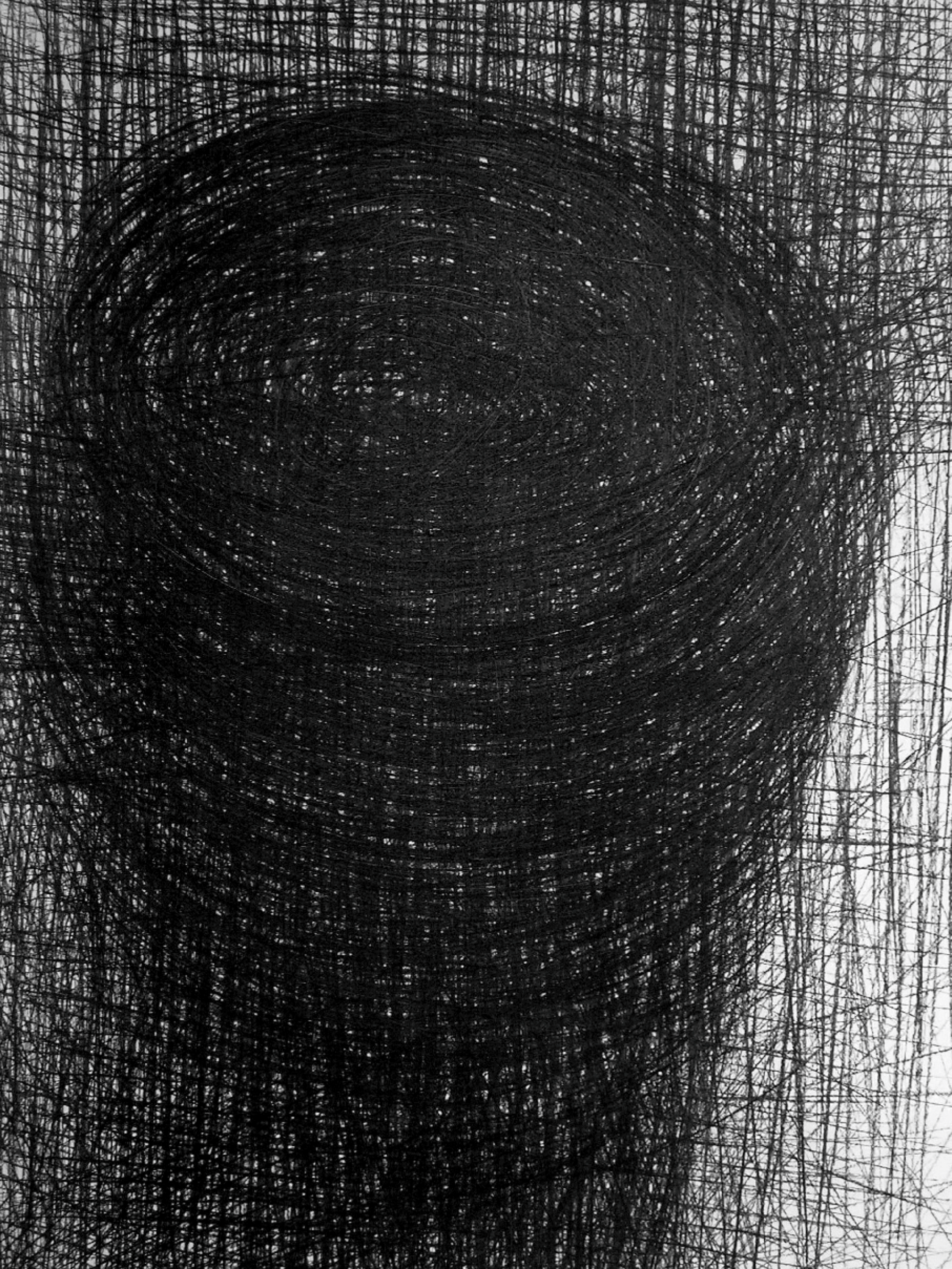
and

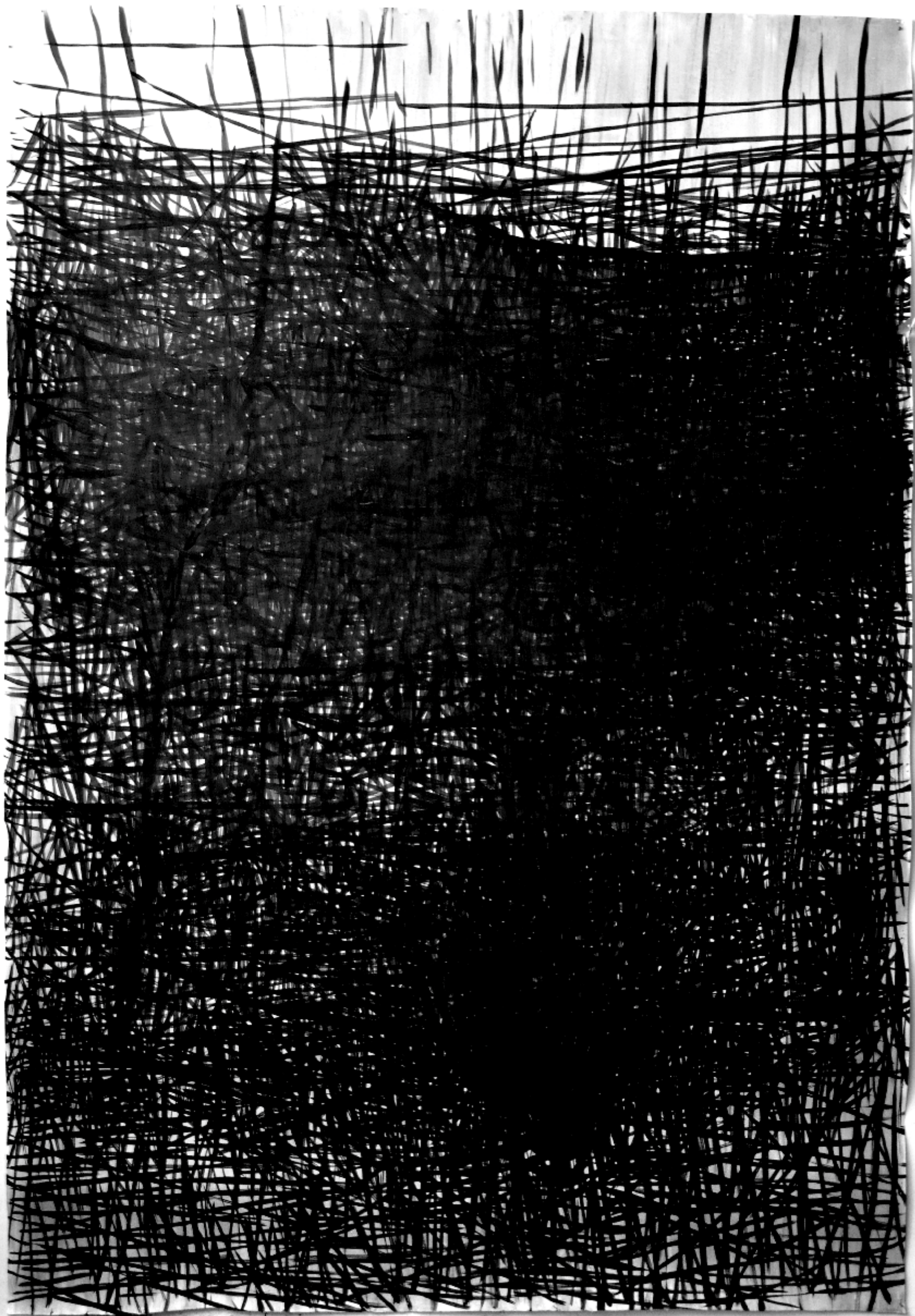
Dracopis miclostachyos.

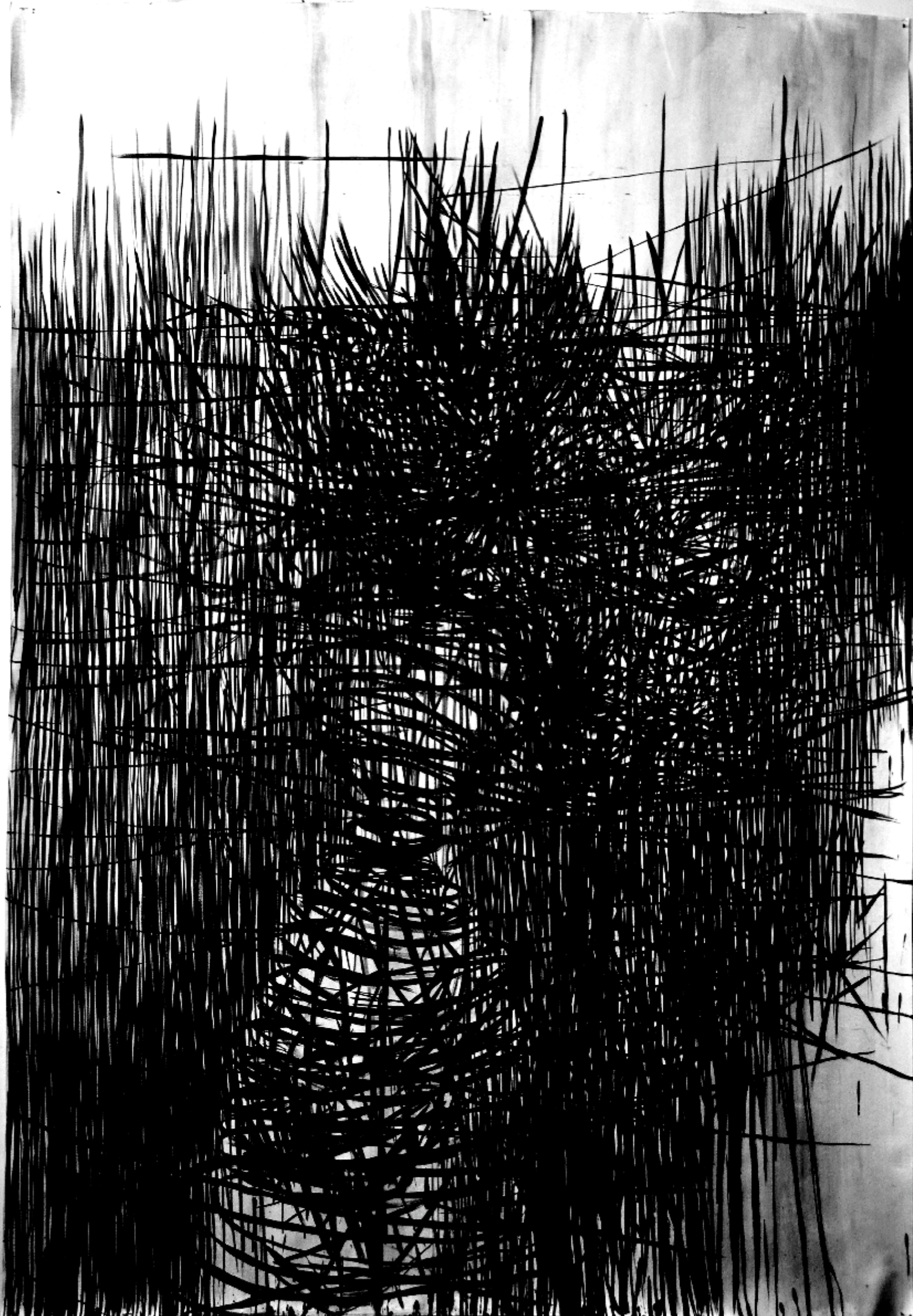




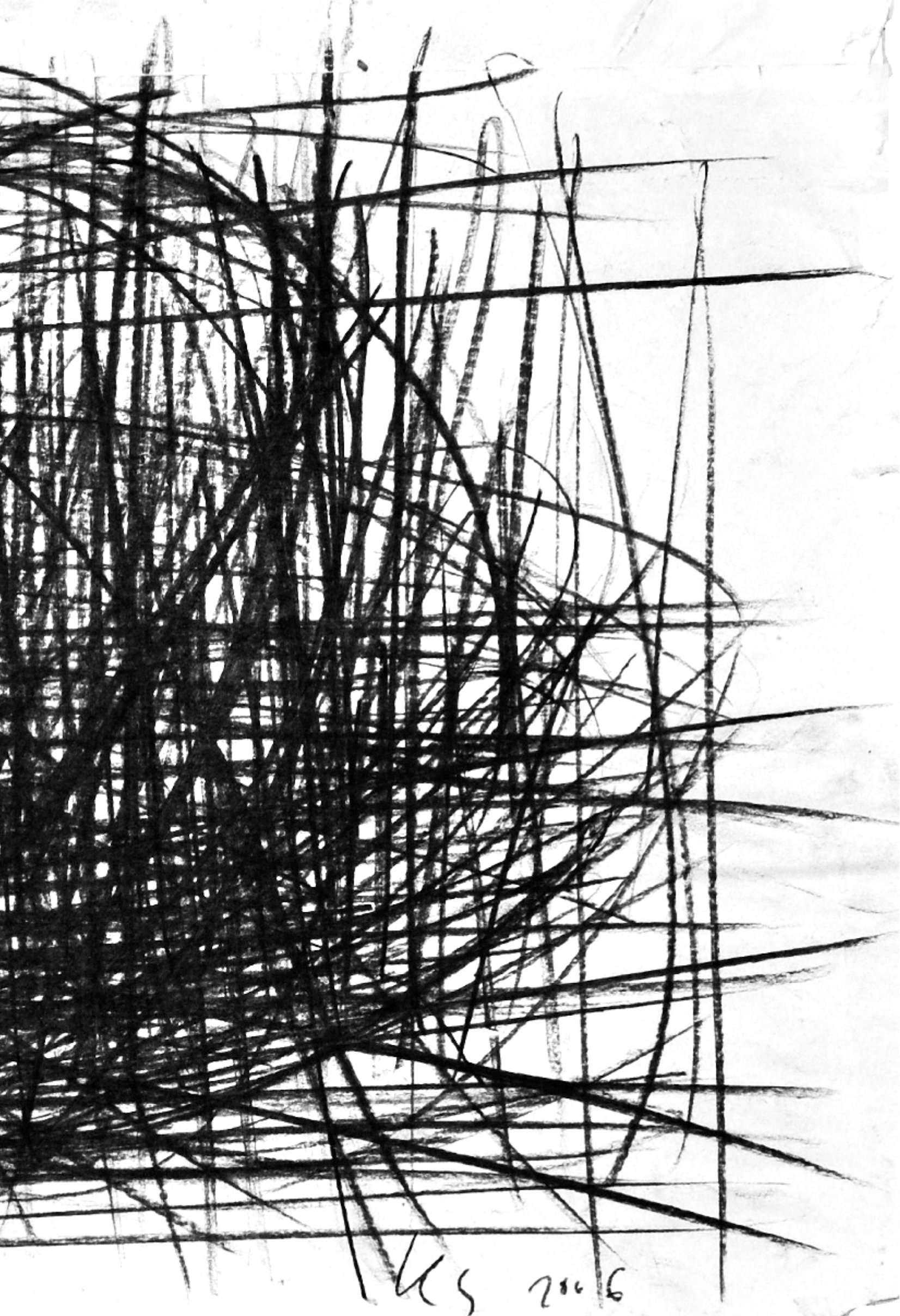






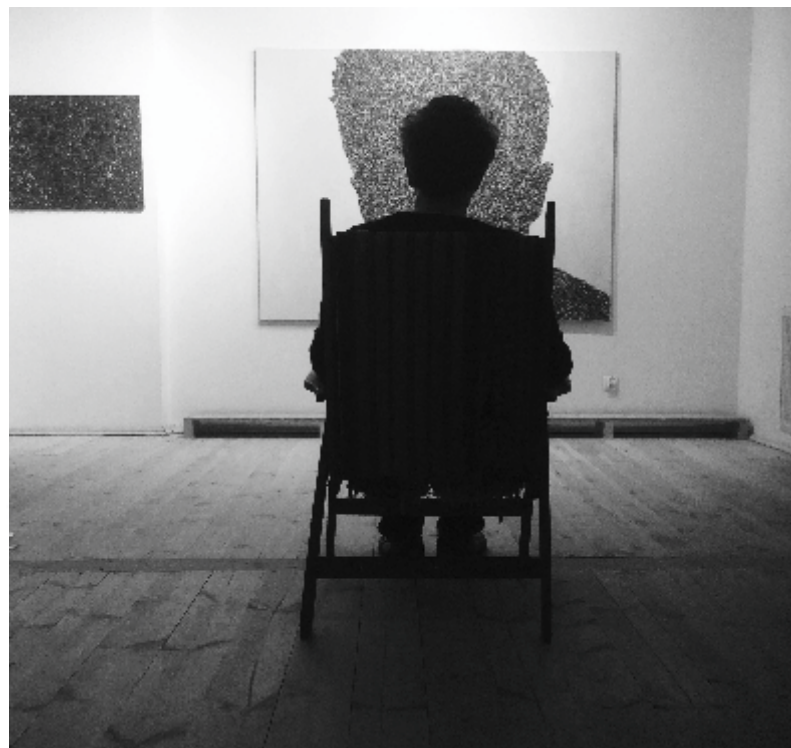




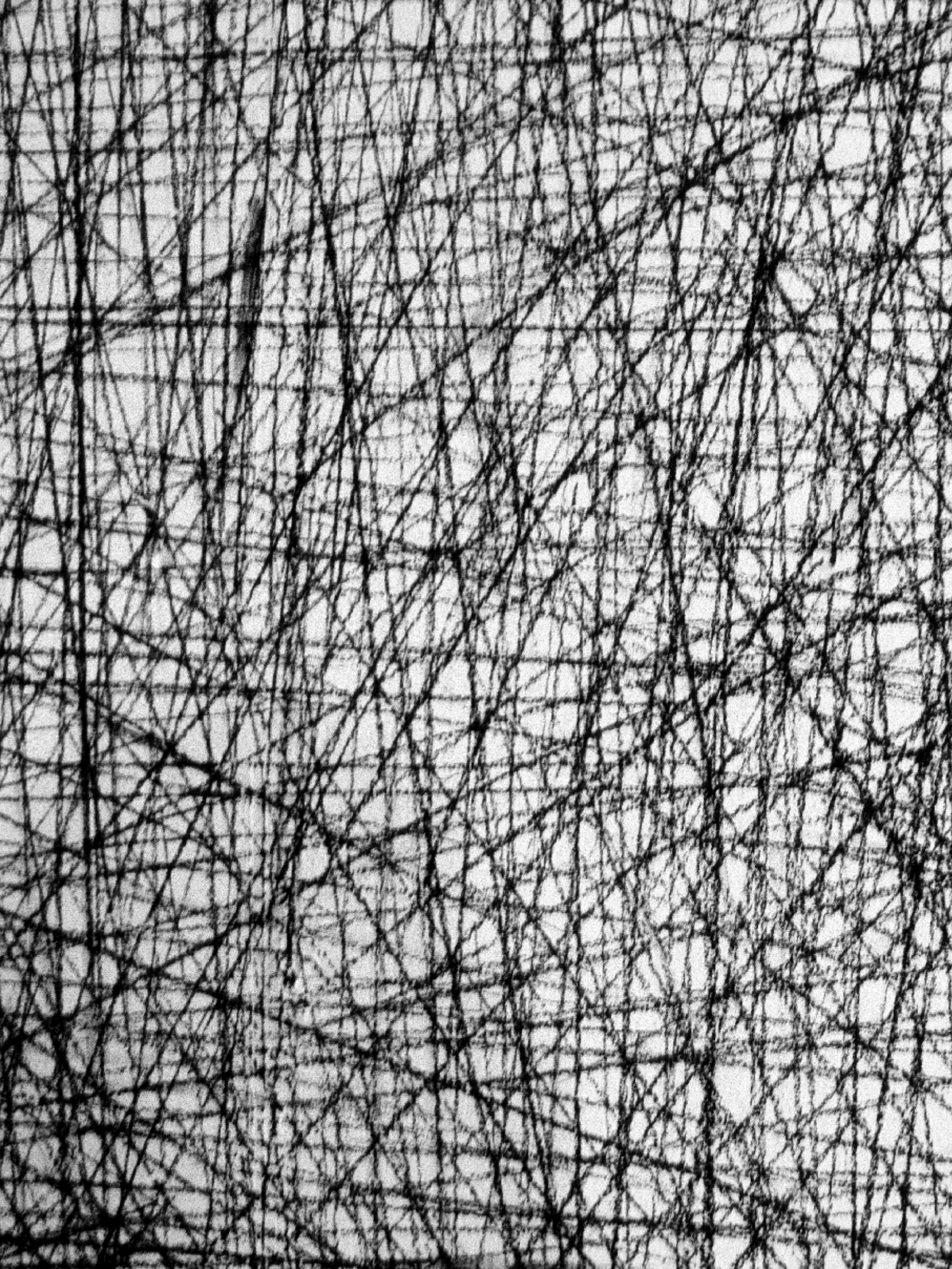


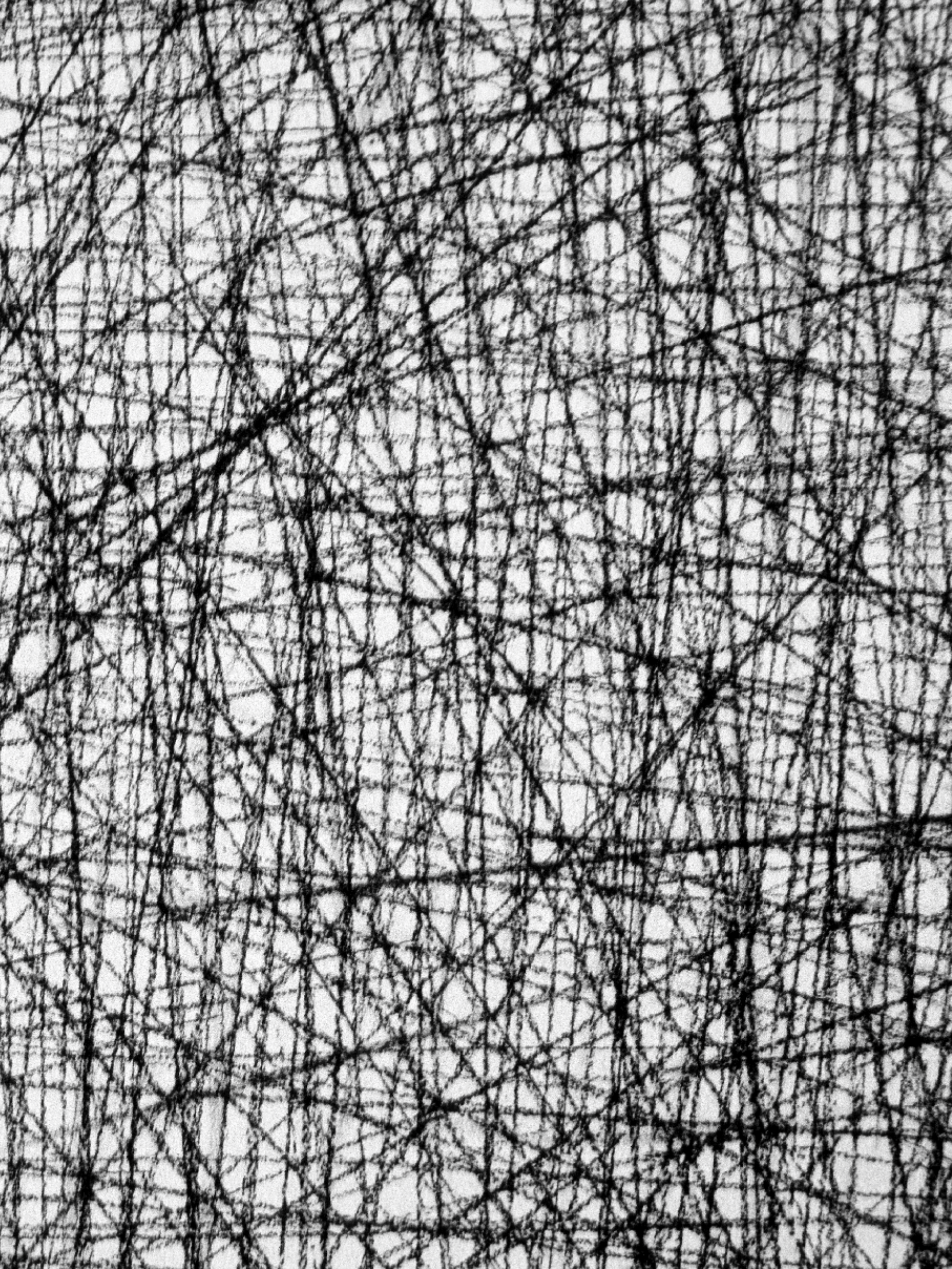
KS 2006

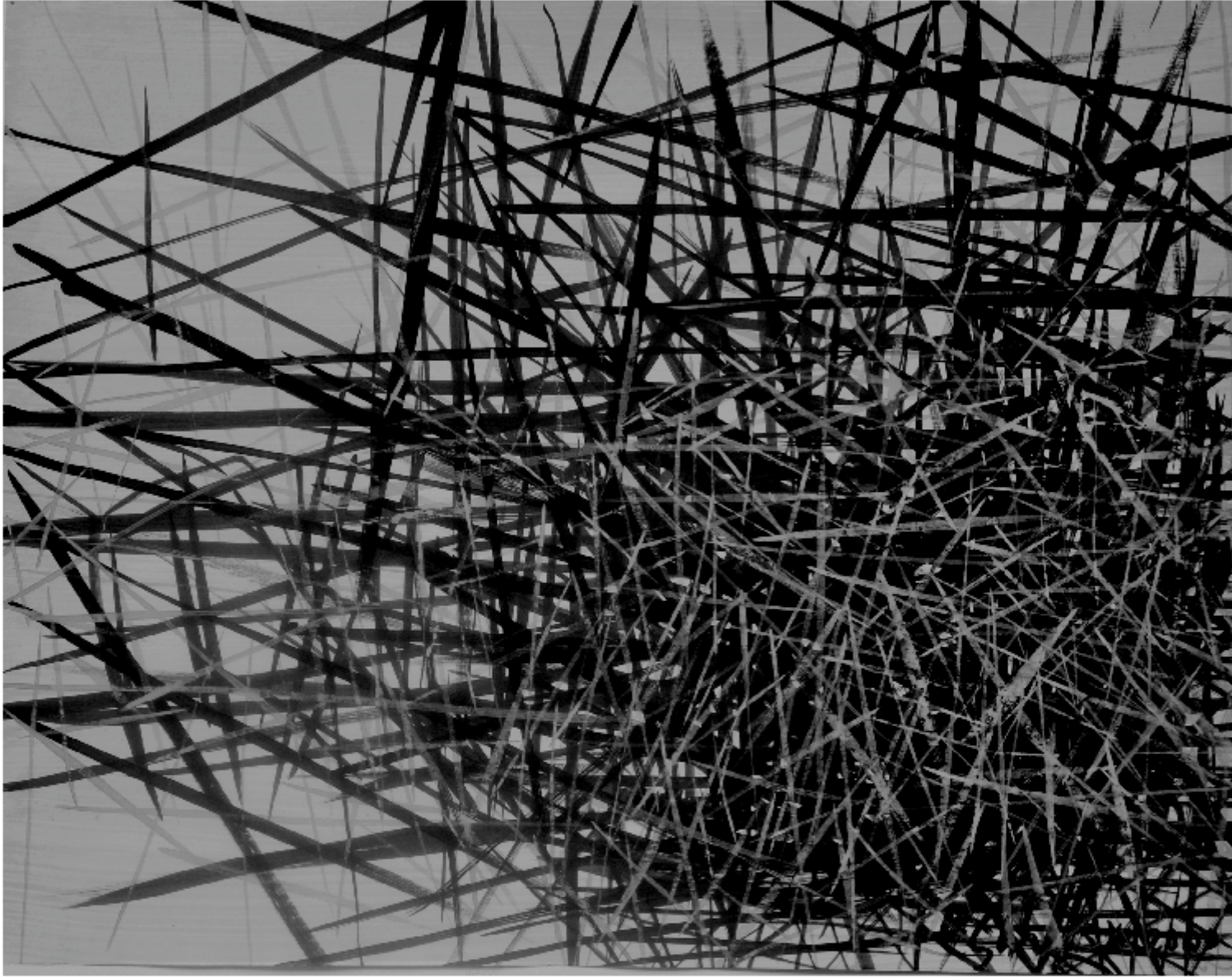




Autoportret autor jest przedstawieniem. Spojrzenie
 w kierunku obrazu w tym momencie. Został on
 dla tych prac są więc mejsz ułożony i ułożony
 najciekawsze formy. 2 jednej strony
 jest to forma malarska, poprzez którą odwołuje
 do jego własnego procesu. Bliżej może być
 jest po prostu w tym momencie. W tym momencie
 malarska, poprzez ułożenie techniki, poprzez
 tego procesu. W tym momencie, poprzez
 sam proces pracy i nie ma już możliwości
 powrotu do przeszłości, jest to już przeszłość.







długi cień na jego doświadczenie teraźniejszości. Zarazem jednak z archeologiem dzieli on bolesny dramat niemożności wiernego odtworzenia tych śladów tak, jak przedstawiały się one pierwotnie. Starając się bowiem dotrzeć do pierwotnej warstwy swoich obrazów, zdrapując ich warstwy wierzchnie, zawsze coś z nich zostawia na obrazie. Ich szczątki przesłaniają wówczas częściowo sobą to, co zostało odsłonięte, zarazem część warstwy pierwotnej ulega uszkodzeniu. Powrotowi w przeszłość procesu twórczego towarzyszy zatem bolesna świadomość bezpowrotnej utraty jakichś jego fragmentów. Czas tego procesu jest pełen niespójności, pęknięć i dziur, a nie harmonijnym odzyskiwaniem ciągłości z sobą samymi ze światem.

To doświadczenie ma zarazem wymiar uniwersalny, gdyż w ten sposób człowiek zawsze napotyka swoją przeszłość, jak i przeszłość kulturowej tradycji, do której należy. Zwracając się ku niej, doświadcza ją zawsze już w świetle zmienionej w międzyczasie perspektywy jej napotkania, zaciera się też jego pamięć o składających się na nią szczegółach, które z czasem w naturalny sposób ulegają przeobrażeniu we wspomnieniach. W dodatku w międzyczasie umierają ci, którzy byli jej głównymi „bohaterami”, zaś w wyniku różnych zawieruch wojennych lub innych zdarzeń zniszczone zostają jej materialne rekwizyty i pamiątki po niej.

Tym znamieniem kalectwa, nieodwracalnej utraty, naznaczona jest również zdrapana z obrazów farba. Zarazem jednak – rzecz paradoksalna – jej złożenie wraz z innymi pozostałościami procesu twórczego do urn okazuje się zapewniać jej rodzaj drugiego życia, wprowadzać na równych prawach w jego obręb. W pewnym sensie proces twórczy trwa więc dalej, wszystko to bowiem, co zrazu traktowane było jako jego zbyteczna resztką, zostaje ponownie weń włączone. Ba – okazuje się być jego ostatecznym celem, na który jest on nakierowany, znajdując swe zwieńczenie w pojawieniu się dzieła-potworu czy dzieła-odpadu. W tym punkcie zaczyna zaznaczać się różnica między doświadczeniem pozostałości czasu przeszłego przez archeologa a doświadczeniem residuów procesu twórczego przez artystę. Z jednej strony owe residua zdają się mieć podobną „magiczną” wartość co wykopane przez archeologa skorupy waz, naszyjniki, pierścienie czy inne przedmioty, odsyłające sobą do świata żyjących kiedyś ludzi, który bezpowrotnie przeminął. Z drugiej strony jednak „świat” procesu twórczego, do którego odsyłają skrawki farby, nie jest wobec nich zewnętrzny, ale jest przez nie bezpośrednio ucieleśniony.

W podobny sposób żywym ucieleśnieniem procesu twórczego są wyciśnięte tubki farb, rękawice malarzkie zebrane w urnach czy puszkach po farbie. Podniesione do rangi dzieła stają się utrwalonym przez artystę wyróżnionym materialnym śladem przeszłości, którą stara się on ocalić od zapomnienia. Ostatecznie zarówno to, co jest

końcowym efektem aktu twórczego, czyli „właściwe” dzieło, jak i to, co zostało w tym procesie odrzucone, potraktowane jako zbyteczny osad i skazane na niebyt, mają tę samą ontologiczną i estetyczną wartość. Zakładają się one i dopełniają nawzajem. Koło się zamyka.

3

To zatem, co zdawało się być tylko zewnętrznym środkiem w procesie kreacji dzieła, okazuje się być nie tylko nieodłączną częścią aktu twórczego, ale prowadzi również do wyłonienia się egzystującego na równych prawach dzieła po-tworu. Dlatego „efekt” i „środek” są tu nie do rozróżnienia. Nie dość tego. „Właściwe” dzieło-obraz traci swoją kluczową pozycję jako ostateczny cel procesu twórczego, stając się jedynie jednym z jego etapów, w którym kluczowa rola przypada różnego typu odpadom tego procesu. Owo dzieło-obraz jest bowiem tylko ustanowionym na mocy konwencji ostatecznym produktem świadomości, który odsyła tylko do jednej, i to powierzchownej strony procesu twórczego. Residuum natomiast jako „osad” tego procesu jest czymś trwałym, wyznaczającym sobą perspektywę napotkania dzieła, ale skazane przez twórcę na niebyt pozostaje w dziele niewidoczne. Znowu nasuwa się analogia z freudowskim nieświadomym (*das Unbewusste*), które jako siedziba wypartych „resztek dziennych” tworzy „ukrytą” strukturę wyznaczającą sobą niewidoczny horyzont wszelkich ludzkich działań.

W tym kontekście kolejny zabieg artysty polegający na nakładaniu na powierzchnię obrazu warstwy popiołu zyskuje dodatkowo symboliczną wymowę. Popiół bowiem to synonim śmierci. Jest wszak tym, co pozostaje z materii żywej jako trwała materialna kwintesencja bytu. W tym sensie stanowi on najwyższe wcielenie *materia prima*, w której zanikają wszelkie różnice. Podobnie też jego szary kolor jako wynik zmieszania ze sobą wszystkich barw znosi wszelkie między nimi różnice. Jest to kolor śmierci. Dlatego w wyniku nałożenia na płótno szarej warstwy popiołu zapętlony w sobie czas procesu twórczego zostaje niejako dodatkowo „domknięty”.

Zarazem jednak popiół zawiera w sobie energię, dzięki której cykl życia i procesu twórczego zarazem może zacząć się na nowo. Otwiera się tu nowa, pionowa perspektywa doświadczenia procesu twórczego jako eksplodującego sobą związek materii i ducha. Ta perspektywa zaznaczyła się już zresztą wcześniej w malarstwie Gliszczyńskiego. W jego fascynacji Tomaszową ideą stawania się świata w boskim akcie twórczym (*Creatio continua*), w eksponowaniu własnej zamazanej postaci znajdującej się w stanie lewitacji, czyli zawieszenia między sferą materialnego świata i ducha (*Lewitacja*), w próbach podjęcia malarskiego „dialogu” z przeszłością, która zanika i staje się nieobecna (*Dialog z nieobecnym*) oraz paradoksalności

doświadczenia czasu jako przemijania z perspektywy trzech nachodzących na siebie przestrzeni: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości (*Trzy przestrzenie*). W każdym z tych przypadków te znane filozoficzne toposy zostają podjęte i wypowiedziane malarsko za pośrednictwem różnorodnych środków wizualnej ekspresji: kolorów farb w ich niezliczonych odcieniach, układów linii, różnych kształtów powierzchni, figur geometrycznych, tubek po farbach czy urn.

Można powiedzieć, że Gliszczyński myśli filozoficznie, swoimi dziełami „przekładając” klasyczne metafizyczne zagadnienia na malarską materię, przy czym ta ostatnia z czasem zaczęła być utożsamiana przez niego ze wszystkim, co widzialne. Dlatego praktycznie wszystko, również to, co wyznacza kontekst procesu twórczego: wszelkie odpady, zużyte tuby, ba – sama pracownia, zostaje z czasem włączone w „obraz” i staje się jego częścią. Stąd – jak zauważyli krytycy – w jego twórczości dokonuje się nieustanne poszerzanie malarskiej przestrzeni i przekraczanie wcześniej ustalonych granic malarstwa. Ba – samo malarstwo zaczyna się tu urzeczywistniać jako proces ciągłego przekraczania siebie, wciągania w swój obręb i pochłaniania coraz to kolejnych rejonów i aspektów tego, co widzialne. Malarstwo staje się tu coraz bardziej po-tworzeniem, dla którego wszelkie granice stają się względne.

Żywioł malarskości stał się tu zatem identyczny z wizualnością, która jest w ciągłym ruchu samo-transcendowania. Taki jest wyróżniony sposób istnienia wszelkiego residuum, wszystkiego, co ma status „popiołu”, „pyłu”, zbędnej resztki. To dopiero z niego bowiem, właśnie dlatego, że zanikły w nim wszelkie różnice, a ten zanik nie oznacza pustki, jest tylko mrowieniem się niezliczonych, niczym nie różniących się od siebie cząstek; dopiero z niego mogą zostać wyprowadzone nowe formy bytu, które w nim potencjalnie tkwią. Tak samo jak duch tkwi immanentnie w uzyskanej w procesie alchemicznym *materia prima*, stając się z nią w jedno i dając początek nowemu cyklowi stawania się wszystkiego od nowa; tak samo wszystko to, co jest dziełem-odpadem rozpoczyna dzięki zawartej w nim samoistnej „energii” nowy cykl procesu twórczego. W procesie tym to sama „bezinteresowna”, nie służąca niczemu materia malarska, *materia-residuum*, materia-potwór, jest jego inicjatorem i celem, tak iż przebiega on tu niejako sam z siebie, niczym niepoohamowany rozprzeszczynając się w nieskończoność, zaś sam artysta jest jedynie rozłożonym w nim na „drobiny” siebie, unoszonym przezeń podmiotem, który zatracił w nim swoją odrębność.

4

Tę pozycję artysty w tak przebiegającym procesie twórczym oddaje znakomicie cykl obrazów Gliszczyńskiego *Autoportret à retour*, w którym – jak zauważyła Smolińska – mamy do czynienia z kolejną wersją znamiennej dla ewolucji autoportretu w malarstwie XX wieku zanikiem „ja”. Osobliwość tej wersji polega na tym, że twórca kontur swojej twarzy odwzorowany z fotografii wypełnia resztkami farb zebranych z poprzednich obrazów i ugniatanymi kciukiem na płótnie. W ten sposób powstaje napięcie między anonimowością twarzy, która pozbawiona została swoich indywidualnych rysów, a wypełniającymi ją, ugniecionymi własnoręcznie przez artystę drobinami farb, na których odcisnięte zostały linie papilarne jego dłoni. A zatem miejsce spodziewanego indywidualnego „wyglądu” twarzy artysty zajmują wypełniające jej kontur niezliczone kolorowe drobiny farby, których indywidualny aspekt przejawia się w ich specyficznym układzie, będącym wynikiem ich ugniecenia kciukiem przez artystę. Jeśli przy tym w pierwszym obrazie cyklu kontur twarzy zlewa się niemalże całkowicie z kolorowym tłem ukształtowanym w ten sam sposób, to w kolejnych obrazach następuje jego coraz wyraźniejsze się wyodrębnienie od tła, przy równoczesnej zmieniającej się kolorystyce drobin. Natomiast począwszy od obrazu nr 5 pojawia się seria obrazów, w których kontur twarzy pojawia się w różnych wersjach na białym tle, aby w obrazach nr 13 i nr 14 ulec tak daleko idącemu powiększeniu, że na obrazie ostatnim pojawia się tylko jego mały fragment. Ale – rzecz znamieną – we wszystkich obrazach serii sam czubek konturu twarzy wykracza w większym lub mniejszym stopniu poza ramy obrazu. Sprawia to wrażenie, jakby każda próba malarskiej lustrzanej „obiektywizacji” siebie nigdy nie udawała się w pełni i jakaś część obrazu siebie jej się wymykała. W dodatku tło zewnętrzne przybiera w tych dwóch ostatnich obrazach serii postać siatki, zaś drobiny farby wypełniające kontur mają szaro-biały kolor, podobne drobiny też wypełniają tło samego obrazu, tak iż kontur niemalże się od niego nie różni.

Ten układ ciągu obrazów oraz zmieniająca się ich kolorystyka i relacja kontur twarzy – tło ma wyraźnie symboliczną wymowę. Jeśli wypełniające tło pierwszych obrazów oraz kontur twarzy artysty kolorowe drobiny farby potraktujemy jako swoiste „atomy”, skupienia życiowej energii, składające się na różnorodną barwność procesu życia, dwa pierwsze obrazy oddają powolne wyłanianie się podmiotu w ramach tego procesu. Jego indywidualna „tożsamość” przy tym, jako część tego procesu, zdaje się stanowić efekt zawiązujących się w ramach konturu twarzy (ciała) relacji między drobinami („atomami”) życia. Są to przy tym relacje równie przypadkowe, będące wynikiem oddziaływania wielu różnorodnych czynników, jak ma to miejsce w tym procesie.

Ten sposób przedstawienia „twarzy” artysty implikuje, że nie określa jej jakaś stała tożsamościowa struktura, na którą składa się specyficzny układ szeregu niewymienialnych, właściwych tylko jej części. Układowi drobin w obrębie konturu „twarzy” artysty umowną „jedność” nadaje tylko sam ten kontur. I jakkolwiek już na pierwszym obrazie zaznacza się niewyraźnie kolorystyczna odrębność tego układu drobin w porównaniu z tłem, powierzchnia farby zdaje się też mieć nieco inną, jakby bardziej spoistą strukturę niż powierzchnia tła, to zarysowujący się tu kontur „twarzy” artysty jest tylko efektem tych drobnych różnic, nie posiadając żadnej w stosunku do nich odrębności i samoistności. Zdaje się jako taki w ogóle nie oddziaływać na układ drobin i nie wprowadzać w swoim obrębie żadnej hierarchii ważności czy porządku między nimi. Nie odnosi on ich do siebie i nie układa po swojemu, tak jak zakładają to kartezjańskie pojęcie *cogito* i kantowsko-husserlowskie ja transcendentalne, towarzyszące w ludzkiej psychice wszystkim jej przedstawieniom. „Ja” jest tylko zewnętrzną ramą (Freud: „Ja to efekt projekcji powierzchni ciała”), w obrębie której możliwości relacji między drobinami mogą się układać w dowolnie różnoraki sposób. Wszystkie składające się na twarz drobin farby (życiowej energii?) są bowiem równowartościowe, ich ułożenie i relacje wzajemne mogłyby wyglądać równie dobrze całkiem inaczej. Przedstawiający się w ten sposób portret siebie, w którym spodziewaną „strukturę” obrazu twarzy wypełnia chaotyczna magma kolorowych drobin, których układ mógłby wyglądać całkiem inaczej, to portret po-twora, kogoś, kogo twarz/tożsamość jest w całkowitej rozsypce, porażający swą anonimowością i pustką. W tej twarzy „różnice” między drobinami farb nie mają znaczenia, gdyż każda z nich może być równie dobrze zastąpiona przez inną, równie przypadkową i względną, zaś jedyne znamię indywidualności wyznacza biologia; odcisnięte na obrazie linie papilarne dłoni artysty.

To ujęcie przypomina Freudowskie ujęcie nieświadomego, w którym decydującą rolę odgrywa tzw. proces pierwotny, gdzie relacje między poszczególnymi przedstawieniami („znaczącymi”) mogą układać się w dowolny sposób, nie poddane porządkującym rygorom świadomego siebie „Ja” i nad-„Ja” (co też w wymowny sposób uwidacznia się w „absurdalnych” obrazach pojawiających się w marzeniach sennych). O pewnej brzegowej odrębności konturu twarzy („Ja”) możemy mówić dopiero od trzeciego obrazu cyklu, w którym konturowi twarzy zaczyna towarzyszyć od jej wewnętrznej strony ciemniejsza otoczka, zaznaczając jego odrębność w stosunku do układu malarskich drobin, które znajdują się w samym centrum twarzy. Oddaje to najwyraźniej proces kształtowania się poczucia odrębności własnego „Ja”, świadomości siebie. W dalszych obrazach zaś o odrębności konturu twarzy stanowić będzie już tylko sam kontrast między tworzącymi ją drobinami a białawym

tłem. Tak jakby różnica między „twarzą” i otoczeniem stała się już tak wyraźna, iż nie wymaga to dodatkowego podkreślenia otoczką. I wreszcie dwa ostatnie obrazy cyklu (nr 13 i nr 14), w których kontur twarzy ulega dwustopniowemu powiększeniu, tak iż w pierwszym rozsada ramy, w drugim zaś widzimy już tylko jego drobny fragment. W dodatku niemal całkowicie zacierają się różnica między wypełnionym szarymi drobinami fragmentem konturu twarzy a równie szaro-białym tłem.

Jeśli weźmiemy pod uwagę to, że kolor szary w malarskim świecie Gliszczyńskiego to kolor śmierci, będący efektem mieszania wszystkich kolorów, dokonujące się w tych dwóch obrazach nienaturalne dwustopniowe powiększenie konturu twarzy oddaje proces „zbliżania się” do siebie podmiotu w ostatnich chwilach życia. W tym procesie zaczyna on zarazem coraz bardziej wymykać się samemu sobie, wszystko w nim zmierza do zniesienia różnicy między sobą i otoczeniem. Tyle że popiół, szarość, zanik wszelkich różnic symbolizują równocześnie u Gliszczyńskiego stan powrotu procesu życia – i procesu twórczego – do punktu wyjścia, zawierający w sobie możliwość otwarcia jego nowego cyklu. To stan nirwaniczny, w którym materia na swój sposób stapia się z duchem i wszystko może zacząć się od nowa.

Tyle że owo „od nowa” w malarstwie Gliszczyńskiego oznacza zawsze przekraczanie dotychczas ustanowionych granic, włączanie w obręb doświadczenia malarskiego coraz to nowych przestrzeni tego, co widzialne, dalsze p o t w o r z e n i e tego, co da się malarsko zobrazować. W tym sensie granica między tym, co malarskie, a co nie, co jest właściwym tworem procesu twórczego, a co jego „po”, staje się tu coraz bardziej względna i płynna. Poniekąd cały świat staje się tu po-obrazem. Po-tworem.



Synergy, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie naciągniętym na płytę, ø 100 cm, 2015
Synergy, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas stretched on wood, ø 100 cm, 2015



Perpetuum pictura, obraz synergiczny, pigmenty, olej, enkaustyka na płótnie naciągniętym na płytę, Ø 100 cm, 2015, w kolekcji Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie
Perpetuum pictura, synergic painting, pigments, oil, encaustic on canvas stretched on wood, Ø 100 cm, 2015, in the collection of the State Gallery of Art in Sopot

Painting as Post-Creation: Krzysztof Gliszczyński's Painting as a Metaphysics of Waste and Residue

Paweł Dybel

1

1
U. Szulakowska,
Krzysztof Gliszczyński.
Autoportret à retour.
Gdańsk 2007, pp. 4–24.

2
A. Szyłak, *Residuum.*
O pozostałościach [in:]
Krzysztof Gliszczyński.
Gdańsk 2002, pp. 6–15.

3
I. Ziętkiewicz, *Obraz*
jako funkcja czasu [in:]
Krzysztof... 2002,
pp. 28–40.

4
M. Smolińska,
Malarstwo
(nie)materialne
[in:] *Krzysztof*
Gliszczyński. Materia
Prima. De- Re-
konstrukcja
malarstwa. Sopot 2011,
pp. 54–57.

5
Eadem. Obraz rozbity?
[in:] *Krzysztof...* 2011,
pp. 18–23.

Krzysztof Gliszczyński's oeuvre can be seen as a dialogue within the medium of a single painting or painting in general with a series of selected *topoi* of old and contemporary cultural tradition. No wonder critics writing about this art most likely locate it within these *topoi* and confront it with them. They try to extract the specifics of the meta-physical assumptions that define the mental horizon of successive cycles of paintings/installations: *Dialogue with the Absent*, *Self-Portrait à Retour*, *Creatio Continua*, *The Mythology of Red*, *Pictures and Urns*, *Residuum*, *Materia Prima*, and others. They often use as the starting point – a precious hint, or a trace – the artist's own comments, succinctly conveying the main concepts and ideas of his work. In his statements, the artist refers to the idea of the *materia prima*, known to medieval alchemists, to Jungian concept of synergy, to Thomas Aquinas' concept of *creatio continua*, to the various philosophical concepts that address the relation of the soul to the body, and finally to the ancient mythology of the colour red. In this way, Gliszczyński maps out the general ideological horizon of his painting.

By following this kind of discursive strategy, his critics try to outline the perspective of the experience of these images, and at the same time to prepare the reader, the potential audience, for an encounter with them. At the same time, they place this painting in new, external contexts. For instance, Urszula Szulakowska sees in it elements of the legacy of the Symbolist Edvard Munch. The critic writes about the importance of the traumatic experience from the time of communist Poland, when Gliszczyński was arrested with his colleagues; she points to his fascination with Hanna Arendt's famous book on totalitarianism and confronts his work with Gombrowicz's belief that painting is unable to reflect motion¹. Aneta Szyłak seeks to uncover the connection between the way the artist treats various residues in his works and the ideas of alchemist and the Freudian concept of the unconscious². Iwona Ziętkiewicz, in turn, delves into the assumptions of the author's unique philosophy of time, evident in his oeuvre, and points to his being inspired by the ancient

Greek mythology of the colour red³. Marta Smolińska contemplates the role of the concept of synergy, derived from Jung's concept of a dream, which assumes that an individual establishes connections between phenomena which are unthinkable in the "real" space⁴. The critic moreover positions the artist's well-known painting *The Last Seven Words of Christ on the Cross* against a broad background of the contemporary painting tradition⁵.

All these essays, written by savvy critics and art historians, based on a variety of statements, comparisons, or confrontations of this work with other traditions, historical events, statements by other authors, etc., demonstrate dramatic attempts to "translate" this art into a discourse different from its natural one: that of colour, line, shape, texture as well as the discourse of all kinds of remnants of the creative process: paint scraps, paint tubes, cans, gloves, etc. The authors of these essays are trying to meet the challenge of any art critic, in the face of which they are always in a way condemned to failure. However, this failure is never complete, because by invoking various external contexts and confronting a given oeuvre with these contexts, critics can at least partly "concretise" a perspective of regarding this art. The reader/viewer is prepared in this way to accept the paintings in question and to perceive a "sense" in those aspects which would otherwise be completely incomprehensible.

The peculiarity of this interpretive strategy is that it assumes that art criticism will do something impossible, i.e. "tell" in the medium of language something expressed in another medium (or media). Thus, it cannot be addressed and rendered in the same way as when a literary critic writes about a novel or a poem. Any attempt to "translate" a painting into the medium of language and to reflect on its specific character is of necessity external and indirect. All the art critic can do is to indicate a certain ideological context or contexts in which a given work can be placed. Critics can place the work in a particular cultural space, to which this oeuvre alludes more or less clearly, or can indicate the author's own statements and their elaborations, etc. Of course, critics can also reflect on the distin-

guishing characteristics of a given oeuvre. All this takes the form of a discursive strategy of speculative nature, which is inevitably devoid of the possibility of providing some "empirical" confirmation or proof of the observations made. An art critic is condemned to persistently circle around a particular work and the entire oeuvre in a discourse based on comparisons, allusions, evocations of various statements, creation of analogies, or resorting to various forms of metaphorical formulations.

One could see this relation with paintings of critical discourse, embedded in the medium of language, as "secondary". One could also see it as a kind of metalanguage, occupying a different level than the work itself. I think what we deal with is exactly the opposite. Constructed in accordance with a similar strategy, critical discourse is naturally predisposed to a unique symbiosis with an artistic oeuvre. It wants to be its own "other". On the one hand, it cannot be limited to the work, as it transcends its frame, but on the other hand it is oriented to widen and deepen the space of communion with it. Not only does it join in from the outside but also interacts with it in a variety of ways. It is a risky attempt to disambiguate the deep meaning inherent in the matter of the painting. In this way, the critic takes up the message of the work and opens it up to its encounter with a potential audience. Such "symbiotic" critical texts are located at the same level as a particular work or the entire oeuvre to which they refer. It is not a meta-level that is superimposed on the work, treating it as an object of interpretation or reflection, but rather an "intra-level" in harmony with the work. It is as if the work's natural extension, offshoot or rhizome; it allows it to resound and bloom with the meaning potential inherent in it.

2

I will limit my consideration of Gliszczyński's painting oeuvre to a few selected motifs which, as critics have already indicated, are of key importance. Still, I set them within a slightly different, unprecedented perspective. The key motif is the idea of the *materia prima*; the Gdańsk-based painter invokes this concept of medieval alchemy, supposedly inherent in beings inhabiting reality. A unity of matter and spirit was its distinguishing mark. However, for Gliszczyński's predecessors, the *materia prima* was an ontologically unique being which God had at his disposal when creating the world. That is why, according to Szulakowska, these alchemists imagined that in their experiments with matter they imitate "divine creative acts described in the first chapters of the Book of Genesis". By contrast, for Gliszczyński the *materia prima* is the residue of painting, a waste, paint remnants after the creative act, usually treated as extraneous. At this point the artist follows the tendencies of 20th-century literature and art, which

aesthetically "rehabilitates" all degraded and marginal forms of existence. Suffice it to mention e.g. Marcel Duchamp's famous *Fountain*, Bruno Schulz's fascination with tailor's scraps and all kinds of tacky, artificial tokens of life, the poetical utilities room of Miron Białoszewski, out of which he builds his world in the *Revolutions of Things*. This world is created as a collage, piecing together the broken fragments of being; the same principle was – as indicated by Claude Lévi-Strauss – applied by primitive societies in the creation of mythical images of the world. We can moreover point out an analogy with Derrida's ontological "rehabilitation" of the role of the margin, frame and all kinds of *parergon* in works of art, with Lacan's notion of the "residue" remaining after an individual makes a symbolic and imaginary "processing" of the world's image, Kristeva's notion of *abject*, or a repulsive object which is marginalised in all sorts of ways in literature, philosophy, religion, and art and yet remains the "suppressed" and silenced cornerstone of the worlds created in them.

However, the indication of all the above analogies and affinities, much as it helps to grasp the bigger picture of this art, brings us to a limited extent only to this unique philosophy of alchemy that informs Gliszczyński's painting endeavour. The author of the *Dialogue with the Absent* does not only want to indicate that all "residues", the remnant of the creative process which the artist throws away, are an inherent element of the creative process, if not a precondition of its potentiality. In this role they are uniquely linked to the work itself and represent its other, suppressed side. Gliszczyński takes a step further and turns the "precondition of the art's potentiality" into the essence of the creative act, treating the residue of the work of art as its "prime matter", hitherto forgotten in its constitutive function. In other words, in his eyes all kinds of waste of the creative process, usually marginalised by the author and doomed to oblivion and annihilation, become the *materia prima* of the work and of art in general. Therefore, his *Residua*, *Urns* and all kinds of paintings made of all kinds of refuse become an embodiment of art as such.

It is a radical step; it is much more than just an offer of a new concept of art, alternative to those from the past, which elevates the residue to the rank of basic artistic material. The point here is to turn to the creative process itself, experienced now not from the perspective of what "remains" in it, what is materialised in the work "proper", but from the perspective of what gets rejected, becoming a superfluous remnant, condemned to oblivion. This remnant, too, is to become a work again. Except that it is a work-as-waste and work-as-residue. The peculiarity of this work-as-waste is based on the fact that the elements informing it, earlier considered as immaterial, constitute

6

Ł. Iwanczewska,
Samoprezentacje.
Sade i Witkacy, Kraków
2010, p. 22.

7

Ibidem, p. 22.

according to Gliszczyński the proper focus of creative energies. This is because the energy accumulated in them, the precondition for the creation of the work, is eventually found outside of it. At the same time, remaining unused, it is preserved in its pure state in the creative waste accompanying the creative process. Therefore, all the waste can be elevated to the rank of a work and reincarnated, but in line with new rules, in the cycle of creation of and contact with the work. Then, however, the status and role of such a work are different than in the case of "proper" works. It is they, carefully preserved in their "original" form, that have now become the pivot and centre of the creative process.

In this sense, the creation of a work of art has become post-creation; the creative act took the form of "creating after", with what is usually left "after" this act – some extraneous residue or left-over, becoming its main material and object. Therefore, the work of art as the artist's creation gains the status of post-art; its substance is a repulsive remnant and post-creation (post-creature), which seems its caricature or parody. In her book about Witkacy and the Marquis de Sade, Łucja Iwanczewska indicates as follows:

"Etymologically the Polish word 'potwór' (monster) means: 'po tworzeniu' (after creation); it is 'something created after the work'"⁶.

I believe that Gliszczyński's painting, where the work of art has become a post-creation or post-creature, a monster, can be defined in a similar fashion as Witkacy's plays, which Iwanczewska calls:

"A kind of written monster [...]. This monster purports to be an incarnation of the literal; it is the one who says what he does and does what he says, and never anything else. It is the one who has no clothes and its nakedness evokes a sequence of thoughts"⁷.

The Gdańsk-based artist treats in a similar literal manner the residue of paint left on the palette or scraped off paintings, as well as the painting gloves, paint tubes or cans. They are the post-creations created by him in their own identity, and now becoming the proper material of the work.

There is another analogy. I mean the way in which Freud saw the relation of the absurd images appearing in dreams and the images we experience in our waking state. The former, consisting of oddly linked "daily remnants", appearing in a dream in new contexts, were usually treated as meaningless, and thus unworthy of being taken into account. The author of *The Interpretation of Dreams* reversed this way of reasoning. In his view, it is these "remains

of the day", that is to say, the oddly processed, seemingly nonsensical elements of the events in which the dreaming person participated, that contain the key to his "problems" to be worked on.

Likewise, as for Freud, the dream is no longer a collection of nonsense, but rather camouflaged traces of what has been denied by the dreamer and relegated to the unconscious and what is crucial to the entire structure of his psyche, for Gliszczyński all kinds of residue of the creative process are not waste, but in fact the cornerstone of the process. They are an artistic equivalent of the *materia prima* dreamt of by medieval alchemists and which should be raised to the status of a work. In order to give justice to them, one should not look only at the kind of superfluous, degraded thing that the artist rejected in the act of creation, leaving it to its own destiny; we should consider the subject of the creative act. Then, however, the residue ceases to be the material for a work of art in the traditional sense of the term. It is not the material ground of this work treated as a tool used by an artist to "represent" something different from itself. It is treated by the artist in a literal way, solely for its own sake. Thus, in its materiality the residue becomes a post-material. So experienced, taken and preserved by the artist, it is a material trace, a remnant of an absolutely "disinterested" creative energy, whose distinguished status is, paradoxically, based on the fact that it seems to be useless in the process of (post-)creating a work. In the same way... it is fully itself; a post-material as a thing and the subject at the same time.

The Kantian thesis of the "unselfish" character of all beauty gains a new dimension and meaning. The "beauty" of the work is impersonated in a thing-residue freed from itself, which takes on the role of the "creator" of the painting. In other words, the painting is treated on a par with the waste material that "represents" itself in it. The waste material is identical to itself and treated by the artist in such a literal way that it becomes the proper creative subject "creating" the painting. Therefore, according to Szulakowska, Gliszczyński's works are:

"Not symbolic paintings created by means of paint; here paint becomes painting"⁸.

Strictly speaking, the paint-waste becomes a painting here; this is the "paint" which was not used by the artist to represent anything different from itself. Paint-waste "represents" only itself here. It is absolutely selfless and "disinterested". In this post-creative form, it is encountered and preserved by the creator, exposing its identity to itself. Gliszczyński treats other "waste" of the creative act in a similar manner: painting gloves, scraps of paper, canvas and fabric, empty paint cans, whatever the creator picks up from the floor or from the palettes after he has finished

8

U. Szulakowska,
Krzysztof..., p. 20.

painting his work and throws it into the trash. All these "residues" are post-creations in the eyes of artists: they are invaluable traces, or remnants of the artist's unutilized creative energy. Its positive ontological distinction is precisely its exclusion, being a post-creation and yet a precondition of the potentiality of the creative process. It can be said that all these works, or "remnants" of the creative process, when confronted with the work "proper", are a pang of conscience of sorts. Raised to the rank of the work-as-waste, they remind us of themselves as their own Other, which they have denied and suppressed. They seem to be the artist's unwanted child, emerging from the artist's forgetfulness about himself, a child which he condemned to oblivion. Stuck in urns or laid on canvas, where they serve as the background of their "magic" lines-signs, they are a peculiar supplement of "proper" works, their uncomfortable partner/double, a mocking memento, a post-creation that confronts them with their repressed and shameful other side.

Similarly, Gliszczyński's treatment of painting matter has yet another important consequence, of key importance for the ontology of his painting world. The "theme" in this world is the process of creation itself, in which what ends up in the work is equally important to what is rejected in the process, becoming a superfluous remnant. Therefore, creation is synonymous here with post-creation. Work, residue, waste, and paint cans are all equivalent in this world and form mutual relations. All these things-entities make up a peculiar "cosmos" in which relations between things do not follow the physical laws of cause and effect. This way of building links between things is perhaps the most relevantly reflected in the concept of synergy. As Marta Smolińska observes:

"The oeuvre of Krzysztof Gliszczyński is a continuous process of the circulation of the painting matter. [...] The phenomenon of synergy, indicated in the title of the artist's solo exhibition at the 'Wozownia' Art Gallery in Toruń, is revealed not only in each work individually, but also in relation to the compatible use of particular media. There is a cosmos in which every tiny piece of paint finds its place – from its being laid on canvas, through scraping off, to its re-applying onto the surface or a cautious placement in an urn – it circulates within this artistic universe"⁹.

The timeline of the creative process is circular. Movement forward is simultaneously a retrograde motion, determined by the careful collection by the artist in the studio of all sorts of waste, or scratching off the previously applied layers of paint and depositing them in *Urns*. In this way, he tries to "stop time". He moves in the creative act into the past of the creative process, reproducing it as it originally looked like. It turns out, however, that the desire

to experience the "breeze" of Eternity, realised in this unique way, having its genealogy in the romantic myths of the Golden Age and returning to it in art, is impossible to materialize. It is also impossible to reconstruct the "original" image as it was at the time of its completion. This is not only because, as Gadamer asserts, turning our eyes to the past, we are always experiencing it from the perspective of our time, imposing upon it our own concepts, superstitions and ideas that invisibly fuse with its original image. Moreover, trying to return to the past we invariably lose something of it and unknowingly maim it, just as an archaeologist who reveals the layers of the ancient city inevitably damages and even destroys some of the objects found in these layers (incidentally, today's archaeologists allege that Schliemann, seeking the "original" ruins of Troy, destroyed the upper layers, whose meticulous reconstruction might have shed light on the later history of this town).

The experience of the time of the creative process which Gliszczyński arrives at is thus reminiscent of the time experience of an archaeologist, who encounters the present and future from the perspective of what he has been able to dig up and recognize from the traces of the past. And these traces gain a special value for him, casting a long shadow on his experience of the present. At the same time, like the archaeologist, he experiences the painful drama of being unable to faithfully reproduce these traces as they originally looked like. Trying to get to the original layer of his paintings, scraping off their outer layers, he always leaves something in the painting. Their remains partially screen what has been exposed, and at the same time something of the original layer gets damaged. Returning to the past of the creative process is accompanied by a painful awareness of the irretrievable loss of some of its fragments. The time of this process is full of inconsistencies, cracks and holes, rather than a harmonious recovery of continuity with oneself with the world.

This experience also has a universal dimension, because in this way man always encounters his past as well as the past of the cultural tradition to which he belongs. Turning to it, he always experiences it in the light of its encounter, which has changed in the meantime; moreover, his memory of the details that make the past up gets worn down. Over time, details naturally get reworked by our memory. In addition, in the meantime the main "protagonists" have been dying and as a result of various wars or other events, its material props and memorabilia get destroyed.

The scraped-off paint is a sign of disability and irretrievable loss. At the same time – paradoxically – its placement along the other remnants of the creative process into urns turns out to assure it a kind of second life, and introduce on equal footing within it. In a sense, the creative process continues, since everything that was originally

treated as a superfluous remnant of it, re-enters this process. Actually, it turns out to be the ultimate goal, to which it is directed, crowned with the appearance of the work-as-post-creation or work-as-waste. At this point, a difference occurs between the experience of remnants of past time by the archaeologist and the experience of the residue of the creative process by the artist. On the one hand, these residues seem to have a similar "magical" value as the remnants of vases, necklaces, rings, or other objects unearthed by the archaeologist, evoking a world of people who used to live on Earth and whose time has long since passed away. On the other hand, however, the "world" of the creative process, to which the pieces of paint refer, is not external to them, but rather directly embodied by them.

In a similar way, squeezed-out paint tubes, painting gloves collected in urns or paint cans are the living embodiment of the creative process. Raised to the rank of a work of art, they become the trace of the past singled out by the artist, the trace he is trying to save from oblivion. Ultimately, both the final effect of the creative act, or the work "proper", and what has been rejected in this process, treated as superfluous and condemned to non-existence, have the same ontological and aesthetic value. They overlap and complement each other. The process comes full circle.

3

Thus, what appeared to be only an external means of the creation of a work, is not only an inherent part of the creative act, but also leads to the emergence of a post-creation, treated on a par with the original work. Therefore, "effect" and "measure" are indistinguishable. What is more, the work-painting "proper" loses its key position as the ultimate goal of the creative process, becoming only one of its stages, in which the key role is played by the various kinds of waste of this process. This work-painting is only a conventionally established product of consciousness, which refers only to one, merely superficial side of the creative process. The residue, the remnant of this process, is a permanent thing, which sets the prospect of encountering a work but is obliterated by the creator and thus remains invisible in the work. Again, we find an analogy with Freud's unconscious (*das Unbewusste*), which as the seat of the displaced "daily residue" forms a "hidden" structure that defines the invisible horizon of all human endeavours.

In this context, the artist's next attempt is to add a symbolic meaning to the surface of the ash layer. Ashes are synonymous with death. Yet, they are what remains of living matter as the lasting material essence of being. In this sense, ash is the highest incarnation of the *materia prima*, in which all differences disappear. Similarly, the colour

grey, a result of the mixing of all colours, abolishes any differences between them. This is the colour of death. Therefore, as a result of the imposition on the canvas of the grey layer of ash, the loop of the creative process is, in a sense, additionally "closed".

At the same time, the ash contains the energy of life and thus the creative process can begin anew. This opens a novel, vertical perspective of experiencing the creative process as an exploration of the relationship between matter and spirit. This perspective has already been seen in Gliszczyński's paintings. In his fascination with the idea of Thomas Aquinas of the world being born within a divine creative act (*Creatio Continua*) in displaying his own blurred character in the state of levitation, i.e. hung between the realm of the material world and the spirit (*Levitation*), in attempting to paint a "dialogue" with the past, which disappears and becomes absent (*Dialogue with the Absent*) and the paradox of the experience of time as passing from the perspective of three overlapping realms: past, present and future (*Three Spaces*). In each of these cases, these known philosophical *topoi* are addressed and rendered in painting by various means of visual expression: the colours of paints in their innumerable shades, line arrangements, various surface shapes, geometric figures, paint tubes, urns, etc.

It can be said that Gliszczyński thinks in philosophical terms in his works, "transforming" classical metaphysical issues into the matter of painting, which has recently come to be identified with everything visible. Therefore, practically everything, including all that determines the context of the creative process: all waste, tubes of used-up paint and the studio itself, are incorporated into the "painting" and become part of it. Hence, as critics have observed, his paintings are constantly expanding the painting space and transcend the previously established boundaries of painting. In addition, painting itself begins to materialize here as a process of continuous transcendence of oneself, drawing into its interior and absorbing more and more regions and facets of the visible. Painting is increasingly becoming post-creation, for which all borders become relative.

Thus, the element of painting became identical with the visual, which is in the continuous motion of self-transcendence. Such is the way of existence of all residues, all that has the status of "ash", "dust" and superfluous remnant. Precisely because all the differences have disappeared in this residue and this disappearance does not mean emptiness but only a tingling of countless, undifferentiated particles; new forms of being, potentially inherent in it, can be derived from it. Just as the spirit is inherent in the *materia prima* obtained in an alchemical process, merging with it and giving birth to a new cycle of becoming all over again; everything that constitutes work-

-as-waste begins the new cycle of the creative process thanks to the spontaneous "energy" contained in it. In this process, the "disinterested" material residue, matter-post-creation of painting is the initiator and target of the process so that it runs as if of itself, unfettered, spreading infinitely, and the artist himself is dissected into tiny "particles" of himself, an individual who has lost his singularity in this process.

4

This artist's position in such a creative process is reflected perfectly well by the cycle of Gliszczyński's paintings titled *Self-Portrait à Retour* in which, as noted by Smolińska, we are dealing with yet another version characteristic of the evolution of the self-portrait in 20th-century painting – i.e. with the disappearance of the "I". The peculiarity of this version is that the artist fills the contour of his face, mapped from a photograph, with paint residues collected from previous paintings and kneaded with a thumb on the canvas. In this way, there is tension between the anonymity of the face, which is deprived of its individual features, and the particles of paint filling it up, kneaded by the artist himself, who leaves on them his fingerprints. Thus, the place of the expected individual "look" of the artist's face is replaced by countless coloured particles of paint filling up its contour; the individual aspect of this paint manifests itself in a specific arrangement, resulting from their being kneaded by the artist's thumb.

If in this first painting of the series, the face contour is almost completely blended with the coloured background made in the same way, in subsequent images it increasingly stands out from the background and the colour of the particles is changing at the same time. In turn, starting with painting no. 5, a series of images is born in which the contour of the face appears in different versions on a white background; in paintings no. 13 and no. 14 it is so augmented that only a small fragment of it appears in the last image. But, interestingly, in all the paintings of the series, the tip of the contour of the face transcends to a lesser or greater degree the frame of the painting. This gives the impression that every attempt made in the painting of a mirror "objectification" of itself is never complete and a part of the picture of oneself is elusive and ungraspable. In addition, in the last two paintings the outer background resembles a grid, while the paint particles fill the outline with a greyish white; similar particles fill the background of the painting itself and the outline is almost indistinguishable.

This sequence of images, their changing colour and the relation between the contour of the face and the background, is plainly symbolic. If we treat the paint particles filling the background of the first paintings and the

contour of the artist's face as "atoms", the foci of life's energy which consists in the varied colour of the process of life, the first two paintings reflect the slow emergence of the subject in this process. His individual "identity", as part of this process, seems to be the effect of the relations between the face (body) and the particles ("atoms") of life. In this case, relationships are as random – the effects of many different factors – as is the case in this process.

This way of representing the "face" of the artist implies that it is not defined by some constant identity structure, which consists of a specific arrangement of a series of non-replaceable parts characteristic of this face only. The arrangement of particles within the contour of the artist's "face" is arbitrarily "unified" only by this contour. And although the colour difference of the particle system in comparison with the background is visible in the very first painting of the series, the surface of the paint seems to have a slightly different, more coherent structure than the surface of the background, the contour of the artist's "face" is the effect of these minor differences, with no distinctiveness and autonomy in relation to them. It seems that, as such, it does not affect the layout of particles and does not introduce within them any hierarchy of importance or order between them. It does not refer them to itself, nor does it arrange them in its own way, the same way as is assumed by the Cartesian concept of *cogito* and Kant's and Husserl's transcendental *I*, accompanying all its representations in the human psyche. "I" is just an outer frame (Freud: "It is the effect of the projection of the body surface"), within which the possibility of relations between particles can be arranged in any number of ways. All the paint particles (life energy?) making up the face are treated on equal footing; their arrangement and mutual relations could just as well look completely different. The self-portrait, in which the anticipated "structure" of the facial image is filled with a chaotic magma of coloured particles, the layout of which may look quite different, is a portrait of post-creation, someone whose face/identity is in total disarray, formidable through its anonymity and emptiness. In this face, the "differences" between the paint particles are irrelevant, since each of them can be equally well replaced by another, equally random and relative; the only sign of individuality is biology, i.e. the lines imprinted on the artist's hand.

This is reminiscent of Freud's unconscious, in which the decisive role is played by the so-called prime process, where relations between the individual representations ("signifiers") can be arranged in any way, not subject to the ordering of the self-consciousness of I and Super-I (which is also made evident in the "absurd" images of dreams). We can speak about a certain separateness of the face contour ("I") only as of the third painting of the cycle, in which the contours of the face start to be accom-

panied on the inner side by a darker outline, highlighting its distinctiveness in relation to the arrangement of the paint particles that are in the very centre of the face. This obviously implies the process of developing a sense of separateness of one's "I", of self-consciousness. In further paintings, the contour of the face will be marked only by the contrast between the particles making it up and the whitish background. It is as if the difference between the "face" and the environment has become so clear that it does not require an additional outline. Finally, in the two last paintings of the series (nos. 13 and 14), we see that the contour of the face undergoes a two-step enlargement, so that in the first it breaks the frame; in the second we see only its small fragment. In addition, the difference between the face contour filled with grey particles and the greyish-white background is almost completely blurred.

Given that grey is the colour of death in Gliszczyński's painting world, an effect of the mixing of all colours, the unnatural two-step enlargement of the contour of the face in these two paintings reflects the process of the in-

dividual subject "closing in on himself" in the last moments of life. In this process, he begins to slip away more and more; everything in him tends to overcome the difference between himself and the environment. The only thing is that ash, greyness and the disappearance of all differences, symbolize for Gliszczyński the state of return of the process of life – and of the creative process – to the starting point, including the possibility of opening a new cycle. It is a state of nirvana, in which matter mingles with spirit and everything can begin anew.

The fact that this "new" in Gliszczyński's paintings always means crossing the already established borders, incorporating into the space of the painting experience ever new realms of the visible, and further post-creation of what can be depicted in the painting. In this sense, the boundary between what is inherent in the painting and what is not, what is the proper creation of the creative process, and what the "post" element is becoming more and more relative and fluid. In a sense, the entire world becomes a Post-painting. A Post-creation.



Oko na koniuszku palca, obiekt, pleksiglas, zużyte rękawice lateksowe, Ø 50 cm, Ø 100 cm, Ø 150 cm, 1996–2015 (wystawa „SYNthesis&enERGY” w Galerii „Wozownia” w Toruniu 2016)
The Eye on the Fingertip, object, perspex, used latex hand gloves, Ø 50 cm, Ø 100 cm, Ø 150 cm, 1996–2015 (exhibition “SYNthesis&enERGY” at the “Wozownia” Gallery in Toruń 2016)



**Synergiczna
cyrkulacja
materii.**

**Twórczość
Krzysztofa
Gliszczyńskiego
jako zmysłowe
wydarzanie się**

Marta Smolińska

1

M. Salwa, *Czy medium można oddać „sprawiedliwość”?* [w:] *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.

2

J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2010, s. 162.

3

Idem, *Co malować?* *Adami, Arakawa, Buren*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 37.

4

Ibidem, s. 49.

5

Ibidem, s. 37.

Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jest nieustannym procesem cyrkulacji malarskiej materii. Z czasem ów proces staje się coraz bardziej transmedialny: artysta sięga bowiem po potencjał wideo, kreuje obiekty i instalacje, a mimo to wciąż pozostaje w obrębie malarstwa i oddaje sprawiedliwość medium¹. Zjawisko synergii, wskazane w tytule wystawy indywidualnej artysty w Galerii Sztuki „Wozownia” w Toruniu, objawia się zatem nie tylko w każdym dziele z osobna, lecz również w relacji do kompatybilnego stosowania poszczególnych mediów. Powstaje kosmos, w którym każda drobinka farby znajduje swoje miejsce – od nałożenia na płótno, poprzez zeszkrobanie, po ponowne jej nałożenie na płaszczyznę lub pieczołowite złożenie w *Urn*ie – krąży w ramach tego artystycznego uniwersum.

Powiedziałabym zatem, że Gliszczyński swoją twórczością wyraziście potwierdza paradoksalną tezę Stephena Melville’a, że malarstwo pozostanie sobą tym bardziej, im bardziej będzie się od siebie oddalać. Jean-François Lyotard wskazuje natomiast, że: „Malarstwo będzie dobre (zrealizuje swój cel, zbliży się do niego), jeśli zobowiąże odbiorcę do postawienia pytania, na czym ono polega”². Gliszczyński wnikliwie gra z obydwoma wymienionymi wyżej postulatami. Twórca skupia się na materii, kolorze, farbach i naczyniach, w których owe farby przechowuje, oraz na procesie malowania i dokumentowaniu poszczególnych etapów powstawania obrazów. Ów proces staje się równie ważny jak jego finalny efekt: obraz kreowany zgodnie z tajnikami własnej techniki malarskiej wypracowywanej przez Gliszczyńskiego od wielu lat, a bazującej na enkaustyce często z domieszką marmurowych pyłów. Wobec tych dzieł nieustannie pytamy, na czym polega malarstwo oraz na jakich zasadach uruchamia się jego autoanalityczna praca.

W przypadku realizacji Gliszczyńskiego, odwołującego się w swojej postawie do filozofii alchemicznej, ogromną rolę odgrywa materia, z której artysta powołuje do życia kolejne prace – interesuje go historia i symbolika kolorów, (meta)fizyka farby jako tworzywa malarskiego, dzięki któremu na płótnie wyłania się nowa rzeczywistość. Stąd w trakcie pracy nic nie może ulec zmarnotrawieniu, nic nie może zostać utracone, ponieważ materia z czasem

gromadzi w sobie własną, indywidualną historię, „zapisują się” w niej ślady i pamięć pierwotnego użycia, kumuluje się energia poprzednich gestów i poprzednich obrazów. Dlatego od 1992 roku Gliszczyński pieczołowicie zbiera okruchy malarskiej materii, z którą gromadzone w obiektach nazwanych przez niego *Urnami*. W przestrzeni Galerii Sztuki „Wozownia” *Urny* stają się kluczową instalacją zbudowaną na kształt zigguratu, wokół której toczy się dyskurs o malarstwie.

Tym razem Gliszczyński, wystawiając tak zwane *Próbniki*, daje odbiorcom wgląd także we wstępne etapy swojej twórczej pracy. Niewielkich rozmiarów deseczki czy płótna stają się doświadczalnymi poligonami lub laboratoriami, w których testuje się intensywność barw i zapytuje się o ideę planowanego obrazu. Stąd „Próbniki” synergicznie łączą wizualne z tekstualnym, materię farby z zapisem myśli. Są rodzajem luźnych kart ze szkicownika, na których artysta podejmuje fundamentalne decyzje i spontanicznie notuje pomysły na kolejne etapy swoich zmagania z materią.

Wedle Lyotarda „[m]ateria przecieka przez oka sieci pojęć. Pozostaje do niczego nieprzypisana”³. Francuski filozof stawia tezę, że to nie o końcu malarstwa powinniśmy mówić, lecz o końcu estetyki. Spośród pary pojęć materia – forma zdecydowanie stawia natomiast na materię i jej potencjał do kreowania obrazów jako rodzaju zmysłowych wydarzeń. „Materia [...] dezorganizuje (*déconcerte*) władzę scalania”⁴. Realizacje Gliszczyńskiego zdają się wpisywać w ten kierunek myślenia, wprowadzając ową materię – jeden z rudymenarnych elementów malarstwa – w nieustanny ruch. Twórca nakłada farbę na płótno, zdejmując ją specjalnym narzędziem, pozwala się jej osadzać na gumowych rękawiczkach, których używa w trakcie pracy, by w końcu zmagazynować ją w *Urnach* i w ten sposób z szacunkiem zachować jej aurę. Jak podkreśla Lyotard, „[r]ozważać materię, to zawsze nadawać jej formę”⁵, a takim nadawaniem formy wydaje się właśnie zamykanie jej w prostopadłościennych *Urnach*, spiętrzonych w ramach toruńskiej wystawy w formę monumentalnego zigguratu.

Instalacja ta – rodzaj wizualnego i znaczeniowego epicentrum ekspozycji – działa niczym rodzaj architektury, zigguratu – charakterystycznej dla budownictwa sakralnego Mezopotamii wieży świątynnej o zmniejszających się schodkowo kolejnych tarasach – sakralizuje materię malarską, dokonując jej dekontekstualizacji i obiecując jej życie wieczne. Jak trafnie zauważa Arthur C. Danto: „Relacja między dziełem i jego substratem materialnym jest tak samo splątana jak między duchem a ciałem”⁶. Autor *Urn* w tę relację włącza jeszcze swoje własne ciało i twórczy dotyk, dzięki którym nieustannie inicjuje proces dziania się malarstwa w czasie i przestrzeni.

Lyotard sugeruje, że „świętość chwili nigdy nie zostanie wynagrodzona przez historię świętości”⁷. Gliszczyński, jakby wbrew intuicji francuskiego filozofa, „mumifikuje” w swoich pracach drobinki materii oraz pieczętowanie zapisuje ślady jej synergicznej cyrkulacji, uzmysławiając odbiorcom, że proces malarski jednak można ująć w historię. Malarstwo staje się w tym kontekście medytacją, rozważaniem i refleksyjnym namysłem. Oprócz tego, że się maluje, ono przede wszystkim się myśli, samo siebie podaje w wątpliwość, analizuje i odważnie eksploruje własne antypody. Mnożą się ślady, odciski żywego dotyku dłoni twórcy, gromadzą się resztki, odpady, fragmenty, które kumulują w sobie pamięć poszczególnych etapów twórczego procesu. Okruch materii, niczym kosmiczna cząsteczka lub gen z własnym DNA, krąży pomiędzy dłońmi artysty, powierzchnią płótna a uświęcającym spokojem *Urn*. Historia owej świętości jest w zawarta w każdym z nich z osobna i we wszystkich razem, ale to jedynie odbiorca ma potencjał do jej odczyt(yw)ania.

Pamięć posiada również samo medium, rozumiane zarówno jako fizyczny nośnik obrazu, jak i jako splot konwencji. Jak powiedziała Rosalind E. Krauss, medium jest pamięcią: „The medium is the memory”⁸, a Gliszczyński z tą pamięcią dociekliwie gra, uruchamiając w ramach nowych mediów strategię mediów tradycyjnych⁹ oraz kreatywnie dokumentując swoje działania z malarstwem i wokół malarstwa. Instalacja *Odcisnięta pamięć* gromadzi materię farby, która kiedyś pokrywała podłogę w domu rodzinnym artysty, „chłonąc” panującą tam atmosferę i „zapisując” rytm kroków jego mieszkańców. Dla Gliszczyńskiego ważne są również puste naczynia, które wcześniej przechowywały malarską materię. Ich opróżnione wnętrza, wyeksponowane na ścianie w formie wieloelementowego tonda, przywołują pamięć o jej uprzedniej tam obecności. Pendant dla instalacji *Puste* stanowi natomiast *Cinisbacillus* – jakby pozytywowe formy pustych wnętrza pojemników po farbach, ustawione na podłodze i „odlane” z popiołów. Materia malarska od swej organiczności i mięsistości, wzmocnionej właściwościami wosku, podąża więc w kierunku spopielenia i pustki; przechodzi

z bytu w (nie)byt i nieustająco cyrkuluje między jednym a drugim stanem, przenoszona dłonią artysty. A dłoń ta – jak głosi tytuł jednej z instalacji – ma „oko na koniuszku palca”, które łączy wzrok z dotykiem, czyniąc malarstwo procesem cielesnym i głęboko z ciałem powiązanym. Gliszczyński jest w tej kwestii podobny do Aliny Szapocznikow, która zanotowała: „Czuję potrzebę parania się z materiałem, chce mi się miętosić, dotykać palcami materii. Ten fizyczny kontakt daje mi uczucie przekazywania siebie rzeźbie”.

Gliszczyński przekazuje siebie swoim obrazom, a cała jego twórczość uzmysławia zatem, że malarstwo jest sztuką ciała¹⁰. Ponadto zdaje się sugerować, że „widzenie jest dotykiem za pomocą wzroku”¹¹, co z kolei jest bardzo bliskie fenomenologii percepcji w ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Synergiczna cyrkulacja materii łączy bowiem doznania wzrokowe i dotykowe w jedną nierozdzielalną całość, pokazując, że widzialne przechodzi w dotykalne, dotykalne zaś w widzialne, w związku z czym „widok widzialnego należy do dotyku ani mniej, ani bardziej niż «jakości dotykowe»”¹². Malarstwo Gliszczyńskiego, które oddala się samo od siebie, by pozostać wciąż sobą, dzięki kondycji materii staje się zmysłowym wydarzeniem¹³. A może – nieco korygując metaforę Lyotarda – nazwałabym je zmysłowym wydarzaniem się?

6

A.C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 1984, s. 162.

7

Ibidem, s. 39.

8

R.E. Krauss, *Perceptual Inventory*, Cambridge – London 2010, s. 19.

9

Zob. H. Jenkins, *Kultura konwencji. Zderzenie starych o nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006.

10

J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 17.

11

M. Merleau-Ponty, *Splot – chiasma [w:] Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 139.

12

Ibidem, s. 138.

13

J.-F. Lyotard, *Co malować?...*, s. 14, 29.



Odcisnięta pamięć, obiekt, instalacja, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010, wystawa „SYNthesis&enERGY”, Galeria Sztuki „Wozownia” w Toruniu, 2016
Imprinted Memory, object, installation, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010, „SYNthesis&eneRGY” exhibition, “Wozownia” Art Gallery in Toruń, 2016

Synergic Circulation of Matter: Krzysztof Gliszczyński's Work as a Sensual Happening

Marta Smolińska

1

M. Salwa, *Czy medium można oddać „sprawiedliwość”? [in:] Sztukaw przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.

2

J.-F. Lyotard, *Poróżnienie*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2010, p. 162 (English translation by M. Pokornowski).

3

Idem, *What to Paint?* Adami, Arakawa, Buren, Leuven 2012, p. 143.

4

Ibidem, p. 161.

5

Ibidem, p. 143.

The work of Krzysztof Gliszczyński is an everlasting process of circulation of the painting matter. With time, the process has become increasingly more trans-medial; after all, the artist uses the potential of video, he crafts objects and installations, and yet he still remains within painting, doing justice to it¹. The phenomenon of synergy, mentioned in the title of the artist's solo exhibition at the "Wozownia" Art Gallery in Toruń, manifests itself not only in each of the artworks separately but also in the sense of using the particular media compatibly. A cosmos is born in which every single particle of paint has its own place – from application on canvas, through scraping, until being laid on a surface once more or being attentively placed in an *Urn* – such is the circulation within this artistic universe.

I'd even say that, via his output, Gliszczyński clearly confirms the paradoxical thesis proposed by Stephen Melville, who claimed that the more distant painting shall become towards itself, the more faithful it will remain to its own nature. Whereas Jean-François Lyotard indicates: "Painting shall be good (it will attain its goal, approximate it) if it obliges a viewer to pose the question about how it works"². Both of the above-mentioned postulates are brought by Gliszczyński into play quite acutely. The artist focuses on the matter, the color, the paints and containers in which he keeps tints, as well as on the very process of painting and documenting the particular stages of a given work's development. Thus, the process becomes as important as its final outcome: a painting created in accordance with the secrets of Gliszczyński's own technique elaborated throughout the years, which is based on encaustic painting, frequently supplemented with marble powder. Facing these pieces of art, we cannot stop asking how does painting work and based on what principles does its self-analytical mode operate?

When it comes to the artistic output of Gliszczyński, whose attitude refers to alchemist philosophy, it is matter that plays the key role – the matter that he uses to design his consecutive works – he is interested in the history and symbolism of colors, the (meta)physics of paint as the painting material thanks to which a new reality emerges

on the canvas. Hence the care not to waste anything during his work: nothing can be lost because matter accumulates with time its own individual history, traces and memories of earlier use "inscribe" onto it, energy of past gestures and images amasses within. That is why since 1992 Gliszczyński has been carefully gathering crumbles of painting matter, collecting them with reverence inside objects he refers to as *Urns*. These *Urns*, arranged in a form of a ziggurat inside Wozownia, constitute the main installation of the display – discourse on painting besets it.

This time, by exposing the so-called *Samplers*, Gliszczyński gives the viewers insight into the early stages of his artistic work. Small-sized slats or pieces of canvas become experimental grounds or laboratories where the intensity of colors is being tested and where questions are posed concerning the concept of a painting being planned. Thus, *Samplers* create a synergy between the visual and the textual, between the paint matter and the transcript of thoughts. They are as if pages detached from a sketch-book on which the artist makes fundamental decisions and spontaneously takes down ideas for further phases of his struggle with matter.

According to Lyotard: "[Matter] escapes through the net of the concept; it remains unattributable"³. The French philosopher's thesis is that we should not discuss the end of painting, but the end of aesthetics. When it comes to the form/matter opposition, he definitely opts for matter and its potential for creating images, a kind of sensual occurrences. "Matter [...] disconcerts (*déconcerte*) the power to unify"⁴. Gliszczyński's pieces seem to fit this line of reasoning, they set matter – one of the rudimentary elements of painting – in constant motion. The artist applies paint onto canvas, he removes it with a special tool, lets it precipitate on his rubber gloves used at work to finally store it in *Urns*, preserving – this way – with honor the paint's aura. As stressed by Lyotard, "[t]o conceive of matter is always to give it form"⁵, and such giving of form seems to rest in the act of locking it within the cuboid *Urns*, concatenated as part of the Toruń-based exhibition into the form of the monumental ziggurat.



Cinisbacillus, obiekt, instalacja, odciśnięte naczynia jednorazowego użytku, popiół, cement, Ø 120 cm, 2004,
wystawa „SYNthesis&enERGY”, Galeria Sztuki „Wozownia” w Toruniu, 2016
Cinisbacillus, object, installation, imprinted disposable vessels, ash, cement, Ø 120 cm, 2004,
“SYNthesis&eneRGY” exhibition, “Wozownia” Art Gallery in Toruń, 2016

6

A.C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main 1984, p. 162 (English translation by M. Pokornowski).

7

Ibidem, p. 145.

8

R.E. Krauss, *Perceptual Inventory*, Cambridge – London 2010, p. 19.

9

See: H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych o nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2006.

10

J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, p. 17.

11

M. Merleau-Ponty, *Splot – chiazma* [in:] *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996, p. 139 (English translation by M. Pokornowski).

12

Ibidem, p. 138.

13

J.-F. Lyotard, *What to Paint?*...

This installation – the visual and semantic center of the exposition – functions as if architecture erected upon the foundations of the painting process, whose multifaceted course is announced by the remaining artworks, surrounding the core. The reference to the shape of ziggurat – a typical Mesopotamian temple-tower in the form of a terraced step pyramid – sanctifies the painting matter, carrying out its decontextualization and promising its eternal life. Arthur C. Danto observes quite justly: "The relation between the artwork and its material substrate is as complex as that between the spirit and body"⁶. The author of *Urns* includes his own body and creative touch within this relation, thanks to which he ceaselessly initiates the process of painting's happening in time and space.

Lyotard suggests that "the holiness of the instant never finds reparation in sacrificial (hi)story"⁷. Contrary to the French philosopher's intuition, Gliszczyński "mummifies" particles of matter in his works and he carefully records traces of its synergic circulation, making his viewers realize that the painting process can indeed be grasped by history. In such a context, painting becomes meditation, reflexion and consideration. Apart from painting itself, it primarily thinks itself, questions itself, analyzing and boldly exploring its own antipodes. Traces, imprints of the living touch of the artist's hand multiply; remains, wastes, fragments amass and they accumulate the memory of particular stages of the creative process within. A scrape of matter, as if a cosmic particle or a gene with its own DNA, travels between the artist's hands, the canvas' surface and the sanctifying serenity of the *Urns*. The history of this holiness rests within each of the pieces separately as well as in all of them together, but it is only the viewer who has the potential of reading it.

The medium itself – understood as both the physical carrier of image and a nexus of conventions – also has its own memory. A quote from Rosalind E. Krauss: "The medium is the memory"⁸ – Gliszczyński inquisitively plays with this memory, launching the strategies of the traditional media within the new media, but also creatively documenting his actions with painting and in painting's proximity. The *Imprinted Memory* installation is a concatenation of the paint matter that used to cover the floor at the artist's family house, "absorbing" its atmosphere and "recording" the rhythm of its inhabitants' footsteps. Empty vessels that once contained painting matter are equally important for Gliszczyński. Their emptied interiors, exposed on a wall in a form of multi-part tondo, recall the memory of the paint's prior presence therein. *Cinisbacillus* constitutes a *pendant* for the *Empty* installation – as if positive forms of empty interiors once hosting paint, arranged on the floor and "cast" from ashes. Thus, the painting matter, from its organic and flesh-like quality, strengthened with wax, moves towards ash and void; from

being to (non)being, endlessly circulating between one state and the other, driven by the artist's hand. This hand has an "eye on the fingertip" – following the title of one of the installations – that unifies sight and touch, rendering painting as a bodily process, deeply bound with the body. In this respect, Gliszczyński is similar to Alina Szapocznikow who noted: "I feel the need to dabble in the material, I want to rumple, touch the matter with my fingers. The physical contact gives me the feeling of transferring myself onto the sculpture".

Gliszczyński transfers himself onto his paintings, and so his entire output makes us realize that painting is the art of body. Moreover, he seems to suggest that "seeing is touching with one's eyes"¹¹, which is close to Maurice Merleau-Ponty's approach to phenomenology of perception. After all, the synergic circulation of matter combines visual and tactile sensations into a coherent, inseparable whole, showing how the visual changes into the tactile, while the tactile transforms into the visual, thus, "seeing the visual belongs to touch no less and no more than the 'tactile qualities' [themselves]"¹². Gliszczyński's painting, which distances itself from itself, just to remain itself, thanks to the condition of matter becomes a sensual occurrence¹³. Or perhaps – to revise Lyotard's metaphor slightly – could I go a bit further to call it a sensual happening?



Akcja Winienie, zapis filmowy oraz fotograficzny, 28 grudnia 2012, film wideo, 6'3", 2012
Action Wining, film and photographic footage, 28 December 2012, video, 6'3", 2012



Zanurzenie się w czerwieni i oddychanie bielą

Marta Smolińska

1

M. Rzepińska,
*Historia koloru
w dziejach
malarstwa
europejskiego*, t. 1,
Warszawa 1989, s. 23.

2

Termin Gillesa
Deleuze'a, zapro-
ponowany w analizach
malarstwa Francisza
Bacona. Zob.
G. Deleuze, *Francis
Bacon: Logique de
la sensation*, Paris
1981; Ł. Kiepuszewski,
*Trzecie oko. Hap-
tyczne widzenie
według Gillesa
Deleuze'a* [w:]
*Wielkie dzieła –
wielkie interpre-
tacje*, red.
M. Poprzęcka,
Warszawa
2007, s. 249–261.

3

Cyt. za: J. Gage,
*Kolor i kultura.
Teoria i znaczenie
koloru od antyku
do abstrakcji*, tłum.
J. Holzman, Kraków
2008, s. 267.

Jak zauważa Maria Rzepińska, w rozważaniach estetyków i psychologów w kwestii barw „powraca często pytanie, czy kolor pojedynczy odczuwany jest przez nas jako wartość autonomiczna estetycznie czy też do przeżycia estetycznego konieczna jest jego konkretyzacja, «wcielenie» w materię i włączenie w strukturę pewnego układu”¹. W pracach Krzysztofa Gliszczyńskiego prezentowanych w ramach wystawy „*losis et leucosis*, czyli czerwienienie i bielenie” czerwień zostaje skonkretyzowana, wcielona w materię i włączona w strukturę układu, w którym eksplorowane i dynamizowane są najrozmaitsze jej właściwości. Barwa ta, obok żółtego i niebieskiego wchodząca w skład triady podstawowych kolorów malarstwa, zyskuje w pracach autora *Mitologii czerwieni* nowe, indywidualne, lecz nie do końca autonomiczne życie – ściśle wiąże się bowiem z kontekstami, w których się pojawia, z rodzajami materii, w które się wciela i dzięki którym poddaje się konkretyzacji. W każdym obrazie, rysunku, obiekcie trzeba doznać jej od początku, pozostając wciąż niedoświadczonym fenomenologiem barwy, który odbiera tętno czerwieni całym sobą.

Czerwień, od wieków obciążona przebogą tradycją symboliczną, dla Gliszczyńskiego staje się żywiołem, zapraszającym do odkrywania go na nowo; zarówno ze świadomością historii czerwieni, jak i zapomnianiem tej historii, by zobaczyć ją zupełnie „na świeżo”, uruchomić jej potencjał jakby od zera. Artysta, wykraczając poza płaszczyznę obrazu oraz poszerzając spektrum malarstwa o obiekty i filmy, stwarza tej wyjątkowej barwie szczególne możliwości zaistnienia i działania – nie tylko na powierzchni płótna, lecz również w formach przestrzennych. Czerwień może być więc tożsama z linią rysunków, pełną ekspresji, stanowiącą zapis malarskich gestów, znaczących ślady na białym tle, ale może także wystąpić jako materia dopełniona woskiem i „zatapiająca” książki, czyniąc z nich osobliwe przedmioty, pozbawione swej pierwotnej funkcji i zdekontekstualizowane.

W przypadku niektórych prac na płaszczyznach czerwieni wygląda na okiełznaną, opanowaną przez warsztat twórcy i oswojoną dla jego idei. W obrazach, w których gruba warstwa tej barwy nosi ślady żłobień, wybierania jej objętości, materia jest zastygła, gęsta i zestalona, co pozwala na

kreowanie nieledwie „reliefowych” układów, w których nieustannie zderza się jakość czystego koloru z „wrysowanymi” w jego „mięsie” liniami. W tak zaaranżowanych okolicznościach powstaje napięcie pomiędzy tym, co związane z barwą, a tym, co przypisywane rysunkowi, intrygujące odbiorcę tym silniej, że w obrazach Gliszczyńskiego dopatrywanie się klarownego podziału na kolor i linię traci swoją zasadność. Są one po prostu integralne: rysunek to jednocześnie kolor, a kolor to rysunek, a ich kolejne warstwy splatają się ze sobą, budując sieć wzajemnych interakcji i odniesień.

Dla odbiorcy percypującego tego rodzaju czerwioną powierzchnię optyczne okoliczności nie wyczerpują się jednak tylko w bodźcach wzrokowych, a z równą siłą pobudzają również widzenie haptyczne² i pragnienie dotyku, chęć przesunięcia dłonią po obrazie, by doznać owej naprężonej gry wypukłości i wklęsłości, podszytej ciepłem czerwieni. Już w latach 1916–1923 Tarabukin pisał w swoim traktacie, że malarza nowoczesnego cechuje szczególna rewerencja wobec materiałów, że pracując z kolorami, przekazuje za ich pośrednictwem dotyk samego materiału równoległe do efektu wywołanego przez doznania koloru³. W trakcie oglądu obrazów Gliszczyńskiego – mówiąc językiem Gillesa Deleuze’a – wchodzi się więc w haptyczny rezonans i odczuwa się energię, jaką artysta zainwestował w obraz, najpierw nakładając na niego kolor, a potem zdejmując go i żłobiąc w nim. Proces ten „ożywa” w wyobraźni odbiorców, a samo płótno jawi się w tym kontekście jako „uprawianie”, kultywowanie pola czerwieni: od nanoszenia materii barwy, poprzez jej wysychanie i gęstnienie, po tworzenie w niej bruzd.

Efekt ten ze szczególną siłą dochodzi do głosu w pracach, w których Gliszczyński sięga po technikę enkaustyki. Użycie wosku jako spoiwa wymaga bowiem dotyku ciepłymi dłońmi lub podgrzanyimi łopatkami, co automatycznie wpływa na ukształtowanie powierzchni o wyjątkowym stopniu taktowności. W trakcie haptycznego rezonansu wyczuwa się fizyczny stosunek autora *Caput mortuum* do materii, która – paradoksalnie – wraz z upływem procesu percepcji stopniowo podlega optycznej dematerializacji

i pulsuje wewnątrz ciała widza. Poszczególne odcienie czerwieni oraz skomplikowane rytmy żłobień wprowadzają powierzchnię obrazu w wizualny ruch, który wydaje się tym bardziej dynamiczny, im szybciej odbiorca zmienia punkty widzenia i przemieszcza się wzdłuż płótna.

W ramach wystawy „*losis et leucosis*, czyli czerwienienie i bielenie” uwidacznia się również dalsze życie wyżłobionych cząstek barwy, które niczym „żywa” substancja wcielają się w kolejne obrazy, krążą między nimi, mieszają się, generując oraz wprowadzając w nieustanny ruch tytułowe czerwienienie i bielenie. Filmy uzmysłwiają to ich bycie w obiegu, ustawiczny ruch i przemieszczanie się między obrazami, by w końcu w którymś z nich zamieszkać na stałe. Każda z nich, bezpośrednio dotknięta narzędziem i palcami artysty, zachowuje w sobie energię każdego stanu, w którym się w ciągu tych procesów znajdowała, emanując swego rodzaju pamięcią i energią materii, tym bardziej wypromieniowującą się w otoczenie, im bliższą krwistej czerwieni.

Ślady interakcji między dłońmi twórcy a wyżłobionymi drobinami barwnej substancji zachowują gumowe rękawiczki, pieczętowane zbierane i zachowywane, jakby „zakonserwowane” w osobliwych gablotach-urnach z pleksi. Na ich jasnej delikatnej powierzchni czerwień wygląda niczym pozostałości krwi po jakiejś tajemniczej operacji, która musiała się dokonać – asocjacja ta uruchamia z kolei porównanie procesu twórczego z zabiegiem na żywym mięsie, w tym wypadku na żywym ciele obrazu i mięsie koloru, czyniąc z artysty swego rodzaju chirurga barwy⁴. „Niewiele kolorów wyposażono w zdolność wywoływania rezonansu symbolicznego tak jak czerwień. W językach indoeuropejskich może to wynikać z postrzegania «czerwieni» jako koloru *par excellence* życiodajnej krwi”⁵. Malarze od wieków, odzwierciedlając karnację przedstawianych postaci, sięgali po czerwień, by dodać im wrażenia życia i w bardziej przekonujący sposób ucieleśnić ich obecność. Jak pisze Georges Didi-Huberman, dodanie czerwieni jest jak zaczerwienienie lub rozgrzanie: przeprowadza transfuzję krwi lub – lepiej – infuzję krwi⁶. Twórca może być więc postrzegany jako ten, kto – operując ilością czerwieni – dodaje lub upuszcza krwi obrazowi, a ślady tych zabiegów pozostają widoczne na eksponowanych przez Gliszczyńskiego rękawiczkach. Czerwienie to uzupełnianie „czerwonych ciałek”, bielenie zaś to upuszczanie krwi, zmniejszanie wrażenia materialności i efektu życia na rzecz dematerializacji i osuwania się w nieobecność. Bielenie to zanikanie, utrata haptycznej substancjalności, nasycanie obrazu oddechem przestrzeni.

Czerwienienie zaś to **zanurzanie** się w mięsności materii i eksponowanie jej płynności, co szczególnie uwidacznia się w obrazie *Homage dla „Wunde 16”* – zaginionego obrazu Gerharda Richtera, w którym płótno impastowo, grubo pokryte olejną farbą wygląda jak ciało po torturach,

wysmagane, ubiczowane, pełne blizn i śladów po kontakcie z narzędziami tortur. Na widok tej pracy nieodparcie przychodzi do głowy słynna uwaga Willema de Kooninga, że farbę olejną wynaleziono po to, by móc przekonująco malować mięso⁷. Odbiorca, konfrontując się z tak porysowaną, pobrużdżoną powierzchnią, zawsze czuje się nie-swojo, co wynika z automatycznego tworzenia analogii z ludzkim ciałem i skórą. Wrażenie to staje się tym bardziej dojmujące, że z górnej krawędzi formatu w kadr „wsuwa się” organiczna forma, ociekająca czerwienią, w tym kontekście wyjątkowo nieodparcie kojarzącą się z krwią, krwawieniem, upływaniem życiodajnego płynu. Te drogę asocjacji utwierdza także tytuł nieistniejącego dzieła Richtera, odnoszący się do rany. Od XII wieku w ikonografii chrześcijańskiej ukazywano rany Chrystusa, których widok miał w wiernych wzbudzać empatię, współczucie i skruchę za grzechy⁸. Natomiast sztuka nowoczesna i współczesna, często operująca na pograniczu wnętrza i zewnątrz, szczególnie często sięga po ten motyw⁹, by odbiorca postrzegał dzieło nie tylko wzrokiem, lecz także całą swoją cielesnością, wchodząc przy tym w haptyczny rezonans. Jak uogólnia tę kwestię Jean-Luc Nancy, malarstwo jest sztuką ciała¹⁰; można dodać, że ta cielesność jest angażowana zarówno ze strony malarza, jak i odbiorcy.

W przypadku twórczości Gliszczyńskiego energią cielesnej obecności artysty przed powierzchnią dzieła ewokują także rysunki, wykonywane na papierach dużych formatach, w których linia jest zintegrowana z czerwienią zastosowanego pigmentu i zdaje się wybuchać ze zdwojoną siłą. Trajektorie poszczególnych pociągnięć rysującego narzędzia nakładają się na siebie, splatają się ze sobą, tworząc ogniska szczególnych napięć, które wręcz płoną, wypromieniowując ekspresję zainwestowanych w nie uprzednio gestów. Miejscami linie zyskują autonomiczną ciągłość, wyzwolone z powinności imitowania czegokolwiek, a skupione na dokonywaniu transferu między zapisem gestu artysty a cielesnością widza, śledzącego ich przebieg i interakcję z białym tłem; miejscami zaś przypominają formy powietrznych trąb i wsysają wzrok swoim wirowym, niezwykle dynamicznym ruchem. Czerwone kreski zdają się bowiem odrywać od tła, przenikać w przestrzeń przed płaszczyzną i wychodzić ku odbiorcy lub wciągać go w głąb, jeszcze na inny sposób uzmysłwiając mu jego własną fizyczną obecność.

Osobny *modus* egzystowania czerwieni prezentują nasycone tą barwą obiekty: masywny wielowarstwowy rulon, książki, spiętrzone płóciennymi zwoje i urny z zamkniętymi w nich strużynami farby. Rulon, noszący tytuł *Historia malarza z Borowego Młyna*, składa się z wielu nawiniętych na siebie pasów płótna, które nikną w jego przekroju, jednocześnie przyczyniając się do powstawania jego masy i narastania średnicy. Struktura tego typu nosi w sobie pamięć nawijania kolejnych warstw, łącznie z doty-

4

Zasadność zastosowania tej metafory znajduje swoje potwierdzenie w jednym z ujęć filmu, gdy artysta wykonuje rysunkowi zastrzyk z czerwieni.

5

J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka, symbolika*, tłum. J. Holzman, A. Zakiewicz, Kraków 2010, s. 110.

6

G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei, Aus dem Französischen von Michael Wetzels*, München 2002, s. 21.

7

Zob. D. Bohde, Mechthild Fend, *Inkarnat – eine Einführung* [w:] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. D. Bohde, Berlin 2007, s. 15.

8

Por. S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei* [w:] *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. K. Marek et al., München 2006, s. 85–114.

9

Tezę tę stawia James Elkins w: J. Elkins, *Di erenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper, aus dem Englischen von Heinz Jatho* [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. H. Belting et al., München 2002, s. 489–500.

10

J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 17.

kaniem ich dłońmi artysty, **zanurzeniem** w czerwonym rozgrzanym wosku, naklejaniem na zastaną i wciąż narastającą formę. Ten kierunek skojarzeń potwierdza obecność lateksowych rękawic, porzuconych obok rulonu, jakby po wykonaniu zadania. Co znaczące, rdzeń, na który dokonywane jest nawijanie poszczególnych warstw, to starego typu maszynka malarska do powielania wzorów.

Odbiorca otrzymuje więc historię życia, w którą nie ma wglądu – dostępne dla wzroku są bowiem jedynie zewnętrzne warstwy, które skrywają, i deformują to, co pod spodem. Forma jest zwarta i niedostępna niczym zamknięta egzystencja, która przeminęła, zapisując karty, z biegiem czasu nieczytelne. Płótno, nabrzmiałe od czerwonego wosku, być może było podłożem obrazów malarza z Borowego Młyna; być może nosiło ślady jego dotyku i malarskich koncepcji. Wosk, tak intensywnie zachowujący pamięć i ślady dotyku, wyjątkowo mocno pobudza wrażenie haptycznego rezonansu i nasycza rulon szczególną taktylnością. W kontekście tej realizacji Gliszczyńskiego czerwień konotuje zarówno życie, jak i jego zastygnięcie; rozpala wyobraźnię i równocześnie ją studzi, tworząc rodzaj osobliwej „skamieliny”, która jawi się jako zapis upływającego czasu. Rulon swoją spoistością i nieprzystępnością działa na sferę imaginacji odbiorcy, nieledwie pchając go do tego, by zaczął go rozwijać i podjął się niemożliwej misji „odczytywania” biografii zapisanej w poszczególnych warstwach. Gdyby ktokolwiek uległ temu impulsowi, po mozolnym odwijaniu w środku odnalazłby jednak nie upragnione świadectwo indywidualności malarza z Borowego Młyna, a tradycyjny watek do powielania wzorów na ścianach...

Taktylnie działają również nasycone czerwonym woskiem książki, tworzące nieprzystępną bibliotekę, w której każde wydawnictwo ma sklezione kartki. Lektura jest w tych warunkach niemożliwa, a odbiorcy pozostaje dotykanie woluminów wzrokiem, doznawanie ich czerwonej obiektowości i zwartości zamiast zawartości. Jest w nich zamknięta jakaś wiedza, jakieś przekazy, jakiś czas, ale dzięki spetryfikowaniu ich czerwienią jakości te stają się niepoznawalne i niedostępne. Książki zarazem kuszą, by brać je do rąk, podjąć próbę ich otwarcia na wybranej stronie, lecz jednocześnie swoją zbitą czerwoną strukturą zdecydowanie przeczą takim możliwościom. Zostały utrwalone czerwienią – jakby dano im drugie życie i uchroniono delikatny papier przez rozpadem – ale w zamian pozbawiono je ich pierwotnej funkcji. Jakie treści zawierały? Czy tak cenne, że musiano je chronić? Czy tak niebezpieczne, że zamknięto do nich dostęp? Czerwień milczy na ten temat, pozostawiając wyobraźni patrzących otwarte ścieżki skojarzeń.

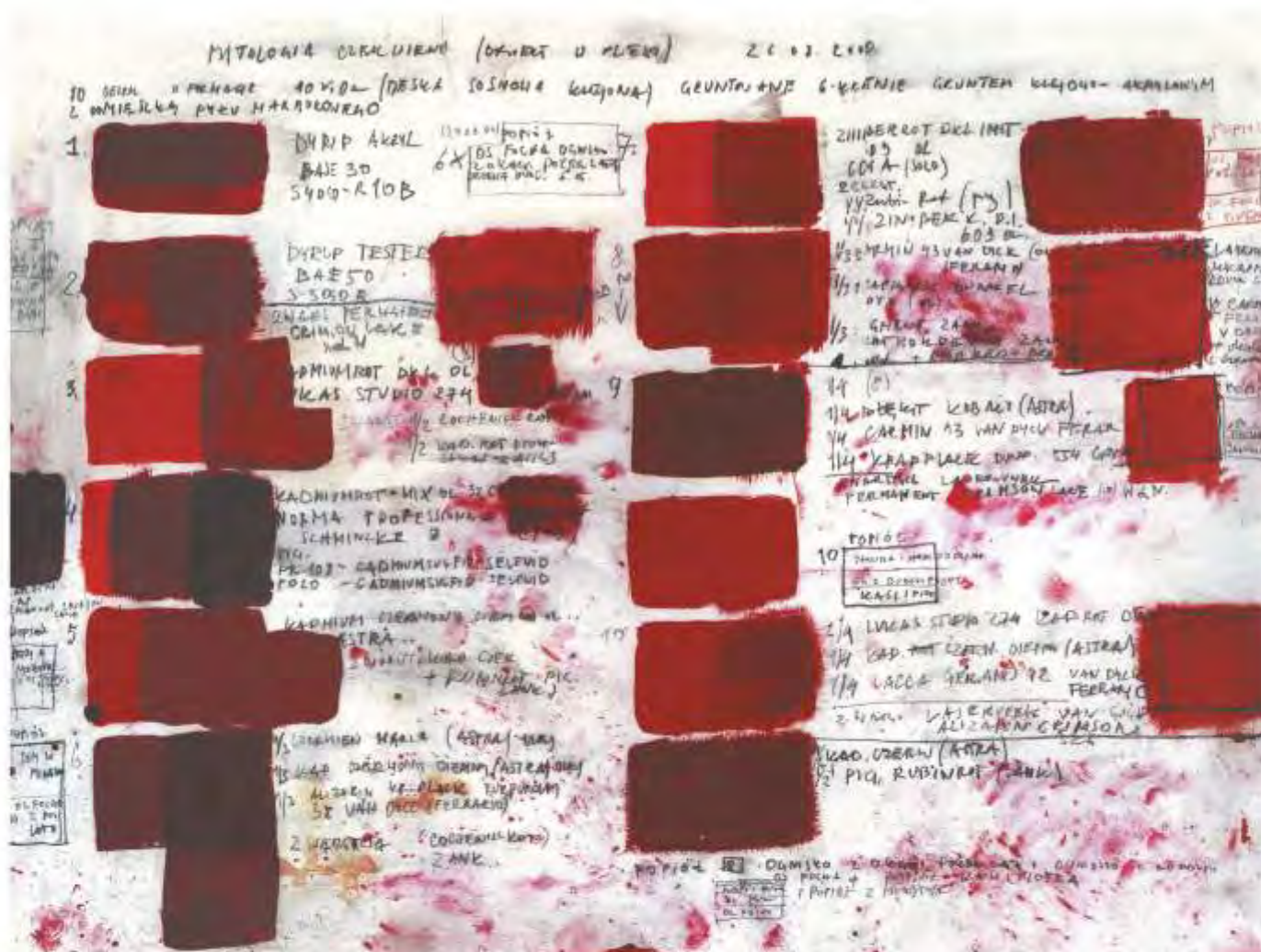
Natomiast zwoje płótna, spiętrzone w wysokich drewnianych „szafkach” pozbawionych drzwi i pleców, powstałe w ramach cyklu *Mitologia czerwieni*, są niczym podobrazia wyjęte z ram i z jakiegoś niejasnego powodu porzucone. Porzucone, lecz nie wyrzucone, gdyż pieczo-

łowicie zgromadzone i wyeksponowane w nietypowej dla siebie sytuacji. Nie można wszak dokładnie zobaczyć, co na nich namalowano; można jedynie popatrzeć przez nie – niczym przez lunety – na obrazy wiszące na ścianie za nimi. Można tę „szafkę-gablotę” obejść i popatrzeć z drugiej strony na prace z przeciwległej części galerii. Zyskuje się w ten sposób zupełnie nowy widok, nową perspektywę – patrzy się poprzez czerwone tunele o postrzępionych brzegach, wyrażiszcie sygnalizujące aspekt materialności malarstwa i sugerujące, że na malarstwo zawsze patrzy się przez pryzmat malarstwa, jego tradycji, przeszłości, a także fizycznych uwarunkowań medium. *Lunety* tego rodzaju – w kontekście indywidualnej wystawy Gliszczyńskiego – dają artyście, a także oczywiście widzom, możliwość spojrzenia na nowe wcielenia czerwieni w kontekście jej wcześniejszych inkarnacji, obecnych w twórczości autora *Mitologii czerwieni*. Patrząc przez nie, można odnieść wrażenie, że z biegiem czasu wzmacnia się mięsistość materii tej barwy, sytuowana na skrajnym biegunie wobec jej rozbielania i dematerializacji. Gra toczy się pomiędzy mięsem czerwieni a przestrzenią bieli – bieli, która w zestawieniu z czerwienią wydaje się tym lżejsza i nieledwie nasycona powietrzem.

Resztami czy „skutkami ubocznymi” procesu rozbielania są strużyny czerwieni złożone w *Urnach*. Skrupulatnie zbierane w szklanych gablotach stanowią swoisty zapis przebiegu malarskich akcji, jawiąc się jako ich relikty oraz przechowując pamięć każdego dotknięcia ciepłej ręki artysty lub chłodu żłobiącego powierzchnię obrazów dłuta. Zyskują samodzielność i zaczynają w tych okolicznościach żyć nowym życiem, autonomicznym wobec płaszczyzny, jakby na marginesie „opowiadając” o twórczym procesie i dając wyobraźni odbiorcy w niego rekonstrukcyjny wgląd. Materia obrazu, ciała koloru czy inkarnacje pigmentów – mimo że złożone w tytułowych *Urnach* – nie są więc martwe, lecz stają się rezerwuarami twórczej energii, pełnymi skumulowanej w nich pamięci dotyku.

Gliszczyński – mimo iż nie nazywa się Czerwień – chce ją pić do dna. Stąd w jego pracowni powstają prace bazujące na czerwieniach, zawartych w wytrawnych czerwonych winach. Czy jednak na pewno ten rodzaj czerwieni służył tylko do uzyskiwania barwy? Już Giorgio Vasari pisze o florenckim malarzu Buonamico Buffalmacco, który malował cykl fresków dla sióstr zakonnych i sugerował im, że w celu najlepszego namalowania skóry potrzebuje domieszać do farb dobre czerwone wino – siostry uwierzyły i malarz w czasie pracy pił świetny trunek, do malowania oczywiście używając oczywiście tylko farb¹¹...

Stosując określenie Rudolfa Arnheima, można natomiast powiedzieć, że mikrotematem całości wystawy „*Iosis et leucosis*, czyli czerwienienie i bielenie” są obiekty z serii *Mitologia czerwieni*, które, w formie stojących na podłodze transparentnych gablotek, prezentują deseczki pokryte próbkami różnych rodzajów czerwieni. Z czasem



Studium czerwieni, mapa koloru do powstających prac z cyklu *Mitologia czerwieni*, papier 50 × 70 cm, 2000
A Study of Red, colour map for the works from *The Mythology of Red* series, paper, 50 × 70 cm, 2000

czerwień na nich blaknie, rozjaśnia się, podążając w kierunku bielenia i dematerializacji. W większości pozostałych prac jest ona jednak „krwście” obecna, jawi się jak żywioł, który naprzemiennie wrze i zastyga, drażniąc oczy patrzących. Owo drażnienie intensywnym impulsem jednego koloru jest jednak – jak zauważył już Johann Wolfgang Goethe – kompensowane tworzeniem powidoków barw dopełniających¹². Prace Gliszczyńskiego w wyobraźni odbiorców znajdują odpowiedź bliską szarościom i bielom – tytułowe bielenie rozgrywa się więc nie tylko na płaszczyznach obrazów, lecz również w percypujących ciałach odbiorców. Artysta w tekstach wyświetlanych w filmie, powołując się na Maurice’a Merleau-Ponty’ego słynącego z fenomenologicznych analiz cielesności percepcji, sam zresztą ów aspekt bezpośrednio tematyzuje. Obrazy i obiekty, bazując na mięsie czerwieni i wosku, kładą akcent na relację ciało – obraz lub obiekt, między którymi rodzaj zawiasu stanowi pojęcie materialności¹³. Wskutek doznawania owej materialności inicjuje się performatywność, wy-czuwalna zarówno po stronie artysty, jak i odbiorcy. Już Emil

Zola uważał, że fizyczna kondycja artysty przenosi się na jego dzieła¹⁴, co z kolei w haptyczny rezonans wprowadza również widzów. Twórczość Gliszczyńskiego otwiera się na performatywne jej doznawanie, a aspekt ten jest stymulowany przez świetne wycucie i kielznanie materii malarskiej oraz paranie się nią z pełnym zaangażowaniem niezależnie, czy z proces ten odbywa się z wykalkulowaną precyzją, czy w wyniku spontanicznej ekspresji. Kolor wciela się w materię oraz włącza w struktury pewnych układów, wyzwalając siłę swego oddziaływania i aktywizując haptyczne widzenie zakorzenione w ciałach patrzących. Werbalne zdanie sprawy z doznań tego typu jest wyjątkowo niełatwe. Jak celnie zauważa John Gage, „[Z]nacząca rozbieżność ilościowa między doznaniem zmysłowym a językiem je opisującym oznacza, że postrzeganie koloru jest w dużej mierze skojarzeniowe”¹⁵, co z kolei implikuje fakt, że każdy odbiorca wobec prac Gliszczyńskiego podąży indywidualnymi ścieżkami asocjacji – od zanurzenia się w czerwieni po oddychanie biela.

12
J. Gage, *Kolor
i kulturg...*, s. 198.

13
M. Finke,
*Materialität und
Performativität. Ein
bildwissenschaftlich
her Versuch über
Bild/Körper [w:]
Verwandte Bilder.
Die Fragen der
Bildwissenschaft,*
hrsg. I. Reichle et al.,
Berlin 2008, S. 59.

14
M. Krüger, *Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert* [w.] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, S. 159–180.

15
J. Gage, *Kolor i znaczenie...*, s. 262.



Iosis, obraz synergiczny, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 2012
Iosis, synergic painting, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 2012



Vinum residua, 2012–2013, film wideo 5'15", ujęcia fotograficzne, Beira Interior-doc 2007, Praca Velha-Carrafeira, Portugalia
Vinum residua, 2012–2013, video, 5'15", photographic shots, Beira Interior-doc 2007, Praca Velha-Carrafeira, Portugal



Vinum residua, 2012–2013, film wideo 5'15", ujęcia fotograficzne, Chateau de Goelane 2008, Grand Vine de Bordeaux, Miss en Boutelle au Chateau
Vinum residua, 2012–2013, video, 5'15", photographic shots, Chateau de Goelane 2008, Grand Vine de Bordeaux, Miss en Boutelle au Chateau

Bathing **in Red** **and Breathing** **White**

Marta Smolińska

1

Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warsaw 1989, p. 23.

2

Gilles Deleuze's term proposed in the analyses of Francis Bacon's painting oeuvre. See: G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris 1981; Ł. Kiepuszewski, *Trzecie oko. Haptyczne widzenie według Gillesa Deleuze'a* [in:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, pp. 249–261.

3

Quoted after: J. Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley 1999.

As Maria Rzepińska remarks, the debates of experts in aesthetics and psychology on the matter of colours feature "a frequently recurring question whether a single colour is sensed as an aesthetically autonomous quality or its aesthetic sensation requires a concretisation, *incarnation* into matter and inclusion into a structure of a certain set"¹. In Krzysztof Gliszczyński's works on display at the exhibition "*Iosis et Leucosis*, i.e. Reddening and Whitening" red is concretised, incarnated into matter and included within the structure of a set which sees the exploration and dynamisation of a variety of its properties. Colour red, sitting alongside yellow and blue in the triad of basic colours in painting, acquires in the works of the author of *Mythology of Red* a new, individual yet not entirely autonomous life – for it is strictly related to the contexts where it emerges, the kinds of matter into which it is incarnated and with which it undergoes concretisation. In each painting, drawing and object we need to sense it from scratch, while retaining the status of an inexperienced phenomenologist of colour, who receives the pulse of red to the core.

For ages charged with rich symbolic tradition, for Gliszczyński red becomes a force inviting to discover it anew; both being aware of the history of red and having forgotten that history to see it entirely "afresh", launch its potential as if from scratch. Going beyond the surface of the painting and expanding the spectrum of painting with objects and films, the artist develops particularly favourable circumstances for this remarkable colour to make itself manifest and operate – not only on the canvas surface, but also in spatial forms. Therefore, red can be selfsame with the line of drawings, highly expressive and providing a record of painting gestures marking traces on the white backdrop, but it can also occur as matter complemented with wax and "swamping" books in order to turn them into uncanny objects, de-contextualised and deprived of their primary function.

Red on the surfaces of some works appears tamed – mastered by the artist's skill and adopted for the needs of his idea. In the paintings whose thick layer of paint bears traces of furrowing and scooping its volume, the matter is hardened, dense and solidified, which provides the possibility

to create nearly relief-like arrangements, which juxtapose on an ongoing basis the quality of pure colour with the lines "traced" on its "flesh". Thus arranged circumstances generate tension between the sphere of colour and the sphere of drawing, which intrigues the viewer all the more so because with Gliszczyński's paintings any attempts at discerning a clear division between colour and line lose their sense. The two are simply integral: drawing is at once colour, and colour is at once drawing, whereas their subsequent layers intertwine to form a network of mutual interactions and references.

For a viewer who happens to perceive this kind of red surface, however, the optical outlook is not exhausted merely in the visual stimuli, but activates to the same extent "haptic seeing"² and the desire to touch, move the hand across the painting to sense the alternate game of the concave and the convex, underpinned with the warmth of red. Already in 1916–1923 Tarabukin wrote in his treatise that the modern painter is characterised by special reverence towards materials – working with colours, he uses them as vehicles of the touch of the sheer material alongside the effect triggered by colour sensations³. Therefore, in Gilles Deleuze's terms, upon viewing Gliszczyński's paintings one enters into "haptic resonance" and senses the energy invested by the artist in the painting, first by applying colour, then removing it and furrowing the work. The process "comes alive" in the viewers' imagination, and the painting itself appears in this context as "growing", cultivating the field of red: from applying the matter of the paint, over its drying and thickening, to making grooves in it.

This effect makes itself particularly manifest in the works where Gliszczyński chooses the technique of encaustic painting. This is because the use of wax as the binder requires touch with warm hands or heated blades, which automatically generates a surface of a surprising degree of tactility. During haptic resonance one senses the physical approach of the author of *Caput Mortuum* to matter, which – paradoxically – in the course of the process of perception gradually undergoes optical dematerialisation and pulsates within the body of the viewer. The particular shades

of red and complex rhythms of furrows set the surface of the painting in a visual motion, which seems the more dynamic, the faster one changes the point of view and moves along the canvas.

The exhibition "*Iosis et leucosis*, i.e. Reddening and Whitening" manifests also the further life of the removed particles of paint, which – like a "living" substance – enter into subsequent paintings, revolve among them and mingle, generating and setting in a constant motion the eponymous reddening and whitening. The films spark the awareness of their circulation, ongoing motion and travelling among the paintings in order to eventually settle in one of them for good. Each of them, touched directly with the tool and the artist's fingers, preserves the energy of each state in which it found itself throughout these processes, emanating some-what of a memory and energy of the matter, which radiates into space the more, the closer it remains to bloody red.

The traces of interaction between the hands of the creator and the removed particles of the colour substance are preserved on rubber gloves, which are solicitously gathered and stored, as if "conserved" in uncanny perspex urn-showcases. Red appears on their delicate surface like traces of blood after a mysterious surgery, which must have been carried out; in turn, this association evokes the analogy drawn between the creative process and the operation on the living flesh, in this case on the living body of the painting and the flesh of colour, turning the artist into somewhat of a colour surgeon⁴. "Few colours have been so heavily freighted with symbolic resonances as red. In the Indo-European languages, this may have been because 'red' has been seen as the colour *par excellence* of life-giving blood"⁵. For ages have painters applied red while rendering the complexion of the portrayed people – to make them more lifelike and convey their presence in a more convincing way. As Georges Didi-Huberman writes, adding red is like reddening or heating: it brings about a blood transfusion or – better still – blood infusion⁶. Therefore, the artist can be perceived as the one who – tampering with the volume of red – adds or lets blood out of the painting, whereas the traces of these procedures remain to be seen on Gliszczyński's gloves on display. Reddening amounts to replenishing "red corpuscles", while whitening to releasing blood from the painting, reducing the impression of materiality and vitality in favour of dematerialisation and sliding into absence. Whitening is fading, loss of haptic substantiality, saturating the painting with the breath of space.

Reddening, in turn, amounts to **bathing** in the fleshiness of the matter and showing its liquidity, which is particularly manifest in the painting *Homage to "Wunde 16" – Lost Painting by Gerhard Richter*, where the impasto-covered canvas with a thick layer of oil paint looks like the body after torture, whipped, flogged, with plenty of scars and marks left by the machinery of torture. The work brings

to mind the famous remark by Willem de Kooning that oil paint was invented so that painters could convincingly paint flesh⁷. Confronted with such scratched, grooved surface, the viewer is inevitably exposed to unease as a response to the automatically triggered analogies to the human body and skin. Making this impression even more acute, an organic red-dripping form "slides" into the frame from the upper edge, bearing in this context an irresistible association with blood, bleeding, outflow of life-giving liquid. In favour of this train of associations speaks the title of Richter's non-existent work, which references a wound. In the 12th century, Christian iconography embraced the Holy Wounds, whose view was to elicit empathy, sympathy and remorse for sins from the faithful⁸. In turn, modern and contemporary art, which often operate on the border of the inner and the outer, is particularly eager to tap into this motif⁹, in order for the viewer to perceive the work not only with their sight but also their entire bodiliness, thereby immersing into haptic resonance. As Jean-Luc Nancy generalises, painting is an art of the body¹⁰; what remains to be added is that the bodiliness is engaged both on the part of the painter and of the viewer.

In Gliszczyński's practice, the energy of the artist's bodily presence in front of the surface of the work is evoked also by his large-scale drawings on paper, where the line is integrated with the red of the applied pigment and seems to explode with a double force. The trajectories of particular strokes of the tracing tool overlap and intertwine concentrating in centres of special intensity, which are as if aflame, radiating the expression of the hitherto gestures that were invested in them. In some places the lines acquire an autonomous continuity, released from the obligation to imitate anything and focused on the transfer between the record of the artist's gesture and the bodiliness of the viewer, following their course and interaction with the white background; whereas in other places their forms resemble tornadoes, and suck sight with their ultra-dynamic whirlpools. This is because red bars seem to lift off the background, enter the space in front of the surface and venture out to the viewers or draw them inside, making them realise in yet another way their own physical presence.

A separate modus of existence of red is manifested in objects saturated with the colour: massive: multi-layered roll, books, piled canvas scrolls, and urns with trickles of paint closed within. The roll, entitled *Story of the Painter from Borowy Młyn*, consists of many bands of canvas wound in layers, which disappear in its cross-section while contributing at the same time to its growth in mass and diameter. A structure of this sort bears the memory of winding subsequent layers, including touching them with the hands of the artist, immersing in red hot wax, gluing onto the existing and constantly expanding form. This avenue of association is confirmed by the presence of latex gloves

4

The reason to use this metaphor is confirmed in one of the film scenes, where the artist injects red into a painting.

5

J. Gage, *Color and Meaning: Art, Science, Symbolism*, Berkeley 1993, p. 110.

6

G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei, Aus dem Französischen von Michael Wetzell*, München 2002, p. 21.

7

See: D. Bohde, Mechthild Fend, *Inkarnat – eine Einführung*, [in:] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. D. Bohde, Berlin 2007, p. 15.

8

Cf. S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei* [in:] *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. K. Marek et al., München 2006, pp. 85–114.

9

Argument laid by James Elkins in: J. Elkins, *Di erenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper, aus dem Englischen von Heinz Jatho* [in:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. H. Belting et al., München 2002, pp. 489–500.

10

J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, p. 17.

abandoned near the roll, as if after completing the task. Importantly enough, the core on which the layers are wound is an old-fashioned painting device for copying patterns.

Therefore, the viewer is told here a life story into which they gain no insight – since only the outer layers are available to look at, which hide and disfigure those underneath. The form is compact and inaccessible like self-contained existence, which has faded away noted down on cards, growing illegible with time. Swelling with red wax, canvas might have been the base of the works by the painter from Borowy Młyn; maybe it bore the traces of his touch and painting concepts. Wax – which preserves so intensely the memory and traces of touch – arouses particularly strongly the sensation of haptic resonance and saturates the roll with unique tactility. In the context of Gliszczyński's works, red connotes both life and its solidification; ignites imagination and cools it at the same time, creating somewhat of a peculiar "fossil", which appears as a record of the passing time. With its consistency and inaccessibility, the roll operates on the sphere of the viewer's imagination, almost pushing them to start unfolding it and take up the impossible mission of "reading" the biography written on every layer. Should someone fall prey to the impulse, however, humdrum unwinding would reveal not the desired testimony to the individuality of the painter from Borowy Młyn, but a traditional roller for copying patterns on walls...

A tactile appeal also characterises the books saturated with red wax, creating an inaccessible library where every volume has its pages glued. Hence, reading is impossible, and the viewer is left merely with the possibility to lick the books with the eyes, sensing their red objectness and consistency instead of content. They do store some knowledge, some messages, some time, but due to their petrification with red these qualities become inscrutable and inaccessible. The pages tempt to take them in the hand and try opening on a chosen one, while at the same time categorically deny such possibility with their thick, red structure. Red has preserved them – as if giving second life and protecting from the decay of the delicate paper – but at the expense of their original function. What was their content? Was it so precious that it required such strict protection? Or so dangerous that access to was simply denied? Red remains mute in this respect, leaving to the viewers' imagination the open paths of associations.

In turn, the rolls of canvas piled on high wooden "cabinets" without doors and backs from the cycle *Mythology of Red* are like painting supports taken out of frames and abandoned for an unknown reason. Abandoned but not disposed of, since meticulously collected and displayed outside their natural environment. For it is impossible to see exactly what is painted on them; one can only look through them – as if through telescopes – at the paintings hanging on the wall behind. The "cabinet-showcase" can

bypassed to look from another side at the works in the opposite part of the gallery. Thus, one gains an entirely new view, a new perspective by looking through red tunnels with jagged edges, which strongly hint at the material aspect of painting, and imply that painting is always observed through the prism of painting itself – its tradition and past as well as the physical realm of the medium. Telescopes of this sort – in the context of Gliszczyński's individual exhibition – provide the artist, and obviously also the viewers with the possibility to see new incarnations of red against the backdrop of its earlier incarnations featured in the oeuvre of the author of *Mythology of Red*. Upon looking through them, one might get the impression that in the course of time the fleshiness of the paint-matter is boosting, situated on the opposite pole to its whitening and dematerialisation. There is an interplay between the flesh of red and the space of white – the latter seeming the more so light and almost saturated with air when combined with the former.

The remnants or "side effects" of the process of whitening are the trickles of red laid in *Urns*. Assiduously collected in glass showcases, they form somewhat of a record of the course of painting actions, appearing as their relics and storing the memory of each touch of the artist's warm hand or the chill of the chisel furrowing the surface of paintings. They become self-reliant and in these circumstances begin to live a new life, autonomous from the surface, "recounting" as if on the margin, the creative process and providing the viewer's imagination with a reconstructive insight into it. Therefore, the matter of the painting, the bodies of colour or incarnations of pigments – even though laid in the eponymous *Urns* – are not dead, but become reservoirs of creative energy, brimming with the memory of touch accumulated within.

Even though Mr Gliszczyński is not Mr Red – he wants to drink red to the bottom of his glass. That is why his studio delivers works based on the shades of red stored in dry red wines. Did this source of red serve only to acquire colour? Already Giorgio Vasari wrote about the Florentine painter Buonamico Buffalmacco, who painted a cycle of frescoes at a convent and suggested to the nuns that painting skin perfectly required adding fine red wine to the paints – they were taken in and the painter could enjoy plenty of fine booze at work, painting with nothing but paints¹¹...

To apply Rudolf Arnheim's term, it can be said that the micro-theme of the entire exhibition "*Iosis et leucosis*, i.e. Reddening and Whitening" are the objects from the series *Mythology of Red*, which – in the form of transparent showcases standing on the floor – feature planks with samples of various shades of red. With time, red on them fades and lightens, following the direction of whitening and dematerialisation. In the majority of other works, however, it retains its "bloody" presence, appearing as a force, which

11

D. Bohde, „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in der italienischen Kunst-traktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts [in:] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, p. 41.

alternately boils and solidifies, irritating the eyes of the viewers. Yet, irritation with an intensive single-colour impulse – as Johann Wolfgang Goethe remarked – is compensated by creating the after-image of complementary colours¹². The viewer's imagination responds to Gliszczyński's works in a manner close to shades of grey and white – the eponymous whitening is therefore acted out not merely on the paintings' surfaces, but also within the perceiving bodies of the viewers. In the texts featured in the film, the artist actually brings it forth as a theme, referring to Maurice Merleau-Ponty, renowned for his phenomenological analyses of the bodily character of perception. Based on the flesh of red and wax, the paintings and objects emphasise the relation between the body and the work or object, with the concept of materiality as somewhat of a hinge in-between¹³. The experience of this materiality initiates performativity, discernible both on the part of the artist and the viewer. Already Emil Zola believed that the physical

condition of the artist is transferred onto their works¹⁴, which, in turn, also sets the viewers in haptic resonance. Gliszczyński's practice opens up to its performative experience, and this aspect is stimulated by a powerful intuition and masterful taming of the painting matter, as well as dealing with it with outright engagement, regardless of whether the process takes course with calculated precision or as a result of spontaneous expression. Colour incarnates in matter and enters the structures of certain sets, releasing the force of its impact and activating haptic seeing enrooted in the bodies of the beholders. A verbal report of this sort of experience is particularly demanding. As John Gage aptly remarks, "this radical imbalance in quantity between sensation and language means that the experience of colour will be very largely associational"¹⁵, which in turn implies the fact that each viewer shall follow their individual path of associations towards Gliszczyński's works – from **bathing** in red to breathing white.

12

J. Gage, *Color and Culture...*, p. 198.

13

M. Finke, *Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper* [in:] *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hrsg. I. Reichle et al., Berlin 2008, p. 59.

14

M. Krüger, *Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert* [in:] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, pp. 159–180.

15

J. Gage, *Color and Meaning...*, p. 262.



Akcja Winienie, zapis filmowy oraz fotograficzny, 28 grudnia 2012, film wideo, 6'3", 2012
Action Wining, film and photographic footage, 28 December 2012, video, 6'3", 2012



Akcja Winienie, zapis filmowy oraz fotograficzny, 28 grudnia 2012, film wideo, 6'3", 2012
Action Wining, film and photographic footage, 28 December 2012, video, 6'3", 2012





Widok wystawy „*Iosis et leucosis*, czyli czerwienienie i bielenie”, Galeria Sztuki BWA w Olsztynie, 2013
View of the “*Iosis et leucosis*, or Reddening and Whitening” exhibition, BWA Art Gallery in Olsztyn, 2013



Czerwień wymaga wypracowania, choćby krótkiego,



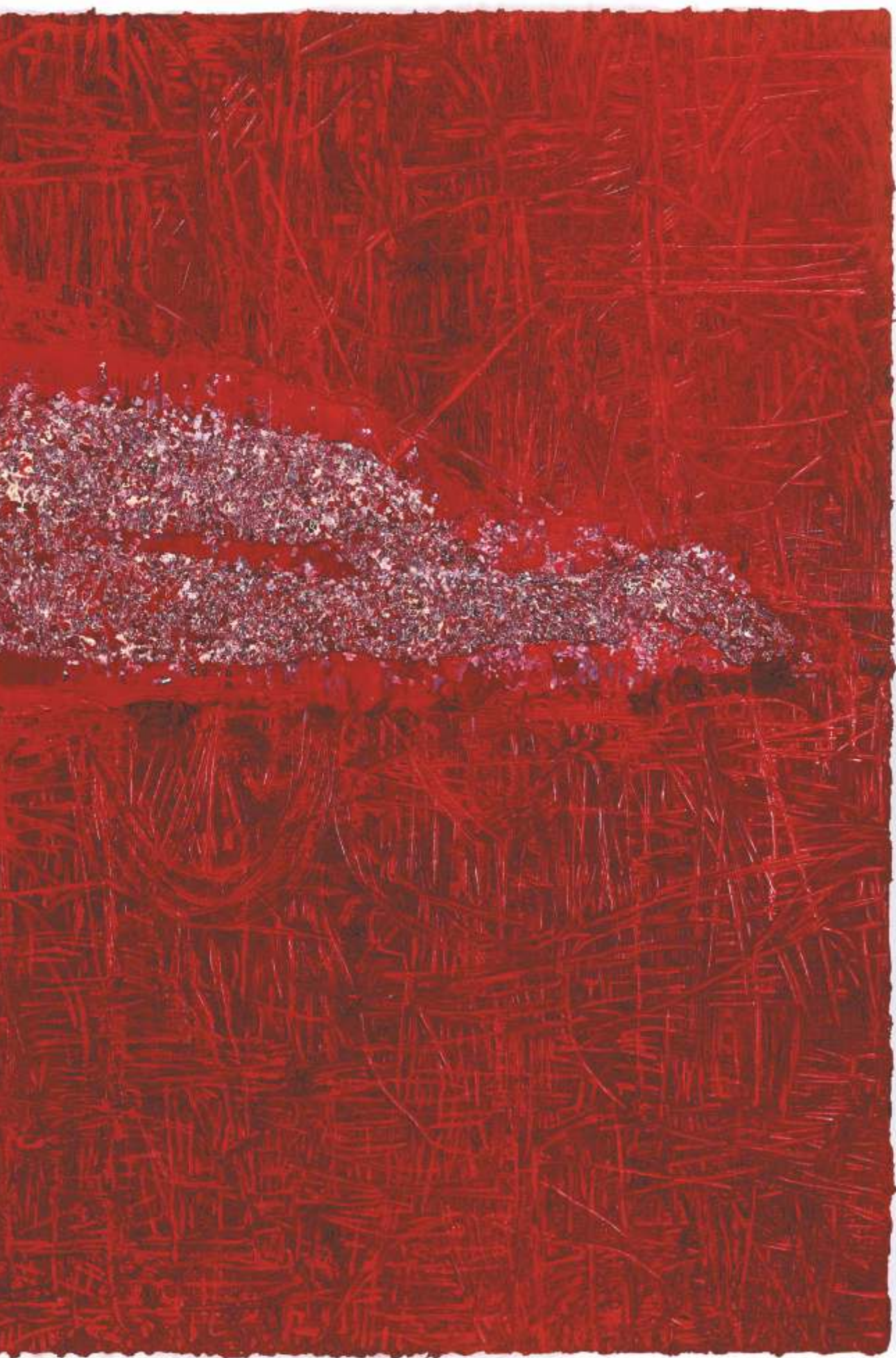
albo z innymi kolorami, nad którymi
dominuje lub które nad nią dominują,



Tym bardziej na przykład czerwona sukienka wszystkimi
swoimi włóknami należy do tkanki widzialnego,



Zabliżanie, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 150 × 200 cm, 2012–2020
Scarring, oil, pigments, encaustic on canvas, 150 × 200 cm, 2012–2020





Historia malarza z Borowego Młyna, instalacja, zwój z obrazów na płótnie lnianym nasączanym barwionym woskiem pszczelim, maszynka malarska, szlam malarski, zużyte rękawice lateksowe, 2013 (z wystawy „Odcisnięta pamięć”, Galeria „Refektarz”, Kartuzy, 2015)
Story of the Painter from Borowy Młyn, installation, scroll of paintings on linen canvas impregnated with dyed beeswax, painting device, painting sludge, used latex hand gloves, 2013 (from the exhibition “Imprinted Memory”, “Refektarz” Gallery, Kartuzy, 2015)



Borowy Młyn/Heidemühl, mapa barwiona pigmentem na płótnie, 111 × 112 cm, 2015
Borowy Młyn/Heidemühl, map dyed with pigments on canvas, 111 × 112 cm, 2015



Historia malarza z Borowego Młyna

Krzysztof Gliszczyński

Historia malarza z Borowego Młyna, 2011–2012, zwój z pociętych płócien malarskich, nasączanych barwionym kraplakiem woskiem pszczelim, konstrukcja stalowa, oryginalna maszynka malarska z lat 70., szlam malarski, zużyte rękawice lateksowe. Wymiary: wysokość ok. 180 cm, długość zmienna zależna od możliwości ekspozycyjnych, ok. 10 m, szlam wysokość ok. 70 cm, pierścień z rękawic lateksowych średnica ok. 200 cm. Ciężar ok. 80 kg.

Instalacja *Historia malarza z Borowego Młyna* składa się z dwóch integralnie związanych ze sobą części: 1. zwój wykonany z pociętych płócien malarskich oraz z oryginalnej maszynki malarskiej; 2. szlam malarski, wokół którego zostały ułożone rękawice lateksowe, używane podczas procesu powstawania pracy. Praca formalnie nawiązuje do mojego obiektu z cyklu *Mitologia czerwieni*. Biblioteka z 1999 roku.

W instalacji *Historia malarza z Borowego Młyna* celebрую czynności związane z procesem malarskim. Zespałam gesty własne z gestami mojego ojca – malarza pokojowego. Zamieniam znaczenie oraz formę poszczególnych procedur: farbę – na płynny wosk, dekoracyjny wzór wałka – na pas malarskiego płótna, odrzucany malarski szlam staje się częścią pracy. Ojciec za pomocą maszynki malarskiej wykonywał dekoracyjne wzory na ścianie, których

rezultatem było kunsztowne rzemiosło, upiększające zamieszkiwaną przestrzeń. Powtarzając swoje gesty, malarz pokojowy reprodukuje wzór, który wypełniał całą płaszczyznę ściany. Szerokość dekoracyjnego motywu malarskiego wałka zamieniłem na pasy płótna pozyskane z odrzuconych prac. Pocięte płótno zanurzałem w gorącym, barwionym kraplakiem wosku, nawijając kolejne warstwy na siebie, by w zastygającym materiale utworzyły całość. Nakładając zwoje na siebie, przytrzymywałem je dłońmi, które parzył gorący wosk. Ten mało komfortowy proceder stał się uciążliwy, a jego fizyczny ciężar powiększał się i utrudniał dalszą, długotrwałą pracę. Każdy kolejny gest był próbą zapamiętania i zespolenia na nowo przeżytej historii. Syzyfowa praca, włożona w realizację ujawniła daremność gestów pokutujących w każdej ludzkiej egzystencji. Historia mojego ojca nabrała fizycznego rozmiaru, nabrzmiała bolesną prawdą jego życia oraz tragedii, jakiej doznał w Borowym Młynie w 1944 roku, gdy w wieku 16 lat został oderwany od własnej matki. Utrata jego dziecięcego raju nastąpiła na skutek wysłania na przymusowe roboty do Niemiec. To wydarzenie odcisnęło w mojej pamięci potrzebę zaznaczenia i zajęcia stanowiska wobec historii własnej i tej, na którą nie mamy realnego wpływu¹.

¹ B. Reszka, *Ich losy*, Rumia 2005, s. 96.

Story of a Painter from Borowy Młyn

Krzysztof Gliszczyński

Story of a Painter from Borowy Młyn, 2011–2012, scroll of cut canvases, soaked with alizarin-coloured beeswax, steel construction, original painting machine from the 1970s, mud paint, worn out latex gloves. Dimensions: height approx. 180 cm, length depending on exposure possibilities, approx. 10m, approx. 70cm of mud, ring of latex gloves, diameter approx. 200cm. Weight approx. 80 kg.

The installation *Story of a Painter from Borowy Młyn* is comprised of two inextricably linked parts: 1. a scroll made of cut painting canvases and an original painting machine; 2. mud paint encircled by latex gloves used in the work process. The work formally refers to my object from the cycle *The mythology of red. Library* from 1999.

In the installation *Story of a Painter from Borowy Młyn* I celebrate activities connected with the painting process. My gestures merge together with those of my father – a house painter. I change the meaning and form of individual procedures: I exchange paint for liquid wax, the decorative pattern of the roller for a strip of canvas, the rejected mud paint becomes a part of the work. My father used painting machines to create decorative patterns on the walls, which

were the epitome of craftsmanship, aestheticising the living space. Repeating his gestures, a house painter reproduced a pattern that filled the entire surface of the wall. I exchanged the width of the decorative pattern of the painting roll for strips of canvas from rejected works. I submerged cut canvas in hot alizarin-coloured wax and started rolling the layers on top of each other, in order for them to form a new entity in the congealing material. Rolling the scrolls, I held them with my hands, burned with hot wax. This long, uncomfortable procedure became burdensome and the increasing weight of the work made it difficult to continue. Each next gesture was an attempt to remember and reconcile a story from the past. The story of my father took on a physical dimension, it swelled with the truth of his life and the tragedy he had to face in Borowy Młyn in 1944, when at the age of sixteen he was forcefully taken away from his mother. His childhood paradise was lost as he was sent as forced labour to Germany. This event has imprinted in my memory the need to take a position on a history over which we have no real influence¹.

1

B. Reszka, *Ich losy*,
Rumia 2005, p. 96.





Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu, olej, enkaustyka, pigmenty, pył marmurowy na desce, 200 × 140 cm, 1994,
wystawa „Materia prima. De-, re-, konstrukcja malarstwa”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011
The Last Seven Words of Christ on the Cross, oil, encaustic, marble dust on wood, 200 × 140 cm, 1994,
“Materia Prima: De-, Re-, Construction of Painting” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2011



Obraz rozbity?

**Uwagi o *Ostatnich
siedmiu słowach Chrystusa
na krzyżu*
Krzysztofa Gliszczyńskiego**

Marta Smolińska

„Obraz” jest obiektem, który może być podzielony, który może być rozbity, który może być w częściach.

Robert Mangold¹

1

Wypowiedź z 1987 roku; cytata za: R. Shiff, R. Storr, A.C. Danto, N. Princenthal, S. Plimack Mangold, Robert Mangold, London – New York 2004, s. 176.

Podzielony na części, jakby popękany, jest obraz Krzysztofa Gliszczyńskiego *Ostatnie siedem słów Chrystusa na krzyżu* z 1994 roku. Paradoksalnie praca ta wydaje się jednocześnie reprezentatywna i nietypowa dla całej twórczości artysty: reprezentatywna ze względu na rozgałęziającą się sieć linii, a także nasyconą znaczeniami grę między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, zaś nietypowa z powodu owego fizycznego rozbicia prostokątnego formatu na siedem elementów, między które wnika realna przestrzeń otoczenia, aspirująca do rangi immanentnego czynnika wewnątrzobrazowego. Owo włączenie (się) przestrzeni czy „pustych” odstępów pomiędzy poszczególnymi składowymi w całość obrazu i proces generowania przez niego znaczeń otwiera nowe możliwości kreowania semantycznego potencjału dzieła, uruchamiającego także strefy niewidzialne, „puste”, brakujące.

Jak zauważa Peter Weibel zamykanie nowoczesności do pustki oraz nieobecności miało swoje korzenie między innymi w białej kartce Stéphane’a Mallarmégo, który uwolniwszy litery i słowa, otworzył drogę do późniejszego oswobodzenia form i kolorów². Francuski symbolista podnosił wagę białych przestrzeni między wersami, które miały działać niczym ramy z milczenia³, co z kolei zwróciło uwagę na potencjał sfery „pomiędzy”, której zazwyczaj nie dostrzegano i nie brano pod uwagę jako czynnika współkształtującego przesłanie poezji. Analogicznie rzecz się ma z obrazem jako *fenestra aperta*, wobec którego ściana i otaczająca przestrzeń stanowiły niedostrzegane tło, a dopiero rozszczepienie obrazu na części, pomiędzy którymi powstał fizyczny odstęp, musiało zwrócić uwagę na te – tak wówczas ostentacyjnie ujawnione – obszary pomiędzy poszczególnymi formami.

Budowanie obrazu z osobnych elementów lub jego „rozbicie” na odseparowane od siebie części może na pierwszy rzut oka wydawać się posunięciem destrukcyjnym, lecz w rzeczywistości jest krokiem poszerzającym potencjał obrazu i otwierającym drogę do redefiniowania jego statusu w zupełnie nowych uwarunkowaniach. Obraz w pełni otwiera się na otaczający kontekst i coraz silniej aktywizuje widza, który zostaje postawiony wobec (nie)całoś-

ciowej struktury. Wizualna konfiguracja składa się już bowiem nie tylko z form fizycznie obecnych, ale także z przestrzeni pomiędzy nimi, która jednocześnie jest (nie)obecna i frapująco aktywna we współkonstytuowaniu całości układu.

Tak właśnie dzieje się z *Ostatnimi siedmioma słowami Chrystusa na krzyżu*, namalowanym w technice enkaustyki na płycie drewnianej. Wertykalnie ustawiony prostokąt pola obrazowego o wymiarach około 160 × 120 cm sprawia wrażenie pękniętego na części, których nieregularne kształty można odczytywać jako wynik nieodgadnionej „logiki tektonicznych ruchów”, jakie musiały zajść na płaszczyźnie. Widz, stający w obliczu tego obrazu, konfrontuje się z siłą, która niejako „rozsadziła” powierzchnię od środka i rozbiła ją na odseparowane elementy, wciąż jednak zachowujące pamięć o wyjściowym prostokątnym obrysie. Zanegowane i podane w wątpliwość zostały ustalone, stałe granice obrazu, które w realizacji Gliszczyńskiego wydają się rozchowane, niepewne, wciąż poddawane naporowi jakiejś promieniującej od środka energii. Oko widza bezradnie usiłuje spoić obraz w całość, zasklepić powstałe w nim szczeliny i przywrócić widok, z którym oswoiła je tradycja – nie jest to jednak możliwe, gdyż przestrzeń zaanektowała strefę „pomiędzy” i aktywnie włączyła się w strukturę.

Poszczególne fragmenty zdają się unosić w powietrzu, lewitować na tle ściany, a wrażenie to wzmacnia się także dzięki takiemu ich rozdysponowaniu, iż nie układają się one w spójne lico, lecz niektóre z nich wycofują się w głąb, a inne wychodzą do przodu. Rozbicie odbywa się więc jednocześnie w sferze rozciągłości płaszczyzny i jej „grubości”, co dodatkowo znacznie dynamizuje całość konfiguracji i tym silniej uaktywnia przestrzeń jako „rozpychającą się” wewnątrz struktury. Do statusu immanentnych części dzieła pretendują również cienie, rzucane na ścianę i jeszcze bardziej zmieniające przebieg obrysu granic obrazu, które w żadnym miejscu nie pokrywają się z rzeczywistymi krawędziami materialnych form. „To, co widoczne, tkwi w tym, co niewidoczne; w efekcie to, co niewidoczne, decyduje o tym, co dzieje się w tym, co widoczne; namacalne opiera się niepokornie na tym, co nieuchwytnie i czego nie można dotknąć”⁴.

2

P. Weibel, *Das Bild nach dem letzten Bild* [w:] *Das Bild nach dem letzten Bild / The Picture After the Last Picture*, hrsg. P. Weibel et al., Köln 1991, s. 183–190.

3

Idem, *Ära der Absenz*, [w:] *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hrsg. U. Lehmann, P. Weibel, München – Berlin 1994, s. 11.

4

A. Berleant, *Przemyśle estetyczne. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 167.

Struktura „dzieje się” więc na tle ściany, nie pozwalając się objąć wzrokiem i ustabilizować jak tradycyjny obraz typu *fenestra aperta*. Elementy i ich położenie w przestrzeni generują pełną napięcia sytuację, w której obraz jawi się jako proces, a nie statyczny widok. Porzucona zostaje także konwencja perspektywiczno-iluzjonistyczna, na której malarstwo bazowało od czasów definicji Albertiego, a w jej miejsce pojawia się realna przestrzeń oraz prawdziwe cienie, współdecydujące o ostatecznym wydzwieku *Ostatnich siedmiu słów Chrystusa na krzyżu*. Efekt głębi powstaje na bazie rzeczywistego rozmieszczenia poszczególnych form oraz gry światłocieniowej, która także jest rzeczywista, a nie dzięki zastosowaniu malarskiej iluzji.

W proces różnicowania poziomów optycznej głębi włącza się także kolorystyka, która – dzięki własnościom niebieskiego monochromu – wzmacnia wrażenie lekkości i lewitowania poszczególnych form w przestrzennym kontekście.

Jak zwykle w twórczości Gliszczyńskiego powierzchnia nie jest jednak gładka i jednolita, lecz nosi ślady żłobień, które dają wgląd w to, co pod spodem. Pośród utrzymanych w ultramarynowej tonacji kresek wyjątkowo wyróżniają się te najjaśniejsze, tworzące gęstą, skomplikowaną sieć, dodatkowo dynamizującą obraz i szczególnie aktywną jako niemimetyczny nośnik znaczeń⁵. Płatanina linii przechowuje bowiem pamięć przebiegu gestu artysty, który kreślił je z dużą ekspresją, zdecydowanymi ruchami dłoni. Konfiguracja kresek dopinguje oko widza do tego, by za pomocą śledzenia ich duktu „przeskakiwało” ono strefy „pomiedzy”, (nie)widoczne w przestrzennych szczeplinach, i łączyło fragmenty w całość. Paradoks polega jednak na tym, iż sposób ustrukturyzowania tych linearnych wzorów przyczynia się jednocześnie także do pogłębienia efektu rozbicia obrazu, epatując odbiorcę swoim nieuporządkowaniem, nieodgadnionym gąszczem, a nawet chaotycznością. Ponadto rysunek powstaje nie jako rezultat nanoszenia farby na płaszczyznę, lecz w wyniku jej zdejmowania i odkrywania warstwy spodniej, co nieoczekiwanie odkrywa oku patrzącego nowe sfery uwodzące spojrzenie swoją dwuznaczną naturą, łączącą materialność i tajemniczość. Krawędzie żłobień działają haptycznie, zaś barwa niebieska uaktywnia się na poziomie optycznym. Konstytuujące się w ten sposób napięcie – kolejne z generowanych przez strukturę obrazu – nie pozwala na ustabilizowanie i oswojenie postrzeganego dzieła zgodnie z nawykami i kategoriami znanymi z tradycji malarstwa.

Tę spletaną sieć rysunku uzupełniają linie biegnące wzdłuż krawędzi poszczególnych siedmiu fragmentów, które uwidaczniają swoją materialność i zwiększają wizualne skomplikowanie struktury. Ich grubość i jasna barwa, pochodząca z własności drewnianego podłoża, stanowią przeciwwagę dla eterycznych żłobionych linii, stanowiących *de facto* niebieskie w niebieskim. Narzucająca

się ostentacyjnie obecność deski, jako nośnika pigmentu z dodatkiem wosku, sytuuje obraz w kategoriach przedmiotowych czy obiektowych, niejako ujawniając, że owa pełna niuansów gra barw i kresek rozgrywa się na konkretnej, uchwytniej powierzchni. Uwidacznia się także grubość nałożonej farby, która, ze względu na użycie niezbędnego w technice enkaustyki wosku, zyskuje na haptyczności. Wzbogacona marmurowym pyłem cechuje się swego rodzaju aksamitnością, która łudzi oko wrażeniem miękkości. Obraz jawi się w tym kontekście jako nieustannie pulsująca zmiennością sytuacja, która – mimo iż dzieje się w sferze materii – zdecydowanie wykracza poza nią i uruchamia w ten sposób swój sensotwórczy potencjał. Sam efekt rozbicia wydaje się natomiast – dzięki ostentacyjnemu niemaskowaniu drewnianych krawędzi – wyjątkowo silnie wyeksponowany. Zachowane są linie cięć, które pozwalają widzowi zajrzeć „pod skórę” płaszczyzny, która nieoczekiwanie straciła swoją spójność i rozciągłość. Definitywna obecność jasnych brzegów, obiegających każdą z siedmiu drewnianych form, klinem wbija się w sieć niebieskich linii, triumfalnie ogłaszając w ten sposób naruszenie integralności ich przebiegu. Podobnie jak w przypadku odsłaniania rylcem kolejnych warstw w materii farby, także i w tym wypadku dochodzi do zwrócenia uwagi na coś uprzedniego, poprzedzającego, wcześniejszego, czy pierwotnego w stosunku do obecnie widocznej struktury. Obraz musiał być bowiem uprzednio całością, zwartą deską pokrytą niebieską barwą, w której z czasem pojawiły się żłobienia, a w końcu nastąpiło rozbicie na części. Cechy dzieła, zawarte w jego wizualnej naturze, pozwalają odtworzyć kolejność zachodzących etapów i procesów, które układają się w historię niebieskiego monochromu przed i po podzieleniu go na części. Obraz nie został z elementów złożony, zbudowany, lecz powstał na bazie dezintegrujących operacji, dokonanych na gotowym prostokątnym, pokrytym barwą formacie. Zapisanie śladów działań tego rodzaju w strukturze pracy przywołuje jakiś dramatyzm, który – mimo iż powiązany z destrukcją – prowadzi raczej do otwarcia nowych możliwości zaistnienia obrazu w przestrzeni niż do jego zniszczenia. Na aspekt ten zwrócił uwagę Siegfried Gohr, zdaniem którego rozbicie może być rozumiane jako strategia, która powołuje do życia fragmenty, ale dialektyczne napięcie powstaje wówczas nie pomiędzy całością a odłamanym kawałkiem, lecz na bazie niszczycielskiej siły, która chce stworzyć coś nowego⁶. Także w obrazie Gliszczyńskiego ta niszczycielska siła nieoczekiwanie zyskuje status kreowania nowej jakości, a „ostrość” i precyzja cięć zdają się sprzyjać zarówno energii rozpadu, jak i zawartej w poszczególnych formach pamięci uprzedniego związku i przynależenia do całości.

Mapę cięć Gliszczyński tworzy we wcześniejszych szkicach, które są rysunkowym zapisem rozważań, jak w tkankę obrazu wprowadzić owe rozpadliny w taki sposób,

5
Pojęcie niemimetycznych nośników znaczeń, pochodzi z tekstu Meyera Schapiro: M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośniki znaków obrazowych* [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych amerykańskich i europejskich*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1976.

6
S. Gohr, *Zerreißen – Eine geschichtliche Betrachtung* [w:] *Die Kunst des Zerreißens*, hrsg. S. Gohr, G. Luyken, Bonn 1998, s. 9.

7

M. Imdahl, Giotto.
Z zagadnień
ikonicznej struktury
sensu, op. cit., s. 109.

8

Ch.-Y. Chang,
Japońskie pojęcie
przestrzeni, tłum.
D. Juruś [w:]
Estetyka japońska.
Antologia. Wymiary
przestrzeni, t. 1, red.
K. Wilkoszewska,
Kraków 2001, s. 207.

9

G. Wolfart, Das
Schweigen des
Bildes. Bemerkungen
zum Verhältnis von
philosophischer
Ästhetik und bilden-
der Kunst [w:] Was
ist ein Bild?, hrsg. G.
Boehm, Auf. 4,
München 2006, s. 179.

10

L. Wiesing,
Artifizielle Präsenz.
Studien zur Philo-
sophie des Bildes,
Frankfurt am Main
2005, s. 69.

11

Urszula Szulakowska
celnie zestawia
twórczość Gliszczyń-
skiego z postawą
Yvesa Kleina.
W kontekście
rozważań o nurcie
malarstwa nieprzed-
stawiającego, nio-
sącego przesłanie
religijne, nasuwa
się również porów-
nanie z Barnettiem
Newmanem oraz
Markiem Rothko.

12

A. Berleant, Prze-
mysł estetyki...,
s. 162.

by były one jak najbardziej uzasadnione, celne. Topografia podziału na części powinna bowiem zyskać rodzaj ikonicznej konieczności: „Wszystko jest konieczne i sensowne właśnie tak, a nie inaczej, chyba że wszystko miałyby być inaczej”. Mimo nieregularności form, rozbita całość sprawia wszak wrażenie jakby „ruchy tektoniczne”, które się na niej dokonały, były niezbędne do poszerzenia możliwości obrazu na polu pokazywania tego, co w zasadzie niepokazywalne. Jeden ze szkiców nosi ślady takiego rozdarcia prostokąta papieru, iż krawędzie są postrzępione, nieprostoliniowe – w efekcie koncepcja ta nie zostaje zrealizowana, gdyż prawdopodobnie owo poszarpanie brzegów poszczególnych elementów jest efektem zbyt dominującym, zbyt narzucającym się percepcji i ustalającym zbyt jednoznaczne relacje. Obrany sposób przeprowadzenia cięć i siatka ich przebiegu otwiera drogę do ustanawiania napięć i niejednoznaczności, co pozwala obrazowi znaczyć i optymalnie wyzyskuje potencjał strefy „pomiędzy”, noszącej znamiona nierozstrzygalności i znoszenia wszelkich dychotomii.

Prowadzone w szkicach próby dotyczą także rozdrobnienia, kształtu i ilości części, które powstają w efekcie rozbicia integralności prostokątnego pola obrazowego. W wersji finalnej formy są wieloboczne i zbliżone do siebie wielkością, przy czym element usytuowany nieco poniżej geometrycznego centrum formatu cechuje się najbardziej nieuchwytnym statusem: jako jedyny nie styka się bowiem z zewnętrznymi krawędziami obrazu, pozostając „w środku” struktury i najbardziej zdecydowanie wycofując się ku ścianie, co zdecydowanie wzmacnia wrażenie i dynamikę rozbicia. Oko ludzkie, przyzwyczajone do postrzegania przede wszystkim tzw. figur pozytywnych, musi w tym wypadku przewartościować nawyki, gdyż indagowane jest nie tylko przez formy, lecz również przez szczeliny między nimi i obecną w nich przestrzeń. Obrisy poszczególnych części wpływają na specyfikę i ukształtowanie owych „rozpadlin”, lecz aktywność stref „pomiędzy” sprawia wrażenie odwzajemniania tego oddziaływania i decydowania o rozmieszczeniu elementów w przestrzeni. Ta niejednoznaczność zwraca uwagę na fakt, iż – jak mówi filozofia dalekowschodnia – „ten, kto patrzy, widzi kamienie, lecz ten, kto postrzega, widzi przestrzenie między kamieniami”⁸.

Owe przestrzenie „pomiędzy” częściami cechują się natomiast największą ikoniczną gęstością⁹, dzięki czemu obraz może ukazywać coś, czym sam nie jest¹⁰. *Ostatnie siedem słów Chrystusa na krzyżu* to nieprzedstawiający obraz, przekazujący treści symboliczne nie tylko nie za pomocą malarstwa figuralnego, lecz przede wszystkim na bazie interakcji i napięć pomiędzy tym, co widzialne i tym, co niewidzialne¹¹. Jego symbolika nie ujawnia się jedynie w konfrontacji z tytułem, lecz uruchamia się w procesie percepcji, gdy aktywny widz współuczestniczy w kreowaniu

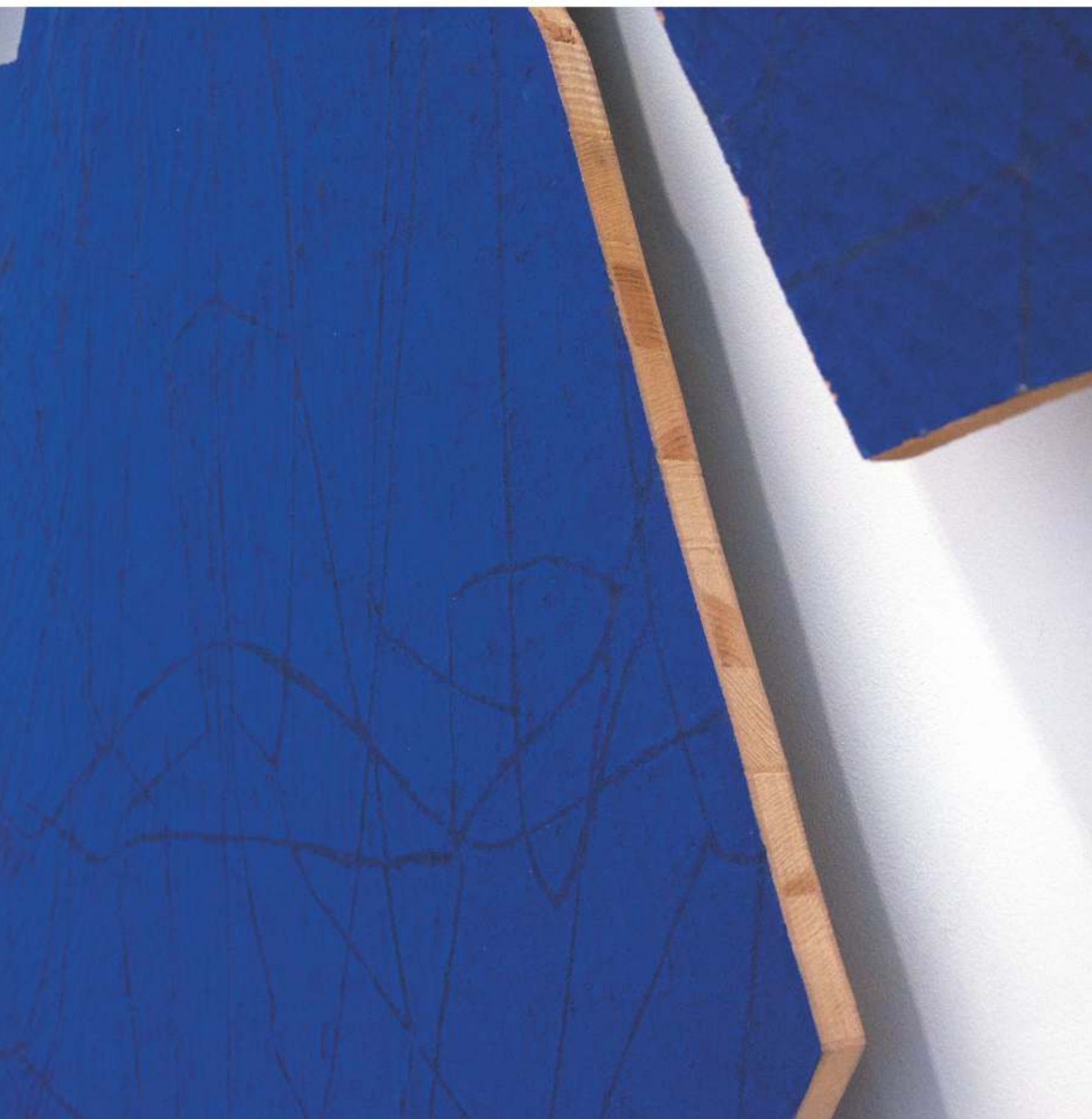
znaczeń: „To, czego nie widać, odgrywa [...] ważniejszą rolę, stając się nie tyle milczącym partnerem, co zasadniczą postacią. Tutaj dzieło sztuki usuwa się w cień, a jego miejsce zajmuje akt świadomości, wyobraźni, ewentualnie konkretna informacja”¹². Patrzący dokonuje bowiem „scalenia” semantyki dzieła w obszarze własnej mentalności, a proces ów jest stymulowany takim właśnie, a nie innym sposobem aranżacji niemimetycznych nośników znaczeń, z przestrzenią włącznie. Wydźwięk *Ostatnich siedmiu słów Chrystusa na krzyżu* wybrzmiewa w umyśle odbiorcy nie w sposób zwerbalizowany, lecz – mimo milczenia obrazu – dzieje się to na płaszczyźnie emocjonalnej, stymulowanej dramatyzmem i ekspresją, zawartymi w (nie)materialnej strukturze rozbitego dzieła. Dezintegracja i zawarte w strukturze pracy napięcia oraz kolorystyka konotują swego rodzaju „przyrost znaczeń” – rozpad płaszczyzny koreluje z dramatem Pasji i cierpieniem ukrzyżowanego ciała, zaś niebieska barwa ewokuje duchowość. Symbolika malarstwa religijnego zyskuje w tym wypadku nową formułę, której istota streszcza się w takim konstruowaniu strony wizualnej obrazu, by jej fenomenologiczne doświadczanie owocowało aktem świadomości widza, rozgrywającym się w horyzoncie emocji, a nie deszyfracji wyobrażeń, skodyfikowanych w tradycyjnej ikonografii. Percypowanie obrazu Gliszczyńskiego nie przekłada się bowiem na jakąkolwiek zwerbalizowaną narrację, lecz dzieje się w ścisłym związku z pamięcią, wyobraźnią, wiedzą oraz wizualną wrażliwością patrzącego. Za każdym razem jawi się zatem jako akt bardziej zindywidualizowany i niepowtarzalny niż postrzeganie tradycyjnego obrazu symbolicznego.

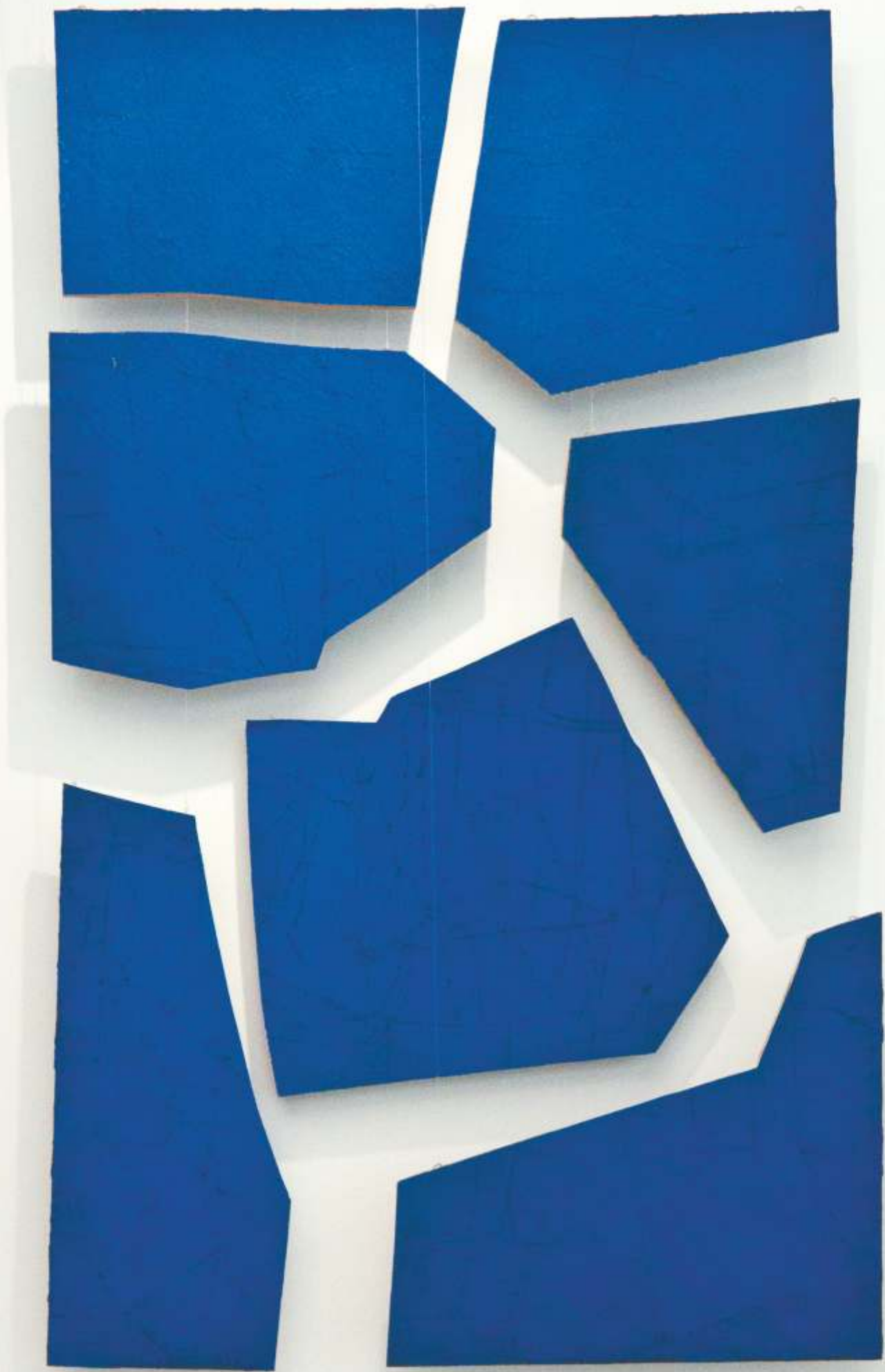
W *Ostatnich siedmiu słowach Chrystusa na krzyżu*, gdzie każda z części jest ekwiwalentem jednego z owych słów, Gliszczyński – obok wpisania się w nurt współczesnego przewartościowywania usankcjonowanej tradycją formuły malarstwa symboliczno-religijnego – stawia także kwestię kondycji obrazu, porzucającego konwencję postalbertiańską na rzecz korelacji z realną przestrzenią. Jak zwykle w swojej twórczości – idąc za José Ortegą y Gassetem – bazuje na przekonaniu, iż o b r a z t o n i e t y l k o t o , c o z o s t a ł o n a m a l o w a n e n a p ł ó t n i e. Wyczuwalne są zapis upływu czasu oraz działanie pamięci, a *quasi*-destrukcyjny gest rozbicia otwiera nowe horyzonty malarskiego działania poza iluzję. Obraz zdarza się jako (nie)całość w akcie świadomości widza. Rozbiciu podlegają więc materialne nośniki obrazu, co – paradoksalnie – jedynie sprzyja integralności jego przesłania.

Studium w pracowni / Study in the studio

Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu, detal
The Last Seven Words of Christ on the Cross, detail









Wystawa „Materia prima. De-, re-, konstrukcja malarstwa”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011
"Materia Prima: De-, Re-, Construction of Painting" exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2011

poprzednia strona / previous page:

Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu, olej, enkaustyka, pigmenty, pył marmurowy na desce, 200 × 140 cm, 1994,
wystawa „Materia prima. De-, re-, konstrukcja malarstwa”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011
The Last Seven Words of Christ on the Cross, oil, encaustic, marble dust on wood, 200 × 140 cm, 1994,
"Materia Prima: De-, Re-, Construction of Painting" exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2011



Odcisnięta pamięć, obiekt, instalacja, warstwy farby z podłogi rodzinnego domu, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010, wystawa „*Materia prima. De-, re-, konstrukcja malarstwa*”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011

Imprinted Memory, object, installation, layers of old paint from the floor of the family house, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010, “*Materia Prima: De-, Re-, Construction of Painting*” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2011





Odcisnięta pamięć, obiekt, instalacja, warstwy farby z podłogi rodzinnego domu, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010, wystawa „*Materia prima. De-, re-, konstrukcja malarstwa*”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011
Imprinted Memory, object, installation, layers of old paint from the floor of the family house, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010, "*Materia Prima: De-, Re-, Construction of Painting*" exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2011



A Fractured Image?

Remarks
on Krzysztof Gliszczyński's
*The Last Seven Words
of Christ on the Cross*

Marta Smolińska

"Painting" is an object that can be divided, that can be broken, that can be separated.

Robert Mangold¹

1

Statement from 1987; quoted after: R. Shiff, R. Storr, A.C. Danto, N. Princenthal, S. Plimack Mangold, Robert Mangold, London – New York 2004, p. 176. Note: All subsequent quotations have been secondarily translated for the Reader's convenience and are not original wordings.

2

P. Weibel, *Das Bild nach dem letzten Bild* [in:] *Das Bild nach dem letzten Bild / The Picture After the Last Picture*, hrsg. P. Weibel et al., Köln 1991, pp. 183–190.

3

Idem, *Ära der Absenz* [in:] *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hrsg. U. Lehmann, P. Weibel, München – Berlin 1994, p. 11.

4

A. Berleant, *Przemyśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M.a Korusięwicz, T. Markiewka, Kraków 2007, p. 167. English edition: A. Berleant, *Re-Thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*, Aldershot 2004.

Krzysztof Gliszczyński's painting *The Last Seven Words of Christ on the Cross* from 1994 is divided into pieces, as if fractured. Paradoxically, this work seems both representative and uncommon for the artist: it is typical in its rhizome of lines and meaningful play between the visible and the invisible, and untypical because of the physical fracture of the rectangular format into seven pieces, with the actual surrounding space seeping in between them, aspiring to become an immanent element of the image. The inclusion of space or "empty" gaps between particular fragments into the painting and the process of generating new meanings opens new opportunities for creating the semantic potential of the work of art, engaging invisible, "empty", missing spaces as well.

As pointed out by Peter Weibel, modernity's fondness for void and absence can be traced back to the blank piece of paper of Stéphane Mallarmé, who, having liberated letters and words, also opened the door for the subsequent liberation of forms and colours². The French symbolist poet emphasised the significance of blank spaces between the lines which was supposed to provide frames as if woven of silence³. This, in turn, highlighted the potential of the sphere "in-between", which had so far passed unnoticed and was not considered to be contributing to the poetic message. The same is true for painting understood as *fenestra aperta*: the wall and the surrounding space used to be nothing more than an invisible background, and only the refraction of the painting into pieces, not physically distant, had to draw attention to those – so bluntly exposed – spaces between the particular forms.

At first glance, constructing a painting from separate elements or "breaking" it into pieces may seem destructive, yet in reality it is a step towards a greater potential of the painting, opening the door for a redefinition of its status under entirely new conditions. The painting opens fully to the surrounding context and increases its power to involve the viewer, who is faced with an (in)complete structure. For the visual configuration no longer consists solely of physically present

forms, but also of the space between them, which is at once absent and present, and striking in its active co-creation of the whole arrangement.

And that is the case of *The Last Seven Words of Christ on the Cross*, painted in encaustic on a wood panel. The vertical rectangle of the painting area, measuring approximately 160 by 120 cm, appears to have been broken into pieces whose irregular shapes can be interpreted as a result of an obscure "logic of tectonic movements" which must have taken place on the surface. When viewers face the painting, they confront the force which caused the surface to "burst" from the inside and fractured it into separate elements, still carrying the memory of the primary rectangular structure. The once established and fixed boundaries of the painting, now abolished and questioned, seem shaky and uncertain, constantly subjected to the pressure of some energy radiating from the inside. The viewer's eye is helplessly trying to unite the picture into a whole, to close the cracks and restore an image to which tradition has accustomed it, but it turns out to be impossible: the space has annexed the sphere "in-between" and became an active element of the structure.

Individual fragments seem to be floating in the air, levitating in front of the wall, and this impression is enhanced by their spatial arrangement: they do not form a coherent surface, but some of them retreat while the others come forward. The fracture exists both in the extent and "thickness" of the surface, which also significantly dynamises the whole configuration and further increases the activity of space which "swells" within the structure. Shadows cast on the wall, too, become immanent parts of the work, as they change even further the outline of the frame, which at no point corresponds with the actual edges of material forms. "The visible exists within the invisible; as a result, the invisible decides what happens within the visible; the palpable leans insecurely on the elusive and the impalpable"⁴.

The structure "develops" against the wall, and unlike traditional *fenestra aperta*, it cannot be captured in its entirety and stabilised. The elements and their spatial

farrangement generate a situation full of tension, in which the painting is revealed as a process, and not a static image. The convention of perspective and mimetic illusion is also rejected, which had been the foundation of the art of painting since Alberti's definition, and in its place a real space and actual shadows enter the stage, co-creating the final message of "The Last Seven Words of Christ on the Cross". The impression of depth arises on the basis of the actual arrangement of separate forms and the play of shadow and light, also belonging to the real world, and not on the basis of painterly illusion.

Colour also contributes to the process of distinction of levels of optical depth: blue monochrome enhances the sense of lightness and levitation of particular forms in their spatial context.

As usual in Gliszczyński's art, the surface is not smooth and homogeneous, but shows traces of cuts which uncover what is hidden underneath. Among ultramarine lines, the lightest ones stand out, creating a dense, complex network which dynamises the picture and is particularly active as a non-mimetic vehicle of meaning⁵. The tangle of lines stores the memory of the movements of the artist's hands, expressive, firm. The configuration of the lines encourages the viewer's eye to trace them and thus to skip the spheres "in-between", (in)visible in the spatial crevices, uniting the fragments into a whole. However, the paradox lies in the fact that the structure of the linear network contributes, too, to the effect of fracture, overwhelming the viewer with disorder, disorientation, and even chaos. Moreover, the drawing is made not as a result of applying paint onto the surface, but as a result of removing it and uncovering the bottom layer, which unexpectedly reveals new spheres, seducing our eyes with its ambiguity: substance and mystery in one. The edges of the grooves appear tactile, and blue colour is activated on the optical level. The arising tension – again generated by the very structure of the image – does not allow for stabilising or taming the work according to the habits and categories stemming from the tradition of painting.

The drawing's tangled web is completed by lines running along the edges of the seven fragments, whose substantiality is therefore emphasised, so that the structure becomes even more complex. The thickness and light colour, determined by the quality of the wooden surface, provide contrast against the ethereal carved lines, which are, in fact, blue on blue. The explicit presence of wood – vehicle for pigment mixed with wax – identifies the painting as a material object, as if revealing that the nuanced play of colours and lines takes place on a substantial, palpable surface. The thickness of paint, due to the use of wax, amplifies the impression of palpability. Enriched with marble dust, it gains a velvet quality, creating an illusion of softness. In this context, the painting appears as an

finessantly pulsating and ever-changing situation, which, despite its substantiality, transcends matter and launches its potential to generate meaning.

The very effect of fracture seems to be particularly strongly exposed due to the unconcealed rawness of wooden edges. The retained cut lines allow the viewer to take a glance "under the skin" of the surface, suddenly devoid of coherence and expanse. Explicitly present light-coloured edges of seven wooden pieces form wedges penetrating the web of blue lines, triumphantly announcing the disturbance of their flow. Just like in case of the uncovering of successive layers of paint with a chisel, something prior to the presently visible structure is indicated. The painting must have once been a whole, a wood panel covered with blue paint, later carved into and, finally, broken into pieces. The visual nature of the painting allows us to recreate the sequence of creative stages and processes – the history of the blue monochrome before and after being fractured. The painting is not constructed of seven elements – it was created through the destructive actions inflicted on a solid, rectangular, coloured panel. The record of this process in the very structure of the work adds a certain dramatic undertone, which, although related to destruction, leads rather to new opportunities concerning the existence of the painting in space. According to Siegfried Gohr, who has brought this aspect to light, the fracture may be understood as a strategy to enliven the fragments, but then the dialectic tension arises not between the whole and the fragment, but on the basis of the destructive force which craves to create something new⁶. This is exactly the case of Gliszczyński's painting: the destructive force unexpectedly creates a new quality, and the "sharpness" and precision of the cuts seem to support the energy of the fracture and the collective memory of the previously existing whole, inscribed in the pieces.

Gliszczyński draws a map of cuts in preparatory sketches – the visual record of the reflections on how to introduce the cracks into the painting's grooves to make them as justified and accurate as possible. For the topography of the fracture was supposed to gain the status of iconic necessity: "All this is necessary and purposeful just the way it is and not differently, unless everything was different"⁷. Despite the irregularity of forms, the fractured whole gives an impression as if "tectonic movements" operating within were indispensable for the extension of the painting's ability to present what is virtually unrepresentable. One of the sketches is marked by such a tearing of a piece of paper that the edges are feathery and do not form straight lines; as a result, this concept was not realized: the effect of rough edges would probably dominate the whole composition and establish much too unequivocal relations. The chosen method of performing cuts and their network make it possible to set up tensions

5

The notion of non-mimetic vehicles of meaning is taken from Meyer Schapiro's text: M. Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle Image Signs*, "Semiotica" 1969, no. 1, pp. 223–242.

6

S. Gohr, *Zerreißen – Eine geschichtliche Betrachtung* [in:] *Die Kunst des Zerreißen*, hrsg. S. Gohr, G. Luyken, Bonn 1998, p. 9.

7

Max I., Giotto. *Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, "Artium Quaestiones" 1990, t. 4, p. 109.

8

Ch.-Y. Chang,
*Japońskie pojęcie
przestrzeni*, tłum.
D. Juruś [in:]
Estetyka japońska.
*Antologia. Wymiary
przestrzeni*, t. 1, red.
K. Wilkoszewska,
Kraków 2001, p. 207.

9

G. Wolfart, *Das
Schweigen des
Bildes. Bemerkungen zum
Verhältnis von
philosophischer
Ästhetik und
bildender Kunst*
[in:] *Was ist ein
Bild?*, hrsg. G. Boehm,
Auf. 4, München
2006, p. 179.

10

L. Wiesing,
*Artifizielle Präsenz.
Studien zur
Philosophie des
Bildes*, Frankfurt am
Main 2005, p. 69.

11

Urszula Szulakowska
rightly compares
Gliszczyński with
Yves Klein. In the
context of non-re-
presentational
painting carrying
a religious message
a comparison with
Barnett Newman
and Mark Rothko
would also be
appropriate.

12

A. Berleant, *Prze-
myśleć estetykę...*,
p. 162.

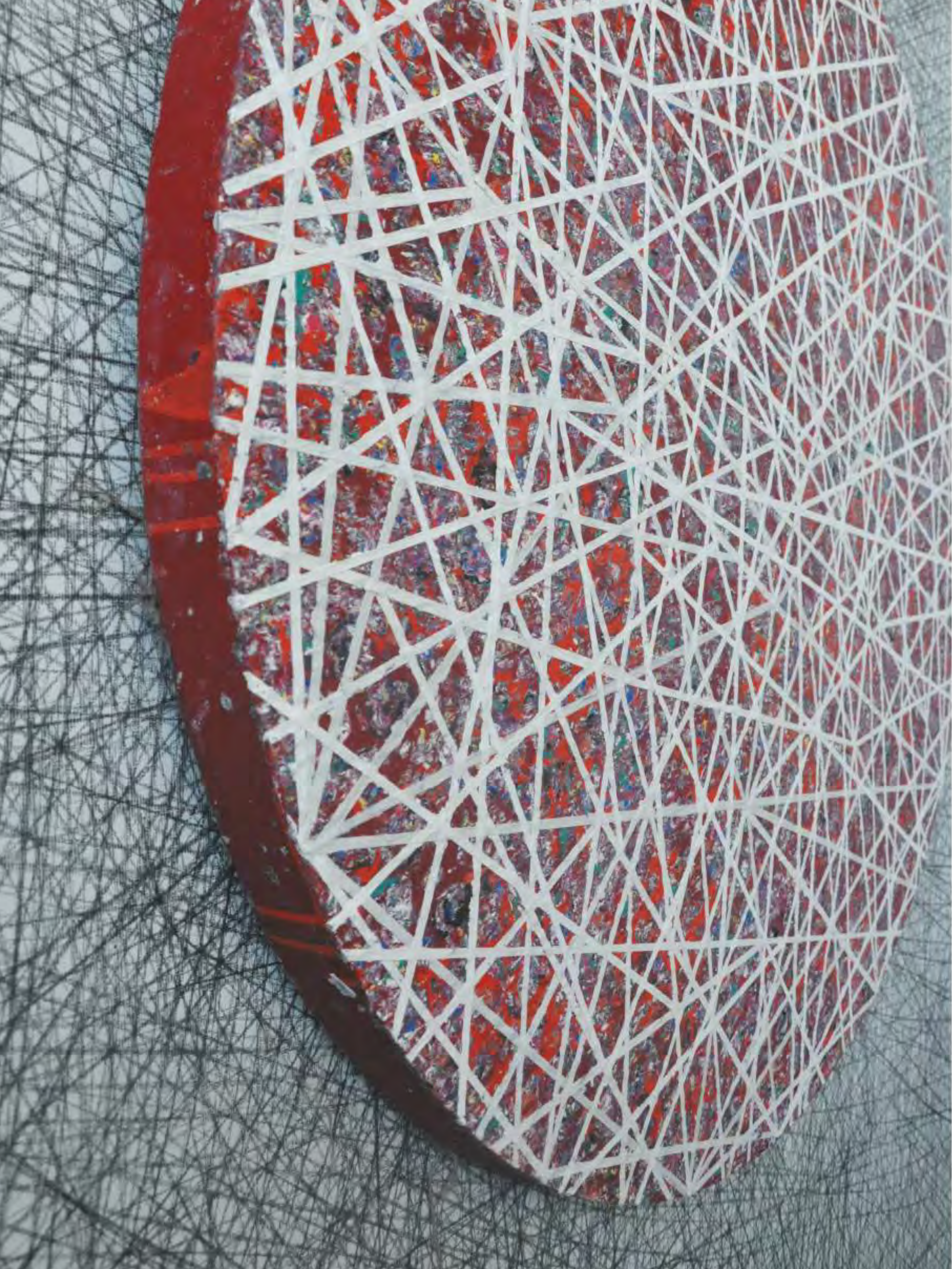
and ambiguities which enable the painting to carry meaning and optimally utilize the potential of the sphere "in-between", indeterminate and free of any dichotomy.

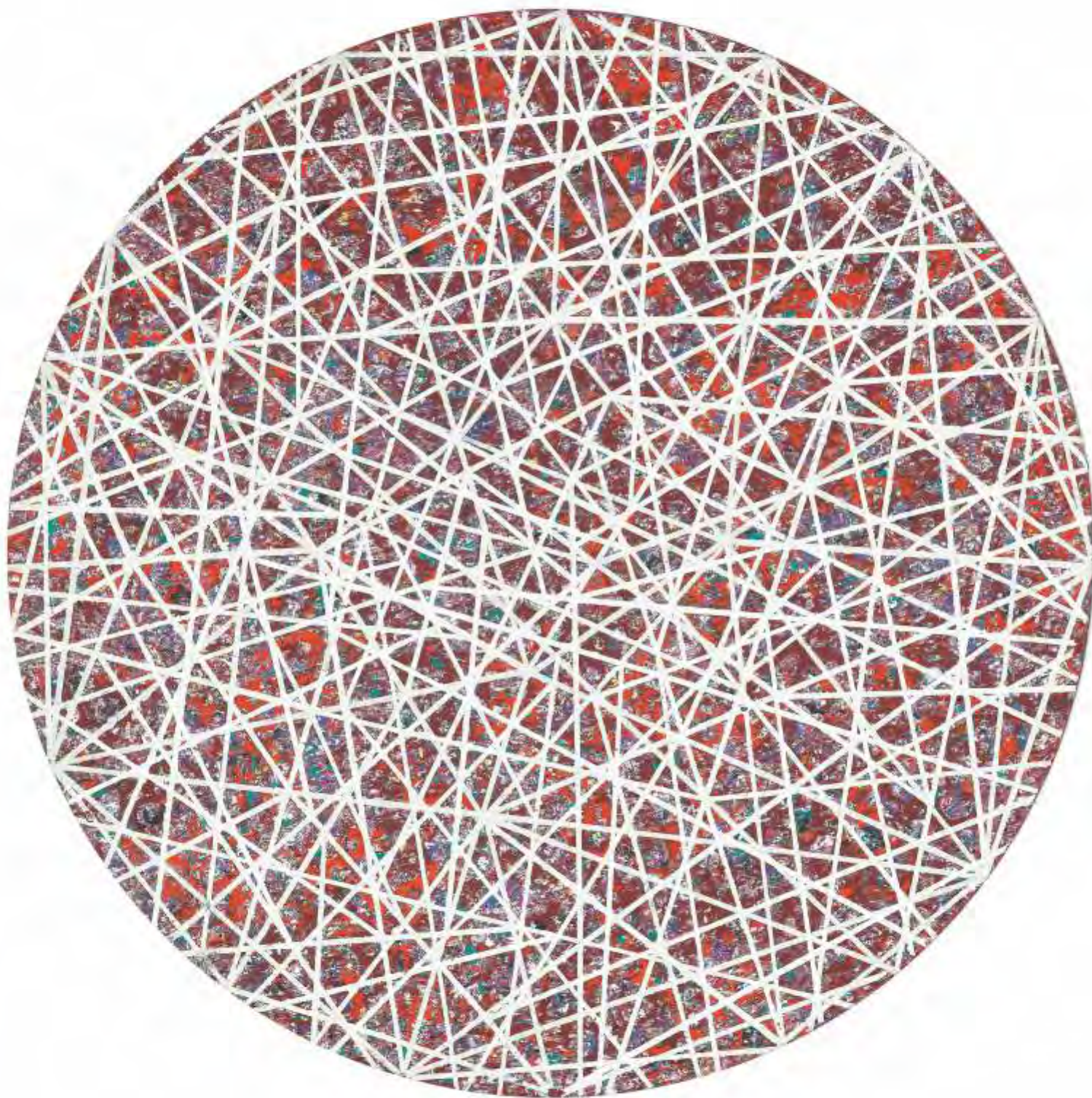
The attempts recorded on sketches also apply to the fragmentation, shape and number of parts created as a result of the destruction of the integrity of the rectangular painting. In the final version, the forms are polygonal and similar in size, and the element situated just under the geometric centre of the frame has the most elusive status: it is the only piece which does not touch the outer edges of the painting, remaining "inside" the structure, decidedly withdrawn toward the wall, enhancing the sense and dynamics of fragmentation. The human eye, accustomed mostly to perceiving so-called positive shapes, is forced here to break its habit, as it is challenged not only by the forms, but also by the crevices between them and the space contained within. The outline of particular pieces influences the specific quality and shape of the "rifts", while the activity of the spheres "in-between" appears to react to it and to determine the spatial arrangement of the elements. This ambiguity leads us towards the fact that – as Far Eastern philosophy puts it – "he who looks, sees stones, but he who perceives, sees the space between the stones"⁸.

Those spaces "between" the pieces are characterised by the highest level of iconic density⁹, thanks to which the painting has the power to unravel something other than itself¹⁰. *The Last Seven Words of Christ on the Cross* is a non-representational painting, rendering symbolic meaning not only not through figurativeness, but, first of all, on the basis of interactions and tensions between the visible and the invisible¹². The painting's symbolic meaning does not manifest itself exclusively in confrontation with the title, but in the process of perception, when the viewer actively participates in the creation of meaning: "What cannot be seen plays [...] a more important role, becoming more than a silent partner: the main protagonist. Here, the work of art retreats and is replaced by an act of awareness, imagination, or specific information"¹³. The viewer "integrates" the semantics of the work of art within his own mentality, and the process is stimulated by the arrangement of non-mimetic vehicles of the meaning, including space itself. The undertone of *The Last Seven Words of Christ on the Cross* resonates in the viewer's mind in a non-verbal way, but this takes place – despite the silence of the painting – in the emotional sphere, stimulated by the tragedy and expression existing in the (non)material structure of the fragmented work. The destruction, tensions and colour connote a kind of "build-up of meanings": the breakage of the surface is analogous to the tragedy of Passion and the suffering of the crucified body, while blue evokes spirituality. The symbolism of religious painting acquires a new formula, whose nature consists in such

a construction of the visual body of the painting that the phenomenological experience triggers an act of awareness in the viewer – in the sphere of emotions, and not in the deciphering of imagery, as codified in traditional iconography. The perception of Gliszczyński's painting cannot be translated into verbal narration; rather, it "develops" on the basis of memory, imagination, knowledge and visual sensitivity of the viewer. Each time, this act of perception appears to be more individualised and unique than the perception of a traditional symbolic image.

In *The Last Seven Words of Christ on the Cross*, each part being an equivalent of one of those words, Gliszczyński not only joins the contemporary trend which challenges traditional formula of symbolic religious painting, but also raises the question of the condition of painting that rejects the post-Albertian convention for the sake of correlation with real space. As usual in his art – following José Ortega y Gasset – he believes that "painting is something more than what has been painted on the canvas". We can feel the passing of time and the work of memory, and the *quasi*-destructive gesture opens new horizons of painterly activity beyond mimetic illusion. The painting occurs both as a whole and as a fragment in the viewer's act of awareness. Only the material vehicle of the painting is fractured, which, paradoxically, only contributes to the integrity of its message.





W nieskończoności, olej, pigmenty, enkaustyka na desce, ø 100 cm, 2010–2011
In Infinity, oil, pigments, encaustic on wood, ø 100 cm, 2010–2011



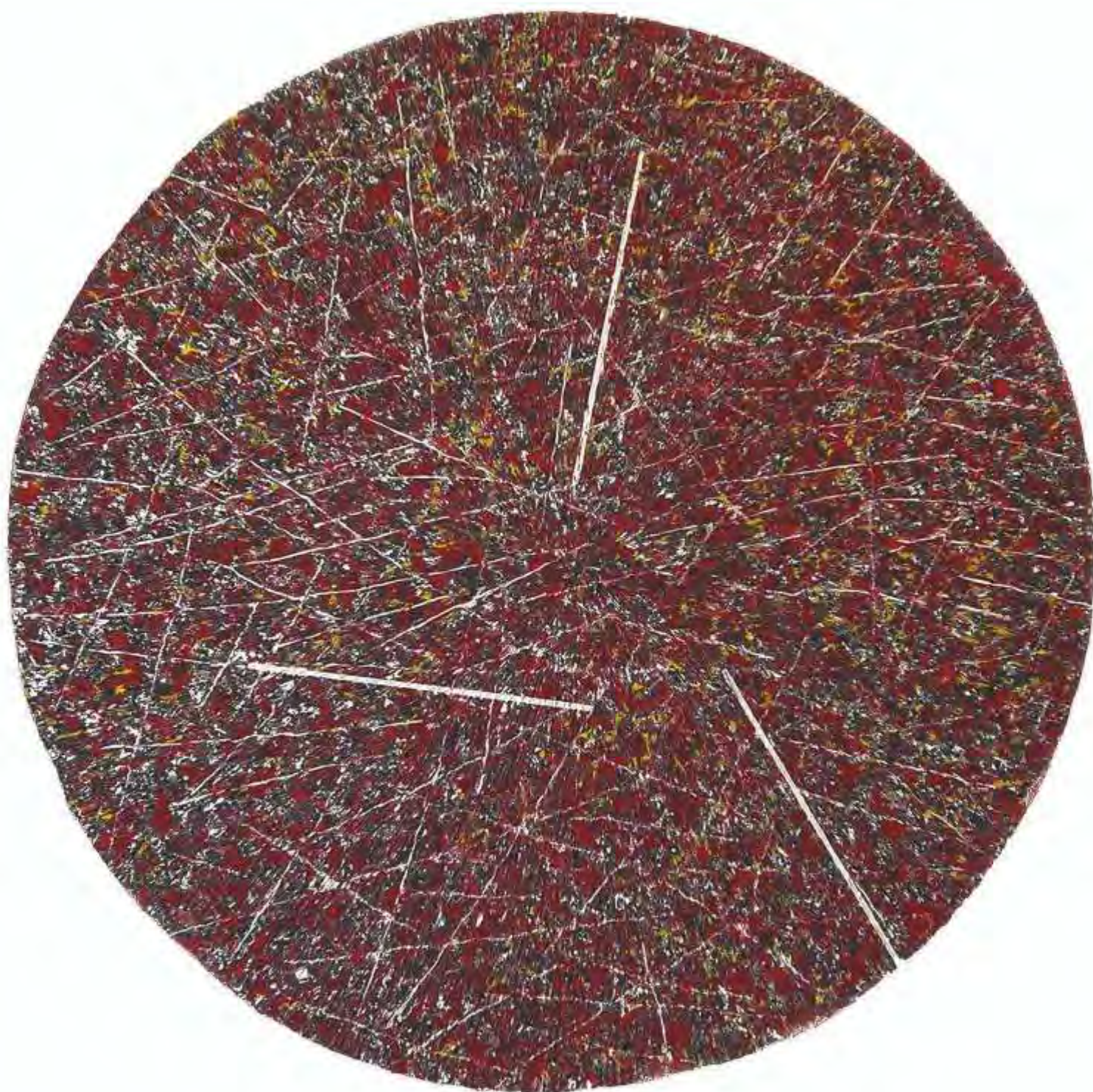
Obrazy: *W nieskończoności*, 2011, *Znikający punkt*, 2007–2008, *Skok w hiperstrzestrzeń*, 2006–2008, *Nieoczywiste*, 2009, wystawa „Materia prima. De-, Re-, konstrukcja malarstwa”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011
Paintings: *In Infinity*, 2011, *Vanishing Point*, 2007–2008, *A Jump into Hyperspace*, 2006–2008, *The Unobvious*, 2009, “Materia Prima: De-, Re-, Construction of Painting” exhibition, State Gallery of Art in Sopot, 2011





Puste, video, 12:52, ujęcia fotograficzne, 2010
Empty, video, 12:52, photographic shots, 2010





Skok w hiperprzestrzeń, obraz synergiczny, enkaustyka na płycie, ø 99 cm, 2006–2008, w kolekcji prywatnej
A Jump into Hyperspace, synergic painting, encaustic on wood, ø 99 cm, 2006–2008, in a private collection

Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna

Krzysztof Gliszczyński

Nowy projekt nie jest próbą odtworzenia ani rekonstrukcji. Jest spojrzeniem na problematykę obrazu w kontekście elementarnego dzieła modernizmu dotyczącego teorii malarstwa. Wassily Kandinsky swoje dzieło *Punkt i linia a płaszczyzna* określił jako „przyczynki do analizy elementów malarskich”. Książka ukazała się 80 lat temu, w okresie wzmożonej działalności teoretycznej artystów związanych z nowymi ruchami awangardowymi. Dzieła te na długie lata wytyczyły obszar poszukiwań w obrębie sztuki konkretnej. Dystans czasu pozwala zastanowić się, na ile zmieniły się relacje w pojmowaniu problematyki sztuki konkretnej i na ile staje się ona powtórzeniem swego pierwowzoru. Czy abstrakcyjne i rzeczywiste jest ciągle tym samym? Na ile elementy formalne obrazu stają się czymś więcej niż tym, czym są?

W trakcie pracy nad cyklem *Autoportret à retour* użyłem pojęcia synergii. To rodzaj wzajemnego oddziaływania poszczególnych elementów tworzących nową całość. W przypadku moich prac zgłębianie i poszukiwanie natury materii zaczęło się od problematyki związanej z pozostałością (*residuum*). Nieodłącznym elementem residuum jest jego dematerializacja, unifikacja. W ostatnich pracach chodziło mi o zatrzymanie tego procesu i ukazanie momentu łączenia, który w alchemii określany jest jako *coniunctio*. Proceder ten ewoluuje w czasie. Materia jest w ciągłym ruchu. Pokonując drogę z obrazu na obraz, zawiera w sobie pamięć poprzednich prac. Ten sposób pracy

jest nawiązaniem do *Urn*, które powstały z pozostałości obrazów. Jednak w nowych obrazach materia jest odzyskiwana, ponownie łączona.

W *Urnach*, poprzez ich warstwowość, czas jest zapisem liniowym, różnym od tego, który występuje w obrazie synergicznym. Tu struktura, poprzez rozbicie, buduje inne poczucie czasu (nie-liniowego, związanego z hiperprzestrzenią). Obraz nie jest już wynikiem obserwacji, a jedynie przekształceń, w których przypadek, rozbicie i kompresja odgrywają istotną rolę. Materia podlega ponownemu scaleniu.

Punkt, linia i płaszczyzna, te trzy zdekonstruowane elementy, stają się składnikami budowy nowej rzeczywistości, funkcjonującej na zasadzie sieci, w której możliwe jest egzystowanie na różnych poziomach. Przestrzeń tworzy pewnego rodzaju labirynt, symbolizuje związek z kosmosem oraz pełnią. Pełnia jest pewną grą znaczeń. Z jednej strony, poprzez długotrwały proces pracy, w sposób naturalny następuje zjednoczenie ciała z doświadczaną materią. Z drugiej strony, poprzez zestawienie różnych elementów, takich jak: obraz-okrąg, symboliczny i wieloznaczny obiekt-kula oraz film wideo (dotyczący powstawania pracy), dochodzi do wzajemnego uzupełniania się wszystkich części. Stykają się: elementy ulotne z materialnymi, ślad z przetworzonym obrazem, niepełne i wypełnione, możliwe z niemożliwym. To obraz wielu stron tego samego.



Zobaczyć świat w ziarenku piasku... *W godzinie – nieskończoność czasu*, obraz synergiczny, pigmenty, enkaustyka na płycie, 100 × 100 cm, 2007–2008
To see the World in a Grain of Sand... *Infinity – in an Hour*, synergic painting, pigments, encaustic on wood, 100 × 100 cm, 2007–2008



Wokół Kaaby, obraz synergiczny, pigmenty, enkaustyka na płycie, 100 × 100 cm, 2008
Around the Kaaba, synergic painting, pigments, encaustic on wood, 100 × 100 cm, 2008



Znikający punkt, obraz synergiczny, pigmenty, enkaustyka na płycie, ø 99 cm, 2007–2008
Vanishing Point, synergic painting, pigments, encaustic on wood, ø 99 cm, 2007–2008

Fullness: Point and Line to Plane

Krzysztof Gliszczyński

The new project is not an attempt at re-creation nor at reconstruction. It is a look at the problem of painting in the context of the basic work modernism concerning the theory of painting. Wassily Kandinsky defined his work *Point and line to plane* as a "contribution to the analysis of the elements of painting", in a book published 80 years ago, at a moment of intensified theoretical activity of artists connected with new avantgarde movements. For many years, these works marked out the area of search within concrete art. The distance of time allows us to wonder how the relations in the understanding of the problems of concrete art have changed and to what extent it is becoming a repetition of its original. Is the abstract and the real still the same? To what degree are the formal elements of painting becoming something more than they really are?

While I was working on the cycle *Self-portrait à retour*, I used the concept of synergy. It is a kind of mutual interaction of specific elements creating a new meaning of the whole work. In the case of my works, the study of and search for the nature of matter began with the issues concerning the residuum. An inseparable element of residuum is its dematerialisation, unification. In my last works I meant to stop this process and show the moment of convergence, which in alchemy is called *coniunctio*. This phenomenon evolves over time. The matter is in constant motion. Moving from one painting to another, it includes in itself the memory of the previous works. This mode of work refers to *Urns*, which were created from the remnants of paintings.

In my new paintings, however, the matter is regained, combined once more. In *Urns*, through their layeredness, time is a linear record, different from that which appears in a synergic painting. Here, the structure, through fragmentation, creates another sense of time – non-linear and connected with the hyper-space. The painting is no longer the result of observation, but merely of transformations, in which coincidence, fragmentation and compression play an important role. The matter is unified once more.

Point, line and plane – these three re-deconstructed elements become the building blocks of a new reality, functioning as a network, in which it is possible to exist on various levels. Space creates a kind of labyrinth, symbolises the connection with the cosmos and the concept of wholeness. In a way, wholeness is a game of meanings. On the one hand, through the long-lasting work process, the body naturally becomes one with the experienced matter. On the other hand, through the juxtaposition of different elements such as a painting – a circle, the symbolic – the ambiguous, an object – a sphere and a video recording (about the creation of the work), all elements come to complement each other. Here meet the stable and elusive elements, the trace and the recreated painting, the unfilled and the full, the possible and the impossible. It is a painting showing different sides of the same thing.



Czy istnieję?, obraz synergiczny, enkaustyka na płótnie, 40 × 28,5 cm, 2008, w kolekcji prywatnej
Do I Exist?, synergic painting, encaustic on canvas, 40 × 28,5 cm, 2008, in a private collection



Wystawa „Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna”, Galeria Milano, Warszawa, 2008
“Fullness: Point and Line to Plane”, Milano Gallery, Warsaw, 2008



Wystawa „Autoportret à retour”, CSW „Łażnia”, Gdańsk, 2007
“Self-portrait à retour” exhibition, CSW “Łaznia”, Gdańsk, 2007



Krzysztof Gliszczyński. Autoportret *à retour*

Urszula Szulakowska

Twórczość Gliszczyńskiego koncentruje się wokół odzyskiwania pamięci. Bada on źródła swej tożsamości w procesach psychicznych i społecznych, w trakcie których zyskujemy podmiotowość. Osiąga to poprzez rytualną metodę konstrukcji obrazu, w której próbuje odwrócić naturalny bieg czasu. Jego system znaczeń wywodzi się z hermeneutyki alchemicznej, co w przypadku polskiego artysty jest przedsięwzięciem niezwykłym. Alchemia jest dyskursem historycznym, znacznie częściej wykorzystywanym przez artystów niemieckich i francuskich, takich jak Beuys czy Klein. Średniowieczny alchemik w swoim laboratorium praktykował sztukę, która miała na celu oświecenie duszy zarówno jego samego, jak i społeczeństwa, przemieniając ich natury podstawowe w boską świadomość.

Ściślej rzecz biorąc, Gliszczyński posługuje się pojęciem synergii, wywodzącym się z Jungowskiej interpretacji alchemii średniowiecznej pojmowanej jako protopsychologia. Według Junga, niepowiązane ze sobą zdarzenia pojawiają się jednocześnie na równoległych trajektoriach, lecz umysłowi ludzkiemu jawią się jako wzajemnie na siebie oddziałujące, często z zaskakującym skutkiem. Ten proces wydaje się magiczny, bo sprzeciwia się on naturalnym prawom przyczyny i skutku. Starożytne praktyki magiczne, takie jak alchemia, czerpały swą wiedzę z intuicyjnych procesów ludzkiej duszy. Praktyka Gliszczyńskiego mogłaby być opisana jako progowa, badająca sferę granicy, gdzie stykają się materialne i niematerialne stany istnienia.

W jego myśli pojawia się element spuścizny po dziewiętnastowiecznych symbolistach, zwłaszcza Edwardzie Munchu, dla którego życie było delikatną membraną, rozrywaną przez wrogie wtargnięcia pożądania, choroby i śmierci. Wczesne spotkanie Gliszczyńskiego z twórczością Muncha było fundamentalne dla jego kształtowania się jako artysty, jako że malarstwo Muncha podkreślało jego własne uświadomienie sobie nieodwołalności śmierci; szokujące spotkanie z pustką i posępnym trwaniem straty, żalu i cierpienia. To odkrycie poprowadziło Gliszczyńskiego do egzystencjalnych pytań na temat jego własnej skończonej natury, co znalazło odzwierciedlenie w jego nowej serii autoportretów. Prace te wyrażają

próbną ewentualność, że w sztuce i w historii, tak jak we śnie, w meta-przestrzeni znajdującej się ponad wulgarną fizycznością, strata może zostać pokonana. Martwi powrócą do życia. Jego praktyka artystyczna jest emblematycznym procesem odbijającym ludzkie życie rozgrywające się wokół niego.

Zgłębianie struktury własnej tożsamości Gliszczyński rozszerza na tożsamość społeczeństwa i narodu, zwłaszcza polskiego. Ostatecznie odnosi wątek do najnowszej historii i swego własnego zamieszania we wstrząsy i uliczne protesty w okresie stanu wojennego, podczas rządów Jaruzelskiego. Wychodzi od fotografii przedstawiającej jego samego z przyjaciółmi, aresztowanych przez milicję, które to zdarzenie wywołało permanentny lęk przed kolejnym uwięzieniem. Psychiczna presja stanu wojennego symbolizowana jest w jego pracy sposobem, w jaki niszczy malowane powierzchnie. Wciska obcy tekst w obraz odciśniętą w nim kciuk.

Trauma jest podstawowym tematem jego pracy. Autoportrety są medytacją nad traumatycznymi wspomnieniami całego społeczeństwa i wpływem tychże na tożsamość współczesnej polskiej mentalności. Przed 1939 rokiem polska tożsamość była budowana na bazie kultur, które ewoluowały historycznie dwieście kilometrów na wschód od obecnej granicy. Historia pokazała, że istnieje wiele sposobów na bycie „Polakiem”, czy to w obrębie kraju, czy na obczyźnie. Tak czy inaczej, kim są teraz Polacy? Przykładowo, przez ostatnie 60 lat na Pomorzu tożsamość mieszkańców wykształciła się z przemieszania tradycyjnych kultur lokalnych oraz ludności napływowej, przeważnie z utraconych Kresów.

W studium Hanny Arendt o skutkach nazizmu i stalinizmu Gliszczyński odnalazł rezonans z własnymi badaniami nad tożsamością polityczną¹. Te reżimy totalitarne spowodowały trwałe pęknięcia w ciągłości historycznej, co stało się przyczyną rozpadu humanistycznych kodeksów moralnych w społeczeństwach tych krajów. Arendt zauważa, że nowoczesność charakteryzuje się, jak to nazwała, utratą świata, czyli eliminacją osobistego zaangażowania w sferę publiczną na korzyść wycofania się

za granice prywatnego świata ekonomicznych trosk. Polityka i działanie zostały zastąpione przez biurokrację, znój i trud oraz manipulację opinią publiczną. Arendt dowodziła, że znaczące fragmenty powinny być odkupione z przeszłości za pomocą selektywnej, krytycznej aneksji. Ten proces mógłby ożywić przeszłość i na nowo ustanowić pewien stopień ciągłości historii, tak by mogła służyć jako fundament pozytywnego przyszłego porządku politycznego.

W kontekście sztuki również Gombrowicz podkreślał potrzebę ciągłości czasowej, zarówno z przeszłością, jak i z naturą, opisując świat jako „formę w ruchu”. W swoim słynnym dyskursie ikonoklastycznym kwestionował zdolność obrazu malarskiego do oddania żywego ruchu. „Ale jak wyrazić siebie malarstwem pozbawionym ruchu? Wszak egzystencja jest ruchem, dokonywa się w czasie. Jakże mogę przekazać siebie, czyli moją egzystencję, operując jedynie zestawieniami nieruchomych kształtów? Życie to ruch. Jeśli nie mogę dać ruchu, nie mogę dać życia”².

W odpowiedzi Gliszczyński, poprzez swoją troskę o potwierdzenie spójności i społecznej potrzeby malarstwa jako formy sztuki, próbuje odpowiedzieć na apel Gombrowicza o formę artystyczną, która byłaby dynamiczna, oraz o budowanie obrazu jako proces stale ewoluujący w czasie³. Osiąga to poprzez swój sposób pracy, który jest płynny, zmienny i nigdy nie osiąga swego ostatecznego celu. Uważa swój materiał za alchemiczną *materia prima* (pierwszą materię), by zachować ulotność swego medium, poddając je ciągłym zmianom. Materia pierwsza miała zawierać w sobie wszelkie formy w stanie potencjalnym. Siedemnastowieczny angielski alchemik Robert Fludd opisał pierwszą materię jako „ciemność, ciemną Otchłań czy potencjalną Zasadę [...] Platon nazywał ją *hyle* [...] biorąc pod uwagę, że jest niewidzialna i pozbawiona formy”⁴.

Gliszczyński uważa obecną serię swych malarskich autoportretów za indeksalnie powiązaną z jego obecnością fizyczną. Jego obrazy stały się metonimiami – zamiennikami, nie metaforami. Ich powierzchnie to sieć elementarnych pionowych i poziomych znaków odcisniętych kciukiem. Kontynuuje dodawanie warstwy na warstwę farby na bazie wosku. W rezultacie materiały prac, ich kompozycja formalna i temat stały się jednością. Forma sieci wykształciła się z geometrycznej siatki pojawiającej się w jego wcześniejszych obrazach. W tamtych płótnach geometria stanowiła czysto metaforyczny, intelektualny system. Nowa sieć wyszczerbionych znaków, przeciwnie, jest wewnętrzną, intuicyjną odpowiedzią wynikającą z rozważań nad utratą osobistej podmiotowości. W tych indeksalnych sieciach pozioma linia odcisków przecina linię pionową, redukując autentyczność oryginalnego znaku. Jednak jego tożsamość może być odbudowana. Tak czy inaczej, w poszukiwaniu autentycznego „ja” można najwyżej zamknąć wnioskiem, że „ja” istnieje jedynie w sensie czasowym. Trudno jest obiektywnie dowodzić bytu „istotowego ja”.

Dalszy wymiar pojawił się w serii autoportretów powstałych na bazie początkowego wglądu w pękniętą przeszłość. Wokół malarskiego autoportretu unosi się atmosfera niesamowitości. Freud i Kristeva zdefiniowali zjawisko Niesamowitego jako spowodowanego powrotem tego, co znane, w przemienionej formie. W auto-obrazowaniu Gliszczyńskiego fantom-pozór jest nim i zarazem nim nie jest. Faktyczna tożsamość formy stała się nieokreślona z powodu stałego procesu przerabiania obrazu. Forma została uprzedmiotowiona; wydaje się, że na scenę wkracza inne zjawisko. Puste pole twarzy i jego gęsta malarska powierzchnia absorbująienne światło niczym czarne słońce. Wydaje się, że światła gasną i widz wtapia się w zarys twarzy. Kiedy Gliszczyński maluje i przemalowuje, zarys głowy powiększa się i zaczyna wykraczać poza ramę płótna. W końcu portret przemienia się w malarstwo płaszczyzn. Gliszczyński przekształca swoje autoportrety z wyśrodkowanej i zamkniętej w swoich granicach ikony w taką, która nie ma granic i rozciąga się w nieskończoność poza umowną ramę.

To nie symboliczny obraz stworzony za pomocą farby – tutaj farba staje się obrazem. Innymi słowy, szczegółowe zostało wchłonięte przez ogólne, jednostkowa dusza rozpuściła się w kosmicznej *materia prima*. Gombrowiczowskie uwagi na temat „kosmicznego znaczenia człowieka dla człowieka” mogą być pomocne w pojmowaniu tej niesamowitej cechy autoportretów. Gombrowicz wyobraża sobie reakcję na zobaczenie ludzkiej istoty po raz pierwszy w życiu: „Ukazuje się w polu mego widzenia istota analogiczna, a jednak nie będąca mną – ta sama zasada wcielona w obce ciało – ktoś identyczny, a jednak obcy – i ja doznaję jednocześnie cudownego uzupełnienia i bolesnego rozdzielenia. Ale nad wszystkim góruje jedno objawienie – stałem się nieograniczony, nieprzewidywany dla siebie samego, pomnożony we wszystkich możliwościach swoich tą obcą, świeżą, a jednak identyczną siłą, która zbliża się do mnie jak gdybym to ja sam do siebie przybliżał się z zewnątrz”⁵.

Twórczość Gliszczyńskiego jest głęboko obsesyjna i czasochłonna, jest rytualnym aktem poddania się znojowi tworzenia, świadomym potwierdzeniem pojawienia się każdego znaku. Artysta znajduje się w stanie całkowitego wycofania w głąb mikrokosmosu malarstwa. Uważa tworzenie sztuki za podobne w swej istocie do kontemplacji mandali, za powolny, przemyślany proces złożony z minimalnych, powściągliwych interwencji (typowych dla anty-retorycznej natury większości współczesnego malarstwa polskiego). Naśladuje pracochłonną sztukę alchemików. Jak wyjaśniał w VIII wieku alchemik Dżabir ibn Hajjan: „Musisz pracować nieustannie, bo praca będzie długo-trwała [...] każda czynność ma swoją określoną miarę i czas. [...] W tej pracy niezbędne są trzy rzeczy, mianowicie: cierpliwość, długość czasu i odpowiedniość narzędzi”⁶.

2

W. Gombrowicz,
Dziennik 1957–1961,
Kraków 1989,
s. 49–50.

3

Idem, *Dzieła*, t. 8,
Kraków 1986, s. 34.

4

R. Fludd, *Mosaical
Philosophy* [w:] *The
Alchemy Reader*,
ed. S.J. Linden,
Cambridge 2003,
s. 194.

5

W. Gombrowicz,
Dziennik 1953–1956,
Kraków 1997, s. 34.

6

Jabir ibn Hayyan,
*Of the Investigation
or Search of Per-
fection*, Linden 2003,
s. 81.

Alchemicy średniowieczni wyobrażali sobie, że naśladują boskie akty kreacji opisane w pierwszych rozdziałach Księgi Rodzaju. Ich laboratoria były w rzeczy samej świątyniami, a ławy – ołtarzami, na których odprawiano obrządku dające się zidentyfikować jako należące do katolickiej mszy. Konceptcja uświęconej przestrzeni, w której ma miejsce pamiątkowy rytuał, łączy się pojęciowo ze starożytną filozoficzną ideą „wiecznego powrotu”. Jest to myśl pojawiająca się w filozofii Nietzschego i Schopenhauera, a także w antropologii religijnej Eliadego. Wywodząca się ze starożytnego Egiptu konceptcja zakładała, że czas powtarza się cyklicznie i dlatego jest nieskończony. Wszechświat materialny obdarzony jest skończoną ilością materii podlegającej ciągłej zmianie w ograniczoną liczbę form. Ten proces nigdy się nie kończy i nie ma początku.

Eliade rozwinął konceptcję wiecznego powrotu jeszcze dalej. Wyszedł od stwierdzenia, że wszystkie kultury świata podzieliły rzeczywistość na dwie odrębne sfery: *sacrum* i *profanum*, świętej i świeckiej przestrzeni i czasu. W związku z tym mity i rytuały są nie tyle wspomnieniami świętych zdarzeń (hierofanii), które miały miejsce w przeszłości, ile sposobem na uczestnictwo w pierwotnych wydarzeniach. Hierofanie to objawienia boskiego porządku, które dawały światu kodeks moralny. Z kolei świeckie przestrzenie życia codziennego mogłyby być najwyżej rozdzielone geometrycznie, według praw rozumu, ale nie mogłyby zaoferować żadnych wskazówek na temat tego, jak powinno się żyć.

Te konceptcje znajdują swobodne odpowiedniki w medytacyjnych, powściągliwych powierzchniach wcześniejszych prac Gliszczyńskiego, takich jak *Labirynt* (2001) czy *Lewitacja* (2000) i powiązane *Trzy Przestrzenie* (2001). W tych pracach kształt płótna wpisuje się w schemat kraty. Te geometryczne struktury są narzucone przez poziome i pionowe znaki gestykulacyjne, lub są liniami rytowanymi w płótnie. W niektórych pracach, takich jak *Lewitacja* i *Trzy Przestrzenie*, te racjonalne geometrie zaprzeczają i wręcz eliminują wizualnie drugi podstawowy porządek, składający się z autoportretów Gliszczyńskiego, zarówno wizerunków twarzy, jak i całej postaci. Między tymi autoportretami istnieje niemal niewidzialna aluzja do leżącej figury *Martwego Chrystusa* Holbeina (seria *Dialog*, 1994 i *Materia Prima*, 1995–1996, enkaustyka na płótnie). Prace te stanowią wyraz zbliżonych do Eliadego poglądów na temat świętej i świeckiej przestrzeni i czasu. Geometrie Gliszczyńskiego oznaczają system rozumu i logiki. Zdominowują, wręcz eliminują zrytualizowaną figurację znajdującą się pod spodem, symbolizującą uświęcone ludzkie dążenie do samopoznania. Niekiedy te postaci są widoczne tylko w specjalnych warunkach oświetleniowych (*Lewitacja*).

Postępując się kategoriami używanymi przez Rosalind Krauss, można by opisać tę kratę jako ikoniczne logo nowoczesności. „Jest anty-historycznym «znaczącym»,

jako że jej znaczenie jako formy sprowadza się do zaprzeczania autentyczności pojedynczego zjawiska. Zamiast tego, forma kraty przywodzi na myśl proces nałożenia geometrycznej siatki na pierwotny obraz w celu przeniesienia jego formy na kopię. Krata oznacza mechaniczny proces reprodukcji, za pomocą której obrazowanie ulega komercjalizacji⁷. Co więcej, krata wywodzi się również z powtarzającej się i dominującej politycznie przestrzennej geometrii malarstwa akademickiego z jej kontrolowanymi punktami widzenia. Czy to w klasycyzmie akademickim, czy w nowoczesności, siatka wytwarza hiper-rzeczywistość, zastępując prawdziwy świat.

W autoportretach Gliszczyńskiego, skoro pierwotny obraz ikoniczny zagubił się w procesie przemalowywania, jego konsekwentnym zamiarem jest odzyskanie jakiegoś śladu tego obrazu. W starożytnych wierzeniach magicznych moc obiektu znajdowała się w jego pierwszym objawieniu się, nie w jego kolejnych postaciach. Poprzez proces nazywany przez Gliszczyńskiego *leucosis* próbuje on odzyskać pierwotny obraz. Pokrycie płótna białą farbą sprawia, że na nowo pojawia się oryginalna forma.

W alchemii *leucosis* była jednym z ostatnich etapów uzyskiwania kamienia filozoficznego. Po tym, jak duch oddzielił się od pierwotnej materii i oba zostały oczyszczone, zostały z powrotem zjednoczone w trakcie procedury, w której uzyskiwano biały, krystalicznie czysty płyn. Materia osiągnęła najwyższą możliwą postać, w której duch i materia stały się jedną substancją – kwintesencją. W VII wieku Chalid ibn Jazid pisał: „Duch nie będzie zamieszkiwał Ciała, lecz wejdzie w nie [...] gdy Ciała stanie się tak delikatne i cienkie jak Duch (...) zostanie połączone z lekkimi Duchami [...] tak że oba staną się jednym i tym samym [...] staną się jak woda zmieszana z wodą, których żaden człowiek nie będzie w stanie rozdzielić”⁸.

A jednak w rzeczywistości idee Gliszczyńskiego rozmijają się w ważnym punkcie z konceptcją Eliadego, który uważał, że przestrzeń *sacrum* znajduje się ponad naturą czasową. W jego systemie duchowym ludzkość była zmuszona uciekać ze złudnego porządku codziennego świata, by osiągnąć wgląd w ducha. Tymczasem wizja rzeczywistości materialnej Gliszczyńskiego jest pojęciowo związana z systemami i procesami tantrycznymi, zwłaszcza w odniesieniu do alchemicznego rytuału i symboliki. Gliszczyński bowiem nie tyle inspirował się bezpośrednio historyczną tradycją jogi indyjskiej czy chińskim taoizmem, ile intuicyjnie uchwycił jednoczącą ideę „duchowości materii”, leżącą u podstaw alchemicznego świata-obrazu.

Materialistyczna duchowość (czy też duchowy materializm) Gliszczyńskiego, tak jak Yves’a Kleina, Josepha Beuysa czy Sigmara Polkego, różni się znacznie od tego wyznawanego przez modernistów będących pod wpływem teozofii i Rudolfa Steinera. Według Lyotarda, malarstwo Malewicza, Kandinsky’ego i Mondriana to abstrakcyjne

7

R. Krauss,
*Oryginalność
awangardy* [w:]
Postmodernizm,
red. R. Nycz, Kraków
1996.

8

W. Benjamin,
*Art in the Age
of Mechanical
Reproduction*
(różne wydania).

9

Khalid ibn Yazid,
Secreta Alchymiae,
Linden 2003,
s. 74–75.

drogowskazy kierujące ku nieobecnemu Innemu. Ich poszukiwania zmierzały ku sięgnięciu ponad ograniczającą materię ku wzniosłości, jak w skojarzeniu pustki formy (abstrakcji) z formą wzniosłości u Kanta¹⁰ W przeciwieństwie do tego rodzaju odrzucenia materialnej rzeczywistości, tantryzm utożsamia *materia prima* świata z samą boskością. Ludzkie siły duchowe należą w swej istocie do tego samego porządku co uniwersalna moc, która ujawniła świat fizyczny.

Istotą tantry jest pogląd, że nie istnieje różnica pomiędzy duszą a światem, bo świat jest zmaterializowaną duszą, a więc inkarnacją samej boskości. Alchemia stara się zażegnać konflikt między duchem a materią. Te przeciwieństwa były reprezentowane w alchemicznej symbolice przez parę słońce-księżyc, których potomstwem jest kamień filozoficzny. Ten ostatni był najosobliwszą substancją na ziemi; materią uduchowioną, „kwintesencją”, eterem opisanym przez Arystotelesa. Te idee zostały wyrażone w „Tablicy Szmaragdowej”, tekście hermetycznym z II wieku, który później interpretowano w kategoriach alchemicznych. „To, co jest na górze, jest takie jak to, co jest na dole”¹¹ – tekst ten opisuje procesy mikrokosmosu, w którym substancje w alchemicznej próbówce są poddawane cyrkulacji, jak gdyby były ludzką duszą wznoszącą się ku niebu i spadającą z powrotem na ziemię. Ta procedura w laboratorium alchemika miała za zadanie oczyścić podstawowe składniki chemiczne, a zarazem duszę swojego wykonawcy. „Jako że wszystkie rzeczy przeplatają się i na nowo się rozdziela, i wszystkie rzeczy są przemieszane i wszystkie się łączą [...] Gdy wszystkie rzeczy [...] osiągną harmonię poprzez podział i zjednoczenie, z zachowaniem wszelkich metod, natura ulega przemianom; jest to natura i więc cnoty całego świata”¹².

Każdy punkt na płótnach Gliszczyńskiego zarazem stanowi je wszystkie, jak w pragnieniu Williama Blake’a, by „zobaczyć świat w ziarenku piasku [...] w godzinie – nieskończoność czasu”. Blake odziedziczył tę wizję po szesnastowiecznym mistycznym alchemiku Jakobie Boehme. Można ją również znaleźć w Księdze piasku Borgesa, w jego alchemicznym świetle-obrazie¹³.

Urny Gliszczyńskiego, rozpoczęte w 1992 roku, pojawiły się po raz pierwszy jako instalacja zatytułowana *Residuum*. Ta seria jest blisko związana z procesem tworzenia sztuki w pracowni i stanowi zapis procedur i zdarzeń artystycznych w miarę, jak ewoluują w czasie i przestrzeni. Początkowo Gliszczyński gromadził grudki wyschniętej farby z palet i pojemników i umieszczał je w wysokich szklanych naczyniach, które przypominają alchemiczne alembiki czy destylatory. Ostatnio zrezygnował ze szklanych pojemników i zbiera krople farby, które skapnęły na podłogę pracowni. Zgniata kawałeczki świeżej farby wznosząc wolnostojący monolit. W przypadku gdy farba utraciła sprężystość, umieszcza grudki farby wraz z woskiem

w rondelku i gotuje, by uzyskać osad – „spojony ślad tego, co niegdyś było obecnością”¹⁴.

Ponowne pojawienie się pozostałości po procesie malarskim, przetworzonych w nowe dzieło sztuki, jest rodzajem alchemicznego wskrzeszenia. Gliszczyński czyni tym samym aluzję do odzyskiwania historii w formie trwałego upamiętnienia. Wazy przypominają egipskie stele, oznaczające przejście żywych z jednego świata do drugiego. „Urny są po prostu kolejną drobiną fragmentaryczności, która mnie otacza. Trudne do uchwycenia jest tutaj również poczucie jego czasu. Staje się uniwersalny i coraz to podobniejszy do następstw jakiejś klęski”¹⁵. Odnosi się do „barw destrukcji i degradacji”. Procedura jest wzorowana w dużym stopniu na czynnościach alchemików, którzy dążyli do redukcji pierwszej substancji do jej składników pierwiastkowych. Wtedy dopiero można było odcisnąć nową Formę na pierwszej materii, obdarzając ją w ten sposób całkowicie nową tożsamością.

W kolejnych pracach serii *Cinisbacillus* (2000–2004) Gliszczyński powtórnie poddał analizie fazę *nigredo* (rozkładu) w procesie alchemicznym, nad którą zastanawiał się we wcześniejszych obrazach. *Nigredo* to ciemna noc, śmierć pierwszej materii, poprzedzająca wskrzeszenie jej w udoskonalonej postaci, czarne słońce, wrona, ciemna strona „ja”, czyścić. Gliszczyński opisuje sposób, w jaki zbierał proch po domach przyjaciół, starannie zapisując jego pochodzenie. Proch symbolizował składowaną kulturę życia codziennego. Często ucieka się do wykorzystywania prochu, na przykład we wcześniejszych obrazach dotyczących mitologii czerwonej pigmentacji, zatytułowanych *Mitologia czerwieni* (1996), oraz w utrzymanych w szarej tonacji pracach z serii *Residuum* (1998–1999)¹⁶.

Praktyka Gliszczyńskiego jest autentycznym typem tekstu alchemicznego. Jak pisał John Moffitt w studium o Duchampie, bardzo niewielu artystów posługuje się procesem alchemicznym jako takim. Wielu uważa swą twórczość za pewien rodzaj alchemicznej procedury (Paul Klee, Salvador Dali), ale odnoszą się tylko do ogólnej koncepcji artystycznej transmutacji. Najbliższym porównaniem dla sposobu pracy Gliszczyńskiego będą obrazy Yvesa Kleina malowane błękitem Kleina – IKB, w których kolor ten jest zarówno tematem jak i materiałem. Gliszczyński odnosił się zarówno do kolorystyki Kleina, jak i podejmowanych przez niego tematów mistycznych. Nie ma rozwarstwionych poziomów materii, kompozycji, znaku i treści, jak w produkcji teatralnej. Przeciwnie, płaszczyzny przemawiają jako zespolone całości, pozbawione szwów powierzchni (ten sam efekt osiągnął również Malewicz).

Gliszczyński dawno już pożegnał swoich nowoczesnych mentorów z ich przekonaniem, że dzieło sztuki nie może szukać ucieczki ze swoich ram. U niego obiekt staje się instrumentem używanym do badania bolesnych

10

I. Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, tłum. D. Pakalski, M. Żelazny [w:] *Pisma przedkrytyczne*, Toruń 1999.

11

Hermes Trismegistus, *The Emerald Table*, Linden 2003, s. 28.

12

Zosimos of Panopolis, *Of Virtue*, Linden 2003, s. 52.

13

J.L. Borges, *Księga piasku*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2006.

14

K. Gliszczyński, oświadczenie Artysty, 16 października 2005.

15

Idem, oświadczenie Artysty (brak daty).

16

Pełny wykaz prac Gliszczyńskiego zob. Krzysztof Gliszczyński, red. D. Krechowicz, Gdańsk 2002 – katalog do wystawy w Galerii „Koło” z tekstami A. Szyłak, I. Ziętkiewicz i K. Gliszczyńskiego.



Widok wystawy „Autoportret à retour”, CSW „Łażnia”, Gdańsk, 2007
View of the “Self-portrait à retour” exhibition, CSW “Łażnia”, Gdańsk, 2007

17

K. Gliszczyński,
oświadczenie
Artysty, 1992.

granic pomiędzy życiem i śmiercią, pamięcią i zapomnieniem, zyskiem i stratą, historią i jej zaciemnieniem. Użyte materiały są odpadami pamięci: „Zacząłem zbierać okruchy mej pracy, ponieważ obudziły one we mnie świadomość kruchości tego wszystkiego, co robimy, ulotności i fragmentaryczności. To jest obraz tego, co po nas pozostaje. Wszystko przykrywamy warstwami niepotrzeb-

nym nam rzeczy, sami w końcu tworzymy proch, który jest kolejną warstwą”¹⁷.

A jednak sytuacja nie jest tak beznadziejna, skoro pozostałe „residuum, niepotrzebny odpad”, zebrane szumowiny stają się „malarską kwintesencją”, duszą dzieła sztuki.

Jest to wizja prawdziwie alchemiczna.

Krzysztof Gliszczyński: Self-portrait *à retour*

Urszula Szulakowska

Gliszczyński's work is concerned with retrieving memory. He explores the origins of his identity in the psychic and social processes by means of which subjectivity is acquired. He does this through a ritualistic means of pictorial construction in which he attempts to reverse the natural progression of time. His signifying system is derived from alchemical hermeneutics, which is a most unusual venture for a Polish artist. Alchemy is a historical discourse which has been explored more frequently by German or French artists, such as Beuys or Klein. In his laboratory the medieval alchemist practiced an art that was intended to illuminate the psyche of both himself and of his society, transmuting their base natures into a divine consciousness.

More specifically, Gliszczyński employs the concept of *synergy*, derived from the psychologist Carl Jung's interpretation of medieval alchemy as being a proto-psychology. According to Jung, unrelated events occur simultaneously in trajectories parallel to each other, but to the human mind they appear to inter-act, often with very strange results. This process seems to be a magical one, since natural laws of cause and effect are contradicted. The ancient magical practices, such as alchemy derived their knowledge from the intuitive processes of the human psyche. Gliszczyński's practice could be described as liminal, exploring the border between material and immaterial states of being.

There is some inheritance in his thought from the late nineteenth century Symbolists, especially Edvard Munch for whom life was a fragile membrane, disrupted by the malevolent irruptions of desire, sickness and death. Gliszczyński's early encounter with Munch was fundamental to his formative process as an artist since Munch's paintings underlined his own realisation of the finality of death; the shock encounter with the void and the dull permanency of loss, grief and suffering. This realisation led Gliszczyński to an existential enquiry into the origins of his own finite nature, such as is reflected in his recent series of self-portraits. These works express a tentative possibility that in art and history, as in dreams, in a meta-space beyond gross physicality, loss may be conquered.

The dead can live again. His art-practice is an emblematic process reflecting the human life around him.

The enquiry into the structure of his own identity is extended by Gliszczyński to that of a society and a nation, specifically Poland. Ultimately, he brings the issue round to recent history and his personal involvement in the upheavals and street protests of the time of martial law during the Jaruzelski era. He alludes to a photograph showing himself being arrested with his friends by the militia, an event that caused an enduring fear of further reprisals. The psychic pressures of the martial law are symbolised in his work by the manner in which he destroys the painted surfaces. He forces an alien text onto the imagery by the pressure of his thumb.

Trauma is a fundamental theme in his work. The self-portraits are a meditation on the traumatised memories of an entire society and their effect on the identity of the contemporary Polish character. Prior to 1939, Polish identity had been constructed on the basis of cultures that had evolved historically two hundred miles further east of the present border. History has demonstrated that there were many different ways of being "Polish", whether within the country itself, or in the diaspora beyond. However, who are the Poles now? For example, in Pomorze over the past sixty years a new identity has arisen out of a patchwork of traditional local cultures and those of dispossessed peoples, mostly from the lost and forgotten Kresy.

In Hannah Arendt's study of the effects of Nazism and Stalinism, Gliszczyński has found a resonance to his enquiry into political identity¹. These totalitarian regimes had caused permanent fractures in historical continuity, resulting in the disintegration of humane moral codes in the body politic. Arendt perceived that modernity was characterized by, what she termed, the loss of the world, that is, the elimination of individual involvement in the public sphere in favour of retreat to a private world of economic concerns. Politics and action had been replaced by bureaucracy, laborious toil and the manipulation of public opinion. Arendt argued that significant fragments had to be redeemed from the past by means of

a selective, critical appropriation. This process could revivify the past and re-establish some degree of continuity with history so that it could serve as the foundation of a positive future political order.

In the context of the creative arts, Gombrowicz had also insisted on the necessity of temporal continuity both with the past and with nature, describing the world as "form in motion". In his well-known iconoclastic discourse, he questioned the ability of a painting to convey vital movement: "How is one to express himself in a painting deprived of movement? For existence is movement, it takes place in time. How can I pass myself on, or my existence, operating only with combinations of immobile shapes? Life is movement. If I cannot render movement, I cannot render life"².

In response, due to Gliszczyński's passionate concern to validate the integrity and social necessity of painting as an art-form, he attempts to address Gombrowicz's demand for an art-form that is dynamic and for image-building as a process that constantly evolves in time³. This is achieved by means of his working-method which is fluid, ever changeful, never reaching a final goal. He regards his materials as being an alchemical *materia prima* (first matter), so that he retains the volatility of his medium, keeping it in a state of flux. Prime matter was believed to hold all forms *in potentia*. The seventeenth century English alchemist Robert Fludd had described prime matter as "darknesse, the darke Abyesse or potentiall Principle [...] Plato calleth it Hyle [...] foreasmuch as it is invisible and without form"⁴.

Gliszczyński regards his current series of self-portrait paintings as being indexically related to his own physical presence. His paintings have become metonyms, not metaphors. Their surfaces are a network of rudimentary vertical and horizontal marks, imprinted with his thumbnail. He continues to add layer upon layer of colour in a wax base. The resulting effect is that the materials of the work, their formal composition and the subject-matter become integrated into a unity. The form of the network has evolved from the geometrical grids employed in his earlier paintings. In those works, the geometry had been a purely metaphorical, intellectual system. The current network of jagged marks, in contrast, is a visceral response to his meditations upon the loss of personal subjectivity. In these indexical networks the cross line of the horizontal imprint cuts across the vertical one, reducing the authenticity of the original mark. However, its identity can be rebuilt. Nonetheless, in the quest for an authentic "I", it is possible to conclude only that an "I" exists merely in a temporal sense. It is difficult to argue objectively for the existence of an "essential I".

In fact, a further dimension has become apparent in the self-portrait series that has arisen out of the initial

inquest into the fractured past. Hovering around the painted self-image is an uncanny atmospheric. Freud and Kristeva have defined the phenomenon of the Uncanny as caused by the return of the familiar made strange. In Gliszczyński's self-imagery the phantom semblance is and is not himself. The actual identity of the form has become indefinite due to the constant process of reworking the image. The form has become objectified and some other phenomenon seems to intervene. The empty field of the face and its dense painterly surface absorb natural light as into a black sun. The lights seem to go out and the viewer sinks into the silhouette of the face. As Gliszczyński paints and repaints, the silhouette of the head grows larger and larger, spreading out beyond the frame of the original canvas. Eventually the portrait transforms into a field-painting. Gliszczyński transmutes his self-portraits from an icon that is centred and enclosed in a border, to that which has no border and which extends indefinitely beyond the token frame.

From being a symbolic image set within the paint, the paint becomes the image. Put another way, the particular has been absorbed into the universal, the individual psyche dissolved into the cosmic *prima materia*. Gombrowicz's observations on the "cosmic significance of man for man" could be relevant for comprehending this uncanny quality of the self-portraits. Gombrowicz imagines the effect of seeing another human-being for the first time: "An analogous creature appears in my field of vision, which, while not being me, is nevertheless the same principle in an alien body. Someone identical but alien nevertheless. And suddenly I experience, at precisely the same moment, a wondrous fulfilment and a painful division. Yet one revelation stands out above all the rest: I have become boundless, unpredictable to myself, multiple in possibilities through this alien, fresh but identical outside"⁵.

Gliszczyński's artistic labour is deeply obsessive and time-consuming, a ritual act of surrender to the toil of making, consciously acknowledging the emergence of each mark. The artist is in a state of total withdrawal into the web of the microcosmic world of the painting. He regards art-making as being similar to the contemplating of a mandala, a slow, deliberated process, composed of minimal, low-key interventions (typical of the anti-rhetorical nature of much contemporary Polish painting). He emulates the laborious arts of the alchemists in their laboratories. As the eighth century alchemist Jabir ibn Hayyan explained: "You must sustain labour, because the work will be long [...] every natural action hath its determinate measure and time. [...] For this Work three things are necessary, namely, patience, length of time, and aptness of instruments"⁶.

2

W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1989, pp. 49–50.

3

Idem, *Dzieła*, t. 8, Kraków 1986, p. 34.

4

R. Fludd, *Mosaical Philosophy* [in:] *The Alchemy Reader*, ed. S.J. Linden, Cambridge 2003, p. 194.

5

W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, p. 34.

6

Jabir ibn Hayyan, *Of the Investigation or Search of Perfection*, Linden 2003, p. 81.

The medieval alchemists imagined that they were emulating God's creative actions as recounted in the first chapters of the Book of Genesis. Their laboratory was effectively a temple and their benches were an altar on which rites were performed identifiable with those of the catholic mass. This idea of a sacred space in which a commemorative ritual takes place is conceptually related to an ancient philosophical argument the "Eternal Return". This is an idea encountered both in the philosophy of Nietzsche and Schopenhauer, as well as in the religious anthropology of Mircea Eliade. Originating in ancient Egypt, it was believed that time moved in a cyclical manner and was, thus, of infinite duration. In contrast, the material universe is endowed with a finite amount of matter that changes all the time into a limited number of forms. This process never ended and it had no origin.

Eliade developed the notion of the Eternal Return still further. He considered that all world cultures had divided reality into two discrete realms, those of sacred and of profane space and time. Hence, myths and rituals were not merely memories of sacred events (*hierophanies*) that had taken place in the past, rather rituals were means for participating in the original events. Hierophanies were manifestations of the sacred order. They provided the world with its moral code. In contrast, the profane spaces of everyday life could only be divided up geometrically according to the laws of reason, but could not offer any guidance as to how life should be lived.

These ideas are loosely paralleled in the meditative, low-key surfaces of Gliszczyński's earlier works, such as *Labirynt* (2001) or *Lewitacja* (2000) and the related *Trzy Przestrzenie* (2001). In such works, the field of the canvas takes a grid-like format. These geometrical structures are stricken across by horizontal and vertical gestural marks, or there are lines engraved into the canvas. In some works, such as *Lewitacja* and *Trzy Przestrzenie*, these rational geometries contradict and almost eliminate from view another underlying order, consisting of Gliszczyński's self-portraits, facial, as well as full-figure. Among these self-images there is an almost invisible allusion to Holbein's recumbent figure of the dead Christ. (*Dialog* series, 1995 and *Materia Prima*, 1995–1996, encaustic on canvas). These works express a similar view to that of Eliade concerning sacred and profane time and space. Gliszczyński's geometries signify a system of reason and logic. They dominate and almost eliminate the ritualised figuration beneath, symbolic of the sacred human quest for self-knowledge. Sometimes these figures are visible only under specific lighting conditions (*Lewitacja*).

The grid could be described (in Rosalind Krauss's terms) as the iconic logo of modernism⁷. "It is an anti-historical signifier, since its meaning as a form is that to deny the authenticity of a particular phenomenon. Instead, the

form of the grid suggests the process of squaring-up, that is, laying a grid over the original image in order to transmit its form by means of copies. The grid signifies the mechanical processes of reproduction by means of which imagery is commercialised"⁸. Moreover, the grid is also derived from the repetitive and politically-dominating spatial geometry of the academic painting with its controlled viewing-points. Whether in academic classicism, or in modernism, the grid operates so as to produce a hyper-reality replacing that of the real world.

In Gliszczyński's self-portraits, once the original iconic image has been lost in the process of over-painting, his subsequent intention is to recover some trace of that image. In ancient magical beliefs the power of a thing was believed to lie in its first manifestation, not in its subsequent forms. Through a process that Gliszczyński calls "leucosis", he attempts to regain the original image. By covering the field of the painting with white paint, the original form re-appears.

In alchemy, "leucosis" was one of the final stages in the making of the philosopher's stone. After the spirit had been separated from base matter and both had been purified, they were re-united in a procedure that produced a white crystalline liquid. The base matter had been transmuted into the highest possible form, one in which spirit and matter had become one substance, the quintessence. The seventh century alchemist Khalid ibn Yazid explained that "the Spirit will not dwell with the Body, not enter into it [...] until the Body be made subtle and thin as the Spirit is [...] then shall it be conjoined with the subtle Spirits [...] so that both shall become one and the same thing [...] become like water mixed with water, which no Man can separate"⁹.

In actuality, however, Gliszczyński's ideas diverge significantly from those of Eliade who believed that sacred space lay beyond temporal nature. In his spiritual system, humanity was obliged to escape the illusionary order of the everyday world in order to attain spiritual insight. In contrast, Gliszczyński's vision of material reality is conceptually related to tantric systems and processes, specifically in his reference to alchemical ritual and symbolism. Indeed, Gliszczyński is not directly influenced by the historical traditions of Indian Yoga, or Chinese Daoism. Rather, he has intuitively grasped the unificatory "spirituality of matter" underlying the alchemical world-picture.

Gliszczyński's materialist spirituality (or spiritual materialism) like that of Yves Klein, Joseph Beuys and Sigmar Polke, is quite distinctive from that of the earlier modernists influenced by the theosophists and Rudolf Steiner. According to Francois Lyotard, the paintings of Malevich, Kandinsky and Mondrian were abstract signposts indicating an absent Other. They sought to reach beyond their material limits to the Sublime, as in Kant's association

7

R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge 1986, pp. 9–12.

8

W. Benjamin, *Art in the Age of Mechanical Reproduction* (various editions).

9

Khalid ibn Yazid, *Secreta Alchymiae*, Linden 2003, pp. 74–75.

10

I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, Berkeley 2003.

of emptiness of form (the abstract) with that of the Sublime¹⁰. In contrast to this rejection of material reality, tantrism identifies the 'prima materia' of the world with divinity itself. The human psychic forces are essentially of the same order as the universal power that has manifested the physical world.

The essence of tantrism is the view that there is no difference between psyche and world, for the world is the psyche materialised and, hence, it is the incarnation of the divine itself. Alchemy attempts to end the conflict between psyche and matter. These opposites were represented in alchemical symbology by the imagery of the sun and moon pair whose offspring was the philosopher's stone. It was the strangest substance on earth; matter spiritualised, the "quintessence", an aetherial matter described by Aristotle. These ideas had been expressed in the *Emerald Table*, a cryptic text of the 2nd century AD that was interpreted in alchemical terms. "That which is above is like that which is below" – this text describes a microcosmic process in which the materials in the alchemical flask are circulated as if they were the human soul rising to heaven and falling back to earth. This circular procedure in the alchemical laboratory was intended to purify the base chemical materials, as well as the psyche of its operator. "For all things are interwoven and separate afresh, and all things are mingled and all things combine [...] When all things [...] come to harmony by division and union, without the methods being neglected in any way, the nature is transformed; and it is the nature and the bond of the virtue of the whole world"¹².

Every point on Gliszczyński's canvas constitutes the all, as in William Blake's desire "to see the world in a grain of sand [...] and infinity in an hour". Blake had inherited this vision from the sixteenth century spiritual alchemist Jacob Boehme. This same vision can also be found in Jorge Luis Borges *Book of Sand* in his alchemised world-picture¹³.

Gliszczyński's work-in-progress *Urny* was commenced in 1992, first appearing as an installation entitled *Residuum*. This series is intimately related to the processes of art-making in the studio and constitutes a record of the artistic procedures and events as they gradually evolve in time and space. Initially, Gliszczyński gathered the residues of dried-up paint from his palettes and paint pots and pressed them into tall glass vessels that recall alchemical alembics and stills. More recently, he has eliminated the glass containers and has collected the drops of paint that fall onto the studio floor. He simply compresses the fragments of fresh paint in order to create a free-standing monolith. On occasion, where the paint has lost its elasticity he has placed the fragments of paint and wax into a pan and boiled them down to collect the sediment, "the unified trace of what once used to be presence"¹⁴.

The re-appearance of the dregs of the painting process, recycled into a new art-work, is a type of alchemical resurrection. Gliszczyński, thereby, alludes to the retrieval of history into a form of permanent commemoration. The vases are like Egyptian stele, marking the passing of the living from one world to the next. "The urns are just another speck of the fragmentariness which surrounds me. What is elusive here, too, is the sense of its time. It becomes universal and increasingly more similar to an aftermath of some calamity"¹⁵. He refers to its "colour of destruction and degradation". The procedure is modelled very closely on that of the alchemists who aimed to reduce the primal substance to its elemental components. It was then possible to imprint a new Form onto prime matter, thereby giving it an entirely new identity.

In the subsequent works in the series *Cinibacillus* (2000–2004), Gliszczyński has re-examined the *nigredo* stage of the alchemical process that he had reviewed in earlier paintings. The *nigredo* is the dark night, the death of the prime matter prior to its resurrection in perfected form, the black sun, the crow, the shadow self, purgatory. Gliszczyński describes the manner in which he used to collect ashes from friends' houses, carefully recording their origins. These ashes symbolised the disposed culture of everyday life. He takes frequent recourse to the use of ashes, as in his earlier paintings concerning the mythology of red pigmentations, *Mitologia Czerwieni* (1996), as also in his grey-toned works, *Residuum* (1998–1999)¹⁶.

Gliszczyński's practice constitutes a genuine type of alchemical text. As John Moffitt has argued in his studies of Duchamp, there are very few artists who employ the alchemical process itself. Many have a vision of their work as being some type of alchemical procedure (Paul Klee, Salvador Dali) but they only refer to the general concept of artistic transmutation. The nearest comparison to Gliszczyński's working method is that of Yves Klein's I.K.B. paintings in which the blue pigment is both the subject and the material. Gliszczyński, in fact, has referenced Klein's colouration, as well as the mystical themes that he had explored. There are no stratified levels of material, composition, sign and content, as in a theatrical production. Instead, the surfaces speak as a unified integrity, operating as one seamless surface (this had also been achieved by Malevich).

Gliszczyński has long left his modernist mentors behind in his insistence that the art-work does not seek to escape its own boundaries but instead becomes an instrument used to investigate of the painful borders between life and death, memory and forgetting, gain and loss, history and its obscuration. The materials employed are the waste refuse of memory: "I started to collect scraps of my work because they made me realise how fragile everything we do is, how fragmentary and elusive.

11

Hermes
Trismegistus, *The
Emerald Table*,
Linden 2003, p. 28.

12

Zosimos of
Panopolis, *Of Virtue*,
Linden 2003, p. 52.

13

J.L. Borges, *The
Book of Sand*,
London 2001.

14

K. Gliszczyński,
Artist's statement,
16 October 2005.

15

Idem, Artist's
statement,
Cinibacillus (n.d.).

16

For a complete
account of
Gliszczyński's work
see: Krzysztof
Gliszczyński, red.
D. Krechowicz,
Gdańsk 2002 – ca-
talogue for an exhi-
bition in Galeria
"Koto" with texts by
A. Szylak,
I. Zietkiewicz and
K. Gliszczyński.



Coniunctio, stopklatki z wideo, 15', 2007
Coniunctio, video stills, 15', 2007

17
 K. Gliszczyński,
 Artist's statement,
 1992.

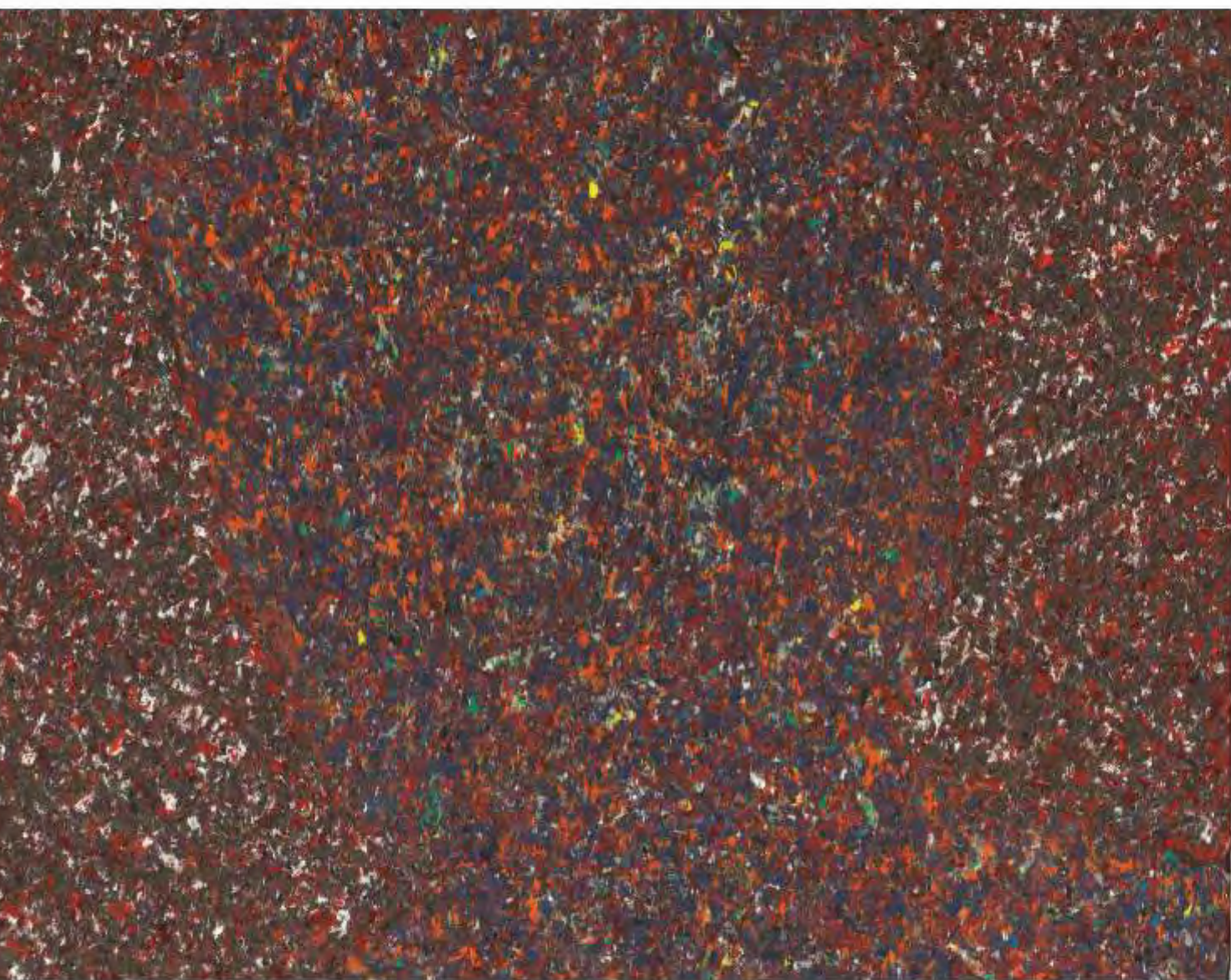
This is the image of what is left behind us. We cover everything with layers of unnecessary things and, finally, become dust ourselves making another layer¹⁷.
 And yet, this is not a totally bleak situation, since while remaining "residuum, scarp, useless refuse", the

collected dross becomes the "painterly quintessence", the soul of the work.
 That is a truly alchemical vision.

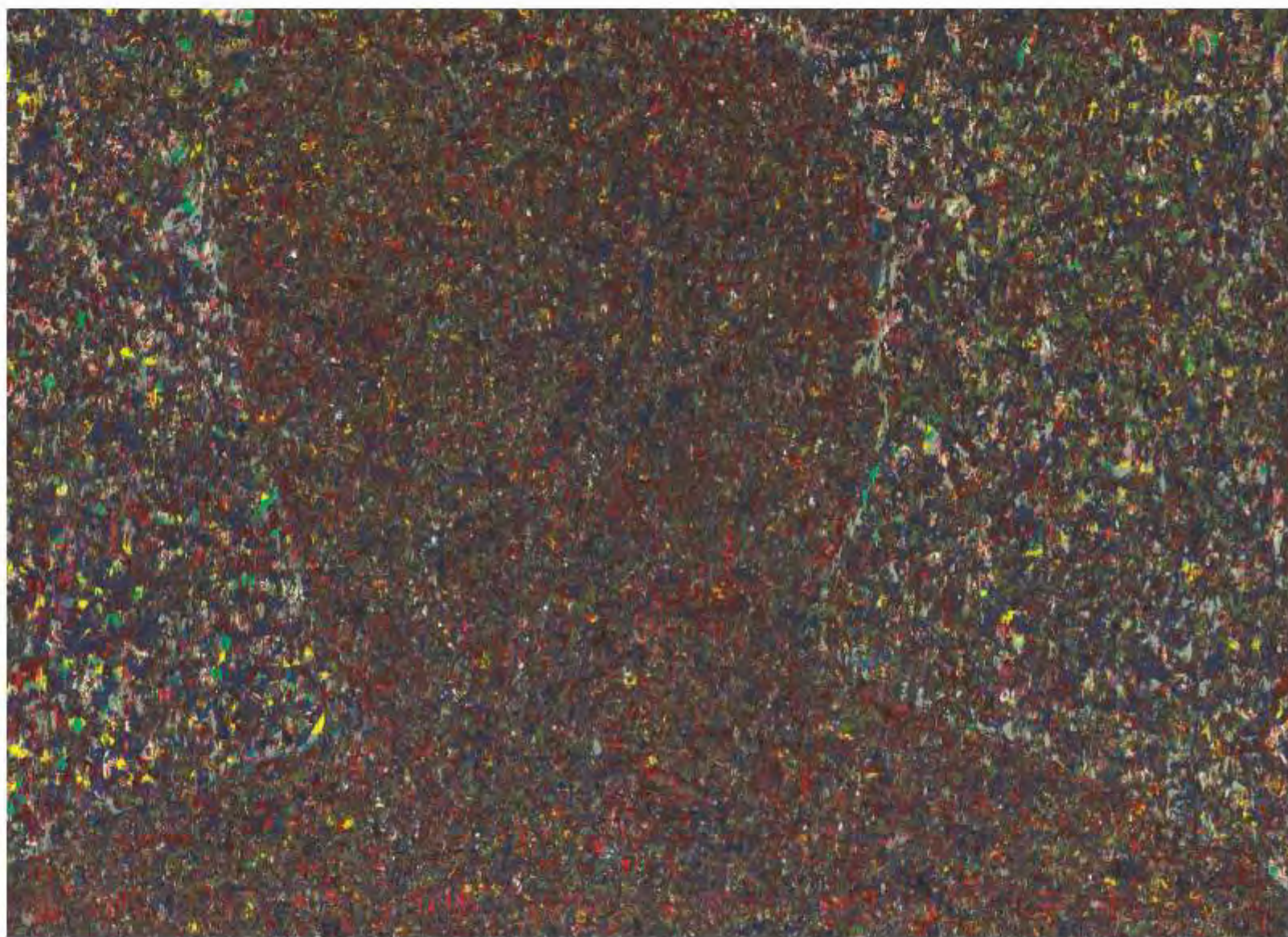


Obrazy nr 4, 5 i 6 z cyklu *Autoportret à retour*, obrazy synergiczne, enkaustyka na płótnie,
100 × 120 cm, 2005–2006, CSW „Łażnia”, Gdańsk, 2007
Paintings no. 4, 5 and 6 from the series *Self-portrait à retour*, synergic paintings, encaustic on canvas,
100 × 120 cm, 2005–2006, CSW „Łażnia”, Gdańsk, 2007





Autoportret à retour nr 1, obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 73 × 60 cm, 2005
Self-portrait à retour no. 1, synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 73 × 60 cm, 2005



Autoportret à retour nr 2, obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 73 × 100 cm, 2005
Self-portrait à retour no. 2, synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 73 × 60 cm, 2005



Autoportret à retour nr 9,
obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 150 × 200 cm, 2006
Self-portrait à retour no. 9,
synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 150 × 200 cm, 2006





Autoportret à retour nr 12, obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 130 × 130 cm, 2007, w kolekcji prywatnej
Self-portrait à retour no. 12, synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 130 × 130 cm, 2007, in a private collection



Autoportret à retour nr 14, obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 120 × 120 cm, 2008–2010
Self-portrait à retour no. 14, synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 120 × 120 cm, 2008–2010



Autoportret à retour nr 15, obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 120 × 120 cm, 2009–2010
Self-portrait à retour no. 15, synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 120 × 120 cm, 2009–2010



Autoportret à retour nr 18, obraz synergiczny, olej, pigmenty, enkaustyka na płótnie, 100 × 100 cm, 2010–2011
Self-portrait à retour no. 18, synergic painting, oil, pigments, encaustic on canvas, 100 × 100 cm, 2010–2011

Mitologia czerwieni, próby dostępnych czerwieni purpurowych, pigmenty, olej, tempera na starych deskach,
popiół, obiekt w plexi, 42 × 62 × 5 cm, 2000
The Mythology of Red, samples of available purple reds, pigments, oil, tempera on old boards,
ash, perspex-cased object, 42 × 62 × 5 cm, 2000







Wystawa malarstwa oraz obiektów w Galerii Sztuki „Wozownia” w Toruniu, 2008
Exhibition of painting and objects at the “Wozownia” Art Gallery in Toruń, 2008



Mitologia czerwieni/Biblioteka, len, grunty klasyczne i syntetyczne, czerwienie – pigmenty, farby olejne (czerwień kadmowa ciemna, jasna, cynober, kraplak aliz., caput mortuum, czerwień angielska, czerwień żelazowa, róż wenecki, puccola, czerwień karminowa, Cochenillerot, Rubinrot, Echtbordeaux), воск pszczeli, ok. 280 zwojów, drewniana obudowa, 200 × 40 × 40 cm, 1999–2000, w kolekcji Warmińsko-Mazurskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w Olsztynie

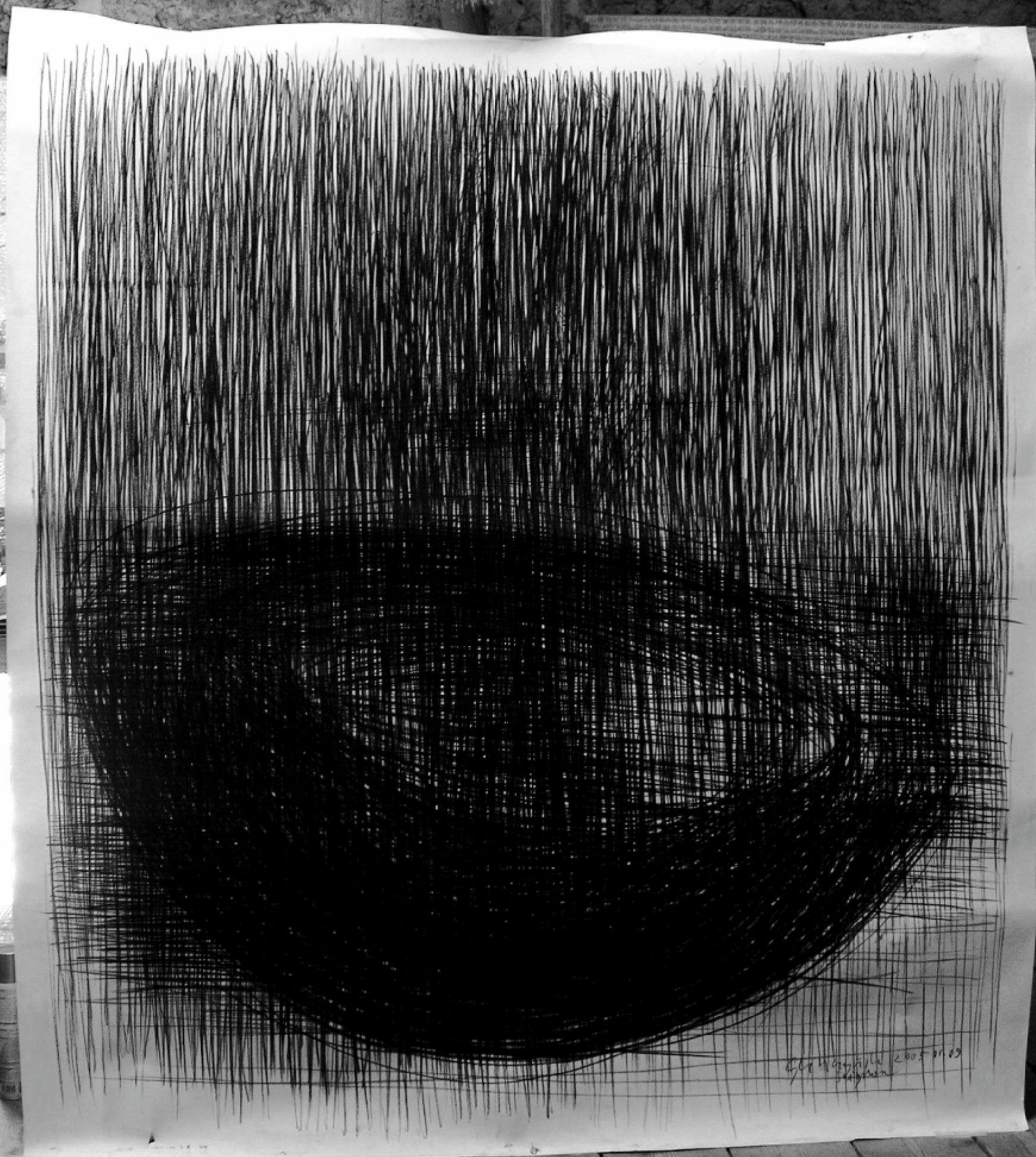
The Mythology of Red/Library, linen, classic and synthetic primers, reds – pigments, oil paints (Cadmium red deep, Cadmium red light, Vermilion, Alizarin red, Caput mortuum, English red, Iron red, Venetian red, Pozzuoli earth, Geniune red, Cochenillerot, Rubinrot, Echtbordeaux), beeswax, approx. 280 scrolls, wooden case, 200 × 40 × 40 cm, 1999–2000, in the collection of the Warmia and Mazury Society of Fine Arts in Olsztyn



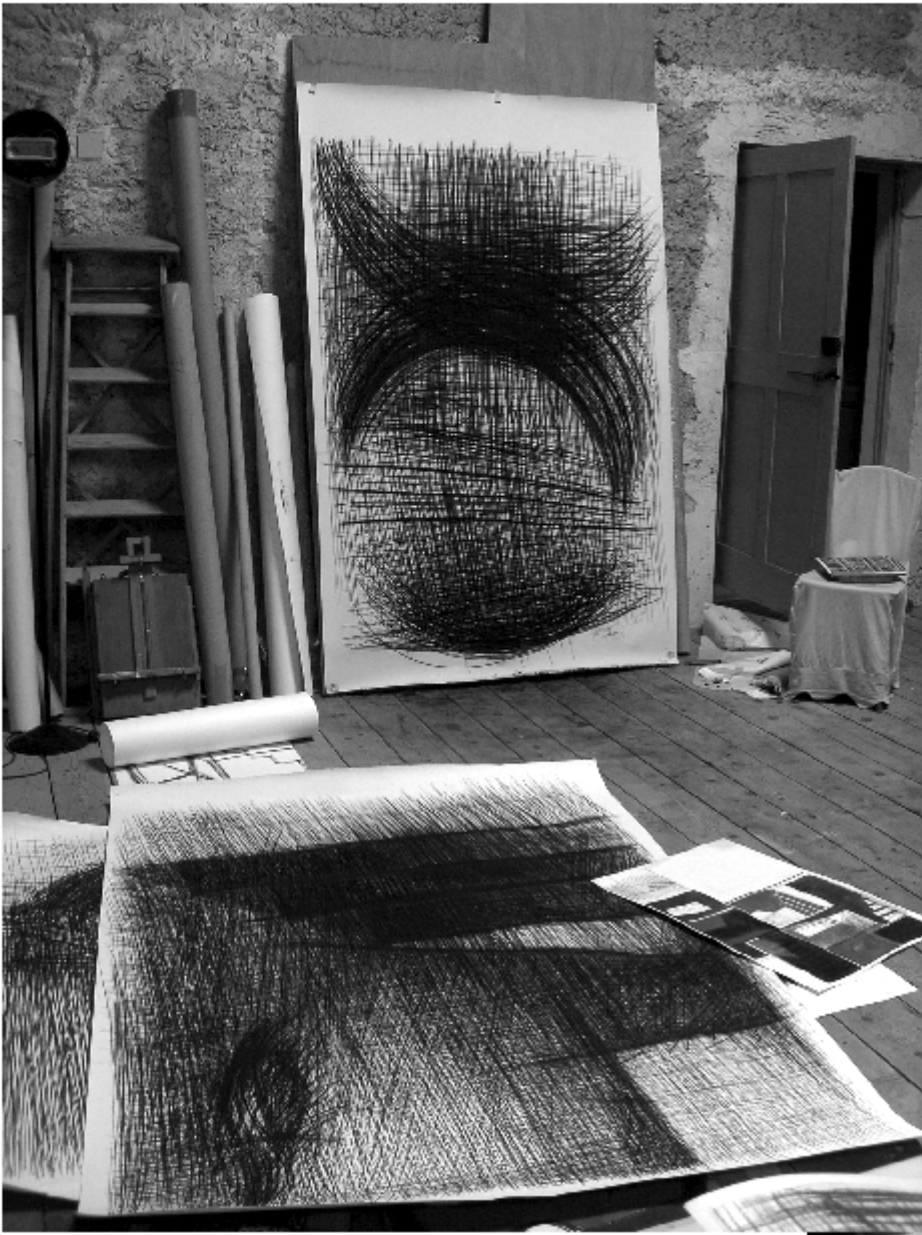
Mitologia czerwieni/Biblioteka, 11999–2000, detal
The Mythology of Red/Library, 1999–2000, detail







6/6/2005 2005-01-09
S. J. J. J.

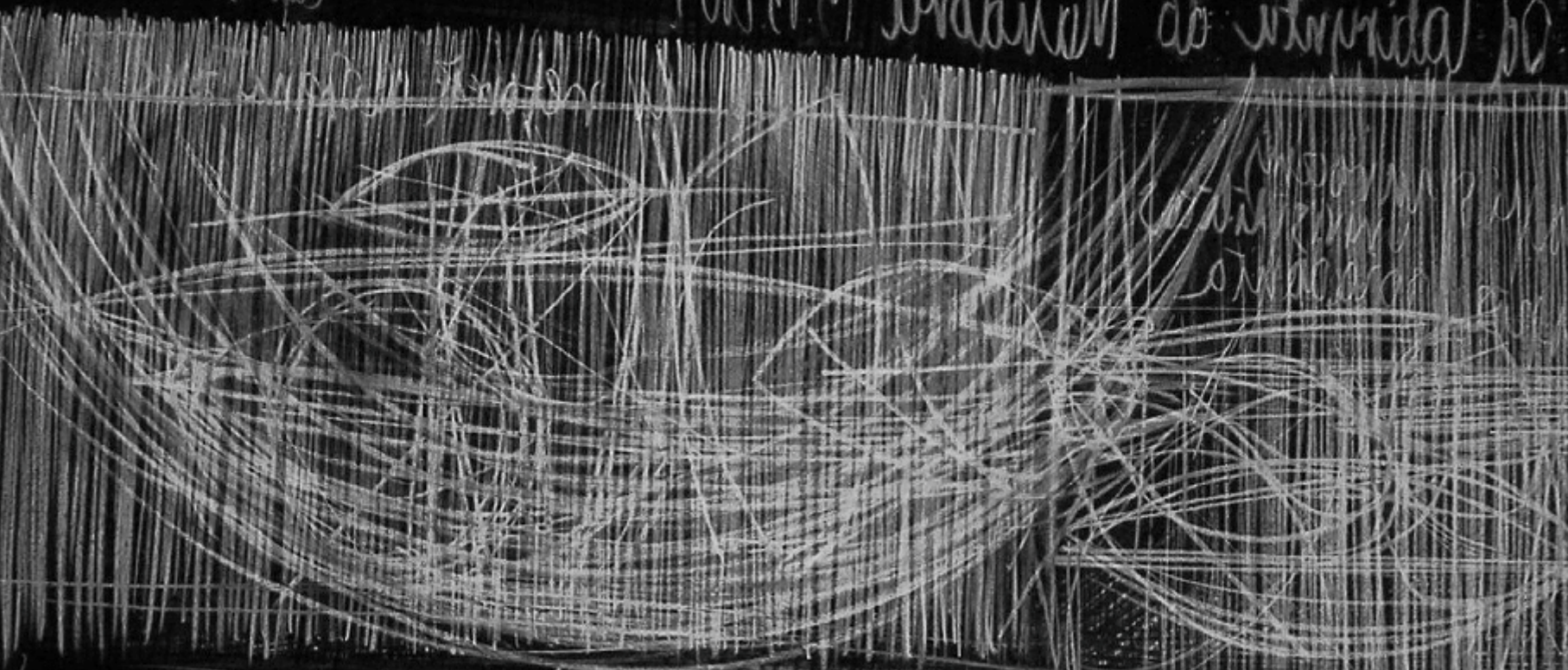




[illegible]

Handwritten text at the top left.

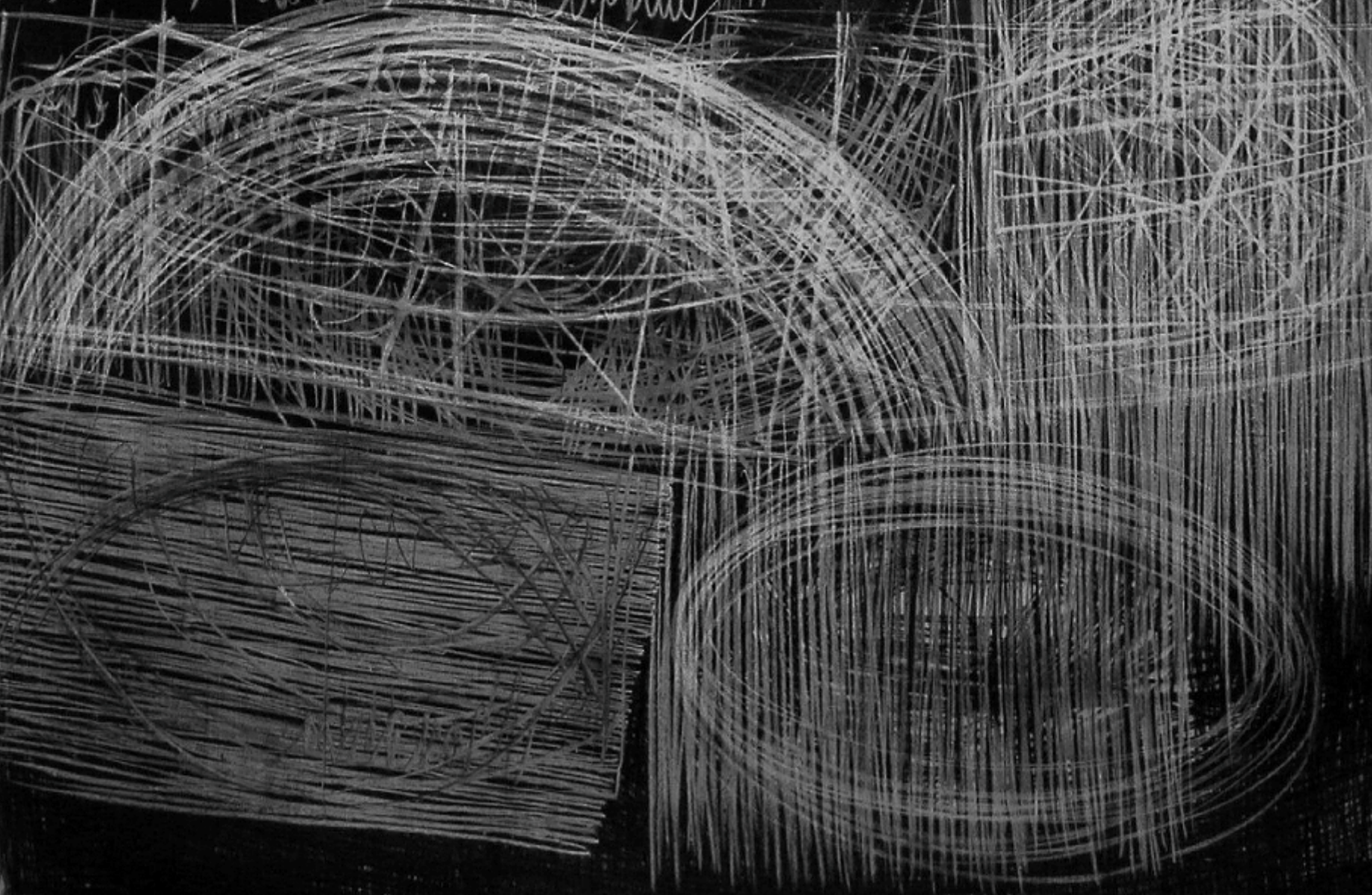
Handwritten text at the top right.

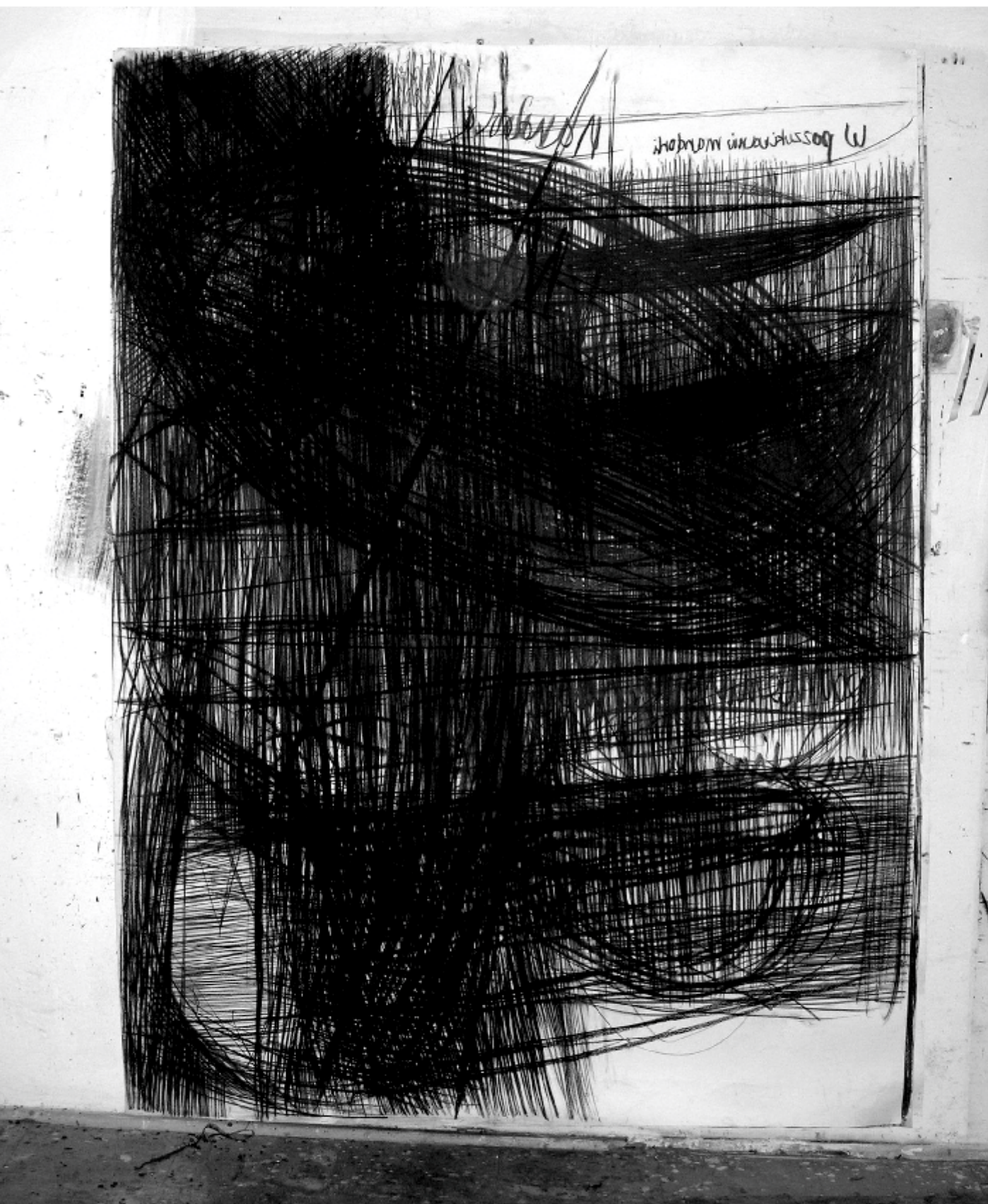


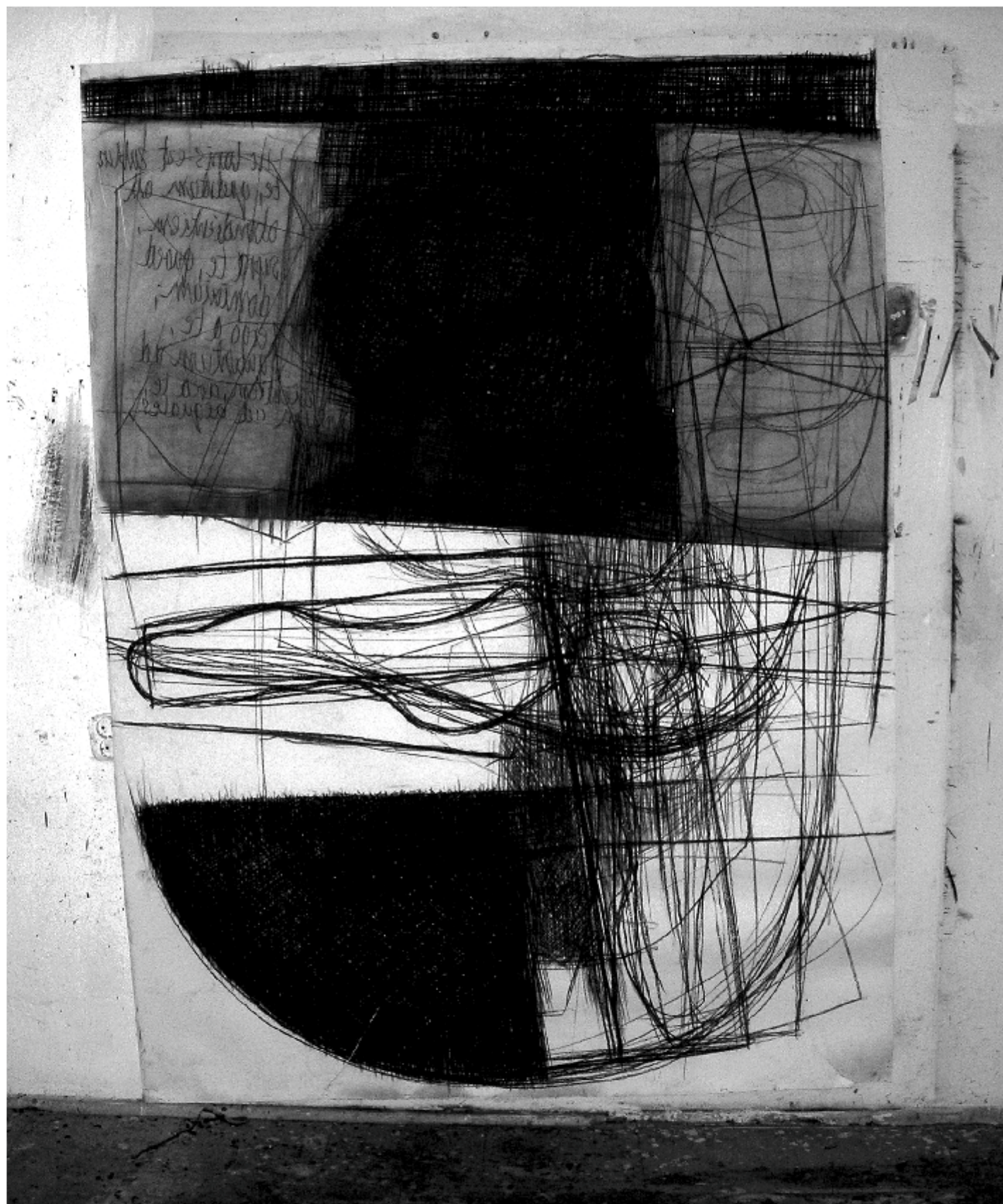
Handwritten text in the middle left section, appearing to be a list or series of notes.

Handwritten text in the middle right section, possibly a signature or a short note.

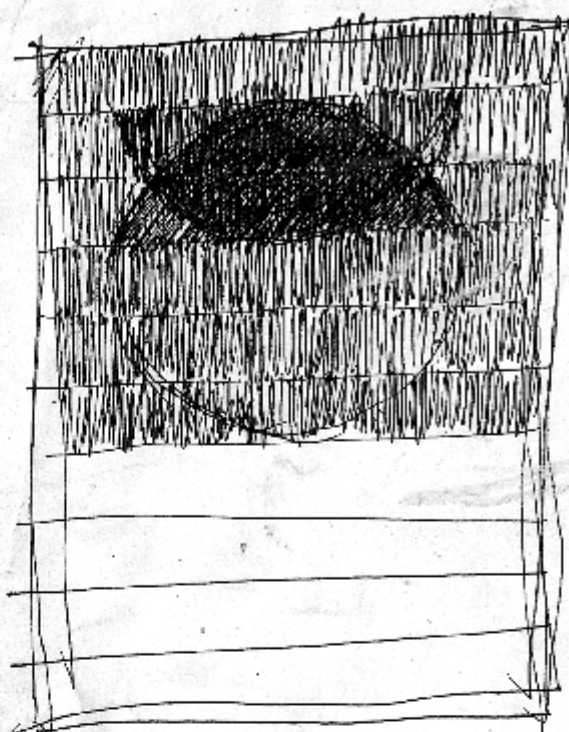
Handwritten text in the middle right section, continuing the notes or list.







Chleb / Ciepły



Nigredo

(symbol ewaluacji duchowej - materii primum
nigra (czarna) i biała (czarna))

Tabela Szmaragdowa

"To, co jest w górze, jest takie jak to, co
w dole"

Goethe "To, co jest wewnątrz (idea)
jest również na zewnątrz (forma)"

"Forma jako coś pośredniego między duchem a
materią"

Aurum nostrum non est aurum vulgum (nasze złoto nie jest złotem powszechnym)

WYJAZD

CALCINATIO

SOLUTIO

ELEMENTORUM

CONIUNCTIO

PUTREFACTIO

COAGULATIO

CIBATIO

SUBLIMATIO

FERMENTATIO

EXALTATIO

AUGMENTATIO

PROJECTIO

SEPARATIO

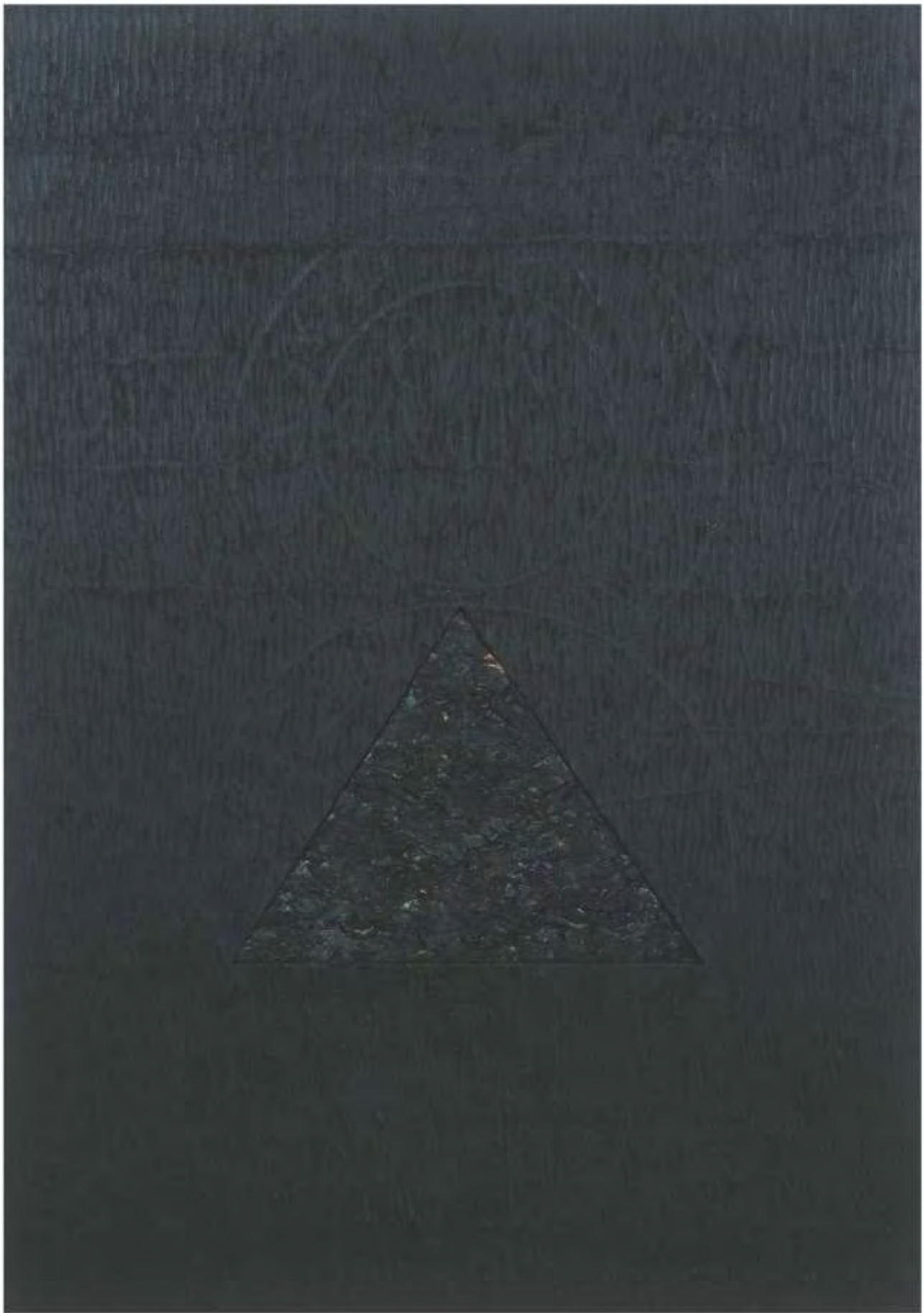




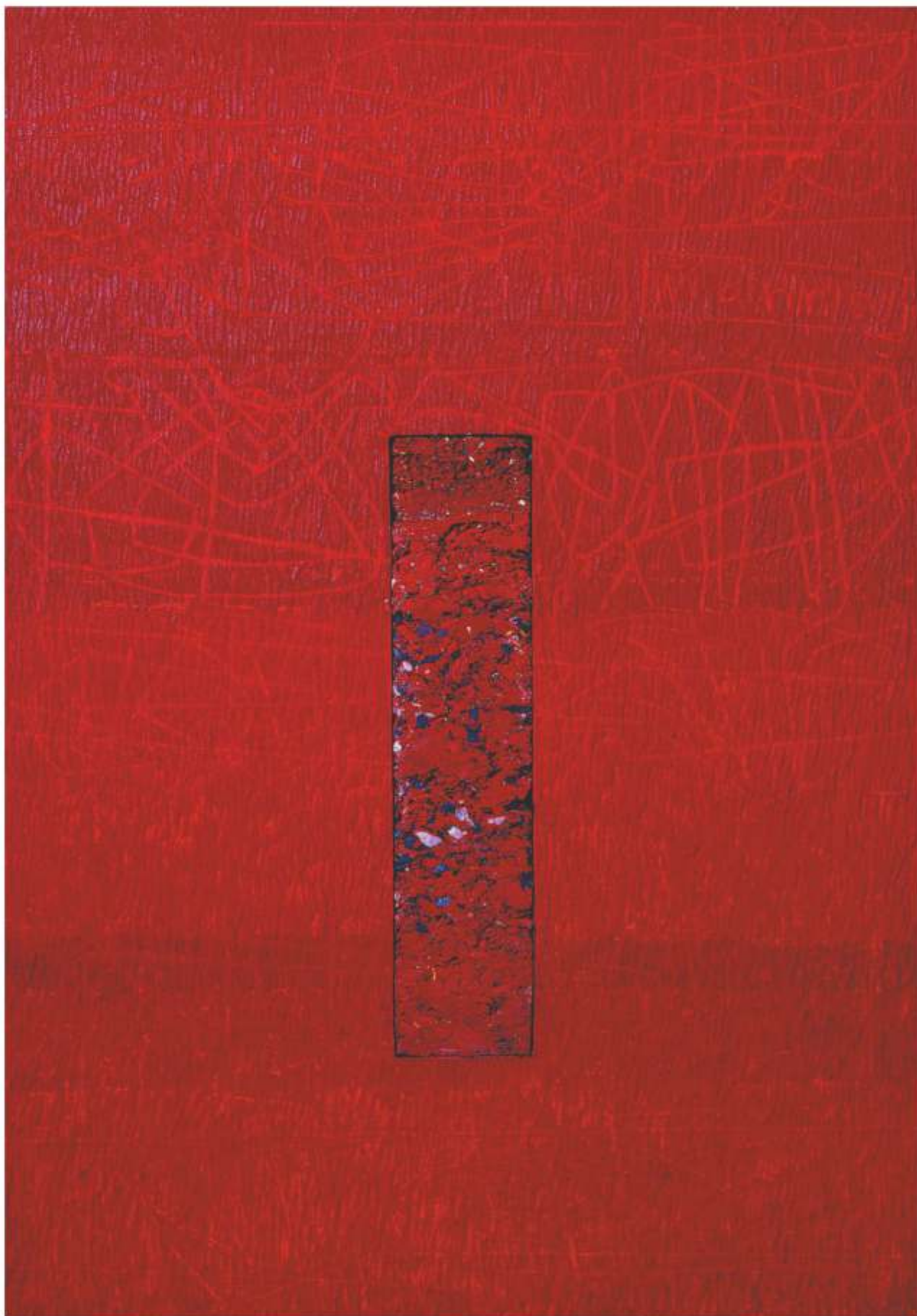
Obiekt szary, olej, enkaustyka, pył marmurowy, pigmenty, popiół na płycie, *Urny* nr 20 i 21, 100 × 70 cm, 2000
Grey object, oil, encaustic, marble dust, pigments, ash on wood, *Urns* no. 20 and 21, 100 × 70 cm, 2000

poprzednia strona / previous page:

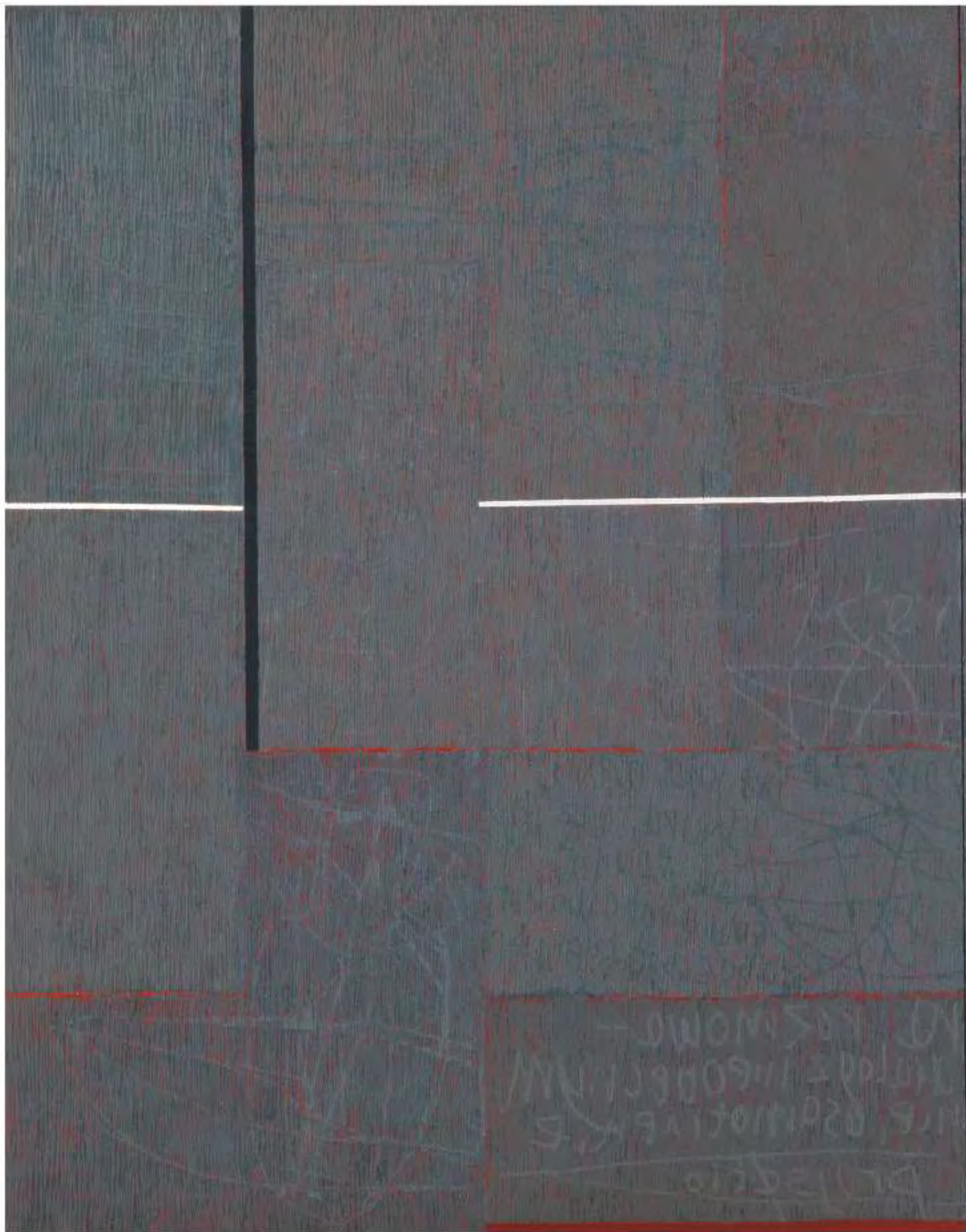
Wystawa indywidualna „Malarstwo, obiekty”, ASP w Gdańsku, związana z przewodem kwalifikacyjnym II stopnia, 15–16 listopada 2000
Solo exhibition “Paintings, Objects”, AFA in Gdańsk, related to 2nd degree qualification proceedings, 15th–16th November 2000



Obiekt czarny, olej, enkaustyka, pył marmurowy, pigmenty, sadza na płycie, Urna nr 19, 100 × 70 cm, 2000
Black object, oil, encaustic, marble dust, pigments, soot on wood, Urn no. 19, 100 × 70 cm, 2000

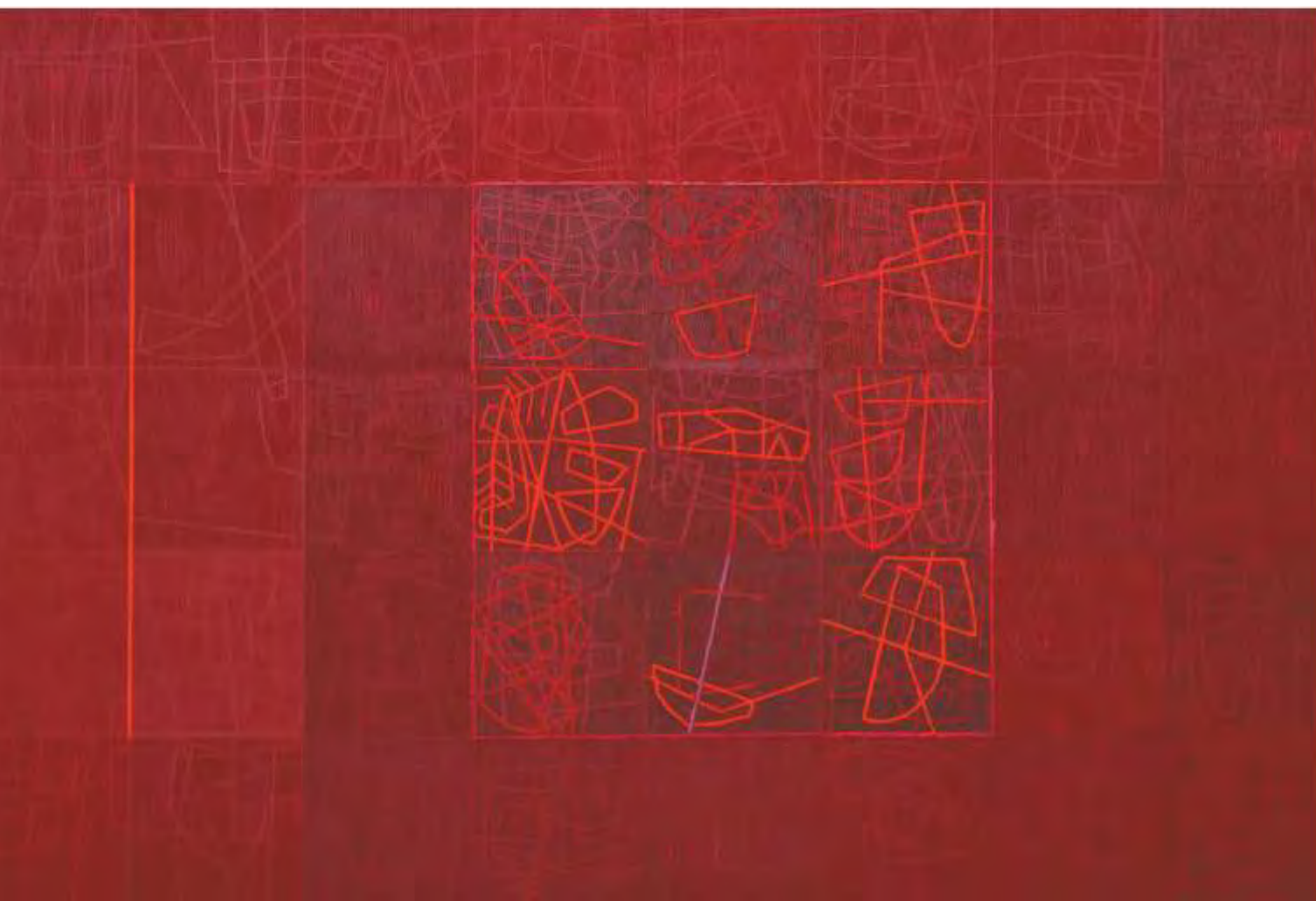


Obiekt czerwony, olej, enkaustyka, pigmenty, pył marmurowy na płycie, *Urna nr 16*, 100 × 70 cm, 1999, w kolekcji prywatnej
Red object, oil, encaustic, pigments, marble dust on wood, *Urna no. 16*, 100 × 70 cm, 1999, in a private collection



Przerwana rozmowa, olej, enkaustyka, pył marmurowy, popiół na płótnie, 192 × 300 cm, 2004
Interrupted Conversation, oil, encaustic, marble dust, ash on canvas, 192 × 300 cm, 2004





Caput mortuum z cyklu *Mitologia czerwieni*, olej, enkaustyka, pigment, pył marmurowy na płótnie, 200 × 300 cm, 1997
Caput mortuum from the series *The Mythology of Red*, oil, encaustic, pigment, marble dust on canvas, 200 × 300 cm, 1997



Mitologia czerwieni, próby dostępnych czerwieni purpurowych, pigmenty, olej, tempera na starych deskach, popiół, obiekt w plexi,
42 × 62 × 5 cm, 2000, wystawa „Forum galerii i innych miejsc sztuki w Polsce”, CSW „Łaźnia”, Gdańsk, 14–15 listopada, 2000
The Mythology of Red, samples of available purple reds, pigments, oil, tempera on old boards, ash, perspex-cased object,
42 × 62 × 5 cm, 2000, “Forum of Galleries and Other Places of Art in Poland”, CSW “Łaźnia”, Gdańsk, 14th–15th November 2000

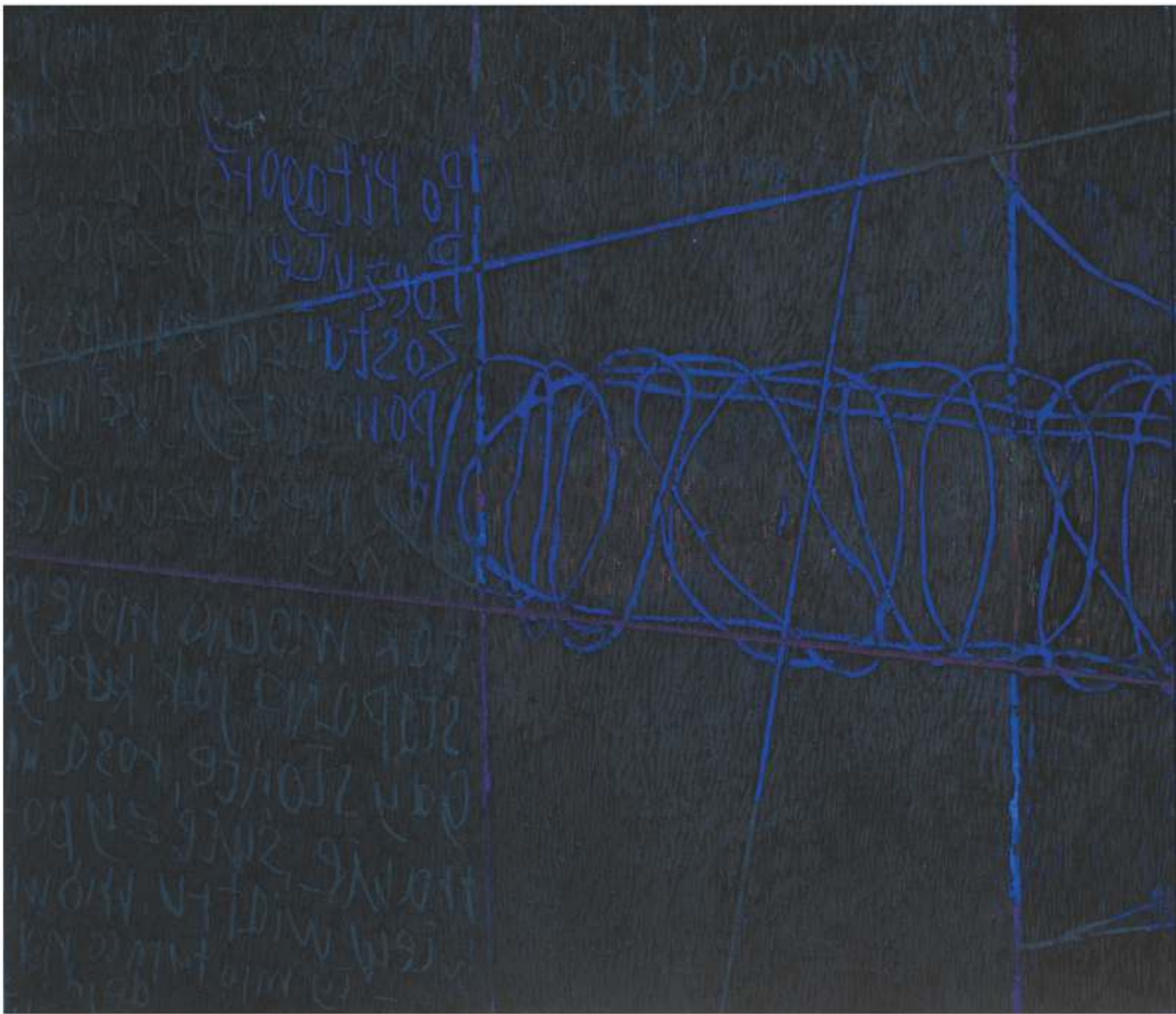


Residuum 10 lipca 1998 – 13 stycznia 1999 oraz szkice, olej, enkaustyka, pył marmurowy, popiół, pozostałości farb z obrazów *Mitologia czerwieni*, *Dialog z nieobecny* i *Materia prima* na płótnie, 200 × 150 cm, dolna część 9 × 150 × 25 cm, 1999, w kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie (depozyt w MN w Szczecinie)

Residuum 10th July 1998 – 13th January 1999 and sketches, oil, encaustic, marble dust, ash, residues of paint from paintings *The Mythology of Red*, *Dialogue with the Absent* and *Materia Prima* on canvas, 200 × 150 cm, bottom part 9 × 150 × 25 cm, 1999, in the collection of the Society of Friends of the National Museum in Szczecin (deposit in the National Museum in Szczecin)

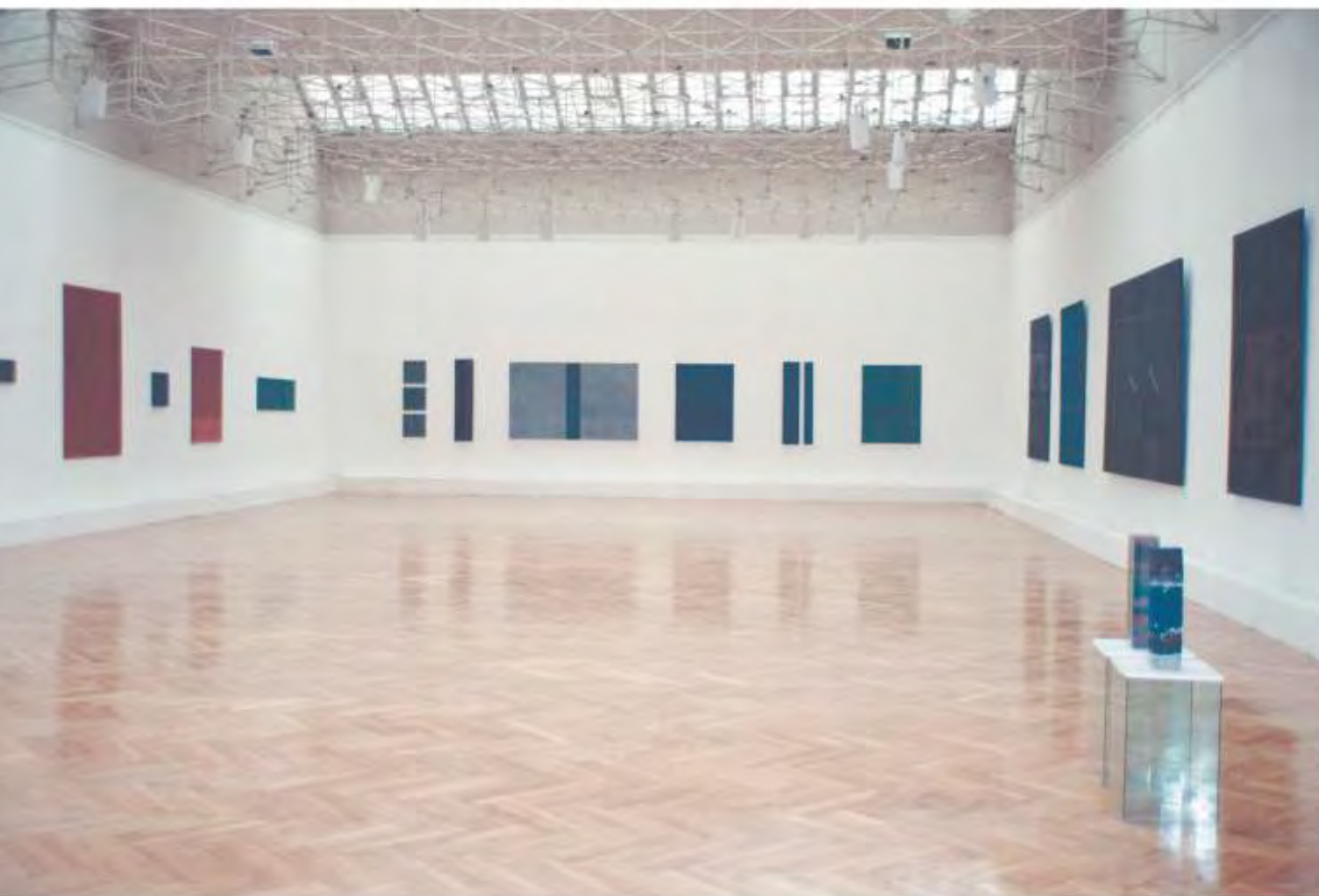




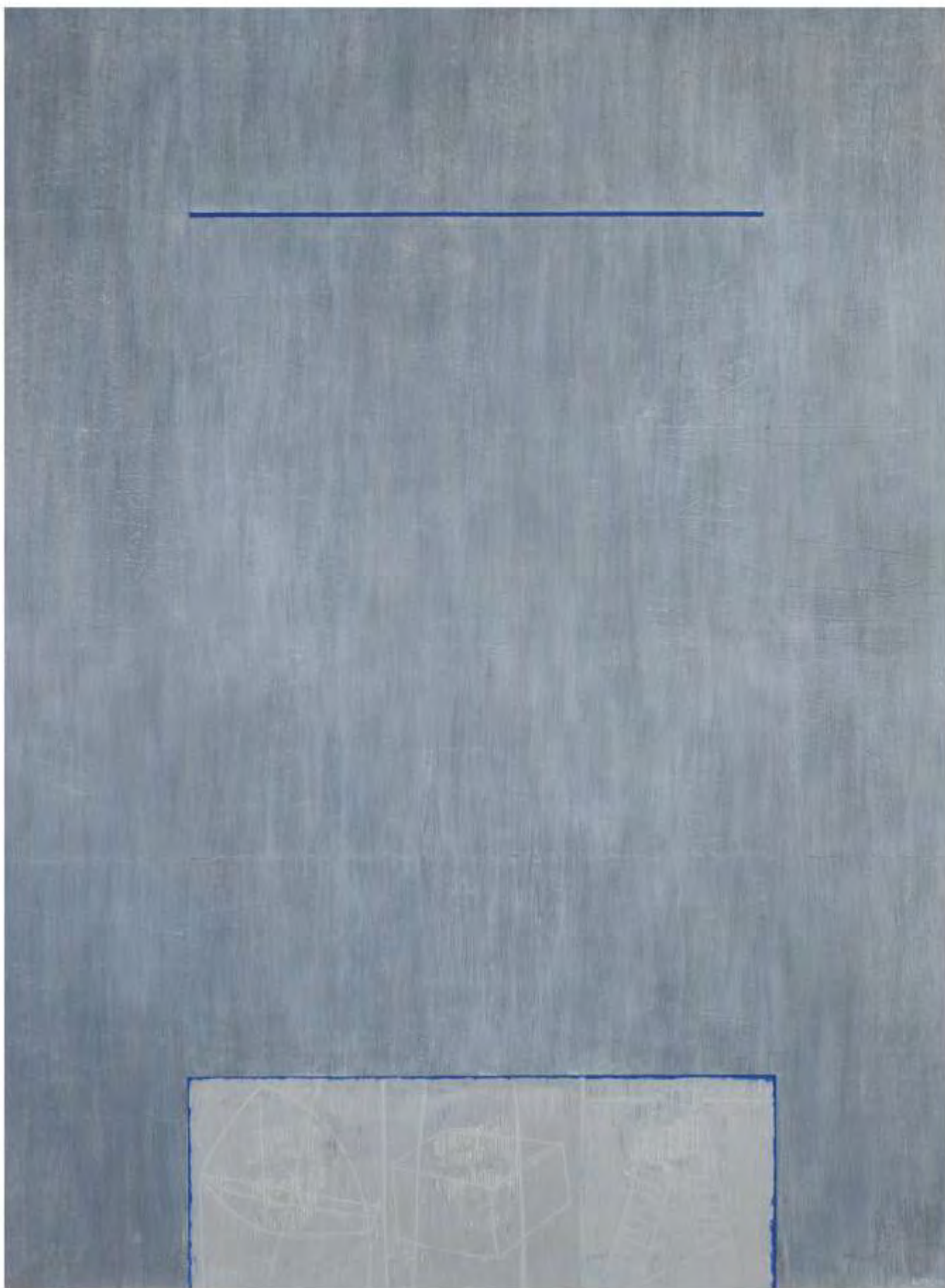


Nigredo, w obrazie ukryty tekst, który powstał po śmierci ojca, olej, sadza z komina w rodzinnym domu, pył marmurowy na płótnie, 130 × 300 cm, 2001
Nigredo, text hidden in the painting written after the death of the artist's father, oil, soot from the chimney in the family house, marble dust on canvas, 130 × 300 cm, 2001





Wystawa indywidualna „Obrazy”, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań, 15–31 marca 1996
Solo exhibition “Paintings”, “Arsenal” City Gallery, Poznań, 15th–31st March 1996



Nieobecny, olej, enkaustyka, dyspersja, pył marmurowy, popiół na płótnie 200 × 150 cm, 1999
The Absent, oil, encaustic, dispersion, marble dust, ash on canvas, 200 × 150 cm, 1999



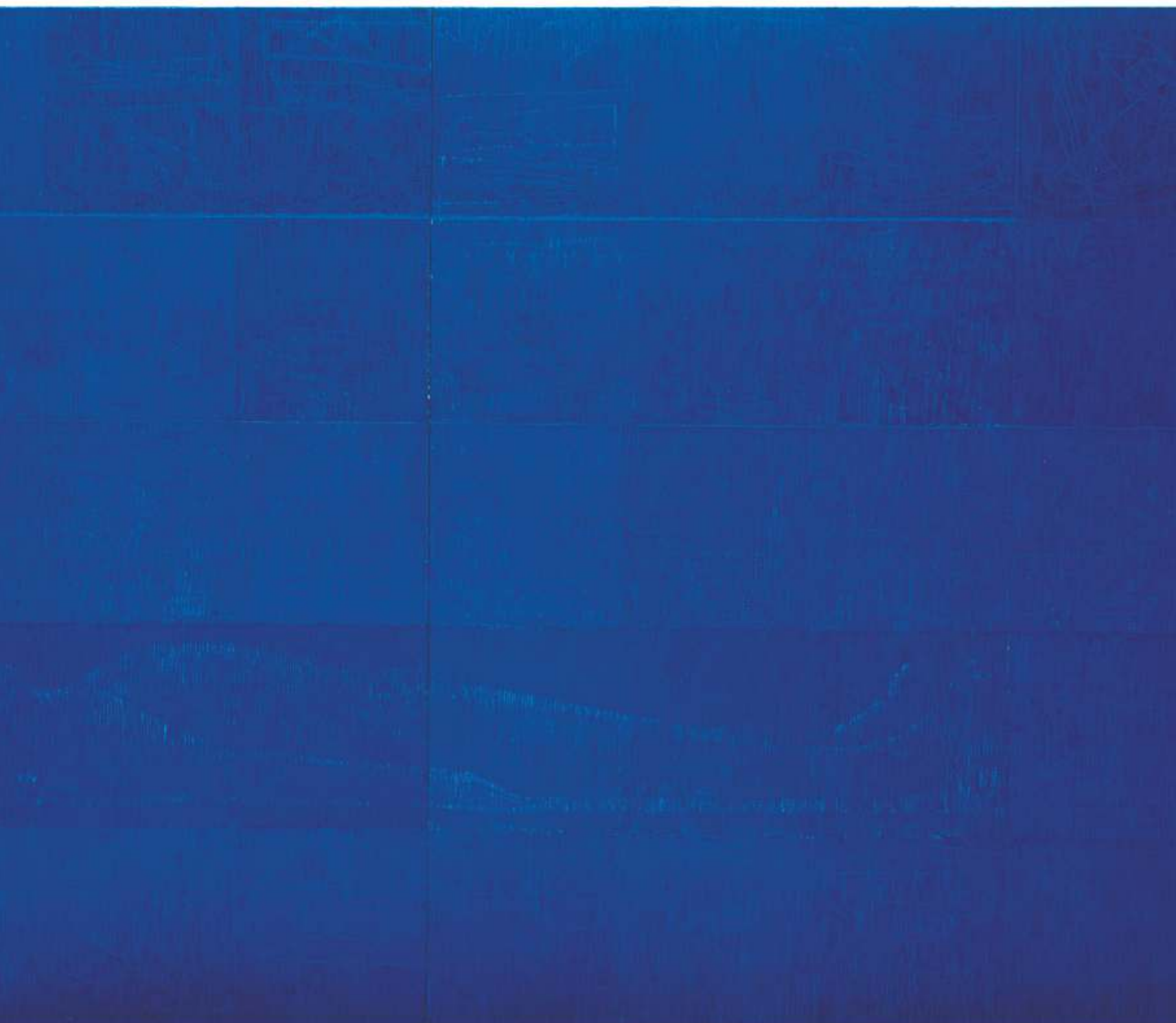
Urny, wystawa „Materia prima. De-, re-, konstrukcja malarstwa”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2011
Urns, "Materia Prima: De-, re-, Construction of Painting", State Gallery of Art in Sopot, 2011

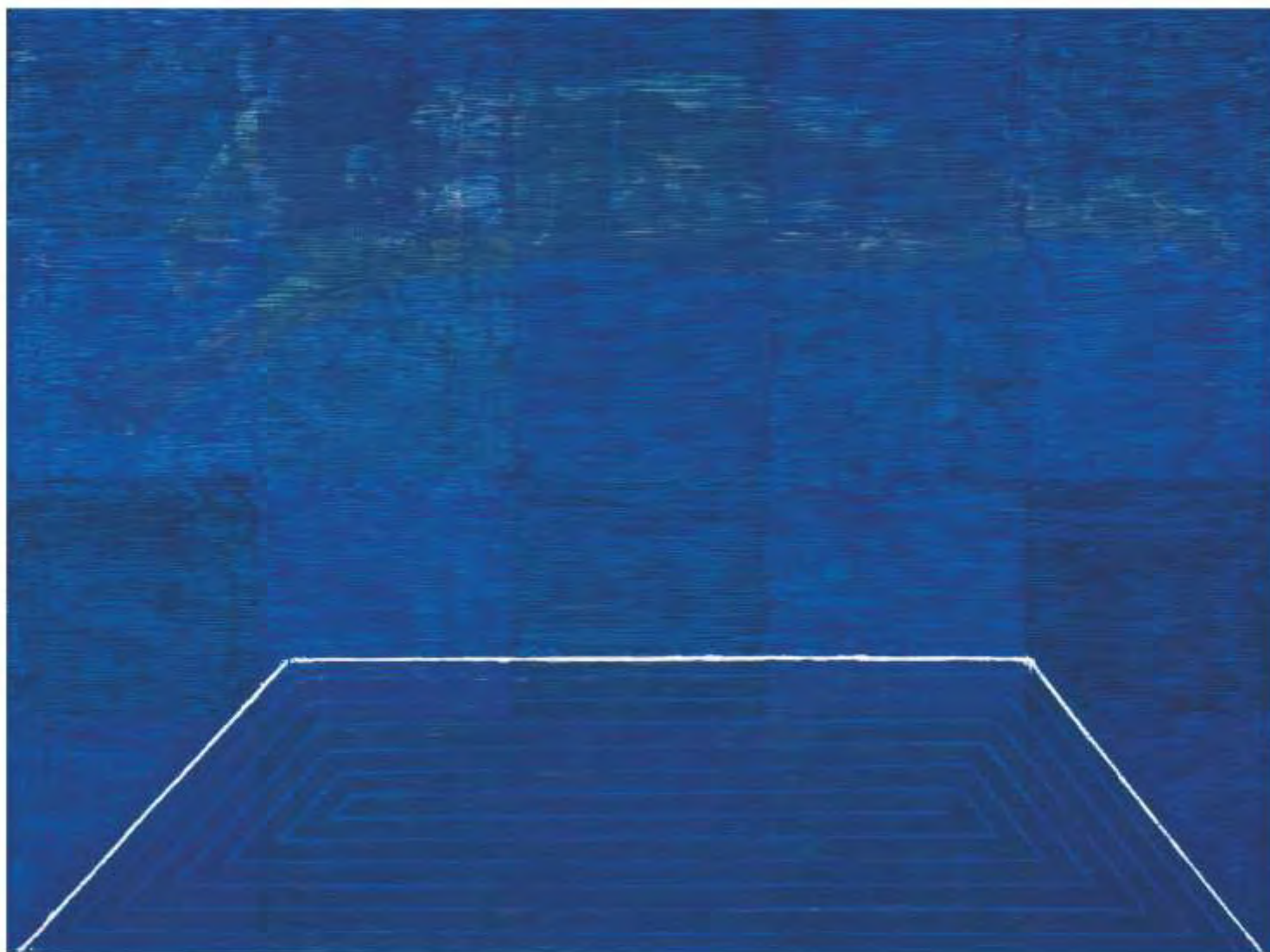




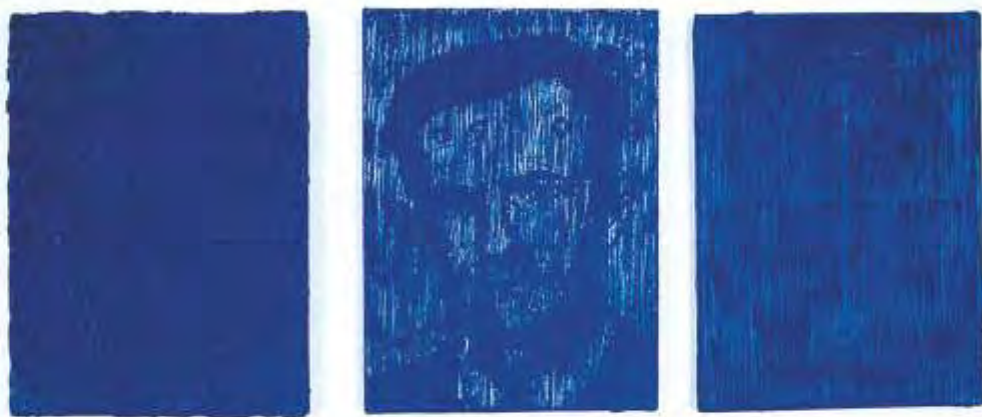
Fotografia z pracowni artysty – studium do obrazu, 1999
 Photograph from the artist's studio – study for a painting, 1999

Lewitacja, olej, pigment, pył marmurowy, enkaustyka na płótnie, 200 × 300 cm, 2000
Levitation, oil, pigments, marble dust, encaustic on canvas, 200 × 300 cm, 2000





Na skraju, olej, pigmenty, pył marmurowy na płótnie, 150 × 200 cm, 2001
On the Edge, oil, pigments, encaustic, marble dust on canvas, 150 × 200 cm, 2001



Z cyklu *Siedem pieczęci*, portret ojca, olej, pigmenty, pył marmurowy na płótnie, 33 × 24 cm, 2001
From the series of *Seven seals*, a portrait of the artist's father, oil, pigments, marble dust on canvas, 33 × 24 cm, 2001



Wystawa „Trzy przestrzenie”, Galeria „Koło”, Gdańsk 2002
“Three Spaces” exhibition, “Koło” Gallery, Gdańsk, 2002

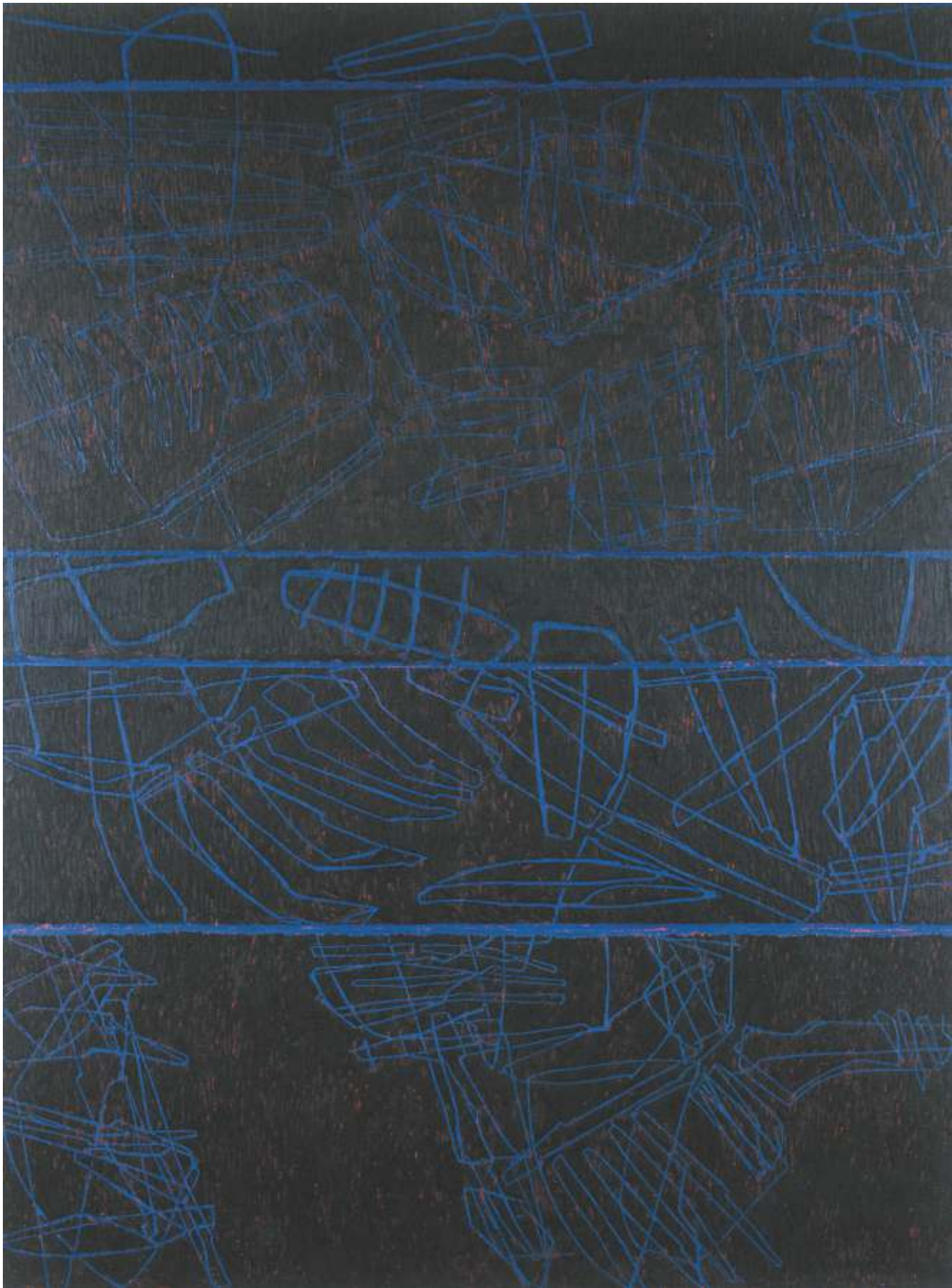
strona obok / next page:
Pomiędzy, olej, pigment, pył marmurowy, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 2002
In-Between, oil, pigments, marble dust, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 2002



Rytm biały z cyklu *Dialog z nieobecnym*, olej, pigmenty, pył marmurowy, sadza, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 1994
White Rhythm from the series *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust, soot, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 1994



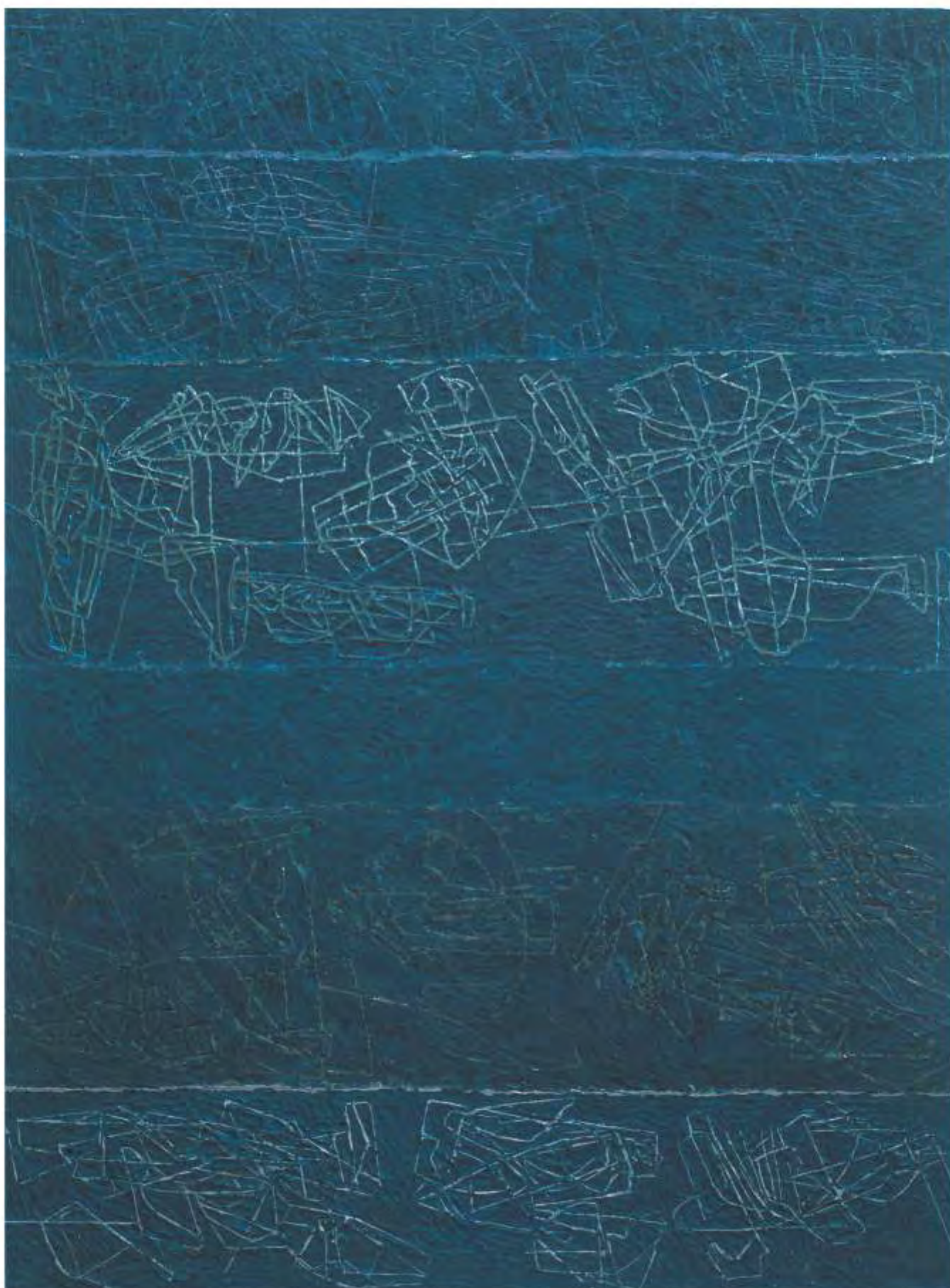
Rytm czerwony z cyklu *Dialog z nieobecnym*, olej, pigmenty, pył marmurowy, sadza, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 1994
Red Rhythm from the series *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust, soot, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 1994



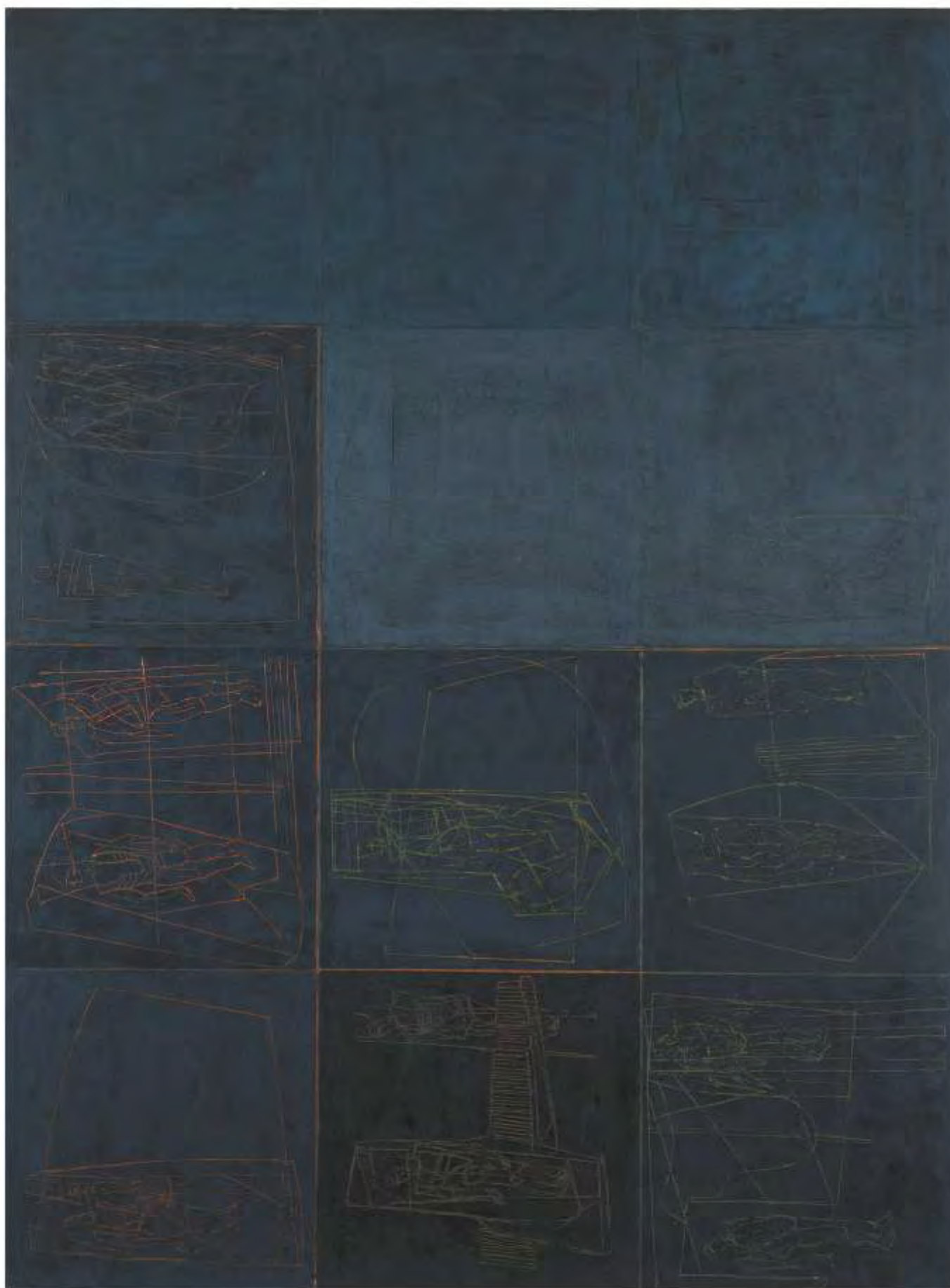
Rytm błękitny z cyklu *Dialog z nieobecny*, olej, pigmenty, pył marmurowy, sadza, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 1993–1994
Blue rhythm from the series *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust, soot, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 1993–1994



Dialog... z cyklu *Dialog z nieobecny*, olej, pigmenty, pył marmurowy, enkaustyka na płótnie, 200 × 150 cm, 1995
Dialogue... from the series *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust, encaustic on canvas, 200 × 150 cm, 1995



Warstwy z cyklu *Dialog z nieobecny*, olej, pigmenty, pył marmurowy, enkaustyka na płótnie, 130 × 97 cm, 1992
Layers from the series *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust, encaustic on canvas, 130 × 97 cm, 1992



O lewitacji z cyklu *Dialog z nieobecny*, olej, pigmenty, pył marmurowy, enkaustyka na płótnie, 130 × 97 cm, 1992
On Levitation from the series *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust, encaustic on canvas, 130 × 97 cm, 1992



Z cyklu *Creatio continua*, olej, pył marmurowy na płótnie, 100 × 70 cm, 1990
From the series *Creatio Continua*, oil, marble dust on canvas, 100 × 70 cm, 1990



Z cyklu *Creatio continua*, olej, pył marmurowy na płótnie, 130 × 194 cm, 1987–1989
From the series *Creatio Continua*, oil marble dust on canvas, 130 × 194 cm, 1987–1989

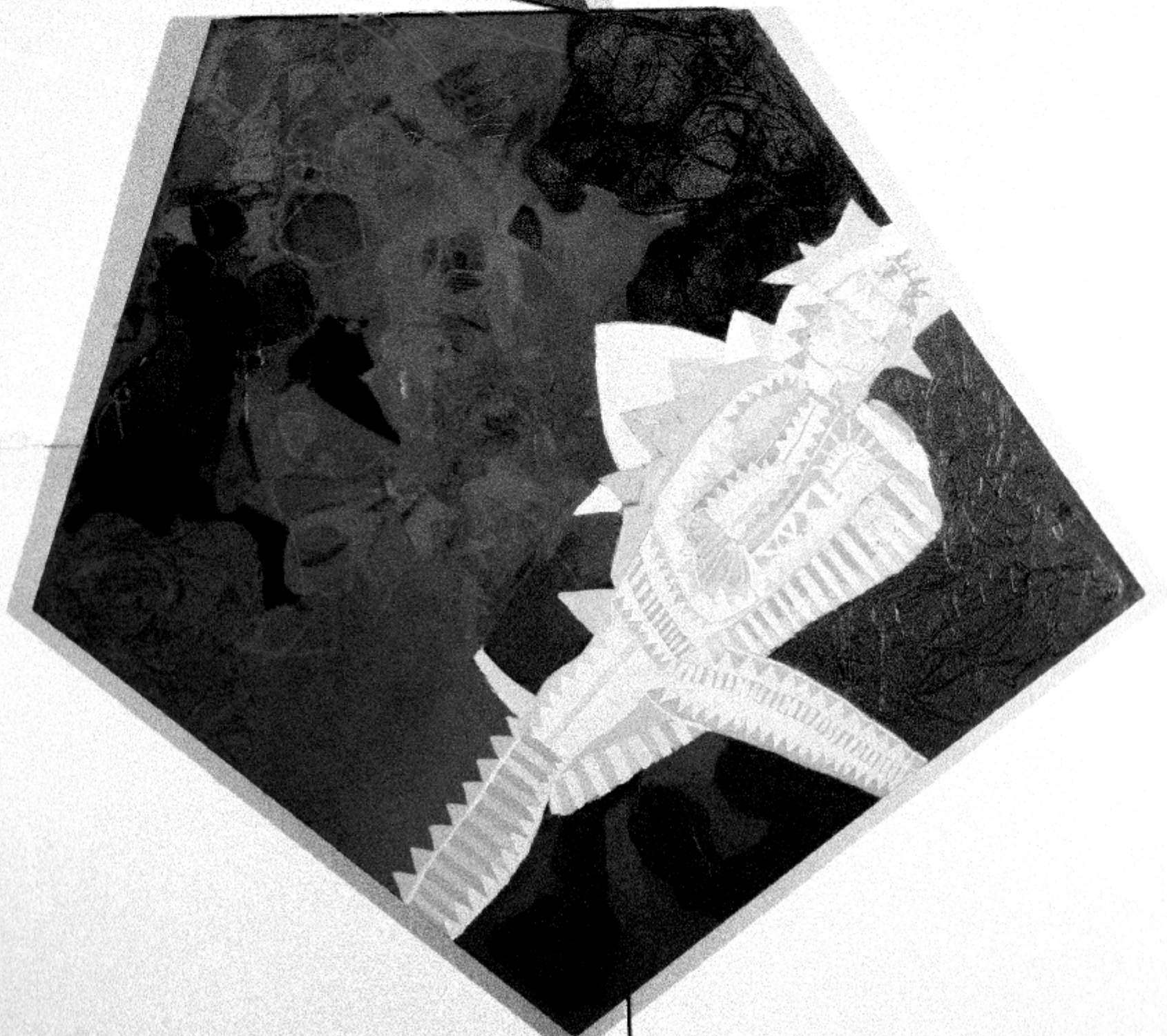
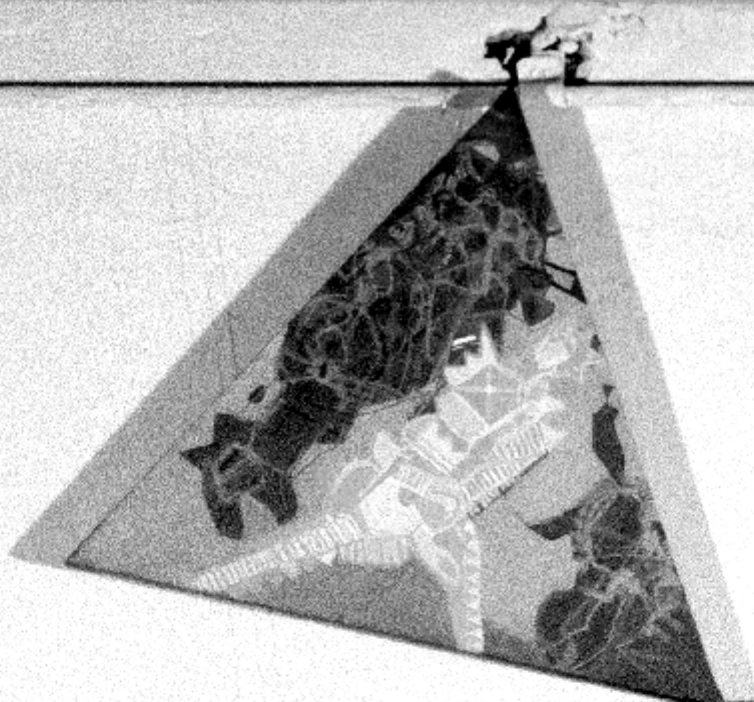


Pokaz dyplomowy, instalacja *Sefirot*, Pracownia 302, PWSSP, Gdańsk 21 października 1987
Degree exhibition, *Sefirot* installation, Studio 302, PWSSP, Gdańsk, 21st October 1987





11/12 z dyplomowej instalacji *Sefirot*, olej na płótnie, poliptyk, 160 × 120 cm, 1987
11/12 from the degree installation *Sephirot*, oil on canvas, polyptych, 160 × 120 cm, 1987



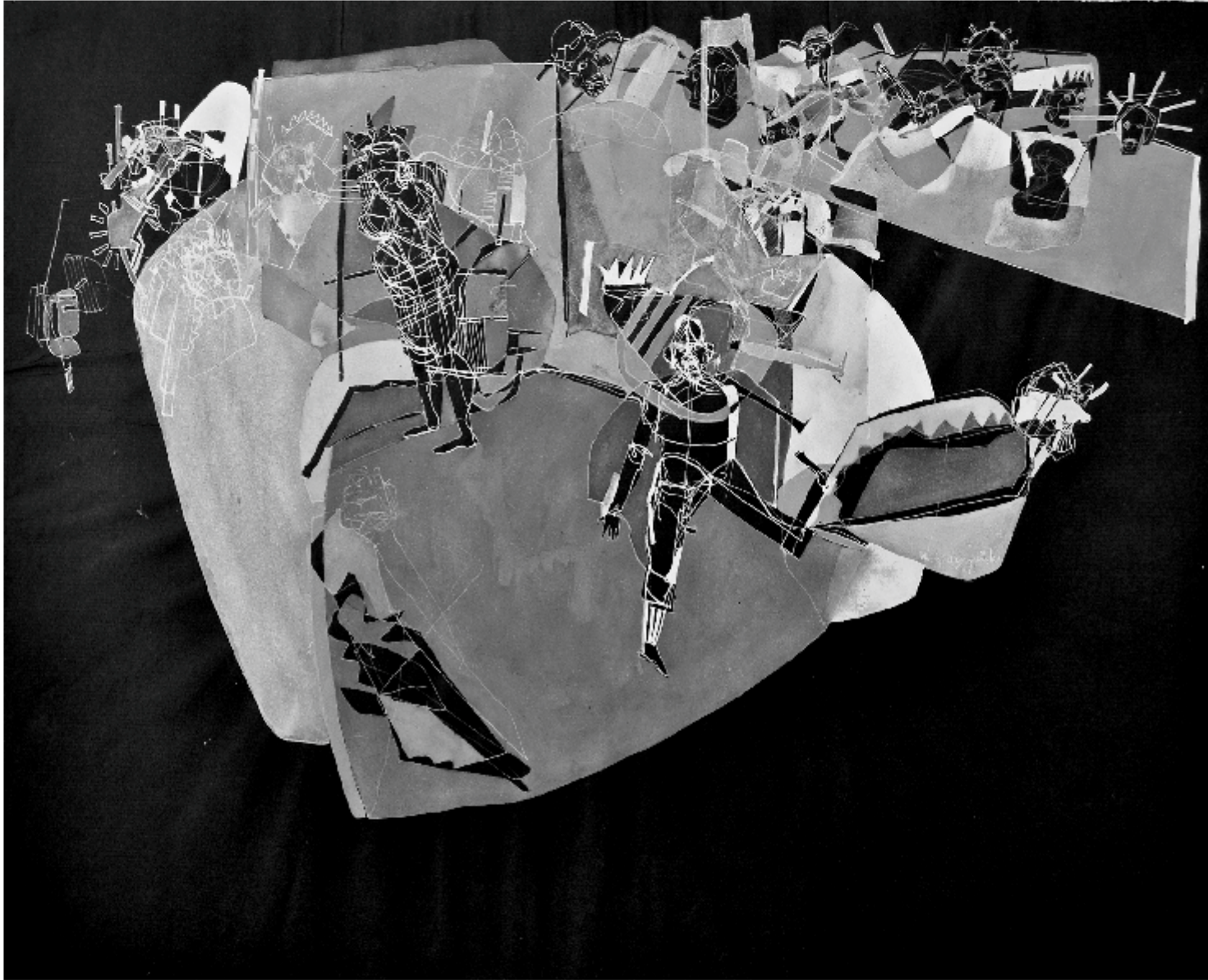




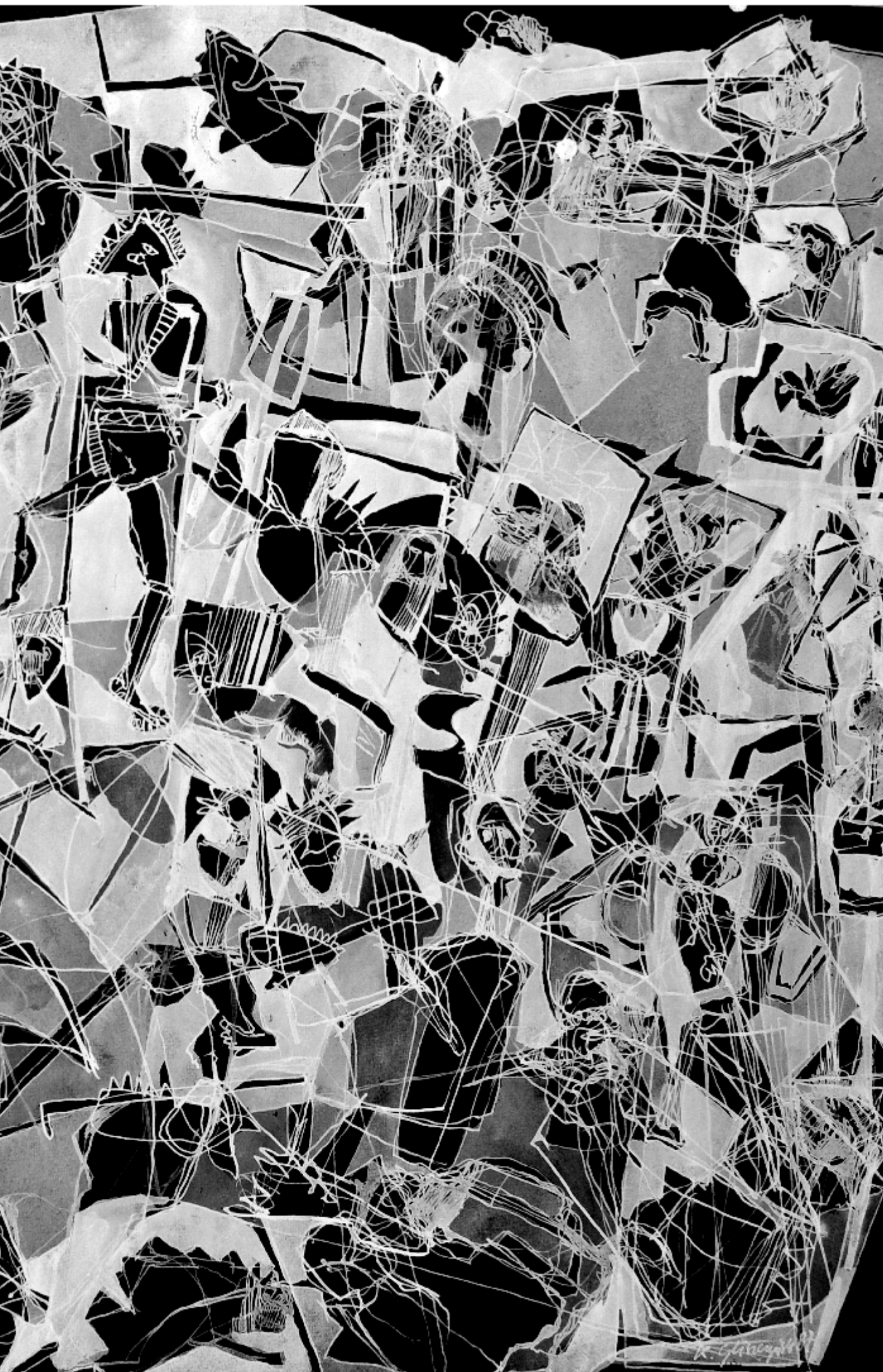


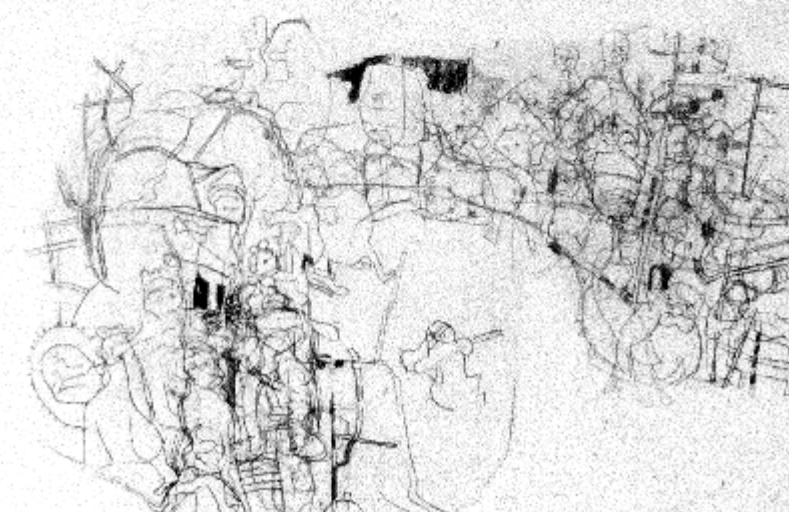
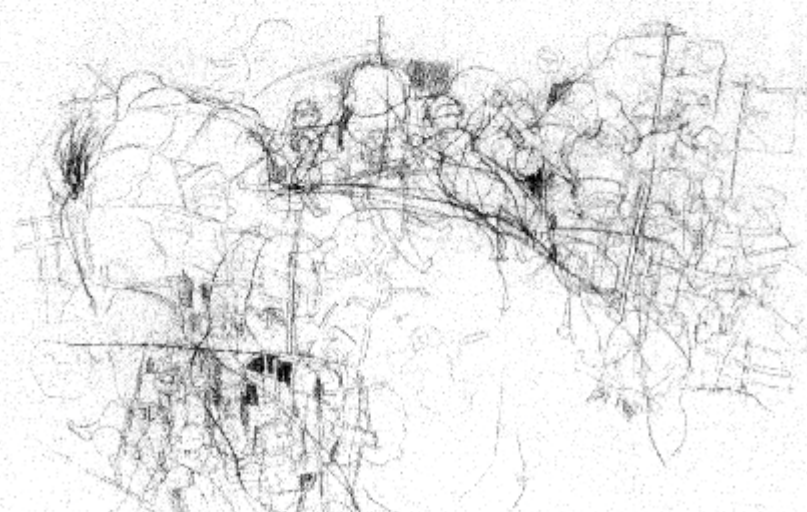
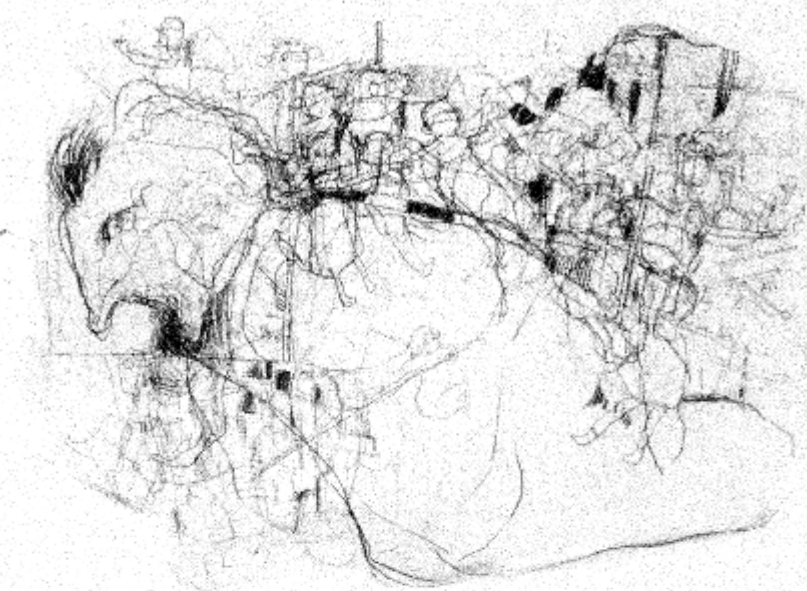
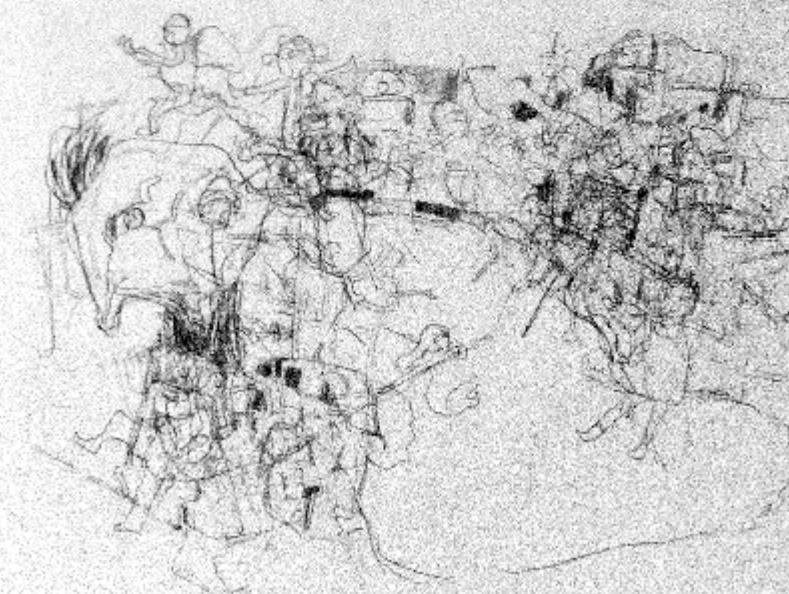


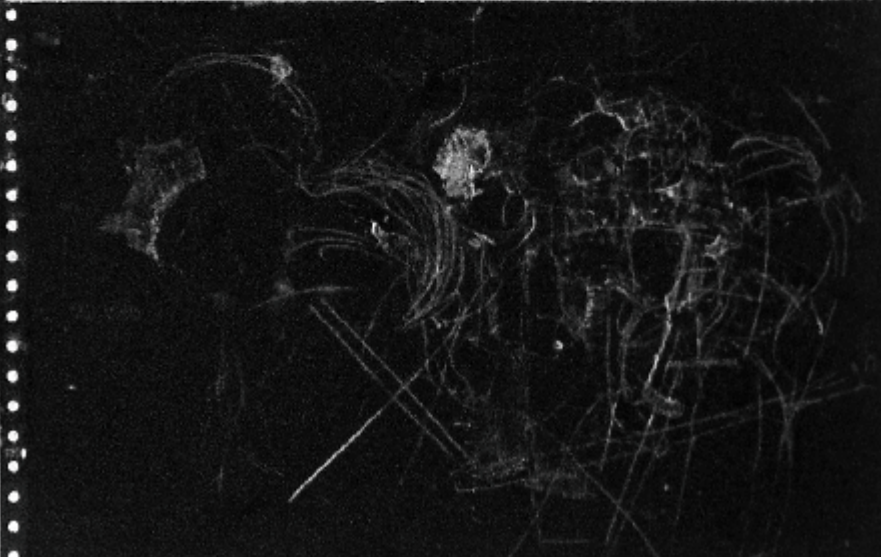
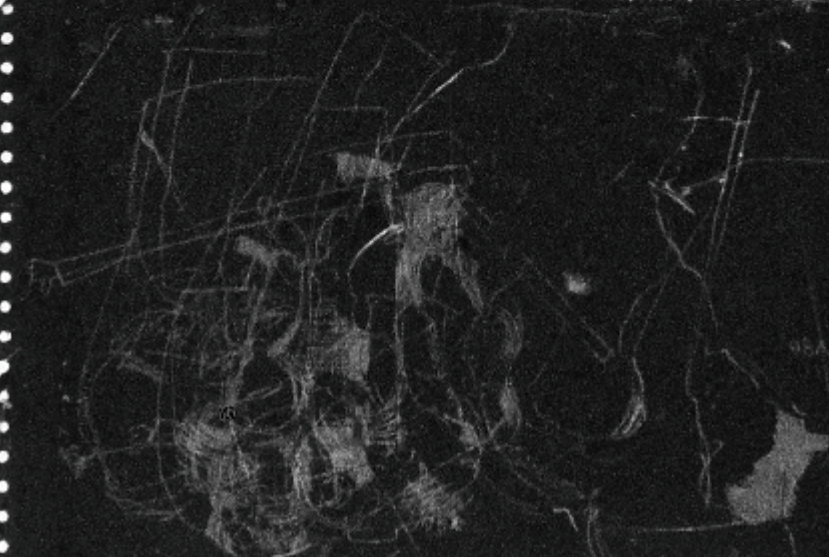
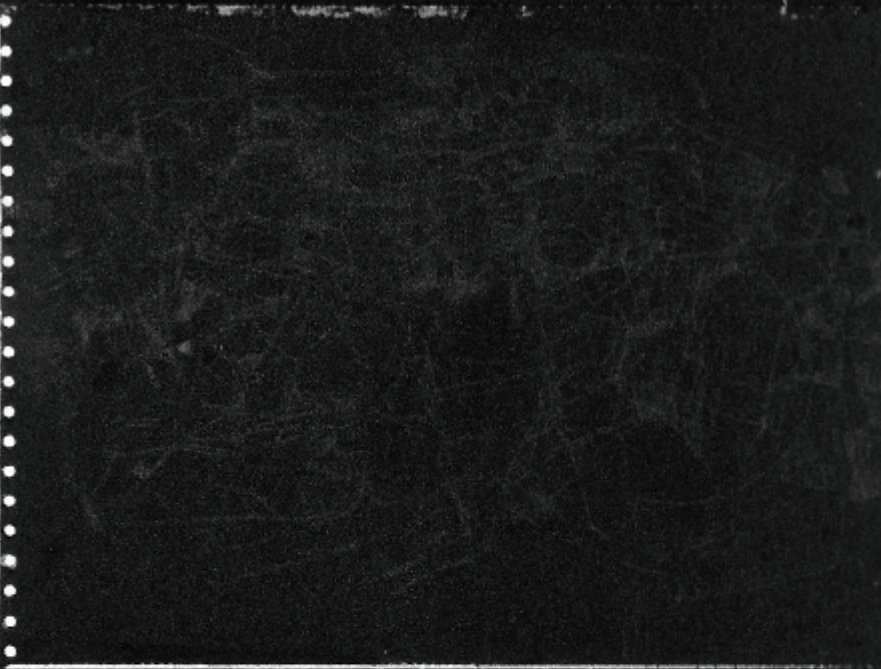
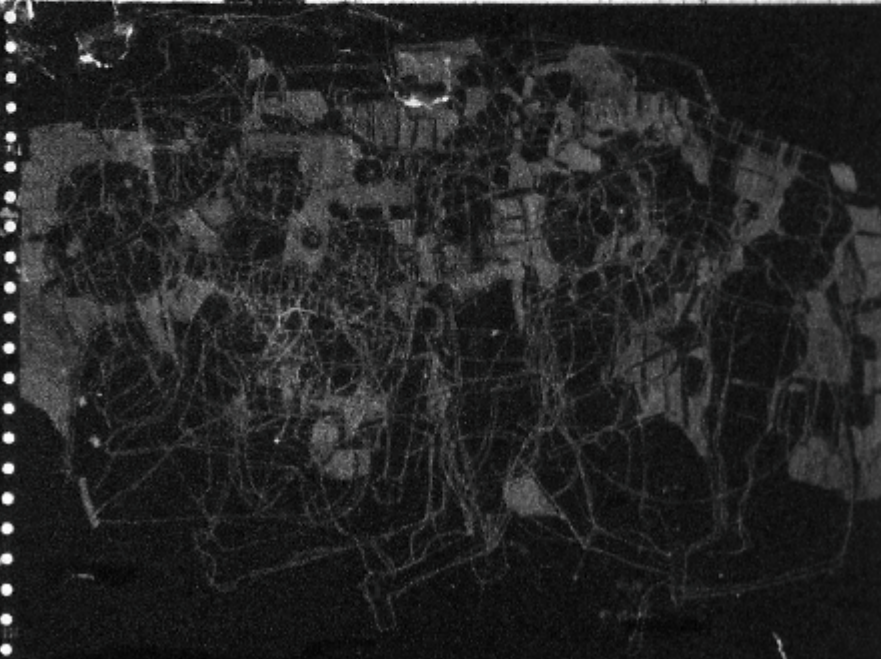
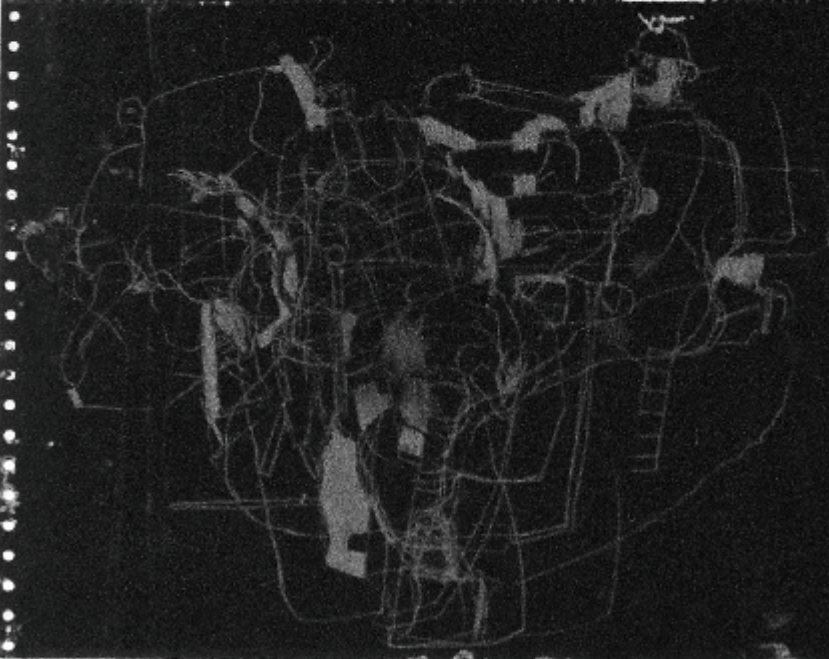
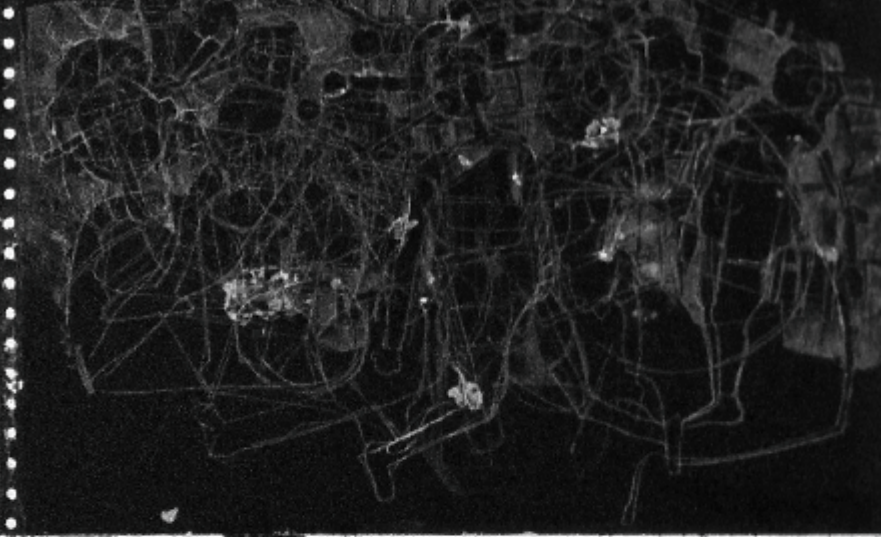
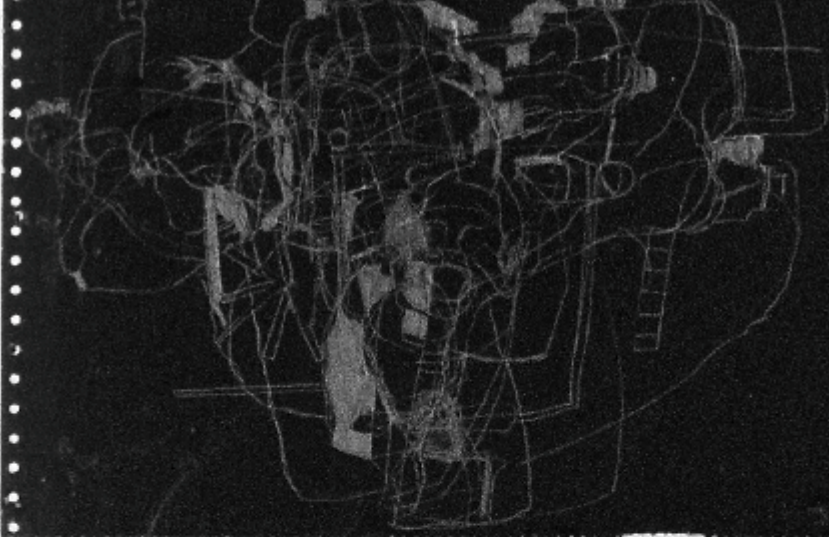




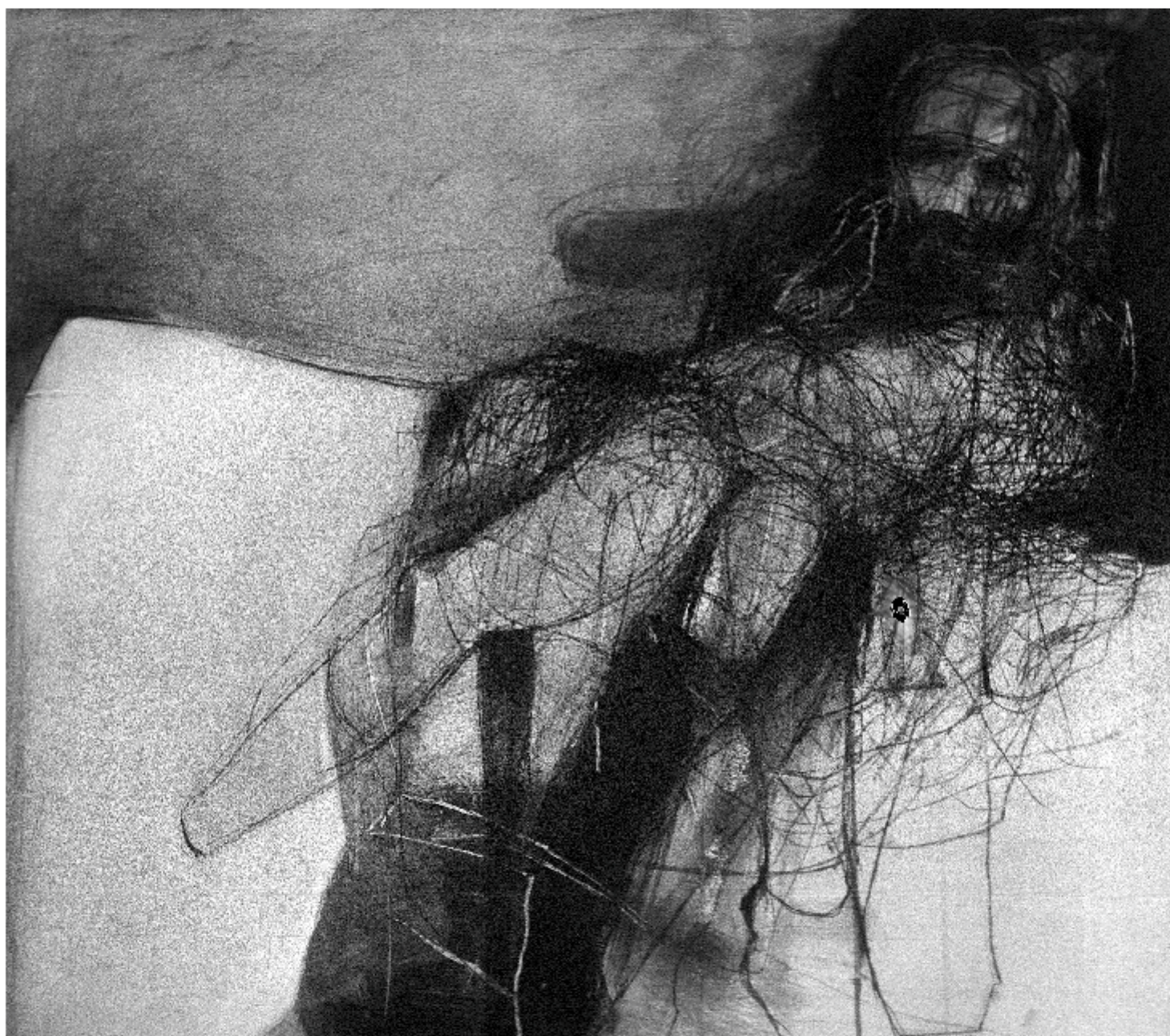












Due to the
large sheet

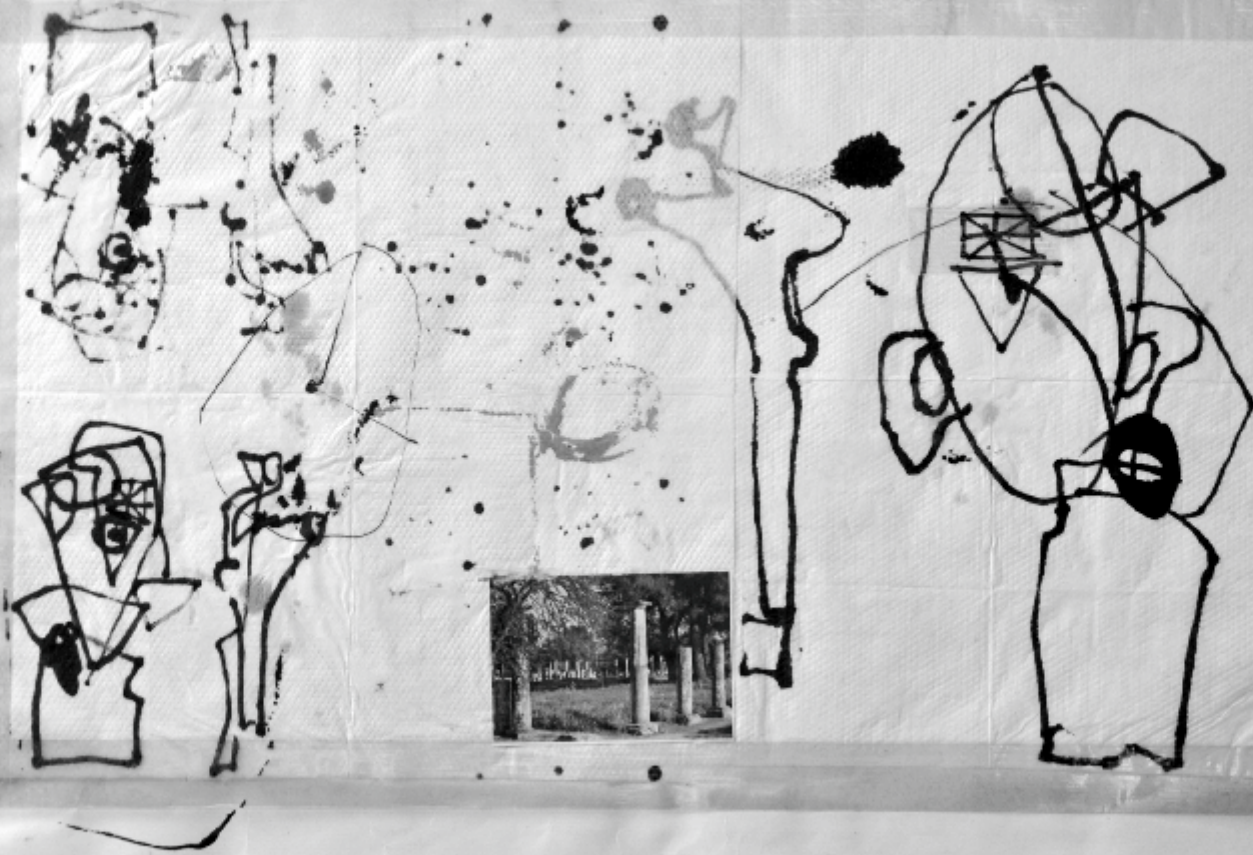


10.



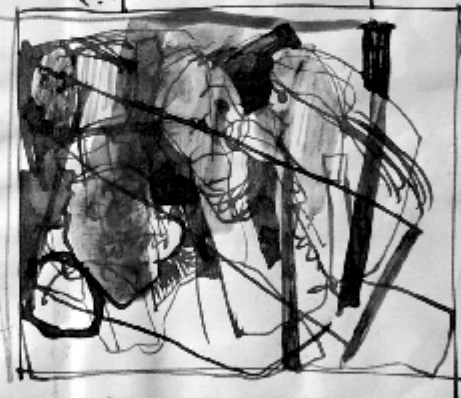
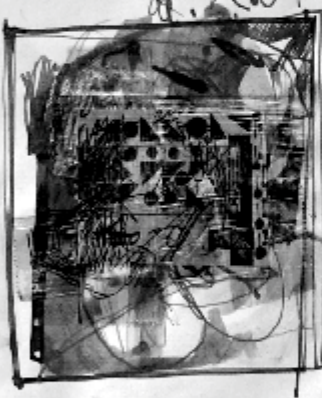
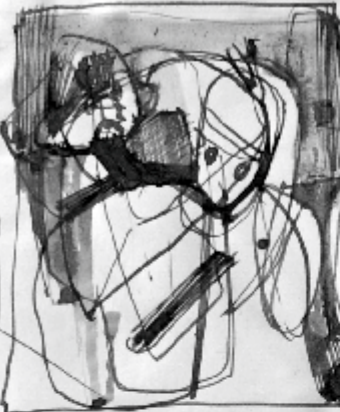
13.06.

7



(Gloria)

Skizze 1



K.O.P.F

K.G. 87. FRANS

25.01.
9.23.01

Handwritten text, possibly a signature or date, written vertically.



Kalendarium/ Calendary

1962 urodzony w Miastku.

1982-1987 studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki w pracowni podstaw malarstwa i rysunku prof. Hugona Laseckiego oraz w pracowni dyplomowej prof. Kazimierza Ostrowskiego; dyplom w 1987 roku.

1984 13 czerwca–lipiec
wystawa malarstwa studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, inaugurująca działalność Galerii WLOT, Gdańsk; Gliszczyński był założycielem tej galerii.

1984-1986 zainicjował i prowadził (początkowo z Kubą Bryzgalskim) Galerię Studencką PWSSP WLOT w Gdańsku; Galeria działała do 1987 roku.

1985 kwiecień
wystawa: 3. Ogólnopolski Przegląd Rysunku Studentów Wyższych Uczelni Plastycznych, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach.
grudzień
wystawa indywidualna: „Malarstwo”, Galeria WLOT, Gdańsk.

1962 born in Miastko

1982-1987 studies at the State Higher School of Visual Arts (PWSSP) in Gdańsk at the Faculty of Painting and Graphic Arts in Professor Hugon Lasecki's studio of painting basics and in Professor Kazimierz Ostrowski's degree studio; degree in 1987

1984 13th June – July
painting exhibition of the works of the students of PWSSP in Gdańsk, inaugurating the PWSSP “WLOT” Student Gallery, Gdańsk; Gliszczyński was the Gallery's founder

1984-1986 founds and runs the PWSSP student “WLOT” Gallery in Gdańsk (initially with Kuba Bryzgalski); the gallery operated until 1987

1985 April
exhibition: 3rd National Review of Art Students' Drawings, Academy of Fine Arts in Cracow, Faculty of Graphic Arts in Katowice
December
solo exhibition: Painting, “WLOT” Gallery, Gdańsk



Miastko, 1967 rok, dom rodzinny w trakcie budowy
Miastko 1967, family house under construction



Uczniowie Liceum Plastycznego w Szczecinie z nauczycielem malarstwa Edmundem Witkowskim ok. 1978 roku / Students of the High School of Fine Arts in Szczecin with painting teacher Edmund Witkowski, ca. 1978



Próba zespołu teatralnego „Initium” w Pałacu Młodzieży w Szczecinie / Rehearsal of the “Initium” theatre group in the Youth Palace in Szczecin



Grzegorz Ronczewski, Agata Kozicka, Krzysztof Gliszczyński ok. 1986 roku / Grzegorz Ronczewski, Agata Kozicka, Krzysztof Gliszczyński, ca. 1986



1986

19 czerwca–1 października
wystawa: X International Exhibition of Original Drawings, Museum of Modern Art, Rijeka/Jugosławia; wystawie towarzyszył katalog (s. 184–185).

8–28 listopada
wystawa indywidualna: „Zapiski pewnego wieczoru”, rysunek, Galeria WLOT, Gdańsk.

8 grudnia–5 stycznia 1987
wystawa indywidualna: „Próba rekonstrukcji”, malarstwo, Galeria Brama, Warszawa 1987 roku.

1987

11 kwietnia
wystawa malarstwa, rysunku i grafiki studentów i absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, Gdański Kantor Sztuki, Gdańsk.

15 września–4 października
wystawa: „Polnische Kunst der Gegenwart – Vision und Wirklichkeit”, Galerie der Bayerischen Landesbank, Monachium/Niemcy; w kolejnym roku wystawa była prezentowana w Bremie (24 marca–6 kwietnia 1988, Alten Rathaus, Bremen/Niemcy); wystawie towarzyszył katalog; Gliszczyński prezentował trzy prace studenckie, które zostały zakupione do kolekcji prywatnej.

1986

19th June – 1st October
exhibition: 10th International Exhibition of Original Drawings, Museum of Modern Art, Rijeka/ Yugoslavia; exhibition complemented by an album

8th–28th November
solo exhibition: „One Night's Notes”, drawing, „WLOT” Gallery, Gdańsk

8th December – 5th January
solo exhibition: „Attempt at a Reconstruction”, painting, „Brama” Gallery, Warsaw

1987

11th April
painting, drawing, and graphic art exhibition of the students and graduates of PWSSP in Gdańsk, Gdański Kantor Sztuki, Gdańsk

15th September – 4th October
exhibition: „Polnische Kunst der Gegenwart – Vision und Wirklichkeit”, Galerie der Bayerischen Landesbank, Munich/Germany; a year later the exhibition was held in Bremen (24th March – 6th April 1988, Alten Rathaus, Bremen/Germany); exhibition complemented by an album; Gliszczyński presented three works, which were acquired for a private collection



Komisja egzaminacyjna na wydziale malarstwa PWSSP w Gdańsku, od lewej: prof. W. Łajming, prof. J. Krechowicz, prof. K. Bereźnicki, stud. K. Gliszczyński, as. Maria Targońska, ok. 1984 rok, fot. Archiwum ASP w Gdańsku / Examination committee at the Faculty of Painting of the Academy of the PWSSP in Gdańsk, from the left: prof. W. Łajming, prof. J. Krechowicz, prof. K. Bereźnicki, stud. K. Gliszczyński, asst. Maria Targońska, ca. 1984, photo: Archive of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

Zatrzymanie studentów przez oddział ZOMO przed akademikiem przy ul. Chlebnickiej w Gdańsku w dniu 1 maja 1984 roku, fot. Wojtek Henrykowski / Arrests of students by ZOMO in front of the dormitory at Chlebnicka Street in Gdańsk on 1 May 1984, photo: Wojtek Henrykowski



Wernisaz w Galerii Studenckiej „Wlot”, lata 80. / Exhibition opening in the Student Gallery „Wlot”, 1980s



PWSSP w Gdańsku, 1986 rok / PWSSP in Gdańsk, 1986



London, 1986 rok / London, 1986



1987 21 października
wystawa dyplomowa Gliszczyńskiego: „Sefirot”, PWSSP w Gdańsku.
1 listopada
po wygraniu konkursu rozpoczyna pracę w PWSSP w Gdańsku na stanowisku asystenta stażysty.

1988 5 stycznia–22 grudnia
odbywa obowiązkową służbę wojskową, której termin nie został przesunięty mimo usilnych starań. W trakcie jej odbywania Wydział Malarstwa i Grafiki PWSSP w Gdańsku decyduje zerwać z nim umowę o pracę, jednak ówczesne przepisy na to nie zezwalały. Po powrocie z wojska kontynuuje pracę dydaktyczną w PWSSP, w innej pracowni – prof. Hugona Laseckiego, z którym pracował do czasu jego przejścia na emeryturę.
22 stycznia
wystawa indywidualna: „Sefirot”, rysunek, Galeria Autorska J. Kaji i J. Solińskiego, Bydgoszcz.
4–20 marca
wystawa: „Dyplom '87”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa.
15 kwietnia–15 lipca
wystawa: IV Międzynarodowe Triennale Rysunku – Wrocław 1988, BWA Wrocław – wystawie towarzyszył katalog (poz. 92).

1987 21st October
Gliszczyński's degree exhibition: „Sefirot”, PWSSP in Gdańsk.
1st November
having won the contest begins working at PWSSP in Gdańsk as an assistant intern

1988 5th January – 22nd December
does obligatory military service whose date was not moved despite strenuous efforts. During the term of his service, the Academy tries to terminate his employment, but the law of that time did not allow it. Having returned from the military he continues to teach at PWSSP, in another studio, run by Professor Hugon Lasecki, with whom he worked until his retirement
22nd January
solo exhibition: „Sefirot”, drawing, J. Kaja and J. Soliński's Authorial Gallery, Bydgoszcz
4th–20th March
exhibition: „Dyplom '87”, „Zachęta” Central Office of Art Exhibitions, Warsaw
15th April – 15th July
exhibition: 4th International Triennial of Drawing – Wrocław 1988, BWA Wrocław, exhibition complemented by an album (item 92)



Działania performatywne w prac. prof. Witosława Czerwonki, PWSSP Gdańsk, 1985 rok, fot. Katarzyna Nowicka / Performative activities in prof. Witosław Czerwonka's studio, PWSSP in Gdańsk, 1985, photo: Katarzyna Nowicka



Pokaz dyplomowej instalacji malarskiej *Sefirot*, PWSSP w Gdańsku w 1987 roku
Diploma show of the painting installation *Sephirot*, PWSSP in Gdańsk in 1987



Kompozycja malarska z instalacji *Sefirot*, 1987 rok. w 1987 roku
Painting composition from the installation *Sephirot*, 1987



Wystawa rysunku w Galerii Studenckiej „Włot” (z Olą Szymczak), 1986 rok / Drawing exhibition in the Student Gallery „Włot” (with Ola Szymczak), 1986



Próba rekonstrukcji, olej, techniki mieszane na płótnie, 66 × 86/120 × 120/66 × 86 cm, 1985/86, w kolekcji prywatnej w Niemczech / *Reconstruction attempt*, oil, mixed techniques on canvas, 66 × 86/120 × 120/66 × 86 cm, 1985/86, in private collection in Germany



1988

25 lipca–3 września

wystawa prac artystów związanych z Gdańskim Kantorem Sztuki i biorących udział w wystawie „Arsenał '88. Każdemu czasowi jego sztuka”, Gdański Kantor Sztuki, Gdańsk.

27 lipca–15 września

wystawa: „Arsenał '88. Każdemu czasowi jego sztuka”, Hala Gwardii, Warszawa; wystawie towarzyszył katalog, (s. 48); ukazała się recenzja wystawy pióra Agnieszki Morawińskiej (*Wizyta starszej pani*, „Polityka” 1988, 32), która zwraca uwagę na pracę Gliszczyńskiego: „(...) są wreszcie autorskie segmenty labiryntu i te, jak np. *Creatio continua* Krzysztofa Gliszczyńskiego – bronią się najlepiej; (...)”

20 października–20 listopada

wystawa: XI International Exhibition of Original Drawings, Museum of Modern Art, Rijeka, Zagrzeb/Jugosławia; wystawie towarzyszył katalog (s. 99).

wystawa pokonkursowa „Impresje Polskie”, II Ogólnopolski konkurs na dzieło plastyczne im. Bronisława Jamontta, Toruń; wystawa była prezentowana także w Städtisches Museum Göttingen (21 maja–25 czerwca 1989), Getynga/Niemcy.

otrzymał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki.

1988

25th July – 3rd September

exhibition of the works of artists affiliated with Gdański Kantor Sztuki and participating in the exhibition “Arsenał '88. Każdemu czasowi jego sztuka”, Gdański Kantor Sztuki, Gdańsk

27th July – 15th September

exhibition: “Arsenał '88. Każdemu czasowi jego sztuka”, Guard Hall, Warsaw; exhibition complemented by an album; Agnieszka Morawińska published a review of the exhibition (*Wizyta starszej pani*, “Polityka” 1988, 32), which takes note of Gliszczyński's work: “And finally we have the authorial segments of the labyrinth, and those – like the *Creatio Continua* by Krzysztof Gliszczyński – can best stand up for themselves”

20th October – 20th November

exhibition: 11th International Exhibition of Original Drawings, Museum of Modern Art, Rijeka, Zagreb/Yugoslavia; exhibition complemented by an album

exhibition after the contest “Impresje Polskie”, Bronisław Jamontt 2nd National Contest for a Work of Art, Toruń; the exhibition was also held in Städtisches Museum Göttingen (21st May – 25th June 1989), Göttingen/ Germany

receives a scholarship of the Minister of Culture and Art



Jednostka Wojskowa Redzikowo, 1988 rok
Military Unit Redzikowo, 1988



Wernisaż na Wyspie Spichrzów, od lewej: Dominika Krechowicz, Krzysztof Gliszczyński, Wolfgang Beckermann, Zdzisław Pidek, Jarosław Bartołowicz, ok. 1990 roku / Exhibition opening on Granary Island, from the left: Dominika Krechowicz, Krzysztof Gliszczyński, Wolfgang Beckermann, Zdzisław Pidek, Jarosław Bartołowicz, ca. 1990



Spotkanie w pracowni, od lewej: Krzysztof Gliszczyński, Irek Tybel, Krzysztof Wróblewski oraz Dominika Krechowicz / Meeting in the studio, from the left: Krzysztof Gliszczyński, Irek Tybel, Krzysztof Wróblewski and Dominika Krechowicz

1989

14 kwietnia–15 maja

wystawa: „Rysunek. Pokaz studyjny” [Janusz Bałdyga, Anna Maria Bauer, Zenon Burdyniewicz, Jerzy Becela, Małgorzata Ciernioch, Elżbieta Chodźaj-Smolińska, Iwona Konart, Tomasz Konart, Radosław Kudliński, Danuta Mączak, Jacek Rykała, Ireneusz Sakowski, Mikołaj Smoczyński, Jacek Cupryś, Jerzy Czerwiński, Mirosław Duchowski, Krzysztof Gliszczyński, Ewa Grabowska-Słowik, Marek Jakubek, Elżbieta Kalinowska, Jolanta Kaźmierska-Brejdak, Eugeniusz Smoliński, Jolanta Wagner, Marek Wagner, Jacek Wojciechowski, Ewa Zawadzka-Rykała, Jolanta Zdrzałik-Bułhak, Stanisław Zdźuj], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; wystawie towarzyszył folder oraz publikacja zestawu kartek pocztowych z reprodukcjami prac.

18 sierpnia–

wystawa: „Red & White – The Eastern Wave / Czerwone i białe – wschodnia fala”, Hala Gwardii, Warszawa; Galeria Dijkstra, Amsterdam, Holandia; wystawie towarzyszył katalog (s. 22).

15 listopada–

wystawa indywidualna: „Sefirot”, instalacja, malarstwo, rysunek, Galeria Arche, Gdańsk.

1989

14th April – 15th May

exhibition: „Rysunek. Pokaz studyjny” [Janusz Bałdyga, Anna Maria Bauer, Zenon Burdyniewicz, Jerzy Becela, Małgorzata Ciernioch, Elżbieta Chodźaj-Smolińska, Iwona Konart, Tomasz Konart, Radosław Kudliński, Danuta Mączak, Jacek Rykała, Ireneusz Sakowski, Mikołaj Smoczyński, Jacek Cupryś, Jerzy Czerwiński, Mirosław Duchowski, Krzysztof Gliszczyński, Ewa Grabowska-Słowik, Marek Jakubek, Elżbieta Kalinowska, Jolanta Kaźmierska-Brejdak, Eugeniusz Smoliński, Jolanta Wagner, Marek Wagner, Jacek Wojciechowski, Ewa Zawadzka-Rykała, Jolanta Zdrzałik-Bułhak, Stanisław Zdźuj], Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw; exhibition complemented by a folder and a set of postcards with reproductions of the works

18th August –

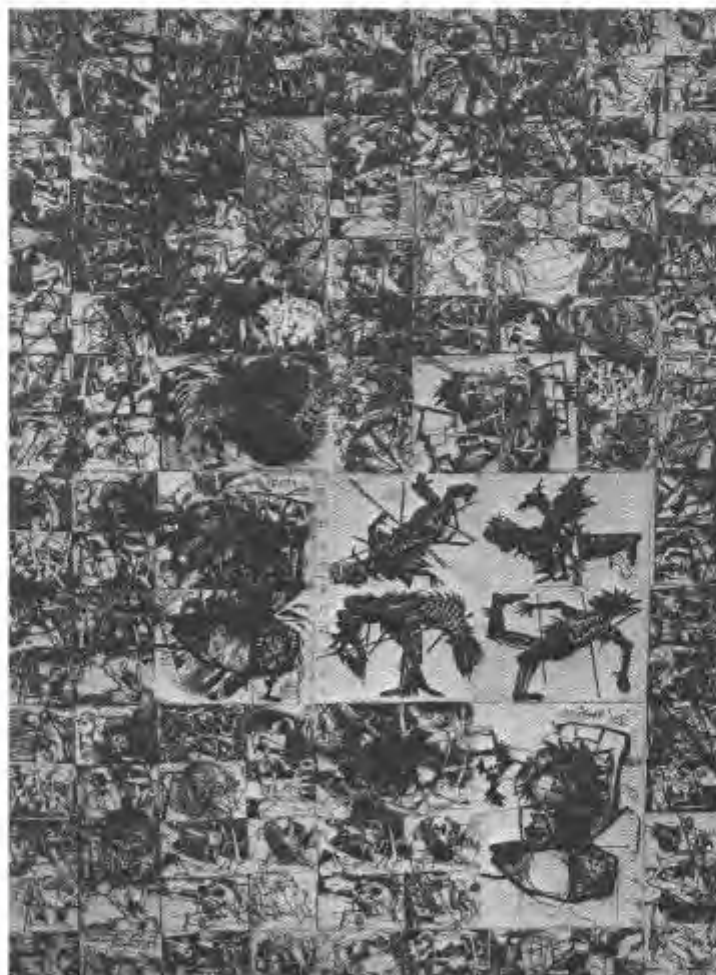
exhibition: „Red & White – The Eastern Wave / Czerwone i białe – wschodnia fala”, Guard Hall, Warsaw; Dijkstra Gallery, Amsterdam/Netherlands; exhibition complemented by an album

15th November –

solo exhibition: „Sefirot”, installation, painting, drawing, „Arche” Gallery, Gdańsk



Zapiski pewnego wieczoru I, rysunek ołówkiem wielokrotny na kalce komputerowej, 124 × 85 cm, 1986 rok (praca zaginiona) / One Evening's Notes I, multiple drawings in pencil on tracing paper, 124 × 85 cm, 1986 (missing work)



Z cyklu *Creatio Continua*, rysunek ołówkiem na papierze komputerowym, 44 × 60 cm, 1988 rok, reprodukcja pracy na kartce pocztowej z okazji wystawy „Rysunek” (pokaz studyjny), której kuratorem był Andrzej Dłużniewski / From the cycle *Creatio Continua*, pencil drawing on computer paper, 44 × 60 cm, 1988, reproduction of the work on a postcard on the occasion of the exhibition „Rysunek” (studio show) curated by Andrzej Dłużniewski

1990

7–8 maja
bierze udział w aukcji obrazów i rzeźb artystów rosyjskich i polskich, Bernaerts Auctioneers, Mechelen/Belgia; katalog aukcyjny (poz. 168).

3–21 października
wystawa: „Pologne '90”, Hôtel de Ville de Saint-Gilles, Bruksela/Belgia; wystawie towarzyszył katalog (s. 50–51).

3–30 października
wystawa indywidualna: „Creatio Continua”, malarstwo, Galeria Arche, Gdańsk.

1 września –
wystawa: „Artyści Galerii”, Galeria Kamila Regent Contemporain, Bruksela, Belgia.

otrzymał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki.

1991

15 stycznia–16 lutego
wystawa indywidualna: „Creatio Continua”, malarstwo, Galeria Kamila Regent Contemporain, Bruksela/Belgia.

11–31 marca
wystawa: „Wystawa Przyjaciół”, Galeria Arche, Gdańsk.

kwiecień
wystawa w galerii „Atom” w Gdańsku – prace gdańskich artystów w wyborze Adama Pawlaka; omówienie wystawy: K. K. [Katarzyna Korczak], *Salon Rejsów*.

1990

7th–8th May
participates in the auction of paintings and sculptures by Russian and Polish artists, Bernaerts Auctioneers, Mechelen/Belgium; auction catalogue (item 168)

3rd–21st October
exhibition: “Pologne '90”, Hôtel de Ville de Saint-Gilles, Brussels/Belgium; exhibition complemented by an album

3rd–30th October
solo exhibition: “Creatio Continua”, painting, “Arche” Gallery, Gdańsk

1st September –
exhibition: “Artyści Galerii”, Kamila Regent Contemporain Gallery, Brussels/Belgium
receives a scholarship of the Minister of Culture and Art

1991

15th January – 16th February
solo exhibition: “Creatio Continua”, painting, Kamila Regent Contemporain Gallery, Brussels/Belgium

11th–31st March
“Wystawa Przyjaciół”, “Arche” Gallery, Gdańsk

April
exhibition in the “Atom” Gallery in Gdańsk – works of Gdańsk-based artists selected by Adam Pawlak; exhibition rundown: K. K. [Katarzyna Korczak], *Salon Rejsów*. Krzysztof Gliszczynski, “Dziennik Bałtycki”,



Katalog wystawy „Pologne '90”, Bruksela, Belgia, 1990 rok
“Pologne '90” exhibition album, Brussels, Belgium, 1990



Wystawa „Creatio Continua”, Galeria Kamila Regent Contemporain, Bruksela, Belgia, 1991 rok / “Creatio Continua” exhibition, Kamila Regent Contemporain Gallery, Brussels, Belgium, 1991



1991

Krzysztof Gliszczyński, „Dziennik Bałtycki”, 5 kwietnia 1991; autorka przytacza tekst Adama Pawlaka (fragment): „...jeszcze jedno. U wielu malarzy w procesie tworzenia zasadniczą rolę odgrywa intuicja. U Gliszczyńskiego intuicja pojawia się na początku. Potem jest myślenie. I praca, praca, praca.”

18–31 maja

wystawa: „Tendencje '90”, towarzysząca Sympozjum Krytyków Sztuki „Krytyka a sztuka” (24–26 maja), Bałtycka Galeria Sztuki w Ustce; BWA Słupsk; wystawie towarzyszył katalog (Słupsk 1991) również symposium zostało podsumowane publikacją: *Tendencje '90 – krytyka a sztuka*, Słupsk 1991; z wypowiedzi Adama Pawlaka podczas sympozjum (s. 13): „Dlaczego wybrałem prace Krzysztofa Gliszczyńskiego? Jest to malarstwo prezentujące pewną spójność filozoficzną, spójność myślenia, przesłania. (...) [Gliszczyński] Jest to człowiek głęboko myślący, inteligentny, mający wielką wyobraźnię. (...) Jest to malarstwo wielowarstwowe. Można je bardzo różnie, bardzo bogato interpretować. Porusza właściwie wszystkie zasadnicze problemy ludzkie – bytu, dualizmu istoty ludzkiej, monizmu materii (...). Najbardziej cenię to, że w tym okresie zgiełku, krzyku, wrzasku, Krzysztof ma odwagę mówić cicho, a mówić cicho to nie znaczy, że w sposób nieważny.”; z tekstu Adama Pawlaka

1991

5 April 1991; the author quotes Adam Pawlak; excerpt from the text: “One more thing. Intuition plays a crucial role in the creative process of many painters. In the case of Gliszczyński, intuition appears at the very beginning. Then comes thinking. And work, work, work”

18th–31st May

exhibition: “Tendencje '90”, during the Symposium of Art Critics “Krytyka a sztuka” (24th–26th May), Baltic Art Gallery in Ustka; BWA Słupsk; exhibition complemented by an album (Słupsk 1991), the symposium was also synthesised in a publication: *Tendencje '90 – krytyka a sztuka*, Słupsk 1991; excerpt from Adam Pawlak's statement during the symposium (p. 13): “Why did I choose the works by Krzysztof Gliszczyński? His paintings show a certain philosophical coherence, a coherence of thinking, of message. [...] [Gliszczyński] is a deeply reflective, intelligent man of great imagination. [...] His art has many layers. It can be interpreted in various differing ways. It tackles all fundamental human problems – existence, the dualism of the human being, the monism of matter. [...] What I value most is that in this time of hustle and bustle Krzysztof has the courage to speak quietly, and quietly does not mean irrelevantly”; excerpt from Adam Pawlak's text in the



Wystawa „Creatio Continua”, Galeria Kamila Regent Contemporain, Bruksela, Belgia, 1991 rok / “Creatio Continua” exhibition, Kamila Regent Contemporain Gallery, Brussels, Belgium, 1991



Wystawa „Creatio Continua”, Galeria Kamila Regent Contemporain, Bruksela, Belgia, 1991 rok / “Creatio Continua” exhibition, Kamila Regent Contemporain Gallery, Brussels, Belgium, 1991

1991

w części katalogowej publikacji (s. 47–48): „Krzysztof Gliszczyński skupia się na jedności treści i formy. Fascynuje go osoba i geneza jej życia duchowego, wierzeń, symboli, poprzez które chce dotrzeć do istoty egzystencji, sensu bytowania, uniwersalnych wartości, przemijania, kreacji. (...) poprzez swoje dzieła ujawnia (...) coś, co jest idealistyczną rzeczywistością, metaforą życia (...). Obrazuje też zmienność i trwałość procesów oscylujących pomiędzy deterministycznym porządkiem i aktualnym chaosem.”

17 lipca–20 sierpnia

wystawa indywidualna: „Malarstwo”, Fundacja Pro Arte Sacra, Kościół św. Bartłomieja, Gdańsk; wystawa zorganizowana w ramach cyklu muzyczno-plastycznego.

4–10 listopada

udział w Internationale Kunstmesse „Lineart”, Gandawa/Belgia.

29 listopada

wystawa: „Post-Lineart”, Kamila Regent Contemporary Gallery, Bruksela/Belgia; o Galerii Regent i związanych z nią artystach wspomina Mariusz Rosiak w artykule *Polska obecność w Brukseli* („Art & Business” 1991, 10).

1991

album part of the publication (pp. 47–48): “Krzysztof Gliszczyński focuses on the unity of content and form. He is fascinated by people and the genesis of their spiritual life, beliefs, symbols; through them he wishes to reach to the essence of existence, the meaning of being, universal values, transience, creation. [...] His works reveal [...] a sort of idealistic reality, a metaphor of life. [...] He also illustrates the changeability and permanence of the processes oscillating between a deterministic order and the actual chaos”

17th July – 20th August

solo exhibition: “Malarstwo”, Pro Arte Sacra Foundation, St. Bartholomew’s Church, Gdańsk; part of the musical-artistic cycle “Per Cameram ad Ecclesiam”

4th–10th November

participates in Internationale Kunstmesse “Lineart”, Ghent/Belgium

29th November

exhibition: “Post-Lineart”, Kamila Regent Contemporary Gallery, Brussels/Belgium; the Regent Gallery and the artists affiliated with it are mentioned in Mariusz Rosiak’s article *Polska obecność w Brukseli* (“Art & Business” 1991, 10)



Gdańsk, 1991 rok / Gdańsk, 1991

1992

24 stycznia–8 lutego
wystawa poprzedzająca Aukcję Sztuki Współczesnej, Galeria Arche, Gdańsk; Gliszczyński wystawił trzy prace, artystę prezentował tekst Jerzego Kamrowskiego (fragment): „Malarstwo Krzysztofa Gliszczyńskiego zdaje się być rozpięte pomiędzy kategorie sensualistyczne (światło, kolor, forma) i kategorie moralne, a nawet filozoficzne. (...) podziały o polach gładkich i pustych albo pełnych, uwypuklonych obrzeżającym je kolorem aż do pełnego uzewnętrznienia drżeń wewnętrznych, aż do momentu, gdy przestrzeń staje się kosmosem o nieograniczonych możliwościach, nasycona filozoficzną wprost treścią w pulsowaniu (...) rytmów.”

czerwiec–luty 1993

pojazd studyjny (dziewięć miesięcy) w Atelierhaus w Worpswede/Niemcy – stypendium DAAD oraz rządu Dolnej Saksonii otrzymane w wyniku wygranego konkursu.

12 września–8 października

wystawa: „Atelierhausstipendiaten” [Ingrid Becker, Thomas Barnstein, Krzysztof Gliszczyński, István Haász, Zmago Lenardic], Galerie Altes Rathaus, Worpswede/Niemcy.

29 września–1 października

wystawa: „Między światem a tajemnicą / Between

1992

24th January – 8th February
exhibition preceding the Auction of Contemporary Art, “Arche” Gallery, Gdańsk; Gliszczyński presented three works introduced in Jerzy Kamrowski’s text (excerpt): “Krzysztof Gliszczyński’s paintings seem to spread between the sensual (light, colour, form) and the moral, philosophical even, categories. [...] Divisions with smooth and empty or satiated surfaces, emphasised by the colour that frames them to the point of a complete manifestation of the internal tremors, to the moment in which space becomes a universe of unlimited possibilities, suffused in downright philosophical meanings in pulsating [...] rhythms”

June 1992 – February 1993

study visit (nine months) in Atelierhaus in Worpswede/Germany – DAAD and Lower Saxony government scholarship granted to the winner of a contest

12th September – 8th October

exhibition: “Atelierhausstipendiaten” [Ingrid Becker, Thomas Barnstein, Krzysztof Gliszczyński, István Haász, Zmago Lenardic], Altes Rathaus Gallery, Worpswede/Germany

29th September – 1st October

exhibition: “Między światem a tajemnicą / Between



Wolfgang Zach, Dominika Krechowicz, Krzysztof Gliszczyński, Worpswede, 1993 rok,
fot. Anna Sotecka-Zach / Wolfgang Zach, Dominika Krechowicz, Krzysztof Gliszczyński,
Worpswede 1993, photo: Anna Sotecka-Zach



Z Istvánem Haászem, Atelierhaus Worpswede, 1992 rok
With István Haász, Atelierhaus Worpswede, 1992



Z Anną Sotecką-Zach, Wolfgangiem Zachem oraz ich synem Robertem, Atelierhaus
Worpswede, lato 1992 roku / With Anna Sotecka-Zach, Wolfgang Zach and their son
Robert, Atelierhaus Worpswede, summer 1992



Kassel, 1992 rok / Kassel, 1992

1992 World and Mystery / Zwischen Welt und Geheimnis", Haus der fünf neuen Länder, Bruksela/Belgia.

publikacja (artykuł): Adam Pawlak, *Młode malarstwo w Gdańsku*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1992; autor uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego: „(...) malarstwo [Gliszczyńskiego] (...) można określić jako współczesne w sensie formalnym z dość głęboko ukrytą warstwą znaczeniową. Sięga ono problemów i wartości uniwersalnych. Inspiracją do ich przedstawiania stały się opowieści religijne. Metafizyka teologiczna, a konkretniej rzecz biorąc – stany rozpraszania i dążność do jedni stają się jednym z ważniejszych motywów [jego] prac. (...) jest twórcą intelektualnym, wiernym sobie i ostro widzącym przejawy tego, co uchwytnie gołym okiem i nieuchwytnie zmysłami i rozumem. Metafizyka nie dominuje jednak nad walorami malarskimi, a je uzupełnia.”

1993 21 czerwca –
wystawa: „Sztuka jest kodem, nie gwarą”, Muzeum w Łęborku.
1–7 października
wystawa: „Wewnątrz-Zewnątrz” [Krzysztof Gliszczyński, Krzysztof Wróblewski, Sławomir Góra, Maciej Sień-

1992 World and Mystery / Zwischen Welt und Geheimnis", Haus der fünf neuen Länder, Brussels/Belgium

publication (article): Adam Pawlak, *Młode malarstwo w Gdańsku*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1992; the author takes note of Gliszczyński's work: "[Gliszczyński's] painting [...] can be considered as contemporary in the formal sense with a rather deeply hidden semantic dimension. It touches upon universal problems and values. In order to depict them, the artist drew inspiration from religious tales. Theological metaphysics, and more precisely – the states of dispersion and the pursuit of oneness become one of the most important motifs in [his] works. [...] He is an intellectual artist, true to himself and clearly perceiving the manifestations of what can be seen with a naked eye and what cannot be grasped by the senses and reason. Nonetheless, metaphysics does not dominate over the artistic values, but complements them"

1993 21st June –
exhibition: "Sztuka jest kodem, nie gwarą", Museum in Łębork
1st–7th October
exhibition: "Wewnątrz-Zewnątrz" [Krzysztof Gliszczyński, Krzysztof Wróblewski, Sławomir Góra, Maciej Sień-

Obraz z cyklu *Dialog z nieobecny*, olej, pigmenty, pył marmurowy na płótnie, 130 × 97 cm, 1992, w kolekcji prywatnej / Painting from the cycle *Dialogue with the Absent*, oil, pigments, marble dust on canvas, 130 × 97 cm, 1992, in a private collection



Praca nad cyklem *Dialog z nieobecny*, olej, Atelierhaus Worpswede, 1992 rok
Work on the cycle *Dialogue with the Absent*, oil, Atelierhaus Worpswede, 1992



1993

kowski], Politechnika Gdańska, Gdańsk; omówienie wystawy: Aleksandra Ubertowska, *Czterech w Sali 500*, „Gazeta Morska”, 8.10.1993.

22 października–5 grudnia
wystawa pokonkursowa XXX Ogólnopolskiego Konkursu Malarstwa „Bielska Jesień '93”; Gliszczyński otrzymał wyróżnienie; BWA Bielsko-Biała, następnie BWA: Szczecin, Wałbrzych, Bydgoszcz; wystawie towarzyszył katalog ([b.n.s.]).

wystawa indywidualna: „Obrazy z Worpswede”, malarstwo, Galeria FOS, Gdańsk; omówienie wystawy: Katarzyna Korczak, *Krzysztofa Gliszczyńskiego Dialog z nieobecny*, „Głos Wybrzeża”.

1994

11 marca–10 kwietnia
wystawa indywidualna: Galeria Kameralna, BWA, Słupsk; wystawie towarzyszył katalog z poetyckim tekstem Pierre’a Jaccauda (fragment): „(...) dwie drogi artysty. Pierwsza tradycyjna: użycie oleju, laserowane płaszczyzny na ciemnych tłach. Druga jest wynalazkiem. Łączenie marmurowego proszku z gęstą farbą. Paradoksalne spokrewnienie z anonimowym »kuzynem« z Lascaux... Surowe, gotowe farby, pierwotne pigmenty, nawarstwione na pokolorowanych tłach. Doniosłość tego procederu, idealnie

1993

kowski], Gdańsk University of Technology, Gdańsk; exhibition rundown: Aleksandra Ubertowska, *Czterech w Sali 500*, „Gazeta Morska”, 8.10.1993.

22nd October – 5th December
exhibition after the 30th National Painting Contest “Bielska Jesień '93”; Gliszczyński received an honorary mention; BWA Bielsko-Biała, and later BWA: Szczecin, Wałbrzych, Bydgoszcz; exhibition complemented by an album

solo exhibition: “Obrazy z Worpswede”, painting, “FOS” Gallery, Gdańsk; exhibition rundown: Katarzyna Korczak, *Krzysztofa Gliszczyńskiego Dialog z nieobecny*, “Głos Wybrzeża”

1994

11th March – 10th April
solo exhibition: “Kameralna” Gallery, BWA, Słupsk; exhibition complemented by an album with a poetic text by Pierre Jaccaud (excerpt): “Two paths of the artist. The first one – traditional: the use of oil, lasered surfaces against dark backgrounds. The second path is an invention. The combination of marble dust with thick paint. The paradoxical relation to an anonymous ‘cousin’ from Lascaux... Raw, ready paints, original pigments, layered on coloured backgrounds. The momentousness of this



W pracowni, Gdańsk, 1993 rok / In the studio, Gdańsk, 1993

1994

reagującego na wstrząs, na rozliczne impulsy ducha. Zapis utrwalaony w wilgotnym, marmurowym pyłe. Domyślamy się wnętrza i dramatycznego tańca duchów. Gra powierzchnia płótna, zabawa przypadkiem, radość odnalezionego koloru pod nalotem popiołu." (tł. Jerzy Wielicki).

27 marca

pomysłodawca i kurator oraz uczestnik spektaklu słowno-muzycznego „Siedem słów Jezusa Chrystusa”, Fundacja Pro Arte Sacra, kościół św. Bartłomieja, Gdańsk.

10–31 maja

wystawa indywidualna: „Dialog z nieobecnym”, Galeria Promocyjna, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie; omówienie wystawy: Aleksandra Ubertowska, *Znaki nieobecności*, „Gazeta Morska”, 16.05.1994. W związku z wystawą ukazała się rozmowa z artystą, którą przeprowadziła Ewa Moskalówna: *Pomiędzy przeszłością a przyszłością*, „Głos Wybrzeża”, 21–22.05.1994; z wypowiedzi artysty: „To jest u mnie próba dojścia do prawdy. Nawet w kolorze: zrozumienia i ukazania koloru w jego intensywności, a nie dzisiejszym zblaknięciu. To może się udać jedynie w stanie podświadomości. Kiedy maluję, jest to proces intensywnej koncentracji, wyłączenie się z tego,

1994

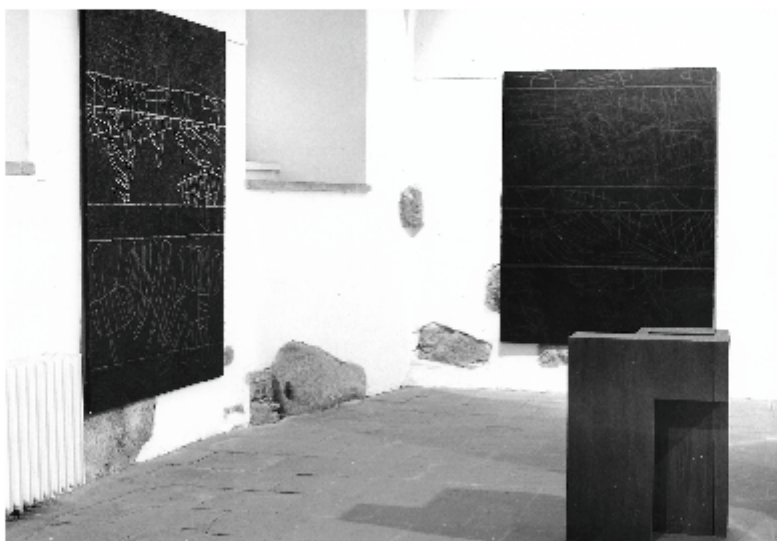
procedure, perfectly reacting to the shock, to the numerous impulses of the spirit. A notation fixed in the wet marble dust. We can almost see the inside and the dramatic dance of the spirits. The play of the surface of the canvas, the accidental game, the joy of discovering the colour under the layer of ash" (based on Jerzy Wielicki's translation to Polish)

27th March

initiator, curator, and participant of the verbal-musical play "Siedem słów Jezusa Chrystusa", Pro Arte Sacra Foundation, St. Bartholomew's Church, Gdańsk

10th–31st May

solo exhibition: "Dialog z nieobecnym", "Promocyjna" Gallery, National Museum in Gdańsk – Department of Modern Art, Abbots' Palace in Oliwa; exhibition rundown: Aleksandra Ubertowska, *Znaki nieobecności*, "Gazeta Morska", 16.05.1994; Ewa Moskalówna's interview with the artist was also printed in relation to the exhibition: *Pomiędzy przeszłością a przyszłością*, "Głos Wybrzeża", 21–22.05.1994; excerpt from the artist's statement: "This is my attempt to discover the truth. Even in colour: to understand and show the colour in its intensity, not its today's discolouration. This can only be accomplished in the subconscious. When I'm painting, I'm highly focused and I tune out whatever's going on around me. I approach my work spontaneously"



Wernisaż wystawy w Galerii Kameralnej BWA w Słupsku, z Władysławem Kaźmierczakiem i Dominiką Krechowicz, 1994 rok / Opening of the exhibition at the BWA Chamber Gallery in Słupsk, with Władysław Kaźmierczak and Dominik Krechowicz, 1994

Wystawa „Dialogi form”, Galeria Arche, Gdańsk, 1994 rok / "Dialogi form" exhibition, Arche Gallery, Gdańsk, 1994

1994

co się dzieje na zewnątrz. Podchodzę do pracy spontanicznie."

22 maja–30 września

wystawa: „Biblia we współczesnym malarstwie polskim”, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie.

15 października–20 listopada

wystawa: „Dialogi form” [Thomas Barnstein, István Haász, Krzysztof Gliszczyński, Maciej Sieńkowski, Anna Sołdecka-Zach], kurator: Krzysztof Gliszczyński, Galeria Arche, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog (s. 8–9) z tekstem Zofii Watrak (fragment): „[linia w pracach Gliszczyńskiego] dzieli powierzchnię obrazu na jednakowe, kwadratowe segmenty. Wolna od wszelkich literackich wartości, przywołuje jedynie poczucie matematycznego porządku, równowagi i statyki, ale wewnątrz tych abstrakcyjnych podziałów, wyznaczonych pionem i poziomem, żyje uwięziona linia inna – ruchliwa, ekspresyjna, chwytająca sylwetkę postaci – ślad dawnego figuratywnego cyklu (...) traktowanego bardziej aluzyjnie.”

publikacja: Wojciech Zaniewski, *Malarskie widzenie*, Gdańsk 1994; publikacja zawiera rozdział Krzysztof Gliszczyński z tekstem Adama Pawlaka (fragment): „Młody artysta nie szokuje za wszelką cenę odbiorcy,

1994

22nd May – 30th September

exhibition: „Biblia we współczesnym malarstwie polskim”, National Museum in Gdańsk, Department of Modern Art, Abbots’ Palace in Oliwa

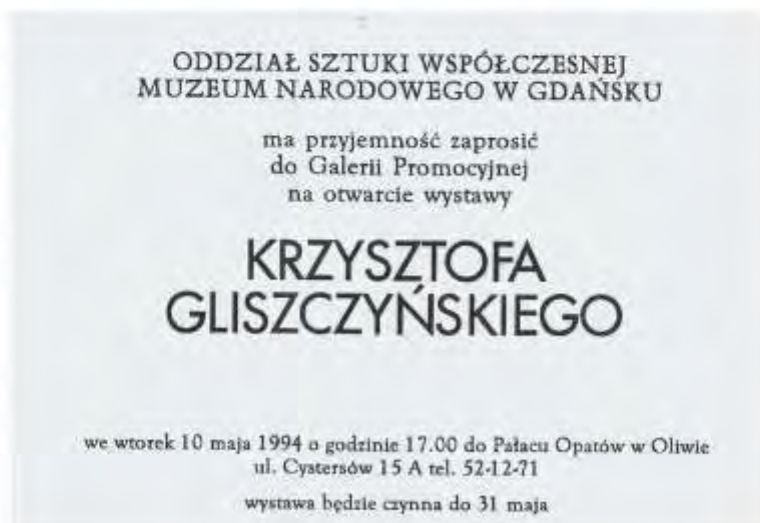
15th October – 20th November

exhibition: „Dialogi form” [Thomas Barnstein, István Haász, Krzysztof Gliszczyński, Maciej Sieńkowski, Anna Sołdecka-Zach], curator: Krzysztof Gliszczyński, „Arche” Gallery, Gdańsk; exhibition complemented by an album with Zofia Watrak’s text (excerpt): „[The line in Gliszczyński’s works] divides the surface of the painting into identical square segments. Free from all literary values, it only evokes a sense of mathematical order, balance, and statics, but within these abstract divisions, demarcated by the vertical and the horizontal, lives another pent-up line – brisk, expressive, capturing the outline of a figure – the trace of an old figurative series [...] treated rather allusively”

publication: Wojciech Zaniewski, *Malarskie widzenie*, Gdańsk 1994; publication includes a chapter entitled Krzysztof Gliszczyński with Adam Pawlak’s text (excerpt): “The young artist doesn’t go out of his way to shock the viewer, and his paintings are more than just surfaces covered in paint. In his practice



Wizyta profesora Kazimierza Ostrowskiego w pracowni artysty z okazji przygotowywania recenzji do przewodów I stopnia, Gdańsk, 1994 rok
Professor Kazimierz Ostrowski’s visit to the artist’s studio on the occasion of preparing a review for the first degree proceedings, Gdańsk, 1994



a jego obrazy nie są jedynie powierzchnią pokrytą farbami. W swym malarstwie jest skupiony, refleksyjny, z pozoru chłodny. Krzysztof Gliszczyński koncentruje uwagę na sztuce półtonów, intelektualnie przetrawionej, subtelnej poetyki. Wszystkie obrazy, mimo różnego ładunku emocjonalnego cechuje jednakowa oszczędność w doborze środków wyrazu i nastrój swoistej mistyki i filozofii. Wydaje się, że natura owej mistyki sięga ducha kultury prehistorycznej i wczesnochrześcijańskiej, dlatego też uniwersalność jego prac nie ma cech ponadczasowych notacji wrażeń, odczuć i myśli. Malarstwo Krzysztofa Gliszczyńskiego emanuje przede wszystkim nastrojem metafizycznym i najdawniejszej, a także bliższej filozofii człowieka, artykułuje »stare« prawdy obejmujące ludzkie bytowanie. Tropiąc i odkrywając prawdę o człowieku, jego naturze, otaczającym wszechświecie artysta przeżywa ją emocjonalnie, ujawnia na płótnie poprzez formę i kolor, zgodnie z kanonami sztuki malarskiej wyniesionymi z pracowni swego mistrza – Kazimierza Ostrowskiego. Pierwsze realizacje Krzysztofa Gliszczyńskiego skłaniały odbiorcę do dialogu z neoplatonistycznym światem wartości i pojmowaniem kondycji ludzkiej. Niezwykłe uwrażliwienie artysty na metafizykę i egzystencję ludzką dało o sobie znać w cyklu obrazów *Creatio continua*. Twórca unaościwił w nim poetycką zadumę nad problemem dualizmu natury osoby i monizmu materii, pokazał głęboki humanizm. Z upływem czasu świat inspiracji malarskich Gliszczyńskiego rozszerza się i wykracza poza ramy filozofii neoplatonistycznej i teozofii św. Augustyna. Sięga, co prawda, jeszcze transcendentnego bytu, ale również archetypów ciągłości ludzkiego czasu. Wyraźniejsze też staje się dążenie do pokazania własnego myślenia o ludzkim losie, o dramacie istnienia. Proste symbole i metafory naprowadzają odbiorcę jego dzieł na sprawy najżywotniejsze i zarazem podstawowe, wymuszające, poza percepcją, głębszą refleksję. Kompozycje z cyklu *Creatio continua* wskazały na niecodzienną umiejętność Gliszczyńskiego: patrzenie wstecz – ku przeszłości ludzkiej i zarazem do przodu – ku przyszłości, przez pryzmat malarskiej prawdy, łączenia własnych wrażeń z odczuciami ogólnoludzkimi, odkrywanie siły prawd podstawowych wartości. W świat swych wyobrażeń malarskich Krzysztof Gliszczyński wprowadził tajemnicze postacie będące bardziej ideą człowieka, symbolem uniwersalnych wartości niż określoną osobą. Nie interesują go poszczególne i konkretne zdarzenia i wrażenia, lecz ciąg zdarzeń, powszechne odczucia i działania. Struktura obrazów została potraktowana syntetycznie i chociaż kompozycje zawierają różne formy i barwy to łączy je poetycki nastrój i filozoficzna wymowa. Odstłaniają one za pomocą malarskiego języka problemy kreacji, dualistycznego podziału bytu, wzlotów i upadków istoty ludzkiej, procesów oscylujących pomiędzy koniecznością i przypadkiem. Ostatni cykl obrazów *Dialog z nieobecny* jest rozwinięciem i poszerzeniem wątków podjętych uprzednio w cyklu *Creatio continua*. Są to kompozycje niemal abstrakcyjne, zbudowane

he is focused, reflective, seemingly cold. Krzysztof Gliszczyński focuses his attention on the art of half-tones, intellectually analysed, subtle poetics. All of his paintings, despite different emotional charge, are characterised by the same frugality in the choice of the means of expression and an atmosphere of a certain mysticism and philosophy. It seems that the nature of this mysticism can be traced back to the spirit of prehistoric and early Christian culture, which is why the universality of his works is not marked by timeless notations of sensations, feelings, and thoughts. Krzysztof Gliszczyński's art emanates first and foremost a metaphysical atmosphere and anthropology, earliest, but also closer to our time, it articulates the 'old' truths of human existence. Tracing and uncovering the truth about man, his nature, and the universe that surrounds him, the artist experiences it emotionally, communicates it on canvas through form and colour, in line with the principles of painting he had learned in the studio of his master, Kazimierz Ostrowski. Krzysztof Gliszczyński's first works prompted the viewer to enter into a dialogue with the Neoplatonist world of values and perception of the human condition. The artist's exceptional sensitivity to human metaphysics and existence made itself known in the series of paintings *Creatio Continua*. This series constitutes a poetic contemplation of the issue of the dualism of man and the monism of matter, and shows a deep humanism. With time, the world of Gliszczyński's inspirations expands and goes beyond the Neoplatonist philosophy and St. Augustine's theosophy. It still touches upon the transcendent, but also the archetypes of the continuity of human time. He more openly attempts to show his own way of thinking about the human fate, about the tragedy of existence. The simple symbols and metaphors direct the viewer's attention to the most vital and, at the same time, most fundamental issues, forcing a deeper reflection outside perception. The compositions from the series *Creatio Continua* demonstrate Gliszczyński's unusual ability: looking back – to humanity's past, and looking ahead – to the future, through the prism of the truth of painting, combining his own impressions with universal experiences and uncovering the power of the fundamental values. Into the world of his depictions, Krzysztof Gliszczyński introduced mysterious figures that represent rather the idea of man, a symbol of universal values, than a specific person. He is not interested in the particular events and sensations, but the sequence of events, universal sensations and actions. The structure of the paintings is treated synthetically and although they are composed of various forms and colours, they share the same poetic atmosphere and philosophical significance. Through the language of the art of painting, they reveal the problems of creation, the dualistic nature of existence, the ups and downs of the human being, the process oscillating between necessity and coincidence. The last series of works *Dialogue with the Absent* elaborates and expands the issues previously tackled in the series *Creatio Continua*. These compositions are

z wielu składowych – tabliczek z »prehistorycznymi rytami«. Przypominają one ślady już nieobecnych istot, ślady dalekiej przeszłości, z którymi możemy prowadzić rozmowę. Stanowią konstrukcję poetyckiej i zarazem filozoficznej wyobraźni artysty, sięgającej pierwotnych archetypów i symboli. Dzieła te należałoby umieścić na linii znajdującej się pomiędzy figuratywnością i abstrakcją. Jest ona przez artystę raz po raz przekraczana to w jedną, to w drugą stronę, w zależności od motywu, który daje impuls. Sztuka Krzysztofa Gliszczyńskiego pomimo mistycznej aury i filozoficznego przesłania skupia się głównie na porządku malarstwowym, na kompozycyjnej organizacji. Jest to malarstwo odznaczające się pieczołowitym rozwiązaniem i dopracowaniem każdej partii płótna.”

przewód kwalifikacyjny I stopnia; promotor: prof. Hugon Lasecki, recenzenci: prof. Kazimierz Ostrowski, prof. Kiejstut Bereźnicki; ze „Sprawozdania z opieki artystycznej” prof. Laseckiego: „Zwrócił moją uwagę, kiedy (...) pojawił się (...) jako student I roku w prowadzonej przeze mnie pracowni malarskiej. Już wtedy odniosłem wrażenie, że wie, czego chce. Był inny; nieokreślony, nietuzinkowy. (...) przypominał trochę stworzonko ze świata Franza Kafki, trochę bohatera z opowieści (...) opaleńskiego bajora Franza Różańskiego – razem wziętych. Cichy, a żywotny niby duch, niby wiatr, niby echo. Taki przemieszczający się na zapleczu pracowni – znak zapytania. (...) Potem okres naszej współpracy, jakże owocnej, wspaniałej, ciekawej. Byłem i jestem (...) pełen uznania i podziwu dla jego bogatych umiejętności dydaktycznych i wiele z tego, czym może się wykazać i poszczycić pracownia, jest w dużej mierze jego zasługą, zasługą jego pomysłowości, kultury i umiejętności nawiązywania kontaktu z młodzieżą. (...) Gliszczyński organizuje swoje utwory z »dźwięków« jemu w danej chwili i czasie potrzebnych, ulubionych i niezbędnych jego intelektowi. Z manią kornika tworzy »labirynt ciszy«, by móc, kiedy tylko zapragnie, w niej się skryć i z nią utożsamiać. Gliszczyński udowadnia swoim specyficznym językiem, iż posiada »słuch« doskonały (...). Jego sztuka biorąc swój rodowód z wielkości i magii natury – jako źródła wszelkiej inspiracji – przemawia językiem prostym, sprawia, że w jej otoczeniu czuję się dowartościowanym... jak tam... w ciszy mojej opaleńskiej przyrody, tam »kędy się motyl kotłował na trawie«, a świerszcze mówią jeszcze dobranoc...”; z recenzji prof. Ostrowskiego: „Artysta wytrwale szuka materii dla powierzchni swoich płócien, wreszcie udaje się mu znaleźć pastę tak niezbędną do realizacji. Jest w swej pracy uporczywy i bardzo pracowity, pierwszy cykl obrazów to monochromiczne ascetyczne płótna, można na nich odczytać okresy prehistorii, artystę zaczyna fascynować malarstwo w jaskiniach Lascaux, Altamiry, czy malarstwo na skałach w północnej Afryce (...).”; z recenzji prof. Bereźnickiego: „Od dyplomu (...) [Gliszczyński] coraz bardziej określa swoją indywidualną postawę, pogłębia doświadczenia malarskiego warsztatu, precyzuje artystyczną wypowiedź,

almost abstract, constructed from numerous elements – plaques with ‘prehistoric engravings’. They resemble traces of absent creatures, traces of a distant past with which we can enter into a conversation. They constitute the structure of poetic and, at the same time, philosophic imagination of the artist, referring to the primeval archetypes and symbols. These works should be located on the line between figurativeness and abstraction. The artist crosses it from one side to another and back again, depending on the motif provided by an impulse. Krzysztof Gliszczyński’s art, despite its mystical aura and philosophical message, focuses mainly on compositional order and organization. His paintings are distinguished by meticulous solutions and refinement of each part of the canvas”

1st degree qualification proceedings; supervisor: Professor Hugon Lasecki, reviewers: Professor Kazimierz Ostrowski, Professor Kiejstut Bereźnicki; excerpt from Professor Lasecki’s report: “I noticed him when [...] he came [...] as a first-year student to my studio of painting. Already at that point he seemed to know what he wanted. He was different; undefined, unusual. [...] He resembled both a creature from the world of Franz Kafka and a character from the tales [...] of Franz Różański from Opaleń – in one. Quiet, but vital as a spirit, as the wind, as an echo. A question mark of sorts, passing through the back room of the studio. [...] Then there was the period of our cooperation, so fruitful, exquisite, interesting. I was and still am [...] deeply impressed and amazed by his didactic abilities and much of what the studio has to offer is largely to his credit, to the credit of his ingenuity, culture, and ability to communicate with the youth. [...] Gliszczyński organises his pieces from the ‘sounds’ which he deems necessary at the given time, which are his favourite, and which are indispensable to his intellect. Stubbornly as a woodworm, he creates the ‘labyrinth of silence’, to be able to hide inside whenever he wants and identify with it. Through his specific language, Gliszczyński proves that he has perfect ‘pitch’. [...] His art, having its roots in the greatness and magic of nature – as the source of all inspiration – speaks in a plain language and makes me feel appreciated... like there... in the silence of the nature of Opaleń, ‘where a butterfly is swinging on a blade of grass’, and crickets still say good night...”; excerpt from Professor Ostrowski’s review: “The artist is persistently looking for matter for the surface of his paintings; finally, he finds the paste so indispensable for his purpose. He is perseverant and very hardworking; the paintings from the first series are monochromatic, ascetic canvases in which we can discern the prehistoric periods – the artist becomes fascinated by the wall paintings in the caves of Lascaux, Altamira, and north Africa”; excerpt from Professor Bereźnicki’s review: “Ever since graduating, [...] [Gliszczyński] has been increasingly defining his individual approach, deepening the experiences of his painting technique, clarifying his artistic message, gaining confidence in creating the unique surface of his

1994 nabiera pewności w kreowaniu swoiście rozumianej przestrzeni swoich obrazów – przestrzeni, którą buduje kreska ryta w płasko nakładanych warstwach farby-tyнку. Pominę opisywanie zabiegów technicznych (...) – sądzę, że bardziej istotne jest stadium ostateczne, zmaterializowany obraz – obiekt, a tutaj uderza powaga osiągniętych rezultatów, logika wewnętrznej budowy, trafność podziałów płaszczyzny, umiejętność kontrastowania napięć – obrazy są zapisem emocji i syntetyzującym zjawiskiem myśli, ale i zapisem zmysłowej radości, jaką daje praca nad materialną stroną dzieła.”

1995 6 października–26 listopada
wystawa: XXXII Ogólnopolski Konkurs Malarstwa „Bielska Jesień '95”, Galeria BWA w Bielsku-Białej, później BWA: Bydgoszcz, Olsztyn, Słupsk i Ustka; wystawie towarzyszył katalog z wyborem prac (s. [13]).
1–5 grudnia
udział w Internationale Kunstmesse „Lineart”, Gandawa/Belgia; prezentacji obrazów Gliszczyńskiego towarzyszyła publikacja: *Dialog... Krzysztof Gliszczyński, chambre de séjour avec vue...* association d'art contemporain, Catalogue n°2, écrits et conception Pierre Jaccaud, Kamila Regent, Editions „...sur paysages” – [Saignon en Luberon] 1995.

1994 paintings – the surface built by a line carved in flat layers of paint-plaster. Let me pass over the description of technical details [...] – I believe that what is more important is the final stage, the painting-object materialised; and the accomplished results strike with their gravity, the logic of their internal structure, the accuracy of the divisions of the surface, the ability to balance the tensions – the paintings constitute a transcript of emotions and thought that synthesises phenomena, but also of the sensual joy of working on the material aspect of art”

1995 6th October – 26th November
exhibition: 32nd National Painting Contest “Bielska Jesień '95”, exhibition: BWA Gallery in Bielsko-Biała, later BWA: Bydgoszcz, Olsztyn, Słupsk and Ustka; exhibition complemented by an album with selected works
1st–5th December
participates in Internationale Kunstmesse “Lineart”, Ghent/Belgium; the display of Gliszczyński's painting was complemented by a publication: *Dialog... Krzysztof Gliszczyński, chambre de séjour avec vue...* association d'art contemporain, Catalogue n°2, écrits et conception Pierre Jaccaud, Kamila Regent, Editions „...sur paysages” – [Saignon en Luberon]



Obrazy Włodzimierza Pawłaka, Krzysztofa Gliszczyńskiego oraz rzeźby Andrzeja Wrony, targi sztuki w Gandawie, Galeria Kamila Regent Contemporain, 1994 rok / Paintings by Włodzimierz Pawlak, Krzysztof Gliszczyński and sculptures by Andrzej Wrona, art fair in Ghent, Kamila Regent Contemporain Gallery, 1994

1995

publikacja: *Atelierhaus Worpswede 1992, 1993, 1994. Internationale Arbeits- und Begegnungsstätte für Künstler*, Worpswede 1995, dokumentująca program stypendialny Atelierhaus w Worpswede w latach 1992–1994, w ramach którego Gliszczyński otrzymał stypendium na 9-miesięczny pobyt studyjny w latach 1992/1993 (s. 82–85); z tekstu Gliszczyńskiego w publikacji: „*Dialog mit dem Abwesenden* – so benannte ich seine Serie von Arbeiten, deren Inspiration und Ausgangspunkt der Zustand der Levitation war. Es faszinierte mich »die Zeit dazwischen«, der Zustand des Schwebens, der Moment einer sehr geringfügigen Grenze zwischen Leben und Tod. Anfangs stellte ich dies auf eine weiter ausgebauten, illusionäre Art und Weise dar, bis ich stufenweise reduzierend, mienen Ausdruck auf die Linie, fast Zeichen, beschränkte. Es scheint mir, dass gerade ein solcher Kratzer dramatischer und archetypischer wirken kann. Ich hinterlasse ihn in einer dicken Schicht aus Marmor angerührter Farbe oder suche ihn unter einer Schicht von Wachs und Pigmenten hervor....”.

publikacja: Jarosław M. Daszkiewicz, *Malarstwo młodych 1980–1990. Nowe tendencje*, Warszawa 1995; w rozdziale *Ekspresja romantyczna* autor omawia twórczość Gliszczyńskiego (s. 87): „W swoich początkach sztuka Krzysztofa Gliszczyńskiego była próbą rekonstrukcji sytuacji przeżytych i odczutywcześnie, w formie bardzo spontanicznej wypowiedzi, opartej na świecie pogrążonym w bezruchu, z pozorami odniesień do rzeczywistości. Za zasłoną fikcji budował własną świadomość malarską, tworząc swoisty teatrzyk marionetek. Przedstawiał w nim ludzi, którymi kierują jakieś nieznane siły niezależne od nich. Pewne symbole i atrybuty pojawiają się natrączywie i ironicznie – nierzadko ukazywane w krzywym zwierciadle: tekturowa korona, baloniki zamiast jabłka i berła. To świat manekinów, lalek, kalekich postaci, zawarty w statecznej konstrukcji. Solidnie opanowany warsztat – bryły modelowane kolorem jasnym, ale nie intensywnym, działającym zwartymi kompleksami. Rysunek ostry, często niedokończony. Kształty postaci embrionalne, masy kompozycyjne w spoczynku. Fragmenty »wydrapywanych« konstrukcji, postaci podobnych do dziecięcych rysunków na murze. Wszystko to spowite w różnych odcieniach czerwieni, granatu, oliwkowej zieleni (...). Te optymistyczne, pełne afirmacji życia barwy oddają groteskową treść. Ostatnio Krzysztof Gliszczyński zmienił diametralnie sposób malowania. Utrzymany w walorowych kompozycjach cykl *Creatio Continua*, z niezwykle drobiazgowo opracowanym rysunkiem, skrywa pełne metafizyki treści, oparte na ikonologii zaczerpniętej z Biblii.”

publikacja: *Dialog... Krzysztof Gliszczyński*, chambre de séjour avec vue... association d'art contemporain, Catalogue n°2, écrits et conception Pierre Jaccaud, Kamila Regent, Editions „...sur paysages” – [Saignon en Luberon] 1995; unikatowa publikacja w nakładzie 500 egzemplarzy, w tym 50 numerowanych i sygnowanych przez artystę, z tekstem Pierre’a

1995

publication: *Atelierhaus Worpswede 1992, 1993, 1994. Internationale Arbeits- und Begegnungsstätte für Künstler*, Worpswede 1995, documenting the scholarship programme of Atelierhaus in Worpswede in the years 1992–1994, as part of which Gliszczyński received a scholarship for a 9-month study visit in the years 1992/1993; excerpt from Gliszczyński’s text in the publication: “*Dialog mit dem Abwesenden* – so benannte ich seine Serie von Arbeiten, deren Inspiration und Ausgangspunkt der Zustand der Levitation war. Es faszinierte mich »die Zeit dazwischen«, der Zustand des Schwebens, der Moment einer sehr geringfügigen Grenze zwischen Leben und Tod. Anfangs stellte ich dies auf eine weiter ausgebauten, illusionäre Art und Weise dar, bis ich stufenweise reduzierend, mienen Ausdruck auf die Linie, fast Zeichen, beschränkte. Es scheint mir, dass gerade ein solcher Kratzer dramatischer und archetypischer wirken kann. Ich hinterlasse ihn in einer dicken Schicht aus Marmor angerührter Farbe oder suche ihn unter einer Schicht von Wachs und Pigmenten hervor....”

publication: Jarosław M. Daszkiewicz, *Malarstwo młodych 1980–1990. Nowe tendencje*, Warszawa 1995; in the chapter *Ekspresja romantyczna* the author discusses Gliszczyński’s work (p. 87): “In its origins, Krzysztof Gliszczyński’s art was an attempt to reconstruct the previously experienced situations in the form of a very spontaneous expression based on the world immersed in stillness with illusory references to reality. Behind the curtain of fiction he was building his own artistic ethos, creating a unique puppet theatre, in which he depicted people governed by some unknown forces independent from themselves. Certain symbols and attributes appear repeatedly and ironically – often showed in a distorting mirror: cardboard crown, balloons instead of the orb and sceptre. It is a world of mannequins, dolls, cripples, enclosed in a static structure. Well-mastered technique – forms modelled with light, but not gaudy, colour that operates in solid segments. Sharp, often unfinished lines. Embryonic figures, compositional masses at rest. Fragments of ‘carved’ structures, figures resembling a child’s drawings on a wall. All wreathed in various shades of red, dark blue, olive green. [...] these optimistic, life-affirming colours bring a grotesque message. The series *Creatio Continua*, in which the colour value plays an important role, with meticulously mapped out lines, hides a metaphysical message based on Biblical iconology”

publication: *Dialog... Krzysztof Gliszczyński*, chambre de séjour avec vue... association d'art contemporain, Catalogue n°2, écrits et conception Pierre Jaccaud, Kamila Regent, Editions „...sur paysages” – [Saignon en Luberon] 1995; limited publication with only 500 copies printed, including 50 numbered and signed by the artist, with Pierre Jaccaud’s text (excerpt):

1995

Jaccauda (fragment): „URNA. Zrodzić z zapomnienia codziennych głupstw i przyzwyczajęń to siła. Zbierać żyzną glebę dni i powlekać nią płótno. Do żywego drzeć ścianę. Zbieranie uczynić zawartością, tworząc harmonijną całość na malowanej powierzchni. Szczątki, niby kartki z kalendarza, wypełnić żałobą.” (tł. Jerzy Kamrowski).

publikacja: Ewa Moskalówna, *Kolekcje. Wybór tekstów plastycznych Ewy Moskalówny*, Sopot 1995; autorka typując kandydata do nagrody plastycznej Wojewody Gdańskiego za 1994 rok pisze (fragment): „Całokształt twórczości. Krzysztof Gliszczyński – malarstwo. (...) Wyrafinowane i odkrywcze dociekania nad realnym – a nie zblakłym poprzez stulecia – kolorem sztuki naszych przodków.” (s. 83, pierwodruk: „Gazeta Miasta Sopot”, 3.03.1995) i dalej rozmowa z artystą (fragment): „[Gliszczyński]: (...) trzeba by zastanowić się, na czym polega malarstwo. To problem koloru, jego intensywności. (...) Poruszam się w ograniczonej gamie kolorów po to, aby ukazać jej nieskończoność” (s. 139–140, pierwodruk: „Głos Wybrzeża”, 18.05.1994).

powstaje Galeria Koło przy ZPAP w Gdańsku, której jest jednym z założycieli (obok Jana Buczkowskiego, Dominiki Krechowicz, Macieja Sieńkowskiego i Krzysztofa Wróblewskiego), którą współprowadził do końca jej istnienia (2003). Mieszcząca się przy ul. Piwnej Galeria Koło była jedną z bardziej znaczących i wyrazistych w Polsce. Na przestrzeni prawie ośmiu lat w Galerii zaprezentowano 74 wystawy, w których uczestniczyło 131 artystów. Galeria Koło była ceniona przez krytyków i w środowisku ludzi związanych ze sztuką. Sebastian Wiślocki zaliczył Galerię do 10 najważniejszych i najbardziej nośnych zjawisk w trójmiejskiej sztuce ostatniej dekady XX wieku (*Nowe media w trampkach*, „Gazeta Wyborcza. Gazeta Morska”, 7.02.2001), poświęcony Galerii artykuł *Artists/gallerists, Kolo gallery* zamieścił magazyn „Flash Art” (1998, January/February), o Galerii Koło i związanych z nią artystach pisała m.in. Ewa Klekot (*Niebo nad „Kołem”*, „Format” 2001, 38/39), a Katarzyna Korczak przeprowadziła rozmowę z Gliszczyńskim na temat Galerii (*Komercji wbrew*, „Głos Wybrzeża”, 28.05.2000); z wypowiedzi artysty: „Od początku nastawiliśmy się na prezentację sztuki opierającej się komercji i masowości. (...) Postanowiliśmy prezentować najważniejsze dokonania artystyczne wszystkich dziedzin – malarstwo, fotografię, instalację.” W przygotowaniu do druku jest opracowane przez Annę Zelmańską-Lipnicką kalendarium Galerii Koło.

1995

“URN. To give life from the oblivion of daily follies and habits means strength. To harvest fertile soil of days and spread it on the canvas. To tear through the wall until it's raw. To equate gathering with what is gathered, creating a harmonious whole on the painted surface. To fill the remains, like pages from a calendar, with mourning” (based on Jerzy Kamrowski's translation to Polish)

publication: Ewa Moskalówna, *Kolekcje. Wybór tekstów plastycznych Ewy Moskalówny*, Sopot 1995; the author, selecting a candidate for the 1994 artistic award of the Gdańsk Province, writes (excerpt): “Lifetime achievements. Krzysztof Gliszczyński – painting. [...] Refined and insightful inquiries into the real – not the one that became discoloured over the centuries – colour of the art of our ancestors” (p. 83, first printing: “Gazeta Miasta Sopot”, 3.03.1995) and then an interview with the artist (excerpt): “[Gliszczyński]: We'd have to think about what painting means. It is the problem of colour, its intensity. [...] I use a limited colour palette in order to show its infinite possibilities” (pp. 139–140, first printing: “Głos Wybrzeża”, 18.05.1994)

is one of the founders (with Jan Buczkowski, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, and Krzysztof Wróblewski) of the ZPAP “Koło” Gallery in Gdańsk, which he co-managed until the end of its existence (2002). The “Koło” Gallery, located at Piwna street, was one of the most relevant and incisive in Gdańsk. In the course of almost 8 years it held 74 exhibitions of the works of 131 artists. The “Koło” Gallery was appreciated by critics and in artistic circles. Sebastian Wiślocki counted it among the 10 most important and influential phenomena in the Tricity art of the last decade of the 20th century (*Nowe media w trampkach*, “Gazeta Wyborcza. Gazeta Morska”, 7.02.2001), an article about the gallery, *Artists/gallerists, Kolo gallery*, was printed by “Flash Art” magazine (1998, January/February), the “Koło” Gallery and the artists affiliated with it were written about i.a. by Ewa Klekot (*Niebo nad kołem*, “Format” 2001, 38/39), and Katarzyna Korczak interviewed Gliszczyński about it (*Komercji wbrew*, “Głos Wybrzeża”, 28.05.2000); from the artist's statement: “From the very beginning we wanted to show commercial, mass art. [...] We decided to present the most important artistic accomplishments in all areas – painting, photography, installation”. Forthcoming is the gallery's timeline edited by Anna Zelmańska-Lipnicka

1996

5–31 marca

wystawa indywidualna: „Obrazy”, Galeria „Arsenał”, BWA, Poznań; wystawie towarzyszył folder z tekstem Dominiki Krechowicz (fragment): „Malarza interesuje problem dualizmu człowieka. Rozdźwięk pomiędzy materialnością ciała a niematerialnością duszy. Dualizm dotyczy również sztuki, odnajdujemy go w pracach z serii *Creatio continua*. Zawarte są w nich mitologia i filozofia. Niemniej ważna pozostaje również strona materialna obrazu. Podziały i multiplikacje, nieustanne powtarzanie prostokątów z wpisanymi w nie postaciami, działa porządkiem totalitarnym.”

maj

wystawa: „50 lat PWSSP”, Wielka Zbrojownia, Gdańsk.

15 maja–16 czerwca

wystawa indywidualna: „Obrazy i urny”, Galeria Koło, Gdańsk; wystawie towarzyszył dwujęzyczny (polski/angielski) katalog z tekstami Mariana Kwapińskiego i Pierre’a Jaccauda (przedruk z publikacji *Dialog... Krzysztof Gliszczyński, chambre de séjour avec vue... association d’art contemporain, Catalogue n°2, écrits et conception Pierre Jaccaud, Kamila Regent, Editions „...sur paysages” – [Saignon en Luberon] 1995*); z tekstu Mariana Kwapińskiego: „(...) manifestując respekt dla intelektualnych, akademickich norm, stworzył Gliszczyński własną procedurę artystyczną (...). *Novum*,

1996

5th–31st March

solo exhibition: „Obrazy”, „Arsenał” Gallery, BWA, Poznań; exhibition complemented by a folder with Dominika Krechowicz’s text (excerpt): “The painter is interested in the problem of the duality of human nature. The dissonance between the material body and the immaterial soul. This dualism is also present in art; we find it in the works comprising the series *Creatio Continua*. They refer to mythology and philosophy. Equally important is also the material side of the paintings. Divisions and multiplications, ceaseless repetitions of rectangles with figures enclosed within them, influence the viewer with a totalitarian order”

May

exhibition: „50 lat PWSSP”, Great Armoury, Gdańsk

15th May – 16th June

solo exhibition: „Obrazy i urny”, „Koło” Gallery, Gdańsk; exhibition complemented by a bilingual (Polish/English) album with texts by Marian Kwapiński and Pierre Jaccaud (reprint in a publication *Dialog... Krzysztof Gliszczyński, chambre de séjour avec vue... association d’art contemporain, Catalogue n°2, écrits et conception Pierre Jaccaud, Kamila Regent, Editions „...sur paysages” – [Saignon en Luberon] 1995*); excerpt from Marian Kwapiński’s text: “Manifesting respect for the intellectual, academic norms,



Na dachu gdańskiego falowca, 1996 rok
On the roof of “Falowiec” in Gdańsk, 1996



Wernisaż dwóch wystaw w Galerii Miejskiej „Arsenał” w Poznaniu, Krzysztof Gliszczyński, Piotr Kurka oraz dyrektor Mariusz Rosiak, Poznań, 1996 rok / Opening of two exhibitions in the City Gallery “Arsenał” in Poznań, Krzysztof Gliszczyński, Piotr Kurka and Director Mariusz Rosiak, Poznań, 1996

Dominika Krechowicz, wystawa „Obrazy” Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu / Dominika Krechowicz, “Obrazy” exhibition, City Gallery “Arsenał” in Poznań

Z mamą na wernisażu wystawy w Poznaniu
With mum at the opening of the exhibition in Poznań



Obiekt błękitny z urną nr 8, olej, pył marmurowy na płycie, 100 × 70 cm, 1996 rok / Blue Object with Urn No. 8, oil, marble dust on board, 100 × 70 cm, 1996



1996

tworzenie struktur malarskich przez odejmowanie rytmiczną, rzeźbiarską pracą dłuta, przy zachowaniu odjętej materii w formie »urn«, (...) oraz sukcesja znaczenia koloru, kreski, która jest (...) komentarzem geometrii, wszystko to stworzyło subtelny opozycję, wykraczającą poza dyskurs malarski.; z tekstu Pierre'a Jaccauda: „Marmur. Rozsypane okruchy mitów, cień bogów, rodzących kamienne ciała, póki nie wkroczy noc prawdziwej samotności. Opadanie rozproszonych drobin, rozcieranych pragnieniem samożądły do zapomnienia się w ciągłym stukocie młota. Pokruszone kamienne marzenia i jałowe każde z nowych widm. »De nihilo nihil«” (tł. Jerzy Kamrowski); z recenzji wystawy pióra Aleksandry Ubertowskiej, *Archeologia form* („Gazeta Morska”, 17.05.1996): „(...) Krzysztof Gliszczyński (...) niespiesznie, ale konsekwentnie, z podziwu godną determinacją [buduje] własny artystyczny świat – łatwo rozpoznawalny, naznaczony jakimś niepowtarzalnym piętnem, przenikającym dzieło od warstwy jego czysto zewnętrznego oglądu po sferę symbolicznych, metafizycznych znaczeń.”; ukazało się omówienie wystawy: K.K [Katarzyna Korczak], *Obrazy i urny*, „Dziennik Bałtycki”, 7.06.1996; informacja o wystawie ukazała się na łamach miesięcznika „Elle” (maj 1996).

9 sierpnia–10 września

wystawa: „Artyści Galerii Koło”, Galeria Koło, Gdańsk.

23 sierpnia–22 września

wystawa: „Aneks x 5”, Galeria Kameralna, BWA Słupsk; omówienie wystawy: Małgorzata Kaźmierczak, *Aneks x 5*, „Gazeta Morska”, 29.08.1996.

10 września–30 października

16. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin; wystawie towarzyszył katalog (s. 46); Gliszczyński został laureatem nagrody Prezydenta Miasta Szczecina im. Ziemowita Szumana – oprócz katalogu opublikowano folder z reprodukcjami prac wszystkich laureatów, w tym Gliszczyńskiego.

4 grudnia–10 stycznia 1997

wystawa: „Obraz '96”, Stara Kordegarda, Warszawa; wystawę zorganizowała Fundacja Polsko-Japońska im. Miyauchi; wystawie towarzyszył katalog (il. 31); wystawa była później prezentowana pod tytułem Polish Painting '97 w Wako Citizen Cultural Center, Tokio (12–20 kwietnia 1997) i Ozumi Gakuen Choi Galleria Piast, Nerima-ku, Tokio (10–25 maja 1997); wystawom w Tokio towarzyszył katalog w języku japońskim (poz. 32); obraz Gliszczyńskiego został zakupiony do kolekcji fundacji.

grudzień–styczeń 1997

wystawa: „33 + 3”, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie; wystawie towarzyszył katalog, o twórczości Gliszczyńskiego pisał Tumiel [Czesław Tumielewicz] ([b.n.s.]); z tekstu: „Obrazy jego to napięcie między układem zamkniętych linii a monochromatyczną, rzeźbiarsko rozfaktuowaną płaszczyzną. (...) Intuicyjny ich [linii] charakter nie przeszkadza w odczytywaniu ich również na sposób muzyczny – jako swoiste partytury (...).”; omówienie wystawy: Anna Maćkowska, 36 *indywidualności*, „Gazeta Morska”, 13.12.1996; z tekstu: „(...) [cykl] *Dialog z nieobecny* (...) jest próbą wyra-

1996

Gliszczyński created his own artistic procedure. [...] *Nouum*, the creation of painting structures by taking matter away with a rhythmic, sculptural work of a chisel, preserving it in the form of 'urns', [...] and the succession of the meaning of colour, line, which is [...] a commentary of geometry, all of that created a subtle opposition transcending the discourse of painting”; excerpt from Pierre Jaccaud's text: “Marble. Scattered slivers of myths, giving birth to stone bodies, until the night of true solitude comes. The fall of rambling flakes, pulverised by the pursuit of self-destruction to forget itself in the ceaseless pounding of the hammer. Crushed stone dreams and each new mare infertile. 'De nihilo nihil'” (based on Jerzy Kamrowski's translation to Polish); excerpt from Aleksandra Ubertowska's review of the exhibition, *Archeologia form* (“Gazeta Morska”, 17.05.1996): “Krzysztof Gliszczyński [...] slowly but steadily, with admirable determination, [builds] is own artistic world – easily recognizable, marked by a certain unique quality that permeates the work from its purely external visual layer to the sphere of symbolic, metaphysical meanings”; a rundown of the exhibition was also printed: K.K [Katarzyna Korczak], *Obrazy i urny*, “Dziennik Bałtycki”, 7.06.1996; information about the exhibition was printed in the “Elle” monthly (May 1996)

9th August – 10th September

exhibition: “Artyści Galerii KOŁO”, “Koło” Gallery, Gdańsk

23rd August – 22nd September

exhibition: “Aneks x 5”, Chamber Gallery, BWA Słupsk; exhibition rundown: Małgorzata Kaźmierczak, *Aneks x 5*, “Gazeta Morska”, 29.08.1996

10th September – 30th October

16th Festival of Polish Contemporary Painting, Pomeranian Dukes' Castle, Szczecin; exhibition complemented by an album; Gliszczyński won the Ziemowit Szuman award of the President of Szczecin – a folder was also published with reproductions of the works of all laureates, including Gliszczyński

4th December – 10th January

exhibition: “Obraz '96”, Old Lodge, Warsaw; the exhibition was organised by the Polish-Japanese Miyauchi Foundation; exhibition complemented by an album (il. 31); the exhibition was subsequently presented under the title “Polish Painting '97” in the Wako Citizen Cultural Center, Tokyo (12th–20th April 1997) and the Ozumi Gakuen Choi Galleria · Piast, Nerima-ku, Tokyo (10th–25th May 1997); the exhibitions in Tokyo were complemented by an album in Japanese (item 32); Gliszczyński's painting was acquired for a private collection

December – January 1997

exhibition: “33 + 3”, National Museum in Gdańsk – Department of Modern Art, Abbots' Palace in Oliwa; exhibition complemented by an album, Gliszczyński's work was written about by Tumiel [Czesław Tumielewicz]; excerpt from the text: “His paintings are the tension between the system of closed lines and a monochromatic, sculpturally texturised surface. [...] The intuitive character of [the lines] still allows for their musical interpretation – as scores of sorts”; exhibition rundown: Anna Maćkowska, 36 *indywi-*

1996

żenia tego, co w istocie swojej niewyraźne – stanu „nie-bycia”, istnienia w pre- lub po-egzystencji, stanu zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią.”

1997

styczeń

wystawa: Warszawski Miesiąc Malarstwa, Galeria na Mazowieckiej, ZPAP, Warszawa; wystawie towarzyszył katalog (s. 55).

11 kwietnia–

wystawa indywidualna: Malarstwo, Galeria Trystero, Szczecin; wystawie towarzyszył katalog ze wstępem Lecha Karwowskiego.

1–11 maja

wystawa w ramach IV Festiwalu Muzyki i Sztuki Krajów Nadbałtyckich „PROBALTICA '97”, Muzeum Okręgowe w Toruniu; festiwalowi towarzyszyła publikacja, w której ujęta została także wystawa; prezentowany na wystawie obraz z cyklu *Dialog z nieobecny* (1995) został zakupiony do kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu.

27 czerwca–7 września

wystawa: „Granice obrazu. Malarstwo polskie lat dziewięćdziesiątych” [Zbigniew Adach, Tomasz Ciecierski, Wojciech Ćwiertniewicz, Edward Dwurnik, Waldemar Duda, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, Krzysztof Gliszczyński, Koji Kamoji, Michał Koniarek (Janek Koza), Edward Krasiński, Wojciech Łazarczyk, Robert Maciejuk, Eugeniusz Markowski, Dariusz Młacki, Jarosław Modzelewski, Anna Myca, Jerzy Nowosielski, Roman Opałka, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Peptoński, Anna Rodziewicz, Jadwiga Sawicka, Jacek Sempoliński, Mikołaj Smoczyński, Grzegorz Sztwiertnia, Tomasz Tatarczyk, Jan Tarasin, Jerzy Truszkowski, Waldemar Umiastowski], kurator: Marek Goździewski, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.

2–27 września

wystawa: „Artyści Galerii Koło”, Galeria Koło, Gdańsk; wystawie towarzyszył dwujęzyczny katalog (polski/angielski), Gdańsk 1997, z tekstem Marzeny Beaty Guzowskiej (fragment): „Dla Krzysztofa Gliszczyńskiego działalność twórcza jest procesem, a materialny efekt w postaci dzieła sztuki stanowi zapis tego procesu. Artysta tworzy obrazy własną techniką, nakładając farby zmieszane z woskiem, a następnie ściągając ich warstwę jak w swoistym sgraffito, które daje początek obiektowi, a może rzeźbie nazwanej *Urną*.”

30 listopada–21 grudnia

wystawa: „Fünf Positionen im Kontext”, Städtische Galerie im Buntentor, Brema/Niemcy; wystawie towarzyszył katalog (s. 7–10, tekst o twórczości Gliszczyńskiego pióra Lecha Karwowskiego).

publikacja (artykuł) na temat twórczości Gliszczyńskiego: Dominika Krechowicz, *Odkrywanie warstw w Dialogu z nieobecny*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1997, 2 (30); z tekstu: „Powstaje nowa seria czarnych, wielkoformatowych obrazów, pt. *Rytmy*. Ogromne powierzchnie płócien przecina arabeska linii. (...) Miejsca zagęszczenia kreski noszą jeszcze ślady lewitują-

1996

dualności, „Gazeta Morska”, 13.12.1996; from the text: “[The series] *Dialogue with the Absent* [...] is an attempt to express that which is essentially impossible to express – the state of ‘non-being’, being in pre- or post-existence, the state of suspension between life and death”

1997

January

exhibition: Warsaw Month of Painting, Gallery at Mazowiecka street, ZPAP, Warsaw; exhibition complemented by an album

11th April –

solo exhibition: painting, “Trystero” Gallery, Szczecin; exhibition complemented by an album with Lech Karwowski’s introduction

1st–11th May

exhibition during the 4th Festival of the Music and Art of the Baltic States “PROBALTICA '97”, District Museum in Toruń; festival complemented by a publication that also covered the exhibition; the painting *Dialogue with the Absent* (1995), presented at the exhibition, was acquired for the collection of the District Museum in Toruń

27th June – 7th September

exhibition: “Granice obrazu. Malarstwo polskie lat dziewięćdziesiątych” [Zbigniew Adach, Tomasz Ciecierski, Wojciech Ćwiertniewicz, Edward Dwurnik, Waldemar Duda, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, Krzysztof Gliszczyński, Koji Kamoji, Michał Koniarek (Janek Koza), Edward Krasiński, Wojciech Łazarczyk, Robert Maciejuk, Eugeniusz Markowski, Dariusz Młacki, Jarosław Modzelewski, Anna Myca, Jerzy Nowosielski, Roman Opałka, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Peptoński, Anna Rodziewicz, Jadwiga Sawicka, Jacek Sempoliński, Mikołaj Smoczyński, Grzegorz Sztwiertnia, Tomasz Tatarczyk, Jan Tarasin, Jerzy Truszkowski, Waldemar Umiastowski], curator: Marek Goździewski, “Zamek Ujazdowski” Centre for Contemporary Art, Warsaw

2nd–27th September

exhibition: “Artyści Galerii KOŁO”, “Koło” Gallery, Gdańsk; exhibition complemented by a bilingual album (Polish/English), Gdańsk 1997, with Marzena Beata Guzowska’s text (excerpt): “For Krzysztof Gliszczyński, creative activity is a process, and the material result in the form of an artwork constitutes the record of that process. The artist creates paintings using his own technique, putting layers of paint mixed with wax on the canvas, and then removing some of it like in sgraffito of sorts, called the *Urn*”

30th November – 21st December

exhibition: “Fünf Positionen im Kontext”, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen/Germany; exhibition complemented by an album (text about Gliszczyński’s work by Lech Karwowski)

publication (article) about Gliszczyński’s work: Dominika Krechowicz, *Odkrywanie warstw w Dialogu z nieobecny*, “Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1997, 2 (30); from the text: “A new series of black, large-format paintings is created and titled *Rhythms*. An arabesque of lines cuts through the enormous surfaces of the canvas. [...] In the places where the lines are

1997 cych postaci. (...) Głęboka, aksamitna czerń wyraża milczenie, tajemnicę i absolut. (...) Duże formaty i sensualny kolor prac, a także reliefowo rozpracowana powierzchnia, przyciągają (...) uwagę obserwatora."

1998 30 kwietnia
„Wyzwanie. Transformacja sztuki współczesnej” – wystawa i sesja, spotkanie polskich i szwedzkich artystów, krytyków oraz teoretyków sztuki, NCK, ASP, Gdańsk; jednym z punktów programu była wizyta uczestników projektu w Galerii Koło i dyskusja ze związanymi z nią artystami.

2 czerwca–11 lipca
wystawa: „Od koncepcji do obrazu” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, Krzysztof Wróblewski], Galeria Koło, Gdańsk; recenzja wystawy: Ewa Klekot, *Alibi dla obrazu*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1998, 3 (35); z tekstu: „Fizyczność niemal monochromatycznych obrazów Gliszczyńskiego, której bezpośrednią kontynuacją są kompozycje z resztek farby, ma dla artysty tak istotne znaczenie, że materia obrazu sama podniesiona do rangi przedmiotu artystycznego, stanowi równocześnie auto-komentarz malarza.”; omówienia wystawy: Aleksandra Ubertowska, *Anatomia obrazu*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 16.06.1998; *Od koncepcji do obrazu*, „Dziennik Bałtycki [?]. Magazyn”, 5–7.06.1998.

7–8 listopada
wystawa: „Kunst – Wirkt – Raum”, Recklinghausen/ Niemcy.

1997 more dense we can still discern traces of levitating figures. [...] The deep, velvet black expresses silence, mystery, and absolute. [...] Large formats and the sensual colour of the works, as well as the relief-resembling surface attract [...] the viewer's attention"

1998 30th April
event: "Wyzwanie. Transformacja sztuki współczesnej" – exhibition and session, meeting of Polish and Swedish artists, critics, and theoreticians of art, NCK, AFA, Gdańsk; the programme also included a visit of the participants of the project in the "Koło" Gallery and a discussion with the artists affiliated with it

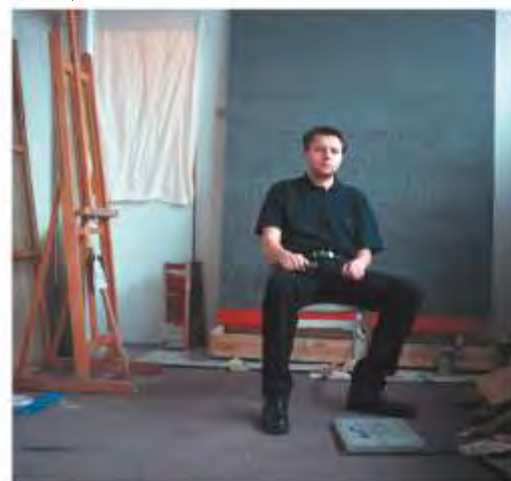
2nd June – 11th July
exhibition: "Od koncepcji do obrazu" [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, Krzysztof Wróblewski], "Koło" Gallery, Gdańsk; exhibition review: Ewa Klekot, *Alibi dla obrazu*, "Exit. Nowa Sztuka w Polsce" 1998, 3 (35); excerpt from the text: "The physicality of the almost monochromatic paintings of Gliszczyński's, whose direct continuation are the compositions from the leftover paint, is so important for the artist that the matter itself, elevated to the rank of an artistic object, at the same time constitutes the painter's self-commentary"; exhibition rundowns: Aleksandra Ubertowska, *Anatomia obrazu*, "Gazeta Wyborcza. Trójmiasto", 16.06.1998; *Od koncepcji do obrazu*, "Dziennik Bałtycki [?]. Magazyn", 5–7.06.1998

7th–8th November
exhibition: "Kunst – Wirkt – Raum", Recklinghausen/ Germany

Wystawa „Fünf Positionen im Kontext”, Städtische Galerie im Buntentor, Brema/Niemcy, 1997 rok / "Fünf Positionen im Kontext" exhibition, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen/Germany, 1997



W pracowni, Gdańsk, 1997 rok / In the studio, Gdańsk, 1997



1999

29 stycznia–7 marca

wystawa: „Polska Abstrakcja Analityczna II”, Galeria Awangarda, BWA Wrocław; wystawie towarzyszył katalog (dokumentujący również wystawę „Polska Abstrakcja Analityczna I”, 1994): *Polska abstrakcja analityczna 1994–1999 / Polish Analytical Abstraction 1994–1999*, Wrocław 1999 (s. 55).

13 lutego–23 marca

wystawa: „Spektrum. Twórcze spotkanie polsko-niemieckie / 3 Künstler aus Polen treffen 3 Künstler aus Deutschland”, Museum Ostdeutsche Galerie, Ratyzbona/Niemcy; Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie (23 czerwca–25 lipca 1999); obu wystawom towarzyszyły sympozja i dwujęzyczny katalog opublikowany przez Museum Ostdeutsche Galerie [Regensburg 1999] (s. 30–35), z tekstu wstępnego (Jadwiga Charzyńska, Iwona Ziętkiewicz): „Krzysztof Gliszczyński zmagą się z tradycyjną materią malarską. Jest wierny starym, archaicznym wręcz materiałom i technikom. Powierzchnia jego obrazów to gra struktur i faktur (...). Proces powstawania obrazu jest jego ukrywaniem, nakładaniem kolejnych warstw, (...) [później] artysta dokonuje odsłony (...) dzieła poprzez zeszkrobywanie.”

1999

29th January – 7th March

exhibition: “Polska Abstrakcja Analityczna II”, Galeria Awangarda, BWA Wrocław; exhibition complemented by an album (which also documented the “Polska Abstrakcja Analityczna I” exhibition, 1994): *Polska abstrakcja analityczna 1994–1999 / Polish Analytical Abstraction 1994–1999*, Wrocław 1999

13th February – 23rd March

exhibition: “Spektrum. Twórcze spotkanie polsko-niemieckie / 3 Künstler aus Polen treffen 3 Künstler aus Deutschland”, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg/Germany; National Museum in Gdańsk – Department of Modern Art, Abbots’ Palace in Oliwa (23rd June – 25th July 1999); both exhibitions were complemented by symposiums and a bilingual album published by Museum Ostdeutsche Galerie [Regensburg 1999]; excerpt from the introduction (Jadwiga Charzyńska, Iwona Ziętkiewicz): “Krzysztof Gliszczyński struggles with traditional painting matter. He is true to old, archaic materials and techniques. The surface of his paintings is a play of structures and textures. [...] The process of creating his paintings is a process of concealing them, adding layers, [...] [after which] the artist reveals [...] the work by scraping them off”



Maciej Sienkowski, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński oraz Krzysztof Wróblewski w Londynie
Maciej Sienkowski, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński and Krzysztof Wróblewski in London



Z Danutą Karsten w Regensburgu, 1997 rok
With Danuta Karsten in Regensburg, 1997



Wystawa „The same = not the same: 5 artists from Gdansk”, The Gasworks Gallery, London, 1999 rok
“The same = not the same: 5 artists from Gdansk” exhibition, The Gasworks Gallery, London, 1999

1999

20 lutego–14 marca

wystawa: „The same = not the same: 5 artists from Gdansk” [artyści Galerii Koło: Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, Krzysztof Wróblewski], The Gasworks Gallery, London; wystawie towarzyszył dwujęzyczny (polski/angielski) katalog opracowany i wydany przez gdańską Galerię Koło [Gdańsk 1999] z tekstem Ewy Klekot (fragment): „Krzysztof Gliszczyński (...) zafascynowany jest materią, z której powstają jego monochromatyczne obrazy o symbolicznej treści. Uzupełnieniem jego wielkich płócien są strużyny woskowej farby – odpadki pozostałe po skończeniu obrazu. Gliszczyński jednak nie epatuje (...) malarską kuchnią – jego prace nie odśladają kulis malowania: pokazuje gotowy (...) obraz i odpadki, które tworzą (...) przedmiot: wielobarwny prostopadłościan zamknięty w przezroczystym akwariu z pleksi, rodzaj relikwiarza zawierającego cenną materię obrazu.”; w katalogu [b.n.s] dwie reprodukcje prac Gliszczyńskiego.

24 czerwca–10 września

wystawa: „Artyści Galerii Koło”, Galeria Prowincjonalna, Słubice.

24 lipca–23 sierpnia

wystawa: „Wystawa Malarstwa” [Katarzyna Józefowicz, Dominika Krechowicz, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominik Lejman, Krzysztof Wróblewski], Bałtycka Galeria Sztuki, BWA Ustka.

13 listopada

bierze udział w VIII Aukcji Wielkiego Serca na rzecz Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego im. Jana Matejki w Krakowie.

19 listopada–26 grudnia

udział w XXXIV Ogólnopolskim Konkursie Malarstwa „Bielska Jesień '99”, BWA, Bielsko-Biała; wystawa pokonkursowa w Galerii BWA w Bielsku-Białej; później Galeria Kameralna BWA Słupsk, Galeria „Wieża Ciśnień” Konin, Galeria BWA Bydgoszcz, Galeria BWA Zielona Góra.

otrzymał nagrodę II stopnia Rektora ASP w Gdańsku za osiągnięcia w pracy dydaktyczno-artystycznej w roku akademickim 1998/1999.

publikacja: *Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw: 1988–1998*, Warszawa 1999; w publikacji ujęto twórczość Gliszczyńskiego (s. 10, 88).

2000

4 maja

wygłosił wykład z okazji otwarcia wystawy „Jerzy Wielicki. Poszukiwania” w „Baszcie Czarownic” w Słupsku, poświęcony twórczości Jerzego Wielickiego.

17 sierpnia–6 października

wystawa: „Dwanaście obrazów”, Galeria Koło, Gdańsk.

8–24 września

wystawa: „Vier polnische Künstler”, Atelierhaus Friesenstrasse, Brema/Niemcy.

14 października–15 listopada

wystawa: „Forum galerii i innych miejsc sztuki w Polsce”, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk

1999

20th February – 14th March

exhibition: “The same = not the same: 5 artists from Gdansk” [artists from the “Koło” Gallery: Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, Krzysztof Wróblewski], The Gasworks Gallery, London; exhibition complemented by a bilingual (Polish/English) album edited and published by the “Koło” Gallery [Gdańsk 1999] with Ewa Klekot’s text (excerpt): “Krzysztof Gliszczyński [...] is fascinated by matter which forms his monochromatic, symbolic paintings. A complement to his enormous canvases are the dribbles of the wax paint – leftovers from the paintings. Nonetheless, Gliszczyński does not dazzle with [...] pictorial cuisine – his works do not reveal the ins and outs of painting: he shows a finished [...] painting and the residua that form [...] an object: a multi-coloured cuboid enclosed in a transparent Plexiglas aquarium, a reliquary of sorts that holds within it the valuable matter of paintings”

24th June – 10th September

exhibition: “Artyści Galerii Koło”, “Prowincjonalna” Gallery, Słubice

24th July – 23rd August

Painting Exhibition [Katarzyna Józefowicz, Dominika Krechowicz, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominik Lejman, Krzysztof Wróblewski], Baltic Gallery of Art, BWA Ustka

13th November

participates in the 8th Big Heart Auction for the Jan Matejko Special Purpose School and Education Centre in Cracow

19th November – 26th December

participates in the 34th National Painting Contest “Bielska Jesień ‘99”, BWA, Bielsko-Biała; exhibition after the contest in BWA Gallery in Bielsko-Biała; later “Kameralna” Gallery BWA Słupsk, “Wieża Ciśnień” Gallery Konin, BWA Gallery Bydgoszcz, BWA Gallery Zielona Góra

receives a 2nd degree award of the Rector of the AFA in Gdańsk for educational and artistic accomplishments in the academic year 1998/1999

publication: *Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw: 1988–1998*, Warszawa 1999; the publication takes note of Gliszczyński’s work (pp. 10, 88)

2000

4th May

gives a lecture at the opening of the exhibition “Jerzy Wielicki. Poszukiwania” in “Baszta Czarownic” in Słupsk, devoted to the works of Wielicki

17th August – 6th October

exhibition: “Dwanaście obrazów”, “Koło” Gallery, Gdańsk

8th–24th September

exhibition: “Vier polnische Künstler”, Atelierhaus Friesenstrasse, Bremen/Germany

14th October – 15th November

exhibition: “Forum galerii i innych miejsc sztuki w Polsce”, “Łaźnia” Centre for Contemporary Art, Gdańsk

2000

(katalog na płycie CD (*Galerie i inne miejsca sztuki w Polsce*, Gdańsk 2004); na wystawie prezentowała się Galeria Koło; w prasie ukazało się kilka recenzji i omówień wydarzenia, m.in. Krzysztof Jurecki, *Kupiona niezależność*, „Art & Business” 2000; 12 – autor, odnosząc się krytycznie do wystawy, w nawiązaniu do Galerii Koło pisze: „Przy okazji chciałbym nadmienić, że malarstwo Krzysztofa Gliszczyńskiego jest jednym z najważniejszych dokonań lat 90. w Polsce.”

15–16 listopada

wystawa indywidualna: „Malarstwo, obiekty”, ASP w Gdańsku; wystawa związana z przewodem kwalifikacyjnym II stopnia.

przewód kwalifikacyjny II stopnia; recenzenci: prof. Hugon Lasecki, prof. Jacek Sempoliński, prof. Krzysztof Wachowiak; z recenzji prof. Laseckiego: „Będąc w pracowni Krzysztofa odniosłem wrażenie, że jakby obsesyjnie szuka źródła: jak kolor uczynić niepowtarzalnym, nieprzemijalnym. Materię uczynić duchem, a z gamy przebogatej czerwieni coś na miarę Diewiątej Symfonii. W tej pracowni (...) panuje klimat jakby świat rodził się od nowa, ale początkiem było piekło wraz z jego bulgotaniem, zapachami i dużą ilością duchów przemalowanych według widzimisię Krzysztofa. Bataliony zaschniętych dopiero co garów różnej kolorowości i lepkości, pachnących wiecznością, inspirują do poczyniń, jakich może dostarczyć wyobraźnia (...). Krzysztof porusza się w tym wszystkim dyrygując unoszącymi się oparami. Obmacuje wielokrotnie macane, czarno, czerwono, błękitno, szare »nenufary« – efekty swoich poszukiwań. Walają się po tym »piekiełku« szkice różne i plamy urocze (...). Niewątpliwie Gliszczyński, jak każdy liczący się artysta, zadaje sobie pytanie o sens życia i sztuki w nim zawartej, że wątpi i jak wielu napotyka ciszę... ową największą z pojemności wszechświata.”; z recenzji prof. Sempolińskiego: „[Gliszczyński] przytacza w jednym z katalogów słynną myśl współczesnego filozofa. Hannah Arendt napisała: przepaść pomiędzy przeszłością a przyszłością otwiera się jedynie w refleksji dotyczącej tego, co nieobecne – co już zniknęło lub co jeszcze się nie pojawiło. Gliszczyński pragnie znaleźć »metodę« dla tej refleksji, metodę procesu plastycznego. Zeskrobuje z obrazów kolejne warstwy farby spreparowanej według zasad alchemii (pigment, воск, mielony marmur), gotuje, odparowuje substancję malarską, nakłada ją na płótna, następnie usuwa zostawiając tajemnicze rysunki przypominające malowidła naskalne lub starożytne. Chce równocześnie dotrzeć do najdawniejszych przejawów sztuki historycznej i wykazać wiarę w »oczyszczenie« materii. Ona, tak oczyszczona, ujawnić może swoją pierwotną »zasadę«. Dla alchemików było to złoto lub światło. Nasz artysta, wydaje się, nie pragnie niczego »utilitaryzować«, chce być tylko w procesie. Resztę pozostawić jako pytanie.”; z recenzji prof. Wachowiaka: „Zdrapywane warstwy farby nadają dziełom Gliszczyńskiego swoiste, jednostajne, martwe światło, po dłuższym przyjrzeniu się spostrzegamy pod pierwszą warstwą przyciężkawego laserunku warstwę następną, żarzącą się gdzieś w głębi tajemniczą poświatą

2000

exhibition of works of the artists affiliated with the “Koło” Gallery; several reviews and rundowns were printed in the press, i.a., Krzysztof Jurecki, *Kupiona niezależność*, “Art & Business” 2000, 12; the author, referring critically to the exhibition, thus writes about the “Koło” Gallery: “I would also like to say that Krzysztof Gliszczyński’s painting is one of the most important achievements of the 1990s in Poland”; album on a CD (*Galerie i inne miejsca sztuki w Polsce*, Gdańsk 2004)

15th–16th November

solo exhibition: paintings, objects, AFA in Gdańsk; exhibition related to 2nd degree qualification proceedings

2nd degree qualification proceedings; reviewers: Professor Hugon Lasecki, Professor Jacek Sempoliński, Professor Krzysztof Wachowiak; excerpt from Professor Lasecki’s review: “Being in Krzysztof’s studio I got an impression that he is obsessively looking for a source: how to make colour one of a kind, lasting. To make matter into spirit, and the range of opulent reds into something like the Ninth Symphony. In this studio, [...] there is an atmosphere of a world being born anew, but the beginning is hell with its bubbling, smells, and numerous spirits painted over on Krzysztof’s whim. Battalions of only just dried up pots of different colourfulness and stickiness, smelling of eternity, inspire to follow one’s imagination. [...] Krzysztof moves among them, conducting the vapours filling the air. He repeatedly touches the black, red, blue, grey ‘nenufars’ – effects of his explorations. Scattered around this ‘little hell’ are different sketches and charming stains. [...] Undoubtedly Gliszczyński, as every artist worthy of note, wonders about the purpose of life and the art it contains, doubts, and, as many others, is faced with silence... this greatest of the universe’s capacities”; excerpt from Professor Sempoliński’s review: “In one of the albums, [Gliszczyński] refers to the well-known idea of a contemporary philosopher. Hannah Arendt wrote: the abyss between the past and the future opens up only in reflection about the absent – what is already gone or what has not yet appeared. Gliszczyński wants to find the ‘method’ for this reflection, the method of the visual process. He scrapes off subsequent layers of paint prepared according to alchemical principles (pigment, wax, ground marble), boils, evaporates the painting substance, layers it on the canvas, and then removes, leaving mysterious markings resembling wall paintings from prehistoric or ancient times. At the same time he wants to reach to the oldest manifestations of historical art and show his faith in the ‘purification’ of matter. The matter, thus purified, can reveal its primal ‘essence’. For alchemists, this role was played by gold or light. Our artist, it seems, doesn’t want to ‘utilise’ anything, he only wants to be part of the process. To leave the rest as an open question”; excerpt from Professor Wachowiak’s review: “The scraped-off layers of paint give Gliszczyński’s works a certain steady, dead light; after a longer examination we notice that under the first layer of ponderous glaze there is another one,

2000

czystego koloru, czyżby obietnice kamienia filozoficznego? Efekt zauważalny jest szczególnie w ostatnich pracach, wykonanych bardziej ekspresyjnymi, szerszymi pociągnięciami. Te duże płaszczyzny, utrzymane w dziwnym nienaturalnym świetle, podzielone są liniami krzyżującymi się pod kątem prostym, tworzącymi kwadraty z syntetycznymi rysunkami ludzi, labiryntów w środku. Przywodzą skojarzenia z grą, planszą, na której odbywają się ukryte relacje między osobami i tajemnymi znakami labiryntów(...)."

w wyniku postępowania konkursowego otrzymał stypendium Pollock Krasner Foundation, Nowy Jork, USA.

otrzymał nagrodę I stopnia Rektora ASP w Gdańsku za szczególne osiągnięcia artystycznie i pedagogiczne.

2001

2–27 lutego
wystawa indywidualna: „Malarstwo”, Galeria 261, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi; omówienia wystawy: (PI) *Antyczna forma, współczesna treść*, „Dziennik Łódzki”, 5.02.2001, Aleksandra Talago, *Niby-obrazy*, „Gazeta Wyborcza. Łódź”, 5.02.2001.

29 marca–22 kwietnia
wystawa: „Trzy kolory: niebieski, biały, czerwony”, PGS w Sopocie; wystawie towarzyszył katalog (s. 36–37);

2000

glowing from within with a certain mysterious radiance of pure colour, can that be a promise of a philosopher's stone? This effect is noticeable especially in the most recent works, created with more expressive, wider lines. These large surfaces, maintained in a weird unnatural light, are divided by perpendicular lines, forming squares with synthetic outlines of people, labyrinths within. They bring to mind a game, a board which is the setting for the hidden interactions between the people and the secret signs of the labyrinths"

wins the Pollock Krasner Foundation scholarship, New York, US

receives a 1st degree award of the Rector of the AFA in Gdańsk for exceptional artistic and educational accomplishments

2001

2nd–27th February
solo exhibition: painting, Gallery 261, Academy of Fine Arts in Łódź; exhibition rundowns: (PI) *Antyczna forma, współczesna treść*, „Dziennik Łódzki”, 5.02.2001, Aleksandra Talago, *Niby-obrazy*, „Gazeta Wyborcza. Łódź”, 5.02.2001

29th March – 22nd April
exhibition: „Trzy kolory: niebieski, biały, czerwony”, PGS in Sopot; exhibition complemented by an album;



Obiekt *Cinisbacillus* / Object *Cinisbacillus*



Krzysztof Wróblewski, Dominika Krechowicz i Jan Buczkowski, Kraków, 2001 rok / Krzysztof Wróblewski, Dominika Krechowicz and Jan Buczkowski, Cracow, 2001

Wystawa z okazji przewodu II stopnia, Aula ASP, 15–16 listopada 2000 roku
Exhibition on the occasion of the second degree proceedings, ASP Hall, 15–16 November 2000

2001

z wypowiedzi artysty w katalogu: „Moja próba spojrzenia na kolor czerwony to refleksja z pozycji epoki, w której neguje się sens malarstwa – ku czasom najdawniejszym. Od historii człowieka pierwotnego (...) ku czasom późniejszym, aż do współczesności. Ta szeroka parabola czasowa ukazuje wieloznaczność i symboliczność czerwieni oraz ujawnia aspekty tworzenia się mitu. (...) Mimo wielu współczesnych metod odczytywania (...) prawda o kolorze okazuje się fragmentaryczna. Trudno dziś dociec, jak rzeczywiście wyglądały czerwienie [produkowane w starożytnych miastach] (...), a także co stanowiło o ich doniosłości.”; recenzja wystawy: Sebastian Wiślocki, *Powtórka z Kieślowskiego*, „Art & Business” 2001, 5; z tekstu: „Atutem ekspozycji była prezentacja twórców związanych z gdańską Galerią Koło. (...) [Gliszczyńskiego] *Mitologia czerwieni* – szkielet pionowej, drewnianej kolumny wypełnionej rulonami, pokrytymi wewnątrz czerwinią – dopełnia płótno (...). Czerwień to artystyczna obsesja Gliszczyńskiego.”

9 maja

wystawa: „Arkana sztuki. Polscy Abstrakcyjniści”, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

8–27 czerwca

wystawa indywidualna: „Caput mortuum”, malarstwo, Galeria „Otwarta Pracownia”, Kraków; wystawa

2001

“My attempt to look at the red colour is a reflection from the point of view of an era in which the sense of painting is negated – into ancient times. From the history of the primitive man[...] to more recent, and finally contemporary times. This wide time parable shows the polysemy and symbolic meaning of the colour red and reveals the aspects of myth creation. [...] Despite the numerous contemporary interpretations, [...] the truth about a colour turns out to be fragmentary. Today it is difficult to determine how the reds [produced in ancient cities] actually looked like, [...] and what determined their significance”; exhibition review: Sebastian Wiślocki, *Powtórka z Kieślowskiego*, „Art & Business” 2001, 5; excerpt from the text: “The strength of the exhibition was the presentation of the works of the artists affiliated with the “Koło” Gallery in Gdańsk. [...] [Gliszczyński’s] *Mythology in red* – a framework of a vertical wooden column filled with rolls with the inside painted red – complements the canvas. [...] The colour red is Gliszczyński’s artistic obsession”

9th May –

exhibition: “Arkana sztuki. Polscy Abstrakcyjniści”, Central Pomerania Museum in Słupsk

8th–27th June

solo exhibition: “Caput Mortuum”, painting, “Otwarta

Na zdjęciu od lewej: Bettina Bereś, Janusz Hanusek, Krzysztof Gliszczyński, wernisaż wystawy „Caput mortuum” Galeria „Otwarta Pracownia”, Kraków, 2001 rok
In the photo from the left: Bettina Bereś, Janusz Hanusek, Krzysztof Gliszczyński, opening of the “Caput mortuum” exhibition, “Otwarta Pracownia” Gallery, Cracow, 2001



Gdańsk, 2001 rok / Gdańsk, 2001



2001

została ujęta w zbiorczym katalogu indywidualnych wystaw artystów Galerii Koło w Krakowie i artystów Galerii „Otwarta Pracownia” w Gdańsku, które miały miejsce w 2001 (Kraków 2001) (dwie reprodukcje [b.n.s.]).

21 czerwca

w związku z odwołaniem Anety Szyłak ze stanowiska dyrektora CSW Łaźnia w Gdańsku, Gliszczyński, wraz z Ryszardem Ziarkiewiczem oraz Grzegorzem Klammanem, podpisuje list protestacyjny do Rady Miasta Gdańska [http://www.archiwum.wyborcza.pl/archiwum/tag/anety+szyłak (dostęp: 3.09.2018)].

1 lipca–26 sierpnia

wystawa: „Topographie des Gedächtnisses – Polnische Kunst der Gegenwart / Topografia Pamięci – Polska Sztuka Współczesna” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Jan Gryka, Mirosław Maszlanko, Anna Nawrot, Anna Rodziewicz, Marek Targoński, Marcelina Wojciechowska], kuratorka: Anna Sołdecka-Zach; Havenspeicher Vegesack, Bremen-Vegesack/Niemcy; wystawie towarzyszył katalog (trzy reprodukcje [b.n.s.]).

15–18 listopada

prezentacja artystów Galerii Koło z okazji Sympozjum Ministrów Kultury Europy Środkowej w ramach International Art Fair „European Perspectives”, Innsbruck/Austria; wystawie towarzyszyła publikacja: *Galeria Koło*, Gdańsk [2001] (s. 3–4, 10).

jako wiceprezes ZPAP w Gdańsku występuje z inicjatywą utworzenia Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego przyznawanej przez ten związek; to prestiżowe, doroczne wyróżnienie za wybitne osiągnięcia w dziedzinie malarstwa przyznawane jest do dziś.

publikacja (artykuł) poświęcona twórcom związanym z gdańską Galerią Koło: Ewa Klekot, *Niebo nad „Kołem”*, „Format” 2001, 38/39; z tekstu: „Monochromatyczne obrazy Krzysztofa Gliszczyńskiego są (...) w dużym stopniu refleksją artysty nad samym obrazem, jego materialnością, czasowością, sposobem powstawania, a przede wszystkim dziwnym związkiem, który zachodzi między człowiekiem tworzącym (...) a jego dziełem.”

publikacja: *Słownik Malarzy Polskich*, t. 2.: *Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, Warszawa 2001; słownik zawiera hasło: *Gliszczyński Krzysztof* opracowane przez Ewę Gorządek (s. 106); autorka syntetycznie prezentuje poszczególne etapy twórczości Gliszczyńskiego, pisząc między innymi: „Na początku lat 90. Gliszczyński zafascynowany był zjawiskiem lewitacji ciał. W linearnych obrazach tego okresu dominowało napięcie między układem zamkniętych linii a reliefową, zwykle monochromatyczną płaszczyzną płótna. Artysta przedstawiał w nich za pomocą swoistych »wykresów« stany zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią. Późniejsze prace z cyklu *Dialog z nieobecnym* stanowią próbę nawiązania kontaktu z tym, co minęło, ukazują rolę człowieka w dialogu pomiędzy przeszłością a przyszłością. W gąszczu dramatycznie splecionych kresek można dostrzec delikatnie zary-

2001

Pracownia” Gallery, Cracow; the exhibition was included in the collective album of the solo exhibitions of the artists from the “Koło” Gallery in Cracow and the artists from the “Otwarta Pracownia” Gallery in Gdańsk, which took place in 2001 (Kraków 2001)

21st June

in connection with the dismissal of Aneta Szyłak from the office of the director of CSW Łaźnia in Gdańsk, Gliszczyński, along with Ryszard Ziarkiewicz and Grzegorz Klamman, signs a protest letter to the Gdańsk City Council [http://www.archiwum.wyborcza.pl/archiwum/tag/anety+szyłak (access: 3.09.2018)].

1st July – 26th August

exhibition: “Topographie des Gedächtnisses – Polnische Kunst der Gegenwart / Topografia Pamięci – Polska Sztuka Współczesna” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Jan Gryka, Mirosław Maszlanko, Anna Nawrot, Anna Rodziewicz, Marek Targonski, Marcelina Wojciechowska], Havenspeicher Vegesack, Bremen-Vegesack/Germany; exhibition complemented by an album

15th–18th November

presentation of the works of artists from the “Koło” Gallery celebrating the Symposium of Central-European Ministers of Culture during the International Art Fair “European Perspectives”, Innsbruck/ Austria; exhibition complemented by a publication: *Galeria KOŁO*, Gdańsk [2001]

as the vice-president of ZPAP in Gdańsk initiates the creation of Kazimierz Ostrowski Award granted by this association; this prestigious yearly award for exceptional accomplishments in the field of painting is still being granted today

publication (article) devoted to the artists affiliated with the “Koło” Gallery in Gdańsk: Ewa Klekot, *Niebo nad kołem*, “Format” 2001, 38/39; excerpt from the text: “The monochromatic paintings by Krzysztof Gliszczyński are [...] largely his reflection on the painting itself, its physicality, temporality, method of creation, and most of all the strange relationship between the creator [...] and its creation”

publication: *Słownik malarzy polskich*, vol. 2: *Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, Warszawa 2001; the dictionary includes an entry: *Gliszczyński Krzysztof* edited by Ewa Gorządek (p. 106); the author synthetically presents the subsequent stages of Gliszczyński’s work, writing, among other things: “At the beginning of the 1990s, Gliszczyński was fascinated by the phenomenon of levitation. The linear works from that period are dominated by the tension between the arrangement of closed lines and a relief-like, usually monochromatic surface of the canvas. The artist presented in them, in a form of ‘graphs’ of sorts, the states of suspension between life and death. His later works from the series *Dialogue with the Absent* constitute an attempt to make contact with the past and show the role of man in the dialogue between the past and the future. In the thicket of dramatically entangled lines we can discern subtly

2001 sowane ślady ledwie rozpoznawalnych kształtów i tajemnicze znaki. Zdrapaną farbę z obrazów artysta przechowuje w przezroczystych kubikach – urnach, które wkomponowuje w swoje obrazy."

publikacja: Zofia Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowszej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001; autorka uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego (s. 102, 104); z tekstu: „Linia zachowuje dawną ekspresję, ale wyzbyta już jest narracyjnych funkcji. (...) zachowuje jakąś najpierwotniejszą funkcję – potrzebę znakowania."

2002 7–26 marca
wystawa indywidualna: „Malarstwo”, Galeria Milano, Warszawa

19 marca–20 kwietnia
wystawa indywidualna: „Trzy przestrzenie”, Galeria Koło, Gdańsk; z wypowiedzi artysty na druku zaproszenia na wernisaż wystawy: „Trzy przestrzenie to nieskończoność czasu, w którym zderzają się antagonistyczne siły przeszłości, teraźniejszości oraz przyszłości.”; wystawie towarzyszyła publikacja: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002; omówienie wystawy: Anna Urbańczyk, *Siedem pieczęci z księgi aniołów*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 15.04.2002.

2001 mysterious markings. The paint that the artist scraped off the paintings he keeps in transparent cubes – urns, which he incorporates into his paintings"

publication: Zofia Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001; the author takes note of Gliszczyński's work (pp. 102, 104); excerpt from the text: "The line retains its expression, but is now devoid of its narrative functions. [...] It maintains its most primal function – the need to mark"

2002 7th–26th March
solo exhibition: Painting, "Milano" Gallery, Warsaw

19th March – 20th April
solo exhibition: "Trzy przestrzenie", "Koło" Gallery, Gdańsk; from the artist's statement on the invitation to the opening of the exhibition: "Three spaces are the infinity of time in which the antagonistic forces of the past, the present, and the future collide"; exhibition complemented by a publication: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002; exhibition rundown: Anna Urbańczyk, *Siedem pieczęci z księgi aniołów*, "Gazeta Wyborcza. Trójmiasto", 15.04.2002



Na skraju, enkaustyka na płótnie, 150 × 200 cm, 2001 roku
On the Edge, encaustic on canvas, 150 × 200 cm, 2001



W obiektywie Dominika Kulaszewicza, Gdańsk, 2002 rok / In Dominik Kulaszewicz's lens, Gdańsk, 2002

Wystawa „Trzy przestrzenie”, Galeria „Koło” Gdańsk, 2002 roku
"Trzy przestrzenie" exhibition, "Koło" Gallery, Gdańsk, 2002



Wernisaż wystawy „Trzy przestrzenie”, Galeria „Koło”, 2002 rok / "Trzy przestrzenie" exhibition, "Koło" Gallery, Gdańsk, 2002



2002

maj

wystawa: „Wizja lokalna. Pokolenia”, 48 artystów, 5 pokoleń, 5 wernisaży, 5 miejsc: pokolenie lat 20.–30. – Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk, pokolenie lat 40. Galeria 78, Gdynia, pokolenie lat 50. – Stocznia Gdańska, pokolenie lat 60. – kino „Delfin”, Gdańsk-Oliwa, pokolenie lat 70. – Klub Sfinks w Sopocie; wystawie towarzyszył katalog (dwie reprodukcje [b.n.s.]).

17 maja–2 czerwca

wystawa indywidualna: „Residuum”, malarstwo, obiekty, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań; wystawie towarzyszyła publikacja: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002.

10–21 września; 20–30 listopada

bierze udział w projekcie „Shanghai in the Eye of World Artists” obejmującym 23 artystów z 20 krajów – pobyt studyjny (10–21 września 2002), wystawa w Shanghai Academy of Chinese Painting (20–30 listopada 2002), Szanghaj/Chiny; projekt został podsumowany publikacją: *Shanghai in the Eyes of World Artists, Beijing 2003* (s. 66–67, 127, 131).

18 września

wystawa: „Eco Art Balticum”, Galeria 78, Gdynia.

2–17 października

wystawa: Konkurs im. Daniela Chodowieckiego, PGS, Sopot; wystawie towarzyszył katalog (s. 61) z tekstem Magdaleny Olszewskiej (fragment): „Na uwagę zasługują wielkoformatowe rysunki Krzysztofa Gliszczyńskiego, wynikające z pierwotnej, atawistycznej wręcz potrzeby kreślenia, wyrażania gestu, gdzie ekspresja, dzikość kreski wraz z najprostszym kontrastem czerni i bieli stanowi o dramatyzmie zapisu.”

7 listopada–6 grudnia

wystawa: „Obrazowanie” – 19. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2002; wystawie towarzyszył katalog (s. 52–53).

8 listopada–1 grudnia

udział Galerii Koło w Internationale Kunstmesse we Wiedniu Art Vienna [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Dominik Lejman, Hanna Nowicka-Grochal, Krzysztof Wróblewski].

10 grudnia–15 stycznia 2003

wystawa: „Z kolekcji galerii” [Bettina Bereś, Andrzej Bielawski, Jan Buczkowski, Andrzej Gieraga, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Katarzyna Józefowicz, Teresa Starzec, Krzysztof Wróblewski], Galeria Koło, Gdańsk.

otrzymał stypendium Rady Miasta Gdańska.

otrzymał Stypendium Twórcze Marszałka Województwa Pomorskiego.

publikacja: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002, publikacja dwujęzyczna (polski/angielski) z tekstami krytycznymi Anety Szyłak *Residuum: o pozostałościach* oraz Iwony Ziętkiewicz *Obraz jako funkcja czasu*; z tekstu Anety Szyłak: „Jakość semantyczna i semiotyczna barwy oraz filozofia barw mają dla Gliszczyńskiego istotne znaczenie. W swoich (...) tekstach (...) sięga do historii znaczeń poszczególnych barwników malarских, do technologii ich powstawania i stosowania, do związanych z nimi obyczajów i tradycji. Interesuje

2002

May

exhibition: „Wizja lokalna. Pokolenia”, 48 artists, 5 generations, 5 openings, 5 places: the generation of the 1920s and 1930s – „Nowa Oficyna” Gallery, Gdańsk, the generation of the 1940s – Gallery 78, Gdynia, the generation of the 1950s – Gdańsk Shipyard, Gdańsk, the generation of the 1960s – „Delfin” cinema, Gdańsk-Oliwa, the generation of the 1970s – „Sfinks” Club, Sopot; exhibition complemented by an album

17th May – 2nd June

solo exhibition: „Residuum”, painting, objects, „Arsenał” City Gallery, Poznań; exhibition complemented by a publication: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002

10th–21st September; 20th–30th November participates in the project “Shanghai in the Eye of World Artists” involving 23 artists from 20 countries – study visit (10th–21st September 2002), exhibition in Shanghai Academy of Chinese Painting (20th–30th November 2002), Shanghai/China; the project was synthesised in a publication: *Shanghai in the Eyes of World Artists, Beijing 2003*

18th September

exhibition: „Eco Art Balticum”, Gallery 78, Gdynia

2nd–17th October

exhibition: Daniel Chodowiecki Contest, PGS, Sopot; exhibition complemented by an album with Magdalena Olszewska’s text (excerpt): “Worthy of note are the large-format drawings by Krzysztof Gliszczyński, resulting from a primal, atavistic even need to draw, to express the gesture, where the expression, the wildness of the line along with the simplest contrast of black and white determines the dramatism of the work”

7th November – 6th December

exhibition: „Obrazowanie” – 19th Festival of Polish Contemporary Painting, Szczecin 2002; exhibition complemented by an album

8th November – 1st December

participation of the “Koło” Gallery in Internationale Kunstmesse in Vienna [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Dominik Lejman, Hanna Nowicka-Grochal, Krzysztof Wróblewski]

10th December – 15th January 2003

exhibition: “Z kolekcji galerii” [Bettina Bereś, Andrzej Bielawski, Jan Buczkowski, Andrzej Gieraga, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Katarzyna Józefowicz, Teresa Starzec, Krzysztof Wróblewski], “Koło” Gallery, Gdańsk

receives a scholarship of the Gdańsk City Council

receives a creative scholarship of the Marshall of the Pomerania Province

publication: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002, bilingual (Polish/English) publication with critical texts by Aneta Szyłak: *Residuum. O pozostałościach* and Iwona Ziętkiewicz: *Obraz jako funkcja czasu*; excerpt from Aneta Szyłak’s text: “The semantic and semiotic quality and philosophy of colour are of great significance to Gliszczyński. In his [...] writings [...] he refers to the history of the meaning of the particular painting pigments, to the technology of their sourcing and use, to the customs and traditions connected

2002

go warstwa symboliczna właściwa różnym kulturom i ich przekładalność na indywidualne doświadczenie artysty. Wydaje się przy tym, że różnorodność znaczeń jest mu bliższa niż kodowanie za pomocą barw jednoznacznie określonych treści.”; z tekstu Iwony Ziętkiewicz: „Pojęcie warstwy jest pochodną czasu. Warstwa określa czas (...) w stosunku do warstw przed nią i po niej występujących. (...) Warstwa farby, w której powstaje ryty rysunek, pokrywana jest woskiem i kolejną warstwą farby, aby następnie zostać odkryta przez zdrapanie tej wierzchniej. Odślonięty rysunek pozostaje tym samym układem, ale nie jest tożsamy z pierwotnym. Późniejsze warstwy pozostawiają na nim swój ślad.” Publikacja zawiera również teksty autorskie artysty; fragmenty: „Pewne procesy, które występują podczas malowania (...) są zbieżne z procesami alchemicznymi (...). Moją ideą jest poszerzenie pola widzenia malarzkiego procesu. Residuum ma dla mnie znaczenie uniwersalne.”; „Mitologia czerwieni jest próbą nakreślenia paraboli czasowej sięgającej starożytności. To moje rozważania czasu »końca malarstwa«, próba spojrzenia na kolor z epoki, w której neguje się sens malarstwa, ku czasom, kiedy jego istnienie było oznaką splendoru, a czerwień – hierarchią wartości.”; „Moje ostatnie prace dotyczą problemu czasu. Są rozwinięciem wątków, w których fascynowałam się czasem pomiędzy (tym, co było a tym, co będzie) określanym jako przepaść czasowa. Moje główne zainteresowanie dotyczy doznań człowieka, który znajduje się w stanie zawieszenia. Takim stanem pośrednim, pomiędzy życiem a śmiercią, jest zjawisko lewitacji.” Publikacja ta towarzyszyła trzem wystawom indywidualnym: „Trzy przestrzenie”, Galeria Koło, 2002; „Residuum”, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu, 2002; „Residuum”, Oddział Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, 2002.

publikacja: Renata Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002; autorka uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego (s. 142, il. s. 143).

publikacja: *Wydział Malarstwa i Grafiki. Katalog Wydziałowy*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2002; publikacja uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego (s. 24).

2003

25 kwietnia–11 maja
wystawa: „Sztuka beze mnie nie ma sensu”, Galeria & Pracownia Stara Winiarnia, Zielona Góra; odbyło się również sympozjum „Kryteria definiowania malarstwa współczesnego”; wystawie towarzyszył katalog (s. 8, 18).

27 kwietnia–25 maja
wystawa: „Raume des Alltags / Przechylenie codzienności. Danzig aktuell, Künstler der Galerie Koło ZPAP” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Katarzyna Józefowicz, Andrzej Karmasz, Dominika Krechowicz, Dominik Lejman, Hanna Nowicka-Grochal, Krzysztof Wróblewski], Städtische Galerie im Buntentor, Bremen/Niemcy; wystawie towarzyszył niemieckojęzyczny katalog (s. 16–17) z tekstem Gliszczyńskiego, Die

2002

with them. He is interested in the symbolic layers specific to different cultures and their translatability into the artist’s individual experience. It also seems that the diversity of meanings is much closer to him than the colour-coding of unambiguous messages”; excerpt from Iwona Ziętkiewicz’s text: “The concept of a layer is a derivative of time. The layer defines the time [...] in relation to the layers occurring before and after it. [...] The layer of paint in which the artist carves his images is then covered with wax and another layer of paint, to then be revealed by scraping off the top layer. The uncovered image remains the same, but is not identical with the original. The subsequent layers leave their mark”.

The publication also includes the author’s own texts: “Certain processes that occur during painting [...] are analogous with alchemical processes. [...] My idea is to expand the field of vision of the painting process. For me, the residuum has a universal significance”; “The mythology of redness is an attempt to outline a time parable that reaches into antiquity. These are my considerations of the time of ‘the end of painting’, an attempt to look at the colour from an era in which the sense of painting is negated, into the time when its existence was a sign of splendour, and redness – a hierarchy of values”; “My recent works touch upon the problem of time. They constitute an elaboration of my fascination with the time between (what was and what will be), defined as a temporal abyss. My main interest lies in the sensations of a man in a state of suspension. Such an intermedia state, between life and death, is the phenomenon of levitation”. This position accompanied three solo exhibitions: “Trzy przestrzenie”, “Koło” Gallery, 2002; “Residuum”, “Arsenał” City Gallery in Poznań, 2002; “Residuum”, National Museum in Gdańsk – Department of Modern Art, 2002

publication: Renata Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002; the author takes note of Gliszczyński’s work (p. 142, il. p. 143)

publication: *Wydział Malarstwa i Grafiki. Katalog Wydziałowy*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Gdańsk 2002; the publication takes note of Gliszczyński’s work (p. 24)

2003

25th April – 11th May
exhibition: “Sztuka beze mnie nie ma sensu”, “Stara Winiarnia” Gallery & Studio, Zielona Góra; a symposium “Kryteria definiowania malarstwa współczesnego” was also organised; exhibition complemented by an album

27th April – 25th May
exhibition: “Raume des Alltags / Przechylenie codzienności. Danzig aktuell, Künstler der Galerie KOŁO ZPAP” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Katarzyna Józefowicz, Andrzej Karmasz, Dominika Krechowicz, Dominik Lejman, Hanna Nowicka-Grochal, Krzysztof Wróblewski], Städtische Galerie im Buntentor, Bremen/Germany; exhibition complemented by an album in German with texts

2003

Banalität des Bildens und die Alltäglichkeit [Banalność tworzenia a codzienność] i Goschki Gawlik, *Von (politischer) Prouokation zur (ästhetischen) Sublimierung und retour* (rozmowa z artystami biorącymi udział w wystawie); z tekstu Gliszczyńskiego: „Codzienny rytuał artysty bywa nieznośnie banalny. Zwłaszcza, gdy jego praca opiera się na zwyczajnym, żmudnym dopracowywaniu własnych idei. Powstają z codziennych doznań, nie tylko tych wrażeńowych, ale także fizycznych, wynikających z przecięcia materii. Artysta umieszczony pomiędzy tymi bytami buduje swoją realność tworząc obiekt, którego oddziaływanie przekracza często zwyczajność procesu jego powstawania. Artysta często jest baczny obserwatorem, wnikliwym komentatorem i katalizatorem. Dostrzega wartość i problem, który inni ignorują. Twórcy uwznioślają codzienność, nie tylko jako jej interpretatorzy ale, może przede wszystkim, jako ci, którzy tej codzienności jak większość ludzi doznają. Bycie pomiędzy, zdystansowanie do spraw codziennych, stwarza twórcy możliwość obserwacji z boku. Bo przecież zaangażowanie wcale nie oznacza znalezienia się w środku problemu, podobnie jak dystans nie jest jednoznaczny z brakiem zaangażowania.”

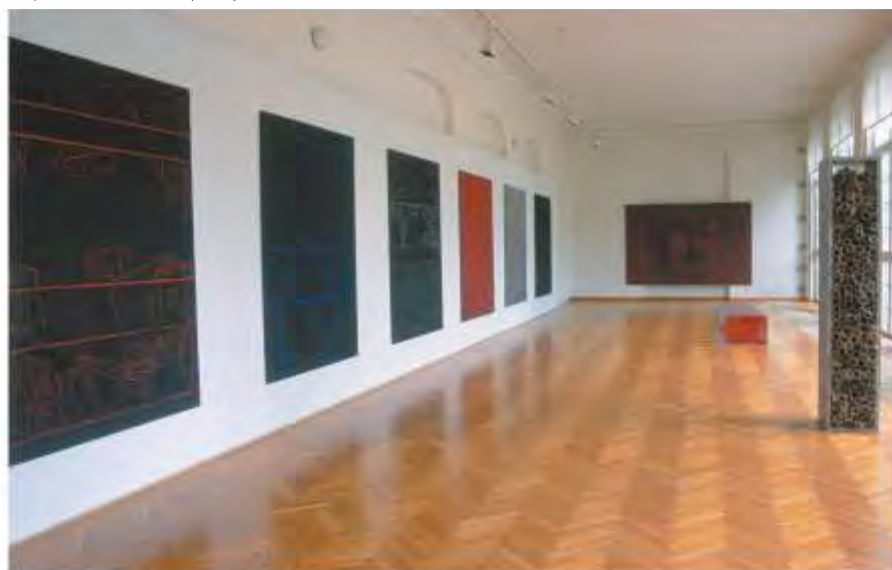
2003

by Gliszczyński, *Die Banalität des Bildens und die Alltäglichkeit* [The triviality of creation and everyday reality] and Goschka Gawlik, *Von (politischer) Prouokation zur (ästhetischen) Sublimierung und retour* (interview with the artists participating in the exhibition); excerpt from Gliszczyński's text: "The daily ritual of an artist can be extremely trivial. Especially when his work is based on a simple, tedious elaboration of his own ideas. They are formed from daily experiences, not only sensual, but also physical, resulting from subjugating the matter. The artist, suspended among these entities, builds his reality by creating an object whose impact often transcends the commonality of the process of its creation. The artist is often a watchful observer, an insightful commentator and catalyser. He perceives the value and the problem ignored by others. Creators elevate the daily reality, not only as its commentators, but also, perhaps most importantly, as people who experience it like most others do. Being in between, keeping a distance to the matters of everyday life, gives the creator an opportunity to observe them from outside. Because involvement doesn't mean being in the middle of the problem, just like distance doesn't mean lack of involvement"

Galeria „Koło”, zdjęcie szyldu galerii, od lewej: Krzysztof Wróblewski, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk, 2003 rok / "Koło" Gallery, photo of the gallery signboard, from the left: Krzysztof Wróblewski, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk, 2003



Wystawa indywidualna „Residuum”, malarstwo, obiekty, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie, 2003 rok
"Residuum" solo exhibition, painting, objects, National Museum in Gdańsk – Department of Contemporary Art, Abbots' Palace in Oliwa, 2003



Wernisaż wystawy „Raume des Alltags / Przestrzenie codzienności”, Danzig aktuell, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen, Niemcy, 2003 rok, od lewej: Krzysztof Wróblewski, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Prezydent m. Gdańska Paweł Adamowicz, Anna Sotecka-Zach, Senator Bremy dr Kuno Böse
Opening of the "Raume des Alltags / Przestrzenie codzienności" exhibition, Danzig aktuell, Städtische Galerie im Rebellion, Bremen, Germany, 2003, from the left: Krzysztof Wróblewski, Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, President of Gdańsk Paweł Adamowicz, Anna Sotecka-Zach, Bremen Senator Dr Kuno Böse



2003

11 maja–30 czerwca
wystawa indywidualna: „Residuum”, malarstwo, obiekty, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie; wystawie towarzyszyła publikacja: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002; recenzja wystawy: Tadeusz Skutnik, *Dialog z przeszłością*, „Dziennik Bałtycki. Codziennik”, 2.06.2003; z tekstu: „Wystawa robi ogromne wrażenie. Jest (...) całością, w której widać przebieg i stałość zainteresowań autora, powracające tematy, motywy konsekwencji poszukiwań.”; omówienia wystawy: OK [Aleksandra Kozłowska], *Residuum w rezydencji opatów*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 9.05.2003; Katarzyna Gruszczyńska, *Zderzenia czasu*, „Głos Wybrzeża”, 11.06.2003.

2 września–30 listopada
wystawa: V Triennale Sztuki Sacrum „Ku cywilizacji życia”, Galeria Miejska, Częstochowa; wystawie towarzyszył katalog (jedna reprodukcja, [b.n.s]); w jednym z zamieszczonych w katalogu tekstów Renata Rogozińska pisze (fragment): „Najbardziej niedomknięta semantycznie i trudna w interpretacji jest twórczość dwóch artystów z Wybrzeża: Krzysztofa Gliszczyńskiego i Jacka Zdybła. Eksponują oni rolę nowych mediów, technologii i metod pracy twórczej, udowadniając, że mogą być one równie pojemne dla treści metafizycznych, jak środki uświęcone tradycją. Przy znacznych różnicach formy i znaczeń artystów łączy pewnego rodzaju synkretizm filozoficzny i religijny, fascynacja wiedzą ezoteryczną, w tym magią liczb, procesem alchemicznym, tybetańską księgą umarłych, magicznym znaczeniem żywiołów, pierwotnymi mitami i obrzędami, ale także... pismami św. Tomasza z Akwinu, inspirującymi pracę Gliszczyńskiego *Creatio Continua*.”; wystawa była następnie prezentowana w PGS w Sopocie, w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, w Galerii Sztuki w Legnicy i Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA Wałbrzychu.

otrzymał nagrodę II stopnia Rektora ASP w Gdańsku za osiągnięcia artystyczne w dziedzinie malarstwa oraz aktywną działalność organizacyjną na rzecz Uczelni i środowiska artystycznego Wybrzeża.

publikacja: James Elkins, *Four Ways of Measuring the Distance Between Alchemy and Contemporary Art*, „HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry” 2003 (9), 1 [<http://www.hyle.org/journal/issues/9-1/elkins.htm>] (dostęp: 27.04.2018); autor uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego.

2004

7–24 kwietnia
wystawa indywidualna: „Materia prima”, Galeria Milano, Warszawa; z recenzji zamieszczonej na portalu Artinfo.pl: „Fenomenalna wystawa w Galerii Milano jest jedną z ciekawszych, które można oglądać obecnie w Warszawie. Gliszczyński poprzez swoje obrazy zdaje się poszukiwać szerszego kontekstu własnego podmiotowego istnienia. Będąc twórcą, jest jednocześnie pokornym uczniem i poszukiwaczem. Umiejscawiając się w tradycji duchowych dociekań magicznych i filozoficznych staje się kontynuatorem średniowiecznych i starożytnych dziedzin spirytu-

2003

11th May – 30th June
solo exhibition: „Residuum”, painting, objects, National Museum in Gdańsk – Department of Modern Art, Abbots’ Palace in Oliwa; exhibition complemented by a publication: Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2002; exhibition review: Tadeusz Skutnik, *Dialog z przeszłością*, „Dziennik Bałtycki. Codziennik”, 2.06.2003; excerpt from the text: “The exhibition makes an enormous impression. It is [...] a whole in which we can see the course and consistency of the author’s interests, recurring subjects, motifs, consequences of his investigations”; exhibition rundowns: OK [Aleksandra Kozłowska], *Residuum w rezydencji opatów*, “Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 9.05.2003; Katarzyna Gruszczyńska, *Zderzenia czasu*, “Głos Wybrzeża”, 11.06.2003

2nd September – 30th November
exhibition: 5th Triennial of Sacred Art “Ku cywilizacji życia”, City Gallery, Częstochowa; exhibition complemented by an album; in one of the texts in the album, Renata Rogozińska writes (excerpt): “The most semantically ajar and difficult to interpret are the works of two artists from the Coast: Krzysztof Gliszczyński and Jacek Zdybel. They expose the role of new media, technologies, and methods of creation, proving that they are just as capable of expressing metaphysical messages as the traditional, time-honoured means. Despite significant differences in form and meaning, the artists share a certain philosophical and religious syncretism, fascination with esoteric knowledge, including the magic of numbers, the alchemical process, the Tibetan book of the dead, the magic of the elements, the primeval myths and rites, but also... the writings of St. Thomas Aquinas, which inspired Gliszczyński’s work *Creatio Continua*”; the exhibition was subsequently presented in PGS in Sopot, in “EL” Gallery Art Centre in Elbląg, in Art Gallery in Legnica, and in BWA Wałbrzych Art Gallery in Wałbrzych

receives a 2nd degree award of the Rector of the AFA in Gdańsk for artistic accomplishments in the field of painting and for organisation activities supporting the Academy and the artistic circles of the Coast

publication: James Elkins, *Four Ways of Measuring the Distance Between Alchemy and Contemporary Art*, “HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry” 2003 (9), 1 [<http://www.hyle.org/journal/issues/9-1/elkins.htm>] (access: 27.04.2018); the author takes note of Gliszczyński’s work

2004

7th–24th April
solo exhibition: “Materia prima”, “Milano” Gallery, Warsaw; excerpt from the review published on Artinfo.pl: “The phenomenal exhibition in the “Milano” Gallery is one of the most interesting ones that we can currently see in Warsaw. Gliszczyński, through his paintings, seems to be looking for a broader context of his own subjective existence. Being a creator, he is also a humble student and investigator. Taking his place among the traditions of spiritual magical and philosophical investigations he becomes a continuator of medieval and ancient spiritualistic

2004

alistycznych. (...) Traktuje siebie, swoje otoczenie i doświadczenia jako w pewien sposób magiczne, znamienne, nieprzypadkowe, lecz znaczące, prowadzące do źródła tajemnicy, do prawdziwej wiedzy. (...) pozwala swoim obrazom stawać się, intuicyjnie, lecz również bardzo świadomie je kontroluje i modeluje. (...)” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-materia-prima-galeria-milano2/ (dostęp: 27.04.2018)].

7–30 maja

wystawa indywidualna: „Trzy Przestrzenie”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Ustce.

21 maja

wziął udział w wydarzeniu „Majówka artystyczna” organizowanym przez Fundację Wyspa Progress na terenach postoczniowych w Gdańsku; Gliszczyński zaprezentował obiekt/instalację *Cinisbacillus*.

2003–2014

kieruje Pracownią Podstaw Rysunku i Malarstwa ASP w Gdańsku.

publikacja: Kama Zboralska, *Sztuka inwestowania w sztukę. Przewodnik po galeriach sztuki*, Warszawa 2004; autorka uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego (s. 32).

publikacja (artykuł) na temat twórczości Gliszczyńskiego: Iwona Ziętkiewicz, *Obraz jako funkcja czasu*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 2004, 1 (57) (pierwodruk w: *Krzysztof Gliszczyński*, Gdańsk 2002).

2004

domains. [...] He treats himself, his surroundings and experiences as magical in a way, telling, non-accidental, but meaningful, leading to the sources of mystery, to true knowledge.[...] He allows his paintings to become, intuitively, but also very deliberately controls and models them” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-materia-prima-galeria-milano2/ (access: 27.04.2018)]

7th–30th May

solo exhibition: “Trzy Przestrzenie”, Baltic Gallery of Contemporary Art in Ustka

21st May

participated in the event “Majówka artystyczna” organised by Wyspa Progress Foundation in the old shipyard area in Gdańsk; Gliszczyński presented his object/installation *Cinisbacillus*

2003–2014

runs the Studio of Drawing and Painting Basics at the AFA in Gdańsk

publication: Kama Zboralska, *Sztuka inwestowania w sztukę. Przewodnik po galeriach sztuki*, Warszawa 2004; the author takes note of Gliszczyński’s work (p. 32)

publication (article) about Gliszczyński’s work: Iwona Ziętkiewicz, *Obraz jako funkcja czasu*, “Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 2004, 1 (57) (first printing in: *Krzysztof Gliszczyński*, Gdańsk 2002)



Ze Zdzisławem Pidekiem, Galeria „Koło” / With Zdzisław Pidek, “Koło” Gallery



Z Dominiką Krechowicz i synem, Kapadocja, 2004 rok / With Dominika Krechowicz and son, Cappadocia, 2004

2005

16–31 maja

wystawa: „Gdańsk we Wrocławiu”, wystawa Wydziału Malarstwa w ASP w Gdańsku, ASO we Wrocławiu; wystawie towarzyszył katalog *Gdańsk we Wrocławiu. Wrocław w Gdańsku*, Gdańsk–Wrocław 2005 ([b.n.s.).

20 czerwca

wystawa: „Pamięć i uczestnictwo, wystawa na jubileusz Sierpnia '80 i Solidarności. Artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości lat 1980–2005”, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie; wystawie towarzyszył katalog (s. 131).

1–15 sierpnia

pobyt rezydencyjny (artsit in residence), Associaton d'Art Contemporain, „Chambre de sejour avec vue...”, Saignon en Luberon, Prowansja/Francja; podczas tego pobytu rodzi się koncepcja cyklu malarskiego *Auto-portret à retour*.

sierpień

wystawa: „Artyści trójmiejscy”, Miejska Galeria Sztuki MM w Chorzowie; na wystawie prezentowane były prace artystów związanych z gdyńską Galerią 78; omówienie wystawy zamieścił „Miesięcznik Społeczno-Kulturalny Śląsk” 2005, 10.

5 listopada–31 stycznia 2006

wystawa: „Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–

2005

16th–31st May

exhibition: “Gdańsk we Wrocławiu”, exhibition of the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk, ASO in Wrocław; exhibition complemented by an album *Gdańsk we Wrocławiu. Wrocław w Gdańsku* (Gdańsk–Wrocław 2005)

20th June

exhibition: “Pamięć i uczestnictwo, wystawa na jubileusz August '80 i Solidarności. Artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości lat 1980–2005”, National Museum in Gdańsk – Department of Modern Art, Abbots' Palace in Oliwa; exhibition complemented by an album

1st–15th August

residential visit (artist in residence), Associaton d'Art Contemporain, “Chambre de sejour avec vue...”, Saignon en Luberon, Provence/France; during the visit the idea of the series of painting called *Self-portrait à retour* is born

August

exhibition: “Artyści trójmiejscy”, “MM” City Art Gallery in Chorzów; exhibition of the works of artists affiliated with Gallery 78 in Gdynia; a report from the exhibition was printed in “Miesięcznik Społeczno-Kulturalny Śląsk” 2005, 10

5th November – 31st January 2006

exhibition: “Academy of Fine Arts in Gdańsku 1945–2005;



Wystawa „Absolwent. Wokół Akademii: różnice – konteksty – alternatywy”, wystawa z okazji 60-lecia ASP w Gdańsku, Instytut Sztuki Wyspa, 2005 rok / “Absolwent. Wokół Akademii: różnice – konteksty – alternatywy” exhibition to celebrate the 60th anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, Wyspa Institute of Art, 2005

Pobyt rezydencyjny w Szanghaju, 2002 rok
Residency in Shanghai, 2002



Pobyt rezydencyjny (artsit in residence), Associaton d'Art Contemporain, “Chambre de sejour avec vue...”, Saignon, Prowansja/Francja, 2005 rok / Residency (artsit in residence), Associaton d'Art Contemporain, “Chambre de sejour avec vue...”, Saignon, Provence/France, 2005

2005

–2005: tradycja i współczesność”, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie; wystawie towarzyszył katalog (s. 88).

10 listopada–11 grudnia

wystawa: „Absolwent. Wokół Akademii: różnice – konteksty – alternatywy”, wystawa z okazji 60-lecia ASP w Gdańsku, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog (s. 20); z wypowiedzi artysty w katalogu: „[o *Urnach*] Nie chciałem robić obiektów wyłącznie dla ich estetyki. Moje poszukiwania malarzkie koncentrowały się między innymi na procesie destrukcji materii malarskiej. Interesował mnie problem dematerializacji koloru. Szukałem własnej techniki, osobistego, indywidualnego środka wyrazu. Postanowiłem, że będę tworzyć w zamkniętym cyklu. Opracowałem swoją technologię malarską w taki sposób, aby możliwy był jej recycling. Od tego czasu eksploatuję materiał malarski do granic jego możliwości. Kiedy praca nie jest już możliwa, resztki farby zamykam w *Urn*ie.”

2006

1–26 lutego

wystawa indywidualna: „Looking at grey”, malarstwo, obiekty, Galeria Promocyjna, Warszawa; wystawie towarzyszył folder z barwnymi reprodukcjami prac i notą biograficzną; omówienie wystawy zamieścił

2005

tradycja i współczesność”, National Museum in Gdańsk – Contemporary Art. Department, Abbots’ Palace in Oliwa; exhibition complemented by an album

10th November – 11th December

exhibition: “Absolwent. Wokół Akademii: różnice – konteksty – alternatywy”, exhibition celebrating 60 years of the AFA in Gdańsk, “Wyspa” Institute of Art, Gdańsk; exhibition complemented by an album; excerpt from the artist’s statement in the album: “[about *Urn*s] I didn’t want to create objects solely for aesthetic purposes. My investigations in the area of painting were focused, i.e., on the process of the destruction of the painting matter. I was interested in the problem of the dematerialisation of colour. I was looking for my own technique, a personal, individual means of expression. I decided to create works in a series. I developed my own painting technology that allows for its recycling. Since then I have been exploiting the painting material to the breaking point. When further work is no longer possible, I lock the residua of paint in an *Urn*”

2006

1st–26th February

solo exhibition: “Looking at grey”, painting, objects, “Promocyjna” Gallery, Warsaw; exhibition complemented by a folder with reproductions of the works in colour and a bio; exhibition rundown published



O zagubionej duszy, olej enkaustyka, pył marmurowy, popiół na płótnie, 150 × 200 cm, 2005 rok
About a Lost Soul, oil, encaustic, marble dust, ash on canvas, 150 × 200 cm, 2005

Tunezja, 2005 rok / Tunisia, 2005



2006

portal artinfo.pl; z tekstu: „(...) to ciekawa prezentacja twórczości artysty, który odchodząc od malarstwa *sensu stricte* tworzy prace fakturalne. Jego obrazy, dzięki technice i użytym materiałom przywodzą na myśl kamienne, pokryte rysunkami tablice. Stąd skojarzenia z rysunkami naskalnymi i sztuką prehistoryczną. Urny powstające w trakcie pracy nad nimi to intrygujące ślady jakie pozostawia artysta tworząc.” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-wystawa-w-galerii-promocyjnej2/ (dostęp: 27.04.2018)]; z recenzji pióra Moniki Małkowskiej („Warszawski Informator Rzeczypospolitej”, dodatek do dziennika „Rzeczpospolita”, 10–16.02.2006): „Jego kompozycje nasunęły mi na myśl... obrazki Nikifora [który] posługiwał się własną imitacją liter, dla większości odbiorców nieczytelnych. Coś podobnego robi (...) [Gliszczyński]. Uda się, że jego obrazy pozwala się odczytać. W istocie można je tylko kontemplować, pamiętając, że w teraźniejszości sztuki zawiera się cała przeszłość.”

październik

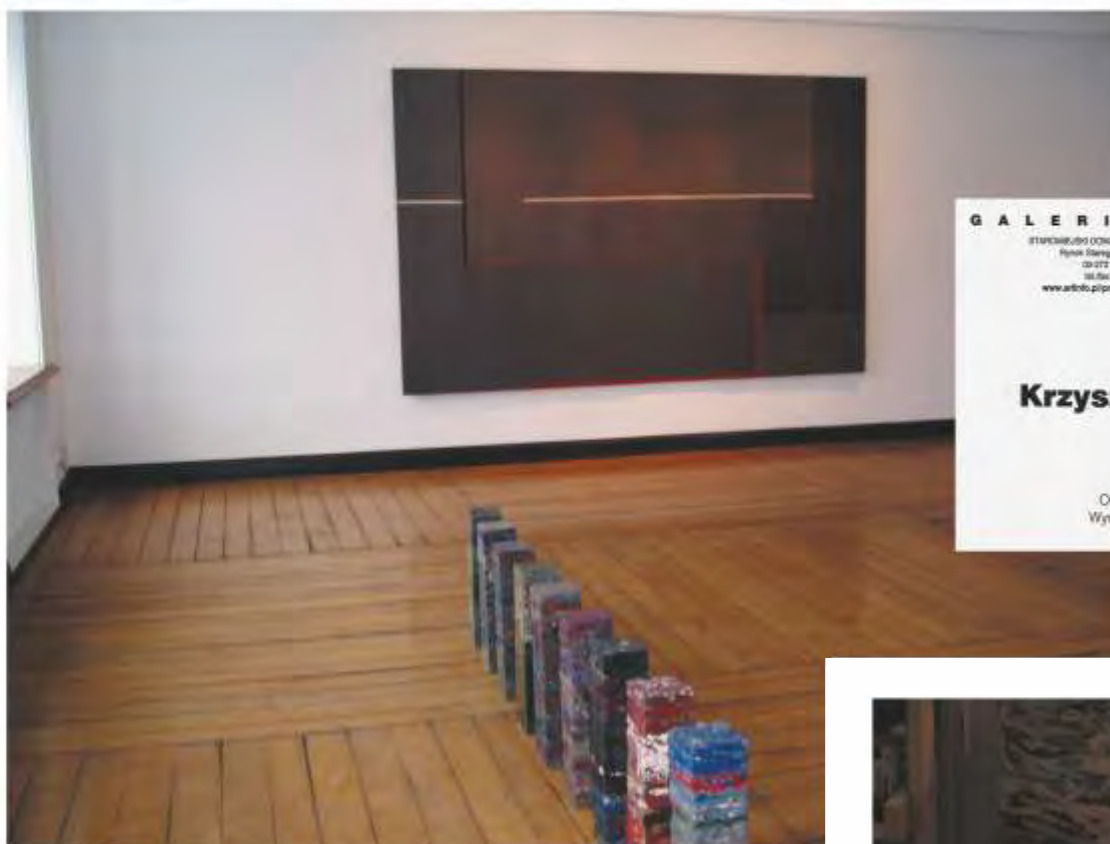
wystawa: „Gdańsk w Poznaniu” – wystawa pedagogów Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku, Galeria Stary Browar, Poznań; wystawie towarzyszył katalog: *Poznań w Gdańsku. Gdańsk w Poznaniu*, Gdańsk–Poznań 2006 (s. 36–37).

2006

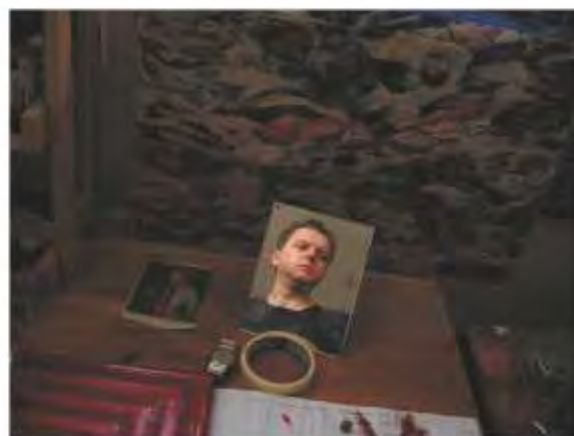
on artinfo.pl; excerpt from the text: “It is an interesting presentation of the works of an artist who, departing from painting *sensu stricto*, creates textural works. His paintings, thanks to the technique and materials used, bring to mind stone tablets covered in drawings. Hence the association with wall paintings and prehistoric art. The urns formed during the artist’s work are intriguing traces left by his process of creation” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-wystawa-w-galerii-promocyjnej2/ (access: 27.04.2018)]; excerpt from Monika Małkowska’s review (“Warszawski Informator Rzeczypospolitej”, “Rzeczpospolita” daily supplement, 10–16.02.2006): “His compositions made me think of... the pictures of Nikifor [who] used his own imitation of letters, illegible for most readers. [Gliszczyński] does something similar. [...] He pretends that paintings can be read. In reality, they can only be contemplated, keeping in mind that the present of art contains its whole past”

October

exhibition: “Gdańsk w Poznaniu” – exhibition of the works of the teachers from the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk, “Stary Browar” Gallery, Poznań; exhibition complemented by an album: *Poznań w Gdańsku. Gdańsk w Poznaniu*, Gdańsk–Poznań 2006



Wystawa „Looking at grey”, malarstwo, obiekty, Galeria Promocyjna, Warszawa, 2006 rok
“Looking at grey” exhibition, painting, objects, Promotional Gallery, Warsaw, 2006



Fotografia z pracowni, Gdańsk, 2006 rok / Photograph from the studio, Gdańsk, 2006

2006

26 listopada
bierze udział w Aukcji Dzieł Sztuki Współczesnej (obraz *Mandorla*, 2005), Hotel Holiday Inn, Warszawa; aukcję prowadził Andrzej Starmach, a dochód z niej był przeznaczony na wsparcie kwartalnika artystycznego „EXIT”.

publikacja: *Między słowem a światłem – poezja i malarstwo współczesnych artystów z Wybrzeża*, wstęp i wybór Kazimierz Nowosielski, Gdańsk 2006; autor wyboru uwzględnił twórczość Gliszczyńskiego (s. 188–189).

2007

14–19 maja
pobyt dydaktyczny (wykład i zajęcia dydaktyczne) w ramach programu Socrates/Erasmus w Accademia di Belle Arti di Brera w Mediolanie/Włochy.

lato
wystawa: „Malarstwo – artyści Galerii”, Galeria Milano, Warszawa.

30 listopada–13 stycznia 2008
wystawa indywidualna: „Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne”, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog z tekstem krytycznym Urszuli Szulakowskiej (fragment): „Gliszczyński uważa (...) serie swych malarskich autoportretów za indeksalnie powiązaną z jego obecnością fizyczną. Jego obrazy stały się metonimiami

2006

26th November
participates in the Auction of Contemporary Art-works (painting *Mandorla*, 2005), Holiday Inn, Warsaw; auction led by Andrzej Starmach; the income was used to support art quarterly “EXIT”

publication: *Między słowem a światłem – poezja i malarstwo współczesnych artystów z Wybrzeża*, introduction and selection Kazimierz Nowosielski, Gdańsk 2006; the publication includes Gliszczyński’s work

2007

14th–19th May
teaching visit (lecture and classes) as part of the Socrates/ Erasmus programme in Accademia di Belle Arti di Brera in Milan/Italy

summer
exhibition: “Malarstwo – artyści Galerii”, “Milano” Gallery, Warsaw

30th November – 13th January 2008
solo exhibition: “Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne”, “Łaźnia” Centre for Contemporary Art, Gdańsk; exhibition complemented by an album with Urszula Szulakowska’s critical text (excerpt): “Gliszczyński believes [...] the series of his self-portraits to be indexally connected with his physical presence. His paintings became metonymies, not metaphors.



Wystawa „Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne”, CSW „Łaźnia”, Gdańsk, 2007
rok / “Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne” exhibition, CSW “Łaźnia”,
Gdańsk, 2007



Z Urszulą Szulakowską w CSW „Łaźnia”
With Urszula Szulakowska in CSW “Łaźnia”



2007

– zamienniami, nie metaforami. Ich powierzchnie to sieć elementarnych pionowych i poziomych znaków odcisniętych kciukiem. (...) W rezultacie materialność prac, ich kompozycja formalna i temat stały się jednością.”; recenzję wystawy zamieścił portal artinfo.pl; z tekstu: „Droga à retour to ciągły powrót, próba znalezienia własnego źródła, tożsamości, w szybko zmieniającej się rzeczywistości. To obraz artysty, walczącego o swoją formę, próbującego stworzyć coś z niemożliwego, nieistniejącego. (...) jest to także wewnętrzna presja potrzeby istnienia. Długotrwały proces powstawania pracy jest rodzajem mantry, próby wyzwolenia się, katharsis.” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-autoportret-224-8217-retour-csw-laznia/ (dostęp: 27.04.2018)].

7 grudnia–6 stycznia 2008
wystawa indywidualna: „Malarstwo”, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń.

publikacja: *Wydział Malarstwa i Grafiki. Katalog Wydziałowy*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2007; publikacja uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego (s. 77).

publikacja: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 56, K. G. Saur, München-Leipzig 2007; leksykon zawiera hasło: *Gliszczyński Krzysztof* opracowane przez A. Szablowską (s. 175–176).

2007

Their surfaces constitute a net of elemental vertical and horizontal thumb impressions. [...] As a result, the physicality of his works, their formal composition and subject, became one”; a review of the exhibition was published on artinfo.pl; excerpt from the text: “The à retour path is a continuous return, an attempt to find one’s own source, identity, in the quickly changing reality. The artist fights for his form, endeavours to create something from the impossible, the non-existent. [...] It is also the internal pressure of the need to be. The long process of creating the work is a kind of mantra, an attempt to free oneself, a catharsis” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-autoportret-224-8217-retour-csw-laznia/ (access: 27.04.2018)]

7th December – 6th January 2008
solo exhibition: painting, “Wozownia” Art Gallery, Toruń

publication: *Wydział Malarstwa i Grafiki. Katalog Wydziałowy*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Gdańsk 2007; the publication takes note of Gliszczyński’s work (p. 77)

publication: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Band 56, K.G. Saur, München – Leipzig 2007; the lexicon includes an entry *Gliszczyński Krzysztof* edited by A. Szablowska (pp. 175–176)



Wystawa „Malarstwo”, Galeria Sztuki „Wozownia” w Toruniu, 2007 rok
“Malarstwo” exhibition, “Wozownia” Art Gallery in Toruń, 2007

2008

27 marca–16 maja

wystawa: „A festmény evolúciója / Ewolucja obrazu” – András Gál, Krzysztof Gliszczyński, Galeria Platan, Instytut Polski, Budapeszt/Węgry; z recenzji Istvána Sinkó, *Párbeszéd: belül és túl* [Dialog: w środku i poza] (Műértő 2008, maj): „Gál intensywnością kolorów osiąga ruch dośrodkowy, Gliszczyński prowadzi nas w świat poza obrazem, poza kolorem. Gál przedstawia dramat tętniącego życiem koloru, polski artysta poprzez alchemię poszukuje świata poza światem. (...) *Mitologia czerwieni* Gliszczyńskiego – zamknięte w pleksi pozostałości pigmentów zmieszane z piaskiem i cząstkami marmuru – opowiadają o przemijaniu kolorów, a jego obrazy w obrazie to prace z pogranicza mitologii i mistyki.”; wystawa ta została w roku 2009 zaprezentowana w Warszawie.

31 marca–20 kwietnia

wystawa indywidualna: „Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne”, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań.

6–27 czerwca

wystawa indywidualna: „Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna. Obrazy synergiczne”, Galeria Milano, Warszawa; z recenzji Patrycji Jastrzębskiej zamieszczonej na portalu artinfo.pl: „Na wystawie spotkamy się z pracami, które poruszają zagadnienia od wielu lat istotne w sztuce artysty, jak kwestia tożsamości narodu (*Przypadek*) i tożsamości człowieka (*Czy istnieje nadal?*), religii (*Wokół Kaaby, Mandorla*), zagadnień formalnych obrazu (*Znikający punkt, Diagram*). Wszystkie te kwestie łączą się z koncepcją sztuki Gliszczyńskiego, w której duże znaczenie ma dualność istnienia rozpięta między duchowością a materialnością.” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-pelnia-punkt-i-linia-a-płaszczyzna-obrazy-synergiczne/ (dostęp: 27.04.2018)]; wystawie towarzyszył tekst autorski Gliszczyńskiego (fragment): „Nowy projekt nie jest próbą odtworzenia ani rekonstrukcji. Jest spojrzeniem na problematykę obrazu w kontekście elementarnego dzieła modernizmu dotyczącego teorii malarstwa. Wassily Kandinsky swoje dzieło *Punkt i linia a płaszczyzna* określił jako »przyczynki do analizy elementów malarskich«. Książka ukazała się osiemdziesiąt lat temu, w okresie wzmożonej działalności teoretycznej artystów związanych z nowymi ruchami awangardowymi. Dzieła te na długie lata wytyczyły obszar poszukiwań w obrębie sztuki konkretnej. Dystans czasu pozwala się zastanowić, na ile zmieniły się relacje w pojmowaniu problematyki sztuki konkretnej i na ile staje się ona powtórzeniem swego pierwowzoru. Czy abstrakcyjne i rzeczywiste jest ciągle tym samym? Na ile elementy formalne obrazu stają się czymś więcej niż tym czym są

1–20 września

pobyt rezydencyjny (artsit in residence), Pyramida – Center for Contemporary Art, Hajfa/Izrael.

11 października–20 listopada

wystawa indywidualna: „Remains. Drawings and Paintings by Krzysztof Gliszczyński”, Pyramida – Center for Contemporary Art, Haifa/Izrael.

2008

27th March – 16th May

exhibition: “A festmény evolúciója / Ewolucja obrazu” – András Gál, Krzysztof Gliszczyński, “Platan” Gallery, Polish Institute, Budapest/Hungary; excerpt from István Sinkó’s review, *Párbeszéd: belül és túl* [Dialogue: Inside and Outside] (“Műértő” 2008, May): “Gál, with the intensity of colours, attains an inward motion, Gliszczyński leads us into the world beyond the painting, beyond colour. Gál presents the tragedy of the vibrant colour, the Polish artist, through alchemy, searches for a world beyond the world. [...] Gliszczyński’s *Mythology of Redness* – remnants of pigments mixed with sand and particles of marble enclosed in Plexiglas – speaks about the transience of colours, and his paintings within a painting are works from the intersection of mythology and mysticism”; the exhibition was presented in Warsaw in 2009

31st March – 20th April

solo exhibition: “Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne”, “Arsenał” City Gallery, Poznań

6th–27th June

solo exhibition: “Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna. Obrazy synergiczne”, “Milano” Gallery, Warsaw; excerpt from Patrycja Jastrzębska’s review published on artinfo.pl: “At the exhibition we will see works which tackles issues that have been important for the artist for many years, such as national identity (Coincidence) and personal identity (*Does it still exist?*), religion (*Around Kaaba, Mandorla*), formal aspects of painting (*Vanishing point, Diagram*). All those issues are connected to Gliszczyński’s idea of art, in which an important role is played by the duality of existence spread between spirituality and physicality” [http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-pelnia-punkt-i-linia-a-płaszczyzna-obrazy-synergiczne/ (access: 27.04.2018)]; the exhibition was complemented by Gliszczyński’s own text (excerpt): “The new project is not an attempt to recreate or reconstruct. It is a glance at the issues of painting in the context of the fundamental work of modernism concerning the theory of painting. Wassily Kandinsky called his *Point and Line to Plane* a ‘contribution to the analysis of the elements of painting’. The book was published 80 years ago, in the period of increased theoretical activity of the artists affiliated with new avant-garde movements. For many years these works had defined the area of investigations in the field of concrete art. The distance of time allows us to consider how much the relations in the understanding of the issues of concrete art have changed and to what extent has it become a copy of its prototype. Is the abstract and the real still the same? To what extent the formal elements of a painting become something more than what they are?”

1st–20th September

residential visit (artist in residence), Pyramida – Center for Contemporary Art, Hajfa/Israel

11th October – 20th November

solo exhibition: “Remains. Drawings and paintings by Krzysztof Gliszczyński”, Pyramida – Center for Contemporary Art, Haifa/Israel

2008

publikacja (artykuł) na temat twórczości Gliszczyńskiego: Marta Smolińska-Byczuk, *Malarstwo (nie)materialne*, „Artluk” 2008, 2 (8); z tekstu: „W przypadku realizacji malarskich Gliszczyńskiego, odwołującego się w swojej postawie do filozofii alchemicznej, ogromną rolę odgrywa materia, z której artysta powołuje do życia kolejne prace – interesuje go historia i symbolika kolorów, (meta)fizyka farby jako tworzywa malarskiego, jako surowca, dzięki któremu na płótnie wyłania się nowa rzeczywistość.”

publikacja: *Łaźnia. Architektura, sztuka i historia*, red. Paweł Leszkowicz, Gdańsk 2008; uwzględniono w niej twórczość Gliszczyńskiego (s. 258).

2008-2012

pełni funkcję dziekana Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku. W tym czasie organizuje ponadprogramowe wykłady i warsztaty, prowadzone przez artystów, krytyków sztuki, naukowców, m.in.: Dominik Lejman, *Sztuka w przestrzeni publicznej, wykład i warsztaty* (2009), Danuta Karsten, wykład i warsztaty (2009), dr Ewa Klekot (adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW), cykl wykładów poświęcony antropologii obrazu (2009), dr Marta Smolińska-Byczuk (Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu), cykl wykładów na temat przemian i dekonstrukcji obrazu

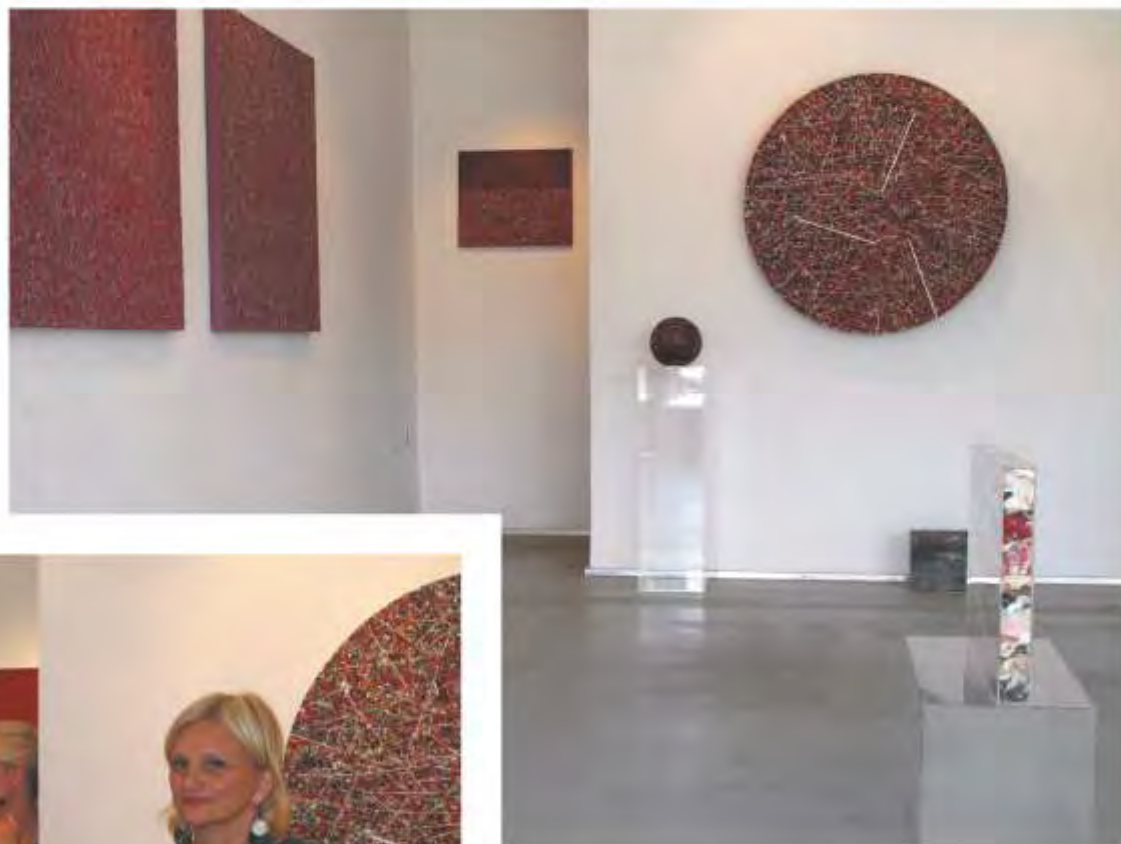
2008

publication (article) about Gliszczyński's work: Marta Smolińska-Byczuk, *Malarstwo (nie)materialne*, „Artluk” 2008, 2 (8); excerpt from the text: “In the case of the paintings by Gliszczyński, who draws on alchemical philosophy, an enormous role is played by matter, from which the artist creates new works – he is interested in the history and symbolism of colours, the (meta)physics of paint as a painting material, a raw substance which allows a new reality to manifest itself on the canvas”

publication: *Łaźnia. Architektura, sztuka i historia*, ed. Paweł Leszkowicz, Gdańsk 2008; the publication takes note of Gliszczyński's work (p. 258)

2008-2012

serves as Dean of the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk; organises extra-curricular lectures and workshops led by artists, art critics, and scientists, i.a.: Dominik Lejman, *Sztuka w przestrzeni publicznej*, lecture and workshops (2009), Danuta Karsten, lecture and workshops (2009), Dr Ewa Klekot (associate professor in the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, UW), series of lectures about the anthropology of painting (2009), Dr Marta Smolińska-Byczuk (Chair of Art History and Culture, UMK in Toruń), series of lectures about the transfor-



Wystawa „Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna”, z Elżbietą Kochanek van Dijk podczas otwarcia w Galerii „Milano”, w Warszawie, 2008 rok / “Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna”, with Elżbieta Kochanek van Dijk at the opening in the “Milano” Gallery in Warsaw, 2008

2008-2012 w sztuce 2. połowy XX wieku, Marek Sobczyk, *Psychosocjoanaliza dzieła sztuki*, wykład i warsztaty (2010), prof. dr hab. Paweł Dybel, *Sztuka i Trauma. O psychoanalitycznych teoriach sztuki* (2010), prof. Marek Wasilewski (ASP w Poznaniu), *Estetyka jako polityka czy polityka jako estetyka*, wykład (2010). Jako dziekan podejmuje inicjatywę corocznych publikacji – katalogów dokumentujących twórczość absolwentów Wydziału Malarstwa gdańskiej ASP z danego roku; pierwszy tom ukazał się w 2008 roku (*Młodzi malarze z Gdańska*, Gdańsk 2008). Wydział do dziś kontynuuje tę zapoczątkowaną przez Gliszczyńskiego serię wydawniczą (jako *Młode malarstwo z Gdańska*).

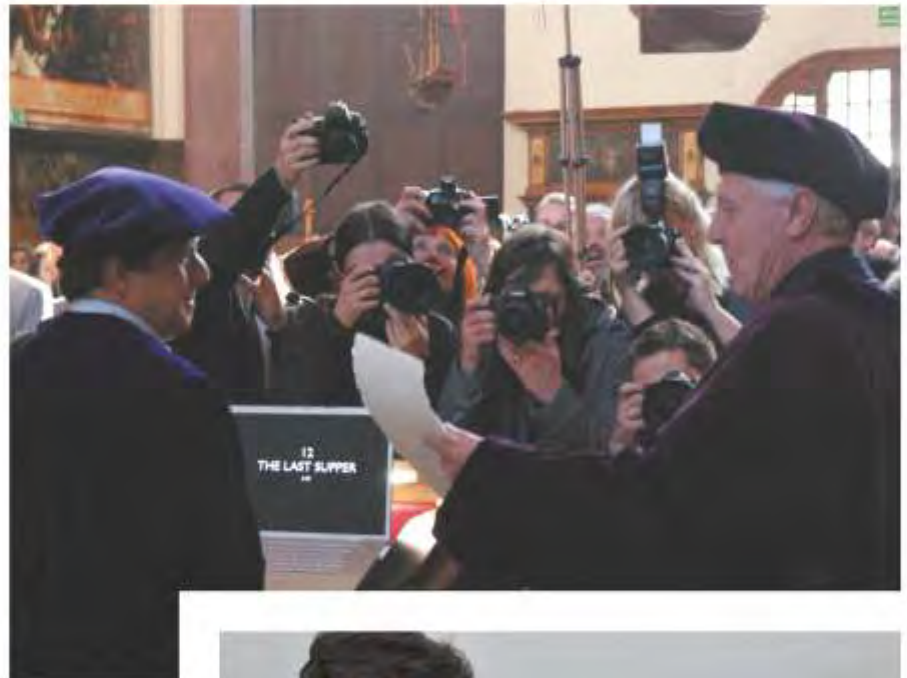
2009

25 maja – 25 czerwca
wystawa w ramach cyklu „Dwugłós – wystawy sztuki współczesnej” – András Gál, Krzysztof Gliszczyński Instytut Kultury Węgierskiej, Warszawa; z towarzyszącego warszawskiej wystawie autokomentarza Gliszczyńskiego: „(...) użyłem pojęcia synergii. To rodzaj wzajemnego oddziaływania poszczególnych elementów tworzących nową całość. W przypadku moich prac, zgłębianie i poszukiwanie natury materii zaczęło się od problematyki związanej z pozostałością (residuum). Nieodłącznym elementem residuum jest jego

2008-2012 mations and deconstruction of painting in the second half of the 20th century, Marek Sobczyk, *Psychosocjoanaliza dzieła sztuki*, lectures and workshops (2010), Professor Dr hab. Paweł Dybel, *Sztuka i Trauma. O psychoanalitycznych teoriach sztuki* (2010), Professor Marek Wasilewski (AFA in Poznań), *Estetyka jako polityka czy polityka jako estetyka*, lecture (2010). As Dean he initiates the publication of yearly albums documenting the artistic output of the graduates of the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk; the first volume was published in 2008 (*Młodzi malarze z Gdańska*, Gdańsk 2008). The Faculty still continues to publish the series (as *Młode malarstwo z Gdańska*)

2009

25th May – 25th June
exhibition: part of the series “Dwugłós – wystawy sztuki współczesnej” – András Gál, Krzysztof Gliszczyński; excerpt from Gliszczyński’s auto-commentary for the exhibition: “I used the concept of synergy. It is a kind of mutual impact of the particular elements forming a new whole. In the case of my works, investigating and seeking the nature of matter began with the issues related to the residue. An inherent element of a residue is its dematerialisation, unification. In my last works I want to put this process



Uroczystość nadania tytułu Doktora *honoris causa* ASP w Gdańsku Peterowi Greenawayowi, Dwór Artusa, 6 października 2010 roku / Ceremony of awarding the honorary doctorate of the Academy of Fine Arts in Gdańsk to Peter Greenaway, Artus Court, 6 October 2010



2009

dematerializacja, unifikacja. W ostatnich pracach chodzi mi o zatrzymanie tego procesu i ukazanie momentu łączenia (...). Proces ten ewoluuje w czasie. Materia jest w ciągłym ruchu. Pokonując drogę z obrazu na obraz, zawiera w sobie pamięć poprzednich prac.”; wystawa ta była w 2008 roku prezentowana w Budapeszcie.

19–20 października

sesja naukowa „Prawda w malarstwie” zorganizowana przez Gliszczyńskiego; sesja została podsumowana publikacją pod jego red. naukową wydaną w 2011 roku.

20 listopada–10 stycznia 2010

wystawa: IV Międzynarodowy Konkurs Rysunku, Muzeum Miejskie, Wrocław, później Wałbrzych (Galeria BWA, Zamek Książ), Toruń (Galeria Wozownia); wystawie towarzyszył katalog (s. 120).

11 grudnia–15 stycznia 2010

wystawa: „30 x 30 – 20 lat Galerii Milano”, Galeria Milano, Warszawa.

27 grudnia

wystawa: „Malarstwo jest OKEY” (pokaz w ramach festiwalu „Metropolia jest OKEY”), Foyer Opery Bałtyckiej, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog (s. 30–31).

publikacja: Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009; autorka uwzględnia twórczość

2009

on hold and show the moment of unification. [...] This process evolves through time. Matter is in continual motion. Moving from one painting to another, it retains the memory of previous works”; the exhibition was presented in Budapest in 2008

19th–20th October

scientific session “Prawda w malarstwie” organised by Gliszczyński, synthesised in a publication edited by himself and published in 2011

20th November – 10th January 2010

exhibition: 4th International Drawing Contest, City Museum, Wrocław, later Wałbrzych (BWA Gallery, Książ Castle), Toruń (“Wozownia” Gallery); exhibition complemented by an album

11th December – 15th January 2010

exhibition: “30 x 30 – 20 lat Galerii Milano”, “Milano” Gallery, Warsaw

27th December

exhibition: “Malarstwo jest OKEY” (display during the festival “Metropolia jest OKEY”), Baltic Opera Foyer, Gdańsk; exhibition complemented by an album

publication: Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009; the author takes note of Gliszczyński's



Publikacja *Młode malarstwo w Gdańsku* zainicjowana przez Krzysztofa Gliszczyńskiego
Publication *Young Paintings in Gdańsk* initiated by Krzysztof Gliszczyński

Przegląd wydziałowy, po lewej Andrzej Karmasz, ASP w Gdańsku, 2011 rok / Faculty review, on the left Andrzej Karmasz, Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2011



2009 Gliszczyńskiego (s. 240–242); z tekstu: „Cała jego twórczość wyrasta z potrzeby wskazania na metafizyczne korzenie egzystencji, jest nieustannie i na różne sposoby ponawianą próbą transcendowania ku temu, co niemożliwe, absolutne, niedostępne zmysłom”.

2010 5 marca–6 kwietnia
wystawa indywidualna: „Obiekty”, Galeria Fundacji Atelier, Foksal, Warszawa; z recenzji Olgi Jastrzębskiej zamieszczonej na portalu artinfo.pl: „Krzysztof Gliszczyński podejmuje zagadnienie materii jako śladu pamięci, zarówno tej osobistej jak i społecznej” [<http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-objekty2/>] (dostęp: 27.04.2018)]; z towarzyszącego wystawie tekstu autorstwa Gliszczyńskiego: „Wystawa (...) dotyczy tego, co zwyczajne i często niezauważalne. Naczynie jest czymś powszednim, a czasami jednorazowym. W pracowni malarza jest nieodłącznym elementem jego warsztatu, jak retorta u alchemika. Tu dokonuje się przemiana przechowywanej idei w zmaterializowaną wizję.” [<http://news.o.pl/2010/02/24/krzysztof-glisczynski-objekty/#/>] (dostęp: 15.09.2018)].

2009 work (pp. 240–242); excerpt from the text: “His whole artistic output stems from the need to point to the metaphysical roots of existence, it is a continually and diversely repeated attempt to transcend towards what’s impossible, absolute, inaccessible to the senses”

2010 5th March – 6th April
solo exhibition: “Obiekty”, Gallery of the Atelier Foksal Foundation, Warsaw; excerpt from Olga Jastrzębska’s review published on artinfo.pl: “Krzysztof Gliszczyński deals with the issue of matter as a trace of memory, both personal and social” [<http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/krzysztof-glisczynski-objekty2/>] (access: 27.04.2018)]; excerpt from Gliszczyński’s text written for the exhibition: “This exhibition [...] refers to the ordinary and often unnoticed. a vessel is a common and sometimes disposable object. It is an indispensable tool in a painter’s studio, like a retort for an alchemist. This is where the retained idea transforms into a materialised vision” [<http://news.o.pl/2010/02/24/krzysztof-glisczynski-objekty/#/>] (access: 15.09.2018)]



Wernisaż wystawy „Obiekty”, z Teresą Starzec podczas otwarcia w Galerii Fundacji Atelier, Foksal, Warszawa, 2010 rok / Opening of the “Obiekty” exhibition, with Teresa Starzec during the opening at the Atelier Foundation Gallery, Foksal, Warsaw, 2010

2010

15 września–30 października
wystawa: 23. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin; festiwalowej wystawie towarzyszył katalog (s. 50).

29 grudnia–31 stycznia 2011
wystawa: „From Gdansk to Istanbul”, Marmara University Cumhuriyet Museum, Sultanahmet, Istanbul/Turcja; wystawie towarzyszył katalog (s. 11).

publikuje tekst w katalogu wystawy Sławomira Lipnickiego *Rekonstrukcje / Odzyskanie pamięci zadowienia*, Toruń 2010 (fragment): „Małe historie stają się dużymi, to co nieznane i obce staje się oswojone, bliskie, przypomina nam o naszych osobistych historiach. Lipnicki przywołuje rodzinne tematy, których nieobecność powoduje chęć odzyskania tego, co utracone. Upomina się o to poszkodowana tożsamość, która próbuje na nowo zrekonstruować swoje ja, niepełne, rozbite przez czas historii (...)”

publikacja: Marta Smolińska, *Puls sztuki*, Poznań 2010; autorka w rozdziale *Malarstwo niematerialne* omawia twórczość Gliszczyńskiego (s. 283–287); z tekstu: „Miażdżąc aspekty poza malarstwo wykraczających oraz stricte malarskich czyni z twórczości Gliszczyńskiego frapującą propozycję uprawiania tej dziedziny sztuki. Artysta przekracza bowiem granice płaskiego płótna i wychodzi (...) malarskimi obiektami w przestrzeń, a ponadto – uwypuklając procesualność i czasowość immanentnie wpisaną w tworzenie – uzupełnia obecne prezentacje filmem z pracowni (...). Kadr po kadrze, krok po kroku widać odzyskiwanie materii z obrazów i jej »przekuwanie« na nowe prace – Gliszczyński jest skupiony, celebrował każdy gest zbierania farby i jej dociskania do powierzchni autoportretu.”

publikacja pod redakcją Gliszczyńskiego: *Kachu. Profesor zwyczajny*, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (2), Gdańsk 2010; zeszyt poświęcony prof. Kazimierzowi Ostrowskiemu.

publikuje tekst w katalogu wystawy Krzysztofa Polkowskiego *ŚLADY PRZEMIANY/TRACES OF TRANSFORMATION 1985–2014*, Pelplin 2010 (fragment): „Artysta instynktownie tworzy dystans, aby zrozumieć proces, który oddala go od obiektu straty i wprowadza w „pusty” świat, który stara się wypełnić nowymi treściami. Pewnie dlatego powstały realizacje Polkowskiego na małych formatach, którymi wypełnia duże przestrzenie galerijne tylko w sposób symboliczny. Lapidarne znaki pojawiające się na obrazach przywołują to, co już zostało przez niego w sposób umowny pogrzebane.”

2010

15th September – 30th October
exhibition: 23rd Festival of Polish Contemporary Painting, Szczecin; exhibition complemented by an album

29th December – 31st January 2011
exhibition: “From Gdansk to Istanbul”, Marmara University Cumhuriyet Museum, Sultanahmet, Istanbul/Turkey; exhibition complemented by an album

publishes a text in the album for Sławomir Lipnicki's exhibition *Rekonstrukcje / Odzyskanie pamięci zadowienia*, Toruń 2010 (excerpt): “Small stories become great, the unknown and alien becomes familiar, close, reminds us of our personal stories. Lipnicki refers to family motifs whose absence makes us wish to regain what we lost. Such is the demand of our injured identity, which attempts to reconstruct anew the self, shattered in the course of history”

publication: Marta Smolińska, *Puls sztuki*, Poznań 2010; in the chapter *Malarstwo niematerialne*, the author discusses Gliszczyński's work (pp. 283–287); excerpt from the text: “The union of strictly artistic aspects and those that transcend painting are what makes Gliszczyński's works a striking proposition of practising this art. The artist pushes through the limits of the flat canvas and introduces [...] the pictorial objects into the space around them, and what is more – by emphasising the processuality and temporality inherent in creation – complements these presentations with a video recorded in his studio. [...] Frame by frame, step by step, we can see how the matter is retrieved from the paintings and ‘forged’ into new works – Gliszczyński is focused, celebrates every gesture of gathering the paint and pressing it into the surface of his self-portrait”

publication edited by Gliszczyński: *Kachu. Profesor zwyczajny*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (2), Gdańsk 2010; issue dedicated to Professor Kazimierz Ostrowski

publishes a text in the album for Krzysztof Polkowski's exhibition *ŚLADY PRZEMIANY/TRACES OF TRANSFORMATION 1985–2014*, Pelplin 2010 (excerpt): “The artist instinctively creates a distance in order to understand the process which makes him drift away from the object of loss and introduces him into the ‘empty’ world which he tries to fill with new meanings. This is probably why Polkowski created his small-format works with which he fills the vast spaces of galleries only symbolically. The laconic signs that appear on his paintings refer to that which he had already hypothetically buried”

2011

21 stycznia–27 lutego
wystawa z okazji 100-lecia ZPAP, PGS Sopot; wystawie towarzyszył katalog (s. 68–69).

1 marca–30 marca

wystawa: „Symetria i Asymetria” [Lidia Choczaj, Dariusz Chojnacki, Mariusz Dański, Małgorzata Dobrzyniecka-Kojder, Jacek Dyrzyński, Andrzej Gieraga, Ryszard Gieryszewski, Ingo Glass, Krzysztof Gliszczyński, Aleksander Hałat, Roma Hałat, István Haász, Aleksandra Jachtoma, Magdalena Kacperska, Mieczysław Knut, Jacek Kornacki, Sławomir Kosmynka, Jo Kuhn, Piotr Kwaśny, Wiesław Łuczaj, Michał Misiak, Andrzej Nawrot, Aleksander Olszewski, Jan Pamuła, Reinhard Roy, Jerzy Treliński, Jan Trojan, Agnieszka Wasiak, Stanisław Wieczorek, Tadeusz Gustaw Wiktor, Ernest Zawada, Ewa Łatkowska-Żychska], Galeria Forum, Śródmiejskie Forum Kultury, Łódź; później wystawa była prezentowana w Koszalinie (Galeria Na Piętrze, 9 września–1 października 2011), Radomiu (Galeria Rogatka, Politechnika Radomska, 13 stycznia–14 lutego 2012), Bielsku-Białej (Galeria Akademicka ATH, 21 kwietnia–15 maja 2012) oraz w Kielcach (Galeria XS, Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, 2013).

4 marca–10 kwietnia

wystawa indywidualna: „Materia prima. De-, Re-, konstrukcja

2011

21st January – 27th February
exhibition celebrating the 100 years of ZPAP, PGS Sopot; exhibition complemented by an album

1st March – 30th March

exhibition: „Symetria i Asymetria” [Lidia Choczaj, Dariusz Chojnacki, Mariusz Dański, Małgorzata Dobrzyniecka-Kojder, Jacek Dyrzyński, Andrzej Gieraga, Ryszard Gieryszewski, Ingo Glass, Krzysztof Gliszczyński, Aleksander Hałat, Roma Hałat, István Haász, Aleksandra Jachtoma, Magdalena Kacperska, Mieczysław Knut, Jacek Kornacki, Sławomir Kosmynka, Jo Kuhn, Piotr Kwaśny, Wiesław Łuczaj, Michał Misiak, Andrzej Nawrot, Aleksander Olszewski, Jan Pamuła, Reinhard Roy, Jerzy Treliński, Jan Trojan, Agnieszka Wasiak, Stanisław Wieczorek, Tadeusz Gustaw Wiktor, Ernest Zawada, Ewa Łatkowska-Żychska], „Forum” Gallery, Downtown Cultural Forum, Łódź; the exhibition was subsequently held in Koszalin („Na Piętrze” Gallery, 9th September – 1st October 2011), Radom („Rogatka” Gallery, Radom Polytechnic, 13th January – 14th February 2012), Bielsko-Biała („Akademicka” Gallery ATH, 21st April – 15th May 2012), and Kielce („XS” Gallery, Institute of Fine Arts, Jan Kochanowski University, 2013)

4th March – 10th April

solo exhibition: „Materia prima. De-, Re-, konstrukcja



Wręczenie nominacji profesorskiej przez Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego podczas uroczystości w Pałacu Prezydenckim, 21 listopada 2011 roku, fot. KPRP_LK
Presentation of the professorial nomination by the President of Poland Bronisław Komorowski during the ceremony in the Presidential Palace on 21 November 2011, photo: KPRP_LK

2011

struktura malarstwa", malarstwo, rysunek, obiekty, wideo, PGS, Sopot; wystawie towarzyszył katalog z trzema tekstami krytycznymi: Marta Smolińska, *Obraz rozbity?* (fragment): „Budowanie obrazu z osobnych elementów lub jego »rozbitie« na odseparowane od siebie części może na pierwszy rzut oka wydawać się posunięciem destrukcyjnym, lecz w rzeczywistości jest krokiem poszerzającym potencjał obrazu i otwierającym drogę do redefiniowania jego statusu w zupełnie nowych uwarunkowaniach. Obraz w pełni otwiera się na otaczający kontekst i coraz silniej aktywizuje widza, który zostaje postawiony wobec (nie)całościowej struktury. Wizualna konfiguracja składa się już bowiem nie tylko z form fizycznie obecnych, ale także z przestrzeni pomiędzy nimi, która jednocześnie jest (nie)obecna i frapująco aktywna we współkonstyтуowaniu całości układu. Tak właśnie dzieje się z *Siedmioma ostatnimi słowami Chrystusa na krzyżu (...)*"; Marta Smolińska, *Malarstwo (nie)materiałne* (pierwodruk w piśmie „Artluk” 2008, 2 [8]); Urszula Szulakowska, *Krzysztof Gliszczyński – autoportret à retour* (pierwodruk w katalogu wystawy „Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne”, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk 2007). Ponadto katalog zawiera wypowiedzi autorskie Gliszczyńskiego: *Urny*.

2011

malarstwa", painting, drawing, objects, video, PGS, Sopot; exhibition complemented by an album with three critical texts: Marta Smolińska, *Obraz rozbity?* (excerpt): "Building a painting from separate elements or its 'division' into separate elements may at first seem destructive, but actually it is a step that expands the potential of the painting and makes it possible to redefine its status in completely new conditions. The painting is fully open to the surrounding context and increasingly activates the viewer, who is faced with a whole yet partial structure. The reason is that the visual configuration consists not only of the physically present forms, but also of the space between them, which is at the same time present and absent, and plays a strikingly active role in constituting the whole arrangement. That is what happens to the *Seven last words of Christ on a cross*"; Marta Smolińska, *Malarstwo (nie)materiałne* (first printing in "Artluk" 2008, 2 [8]); Urszula Szulakowska, *Krzysztof Gliszczyński – autoportret à retour* (first printing in the album for the exhibition "Autoportret à retour. Urny i obrazy synergiczne", "Łaźnia" Centre for Contemporary Art, Gdańsk 2007). The album also includes Gliszczyński's statements: *Urny. Work-in-progress* (excerpt): "The use of the word 'urn' is deliberate. It emphasises the significance of

Wystawa „Materia prima. De-, Re-, konstrukcja malarstwa”, malarstwo, rysunek, obiekty, wideo, PGS, Sopot, 2011 rok, na zdjęciu cykl prac rysunkowych powstałych w Izraelu / "Materia prima. De-, Re-, konstrukcja malarstwa" exhibition, painting, drawing, objects, video, PGS, Sopot, 2011, in the photo a series of drawings made in Israel

Wystawa „Nowe tendencje w malarstwie polskim 2”, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, 2011 rok / "Nowe tendencje w malarstwie polskim 2" exhibitions, BWA City Gallery in Bydgoszcz, 2011



Work-in-progress (fragment): „(...) użycie słowa »urna« jest celowe. Podkreśla znaczenie tego, co pozostaje (...), ale też w przewrotny sposób konkluduje sytuację malarstwa.”, *Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna* (fragment): „Punkt, linia i płaszczyzna, te trzy zdekonstruowane elementy, stają się składnikami budowy nowej rzeczywistości, funkcjonującej na zasadzie sieci, w której możliwe jest egzystowanie na różnych poziomach. Przestrzeń tworzy pewnego rodzaju labirynt, symbolizuje związek z kosmosem oraz z pełnią.” oraz *Naczynia. Obiekty* (fragment): „To, co puste, zostaje wypełnione. Staje się śladem procesu łączącym w sobie przeciwieństwa tego, co wewnętrzne i zewnętrzne. Materia, którą zostają wypełnione naczynia, nosi w sobie ślady pamięci. Często są to residua, pozostałości procesów malarskich, ale także pozostałości osobistej egzystencji. Popiół, farba z podłogi rodzinnego domu, nie są już tylko tym, co widzimy.”

30 września

bierze udział w aukcji charytatywnej, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, na aukcję przekazał obiekt *Urna nr 1*, 1992–1993.

19 listopada–26 lutego 2012

wystawa: „Nowe tendencje w malarstwie polskim 2” [Jan Berdyszak, Beata Białecka, Krzysztof Gliszczyński, Wojciech Gilewicz, Pascale Héliot, Konrad Jarodzki, Kamil Kuskowski, Wojciech Leder, Roman Lipski, Maciej Łubowski, Magda Moskwa, Bartłomiej Otock, Radosław Szłaga, Jakub Julian Ziółkowski oraz grupa artystyczna The Krasnals], Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy; wystawie towarzyszył dwujęzyczny (polski/angielski) katalog (kat. 32–37, s. 110); bydgoska „Gazeta Wyborcza” wydała poświęcony wystawie dodatek; wnikliwą recenzję wystawy pióra Ewy Adamczyk zamieścił „Format” (2012 1/62), autorka zwraca uwagę na prace Gliszczyńskiego: „Pojawiają się tu ciekawe »portrety« Krzysztofa Gliszczyńskiego, niemalże monochromatyczne o niebywałym ładunku intelektualnym połączonym z doskonałością warsztatową, które są niewątpliwie jednymi z ciekawszych dzieł wystawy.”

10–31 marca

wystawa: „Studenci i pedagodzy”, Wydział Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu.

10–31 marca

wystawa zbiorowa w galerii Milano, Warszawa.

21 listopada

otrzymuje tytuł profesora (tzw. *belwederski*); recenzenci: prof. Jacek Dyrzyński, prof. zw. Piotr C. Kowalski, prof. zw. Henryk Czeński, prof. zw. Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki; z recenzji prof. Dyrzyńskiego: „Wszystkie jego prace są konsekwentnie zrealizowane z respektem dla wymogów technologii. Wystawy mają ciekawy scenariusz łączący obiekty przestrzenne z obrazami. Tych wystaw jest dużo. (...) Każda z nich (...) jest przygodą autora, jest indywidualną aranżacją przestrzeni galerii. Potrafi łączyć racjonalne koncepcje z dużym wyczuciem materii i koloru. Jest jednym z tych, którzy nie tylko czują, ale też wiedzą dlaczego proporcja 3 do 5 jest piękna, a 3 do 4 już nie.”; z recenzji prof. Kowalskiego: „Szuka własnej techniki i ją znajduje. Szuka osobistego i indywidualnego środka

what is left, [...] but also in a perverse way concludes the condition of painting”; *Pełnia. Punkt i linia a płaszczyzna* (excerpt): “Point, line, and surface, these three deconstructed elements become the ingredients of new reality, functioning as a net that allows for existence on different levels. The space forms a labyrinth of sorts, symbolises the connection with the universe and wholeness”; and *Naczynia. Obiekty* (excerpt): “What was empty is now filled. It becomes the trace of a process that combines the opposites of the internal and the external. The matter filling the vessels contains traces of memory. These are often residua, leftovers from the process of painting, but also from personal existence. Ash, paint from the floor of a family home, are no longer merely what can be seen”

30th September

participates in a charity auction, “Wyspa” Institute of Art, Gdańsk, for which he donated object *Urna nr 1*, 1992–1993

19th November – 26th February 2012

exhibition: “Nowe tendencje w malarstwie polskim 2” [Jan Berdyszak, Beata Białecka, Krzysztof Gliszczyński, Wojciech Gilewicz, Pascale Héliot, Konrad Jarodzki, Kamil Kuskowski, Wojciech Leder, Roman Lipski, Maciej Łubowski, Magda Moskwa, Bartłomiej Otock, Radosław Szłaga, Jakub Julian Ziółkowski and artistic group The Krasnals], City Gallery BWA in Bydgoszcz; exhibition complemented by a bilingual (Polish/English) album; “Gazeta Wyborcza” for Bydgoszcz printed a supplement devoted to the exhibition; an insightful review of the exhibition by Ewa Adamczyk was printed in “Format” (2012 1/62), the author takes note of Gliszczyński’s works: “We can see here some interesting ‘portraits’ by Krzysztof Gliszczyński, almost monochromatic, with an enormous intellectual charge combined with perfect technique, which are undoubtedly one of the most interesting works at the exhibition”

10th–31st March

exhibition: “Studenci i pedagodzy”, painting exhibition at the Faculty of Art of Kazimierz Pułaski University of Technology and Humanities in Radom

summer

summer exhibition in the “Milano” Gallery, Warsaw

21st November

is granted the title of Professor (so-called *belwederski*); reviewers: Professor Jacek Dyrzyński, Full Professor Piotr C. Kowalski, Full Professor Henryk Czeński, Full Professor Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki; excerpt from Professor Dyrzyński’s review: “All of his works are consistently prepared with respect for the demands of technology. Exhibitions interestingly combine spatial objects with paintings. There are a lot of them. [...] Each one [...] is the author’s adventure, an individual arrangement of the space in the gallery. He is able to combine rational ideas with highly-developed intuition regarding matter and colour. He is one of those who not only feel, but also know, why a proportion 3 by 5 is beautiful, but 3 by 4 is not”; excerpt from Professor Kowalski’s review: “He seeks his own technique and finds it. He seeks a personal and individual means

wyrazu przy bardzo żmudnej, czasochłonnej i pracochłonnej technice, dlatego jest na swój sposób samotnikiem, ale nie zamyka się przed światem (...). Jego poszukiwania malarskie koncentrują się m.in. na procesie pamięci, materii, eksperymentuje z materiałami, tworzy urny, które są specyficzną, jedyną w swoim rodzaju dokumentacją prac artysty i zarazem nobilitacją materii odrzuconej, umarłej (...); z recenzji prof. Cześnika: „Gliszczyński w swoich poszukiwaniach jak powietrza potrzebuje duchowości, idei, rozmowy z Bogiem, filozofii i dopiero w tej płaszczyźnie zaczyna szyfrować, kluczyć, zacierać ślady, żeby móc zbliżyć się do tego, co sam nazywa prawdą. Ten wzorzec, który, jak sam twierdzi, jest istotą jego twórczości, odkrywał przez szereg artystycznych wypraw, dialogów, w zetknięciu z wieloma postawami współczesnych artystów. (...) Swoje egzystencjalne lęki i frustracje, zapętlone i zakodowane, wykuwa przy użyciu zarówno tradycyjnego warsztatu, jak również poszukując rozwiązań niekonwencjonalnych, zaskakujących, przejmujących funkcję kolumny do dźwigania ciężaru zawartych tam idei.”; z recenzji prof. Andrzeja Klimczak-Dobrzanieckiego: „»Obraz to nie tylko to, co zostało namalowane na płótnie« (...). Ten cytat [z Ortegi y Gasset] wyraźnie i trafnie sytuuje dorobek artystyczny [Gliszczyńskiego] w miejscu, z którego równie blisko mu do sztuki intelektualnej, analitycznej, uporządkowanej i porządkującej świat, jak i do sztuki o tajemniczych podtekstach wywodzących się z kręgu zmysłowości, emocji, a może i specyficznej metafizyki. (...) Problem zrównoważonej dwoistości utworu artystycznego zdaje się być wybijającym na plan pierwszy zagadnieniem w całej twórczości Krzysztofa Gliszczyńskiego. Ta twórczość to kapitalny przykład dociekliwego poszukiwania prawdy malarskiej usadowionej w wewnętrznej budowie dzieła, w jego strukturze, a nie w wartościach anegdotycznych i narracyjnych. (...) Twórczość Gliszczyńskiego to jeden z tych rzadkich przypadków w sztuce, kiedy to dzięki perfekcyjnie opanowanej sferze realizacyjnej i – co nie mniej ważne – głębokiej formacji intelektualnej, artysta potrafi, operując środkami formalnymi, oczywistymi, przekazywać nam treści nieoczywiste. To naprawdę niełatwe!”

publikacja: Urszula Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art* [Farnham (GB) 2011], w której autorka podejmuje zagadnienie wykorzystywania przez dwudziestowiecznych artystów koncepcji i wyobrażeń związanych z alchemią. Szulakowska, zaczynając od przeglądu twórczości francuskich surrealistów w latach 20., kładzie nacisk na ostatnie trzy dekady XX wieku i poddaje analizie twórczość takich artystów jak André Breton, Yves Klein, Joseph Beuys i Anselm Kiefer. W rozdziale 11 omawia pod tym kątem twórczość Gliszczyńskiego (s. 5, 185–191): „There are few (...) Polish artists who since the 1980s have referred directly to alchemy, an outstanding exception being Krzysztof Gliszczyński (...). His paintings and installations deal with themes of change, decay, death, re-birth – the reconstitution of self-hood and relation of ego to universal consciousness. (...) Gliszczyński found himself led to alchemy (...)”

of expression with a very tedious, time-consuming, and labour-intensive technique, which in a way makes him a loner, but he remains open to the world. [...] His artistic inquiries are focused i.a. on the process of memory, matter, he experiments with materials, creates urns, which are a specific, one of their kind documentation of the work of the artist and at the same time an elevation of the rejected, dead matter”; excerpt from Professor Cześnik’s review: “In his investigations, Gliszczyński cannot do without spirituality, idea, conversation with God, philosophy, and only in this dimension he begins to code, hedge, cover his tracks in order to get closer to what he calls the truth. This model, which, as he himself asserts, is the essence of his work, was discovered by him in the course of a number of artistic journeys, dialogues, in contact with many paths of contemporary artists. [...] His existential fears and frustrations, looped and coded, are forged using both traditional techniques and unconventional, surprising solutions serving to heave the weight of the ideas he contained there”; excerpt from Professor Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki’s review: “A painting is something more than what has been painted on the canvas’. [...] This quote [from Ortega y Gasset] clearly and accurately locates the artistic output [of Gliszczyński] at an equal distance from intellectual, analytical, orderly and ordering art and the art marked by mysterious overtones rooted in the sphere of sensuality, emotion, and perhaps certain metaphysics. [...] The problem of the balanced duality of a piece of art seems to be the primary issue in the whole artistic output of Krzysztof Gliszczyński. It is an exceptional example of inquisitive search for the truth of painting based in the internal structure of the work, and not in its anecdotal and narrative values. [...] Gliszczyński’s work is one of those rare cases in art where thanks to the perfectly mastered realisation and – equally important – deep intellectual formation the artist is able, using formal, obvious means, to convey illuminating messages. It is really not that easy!”

publication: Urszula Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art* [Farnham (GB) 2011], in which the author deals with the issue of 20th-century artists using alchemy-related concepts and images. Szulakowska, beginning with a review of the works of French surrealists from the 1920s, pays particular attention to the last three decades of the 20th century and analyses the works of such artists as André Breton, Yves Klein, Joseph Beuys, and Anselm Kiefer. In chapter 11, in the same vein she discusses Gliszczyński (pp. 5, 185–191): “There are few [...] Polish artists who since the 1980s have referred directly to alchemy, an outstanding exception being Krzysztof Gliszczyński. [...] His paintings and installations deal with themes of change, decay, death, re-birth – the reconstitution of self-hood and relation of ego to universal consciousness. [...] Gliszczyński found himself led to alchemy”

2011 publikacja: *Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2011, zawierająca hasło *Gliszczyński Krzysztof*, w którym sumarycznie opisano drogę twórczą Gliszczyńskiego wymieniając najważniejsze tworzone przez niego cykle malarskie i obiekty (s. 164).

publikacje pod redakcją Gliszczyńskiego:
Paweł Dybel, *Freud i Segal. O literaturze i sztuce*, red. Krzysztof Gliszczyński, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (3), Gdańsk 2011;
Peter Greenaway doktorem honoris causa ASP w Gdańsku, red. Krzysztof Gliszczyński, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (4), Gdańsk 2011;
Paweł Dybel *Gadamera myśl o sztuce*, red. Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2011 – książka jest podsumowaniem cyklu wykładów wygłoszonych na ASP w Gdańsku;
Prawda w malarstwie. Sesja naukowa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, red. Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2011.

2012 2 marca–8 kwietnia
wystawa: „Wokół obrazu” – wystawa pedagogów Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku, Galeria EL, Elbląg; wystawie towarzyszył katalog (s. 15).

2011 publication: *Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2011, includes an entry *Gliszczyński Krzysztof*, which synthetically presents Gliszczyński's creative path and lists his most important painting series and objects (p. 164)

publications edited by Gliszczyński: Paweł Dybel, *Freud i Segal. O literaturze i sztuce*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (3), Gdańsk 2011; *Peter Greenaway doktorem honoris causa ASP w Gdańsku*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (4), Gdańsk 2011; Paweł Dybel *Gadamera myśl o sztuce*, Gdańsk 2011 – the book synthesises the series of lectures at the AFA in Gdańsk initiated by Gliszczyński; *Prawda w malarstwie. Sesja naukowa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2011

2012 2nd March – 8th April
exhibition: „Wokół obrazu” – exhibition of the works of teachers from the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk, „EL” Gallery, Elbląg; exhibition complemented by an album

Wernisaż wystawy „From Gdansk to Istanbul”, Marmara University Cumhuriyet Museum, Sultanahmet, Istanbul/Turcja, 2010 rok / Opening of the “From Gdansk to Istanbul” exhibition, Marmara University Cumhuriyet Museum, Sultanahmet, Istanbul/Turkey, 2010

Spotkanie z Ministrem Bogdanem Zdrojewskim inicjujące projekt Zbrojowni Sztuki. Od lewej: Krzysztof Gliszczyński, kanclerz ASP Robert Bernisz oraz rektor ASP w Gdańsku Ludmiła Ostrogórska, 2012 rok, fot. Henryk Pietkiewicz
Meeting with Minister Bogdan Zdrojewski initiating the Armoury of Art project. From the left: Krzysztof Gliszczyński, Chancellor of the Academy of Fine Arts in Gdańsk Robert Bernisz and Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk Ludmiła Ostrogórska, 2012, photo: Henryk Pietkiewicz



Wystawa indywidualna malarstwa w ramach projektu „Pytania Sztuki. Pytania obrazu – pytanie obrazem”, Centrum Rysunku i Grafiki im. Tadeusza Kulisiewicza w Kaliszu, podczas otwarcia z kuratorką Joanną Dudek, 2013 rok
Individual exhibition of paintings as part of the project “Questions of Art: Questions of painting – questions in painting”, Tadeusz Kulisiewicz Drawing and Graphic Arts Centre in Kalisz, during the opening with curator Joanna Dudek, 2013



2012

otrzymał nagrodę II stopnia Rektora ASP w Gdańsku za konsekwentne rozwijanie modelu kształcenia na Wydziale Malarstwa oraz dbałość o rozwój kadry.

publikacje pod redakcją Gliszczyńskiego: Paweł Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego* [dwa wykłady prof. Pawła Dybla], red. Krzysztof Gliszczyński, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (5), Gdańsk 2012; *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2008–2012*, red. Krzysztof Gliszczyński, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (6), Gdańsk 2012 (współredaktor); *Dialog. Wystawa zbiorowa wykładowców Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Krzysztof Gliszczyński, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (8), Gdańsk 2013 (współredaktor).

2012–2016

pełni funkcję prorektora ds. rozwoju i współpracy ASP w Gdańsku. W czasie kadencji, między innymi, współautor koncepcji gdańskiej Zbrojowni Sztuki oraz autor koncepcji programowej projektu; z tekstu Gliszczyńskiego w folderze *Zbrojownia Sztuki. Informator 2016* (red. K. Gliszczyński, Gdańsk 2015): „Projekt akademii otwartej – Zbrojownia Sztuki –

2012

receives a 2nd degree award of the Rector of the AFA in Gdańsk for the consistent development of the educational model of the Faculty of Painting and for furthering the development of the faculty members

publications edited by Gliszczyński: Paweł Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego* [two lectures by Professor Paweł Dybel], Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (5), Gdańsk 2012; *Academy of Fine Arts in Gdańsk 2008–2012*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (6), Gdańsk 2012 (co-editor); *Dialog. Wystawa zbiorowa wykładowców Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (8), Gdańsk 2013 (co-editor)

2012–2016

serves as Vice-Rector for Development and Cooperation at the AFA in Gdańsk. During this time he, i.a., co-authored the concept of the Armoury of Art and authored the programme of the project; from Gliszczyński's text in the folder *Zbrojownia Sztuki. Informator 2016* (ed. K. Gliszczyński, Gdańsk 2015): "The project of the open academy – the Armoury of



2012-2016 jest wyjątkowym przedsięwzięciem, wyrastającym z przekonania o ważnej roli społecznego uczestnictwa w wydarzeniach związanych z popularyzacją sztuki i designu. Pragniemy dzielić się naszym doświadczeniem, nauczać chętnych alfabetu sztuki i pomagać oTworzyć oczy – by ukazać, że dzięki kreacji rzeczy całkiem zwyczajne mogą stać się sztuką, a ta przybrać może postać artefaktów codziennego użytku. Zbrojownia, w dosłownym znaczeniu, wydaje się nie zmieniać swojego charakteru, jej historyczna funkcja otrzymuje bowiem jedynie współczesny kontekst. Arsenał jest miejscem składowania pewnego potencjału – niegdyś były to działa, dziś dzieła...”

2013

24 stycznia – 1 marca

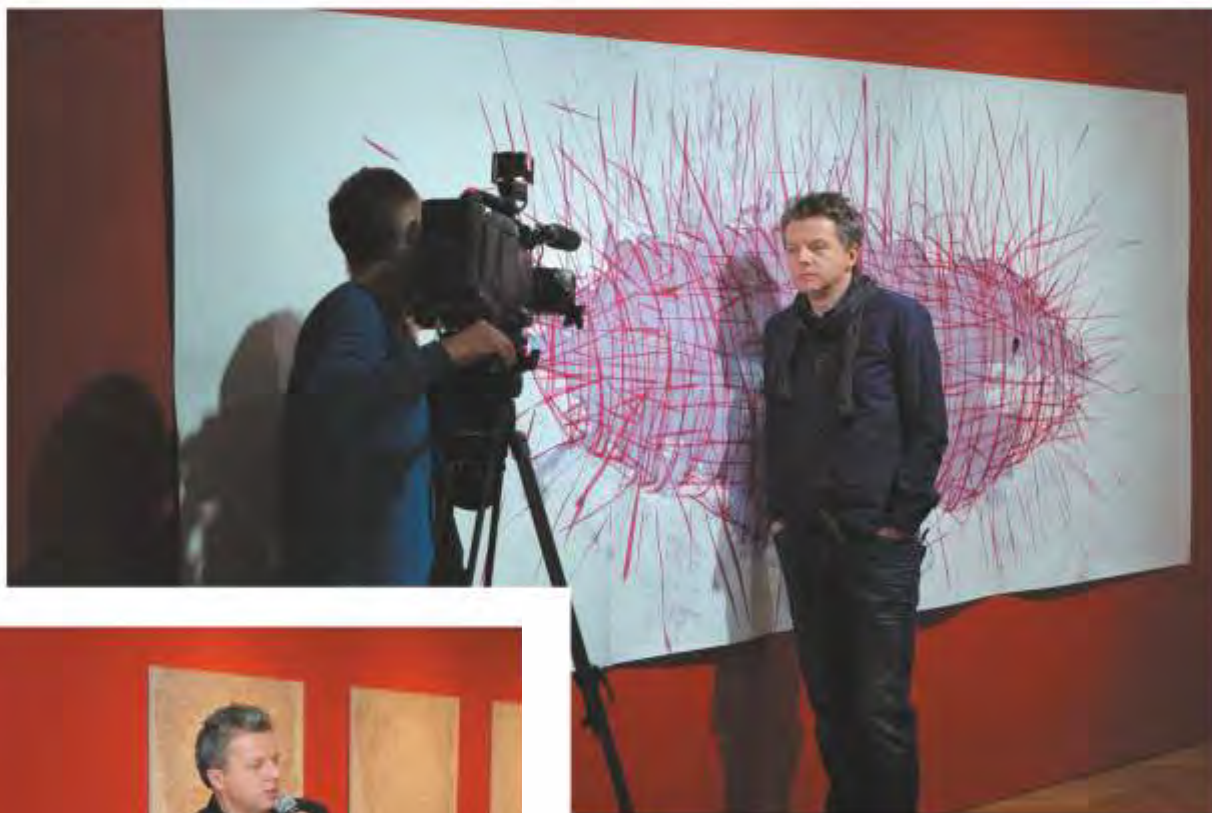
wystawa indywidualna: „Iosis et leucosis czyli czerwienienie i bielenie”, malarstwo, rysunek, obiekty, video, BWA Olsztyn; wystawie towarzyszył katalog z dwoma tekstami krytycznymi: Urszuli Szulakowskiej i Marty Smolińskiej *Zanurzenie się w czerwieni i oddychanie bielą*; z tekstu Urszuli Szulakowskiej: „Obrazy Gliszczyńskiego uwidaczniają zarazem proces twórczy i myślowy – jako takie dają się odnieść do rozważań Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który podważył kartezjański dualistyczny opis subiektywności w kategoriach niematerialnego, myślącego podmiotu,

2012-2016 Art – is an exceptional enterprise, stemming from the belief in an important role of social participation in the events connected with the popularisation of art and design. We wish to share our experience, to teach those willing to learn the ABC of art, and to help to open their eyes – to show that thanks to creation, quite ordinary things may become art, and art may take form of the artefacts of daily use. [...] The Armoury, in the literal sense, doesn't seem to change its character, as its historical function merely gains a contemporary context. The arsenal is a place of the storage of a certain potential – once it was pieces of ordnance, and now pieces of art...”

2013

24th January – 1st March

solo exhibition: “Iosis et leucosis czyli czerwienienie i bielenie”, painting, drawing, objects, video, BWA Olsztyn; exhibition complemented by an album with two critical texts: Urszula Szulakowska’s and Marta Smolińska’s *Zanurzenie się w czerwieni i oddychanie bielą*; excerpt from Urszula Szulakowska’s text: “Gliszczyński’s paintings are a manifestation of a process both creative and cognitive – and as such can be analysed in reference to the considerations of Maurice Merleau-Ponty, who challenged the Cartesian dualistic description of subjectivity in terms



Wystawa „Iosis et leucosis czyli czerwienienie i bielenie”, malarstwo, rysunek, obiekty, video, BWA Olsztyn, podczas finisażu wystawy z dyrektorką galerii Małgorzatą Jackiewicz-Garniec, 2013 rok / “Iosis et leucosis czyli czerwienienie i bielenie” exhibition, painting, drawing, objects, video, BWA Olsztyn, during the closing of the exhibition with head of the gallery Małgorzata Jackiewicz-Garniec, 2013

2013

różnego i zewnętrznego wobec świata materii fizycznej. (...) Gliszczyński zawiera w swoich obrazach złożone alchemiczne procesy, które stanowią nie tylko pole fenomenologicznej eksploracji wizualnych i psychologicznych efektów oddziaływania kolorów. Wykorzystuje on także alchemiczną koncepcję transmutacji, by generować historyczny zapis działania psychiki artysty w toku jego własnych, subiektywnych interakcji z czasem i materią.”; z tekstu Marty Smolińskiej: „W ramach wystawy »Iosis et leucosis, czyli czerwienienie i bielenie« uwidacznia się również dalsze życie wyżłobionych cząstek barwy, które – niczym »żywa« substancja wcielają się w kolejne obrazy, krążą między nimi, mieszają się, generując oraz wprowadzając w nieustanny ruch tytułowe czerwienienie i bielenie. Filmy uzmysłwiają to ich bycie w obiegu, ustawiczny ruch i przemieszczanie się między obrazami, by w końcu w którymś z nich zamieszkać na stałe. Każda z nich, bezpośrednio dotknięta narzędziem i palcami artysty, zachowuje w sobie energię każdego stanu, w którym się w ciągu tych procesów znajdowała, emanując swego rodzaju pamięcią i energią materii, tym bardziej wypromieniowującą się w otoczenie, im bliższą krwistej czerwieni.”; w nawiązaniu do wystawy ukazał się artykuł – rozmowa z artystą prowadzona przez Marka Barańskiego („Gazeta Olsztyńska Dziennik Elbląski”, 25.01.2013); z wypowiedzi artysty: „[o filmie *Winienie*] Wino jest symbolem życia. (...) Hannah Arendt mówi o tym, jak ważne w życiu człowieka jest to, by narodzić się na nowo. W sztuce wydaje się to łatwiejsze. Film jest o poczuciu winy. Z różnych powodów. I ja przeprowadzam proces »odwinięcia«. Odczynienia winy w sposób symboliczny.”

marzec–maj

wystawa indywidualna malarstwa w ramach projektu „Pytania Sztuki. Pytania obrazu – pytanie obrazem”, Centrum Rysunku i Grafiki im. Tadeusza Kulisiewicza w Kaliszu; projektowi towarzyszyła publikacja: *Pytania Sztuki. Pytania Obrazu – Pytanie Obrazem*, oprac. Joanna Dudek, Kalisz 2013 (s. 44–49); omówienia projektu: „Życie Uniwersyteckie UAM Poznań” 2013, czerwiec (6), Tomasz Staszczuk, *Pytania (do) sztuki*, „Kalisia nowa” 2013, maj/czerwiec/lipiec (5/6/7) – artykuł ilustrowany jest fragmentem wystawy z prezentacją prac Gliszczyńskiego.

25 kwietnia–17 maja

wystawa: „Sztuka–Obiekt–Zapis” w ramach 5. Festiwalu „Sztuka i Dokumentacja”, Łódź – pokaz pracy wideo Gliszczyńskiego *Winienie*.

23 sierpnia–16 października

wystawa: „Sposoby obrazowania” – artyści Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku, Galeria Sztuki, Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów – Oddział Gorlice; wystawie towarzyszył katalog (s. 9).

18 października–17 lutego 2014

wystawa: „Biografie rzeczy. Dary z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich”; w wystawę włączone zostały wybrane dzieła współczesnych artystów polskich [Wojciech Leder, Krzysztof Gliszczyński, Dominik Lejman, Tomasz Wendland, Magdalena Moskwa, Natan Rapaport, Elżbieta Jabłońska, Wojciech

2013

of the immaterial, thinking subject, different and external from the world of physical matter. [...] Gliszczyński incorporates in his paintings complex alchemical processes which constitute not only an area of the phenomenological exploration of the visual and psychological effects of the influence of colours. He also makes use of the alchemical concept of transmutation in order to generate a historical record of the functioning of the artist's psyche in the course of his own subjective interactions with time and matter”; excerpt from Marta Smolińska's text: “The exhibition ‘Iosis et leucosis, czyli czerwienienie i bielenie’ also reveals the subsequent life of the particles of colour, which – like a ‘living’ substance – form another paintings, circulate between them, mix, generating and putting into ceaseless motion the eponymous reddening and whitening. The videos make us realise this circulation, continuous motion, and transferral between the paintings until they find a permanent home in one of them. Each of them, touched with a tool and the artist's fingers, retains the energy of every state in which it found itself during this process, emanating with a certain memory and energy of matter, the more radiating into the surroundings the closer it gets to a blood red”; in relation to the exhibition an article was also published – Marek Barański's interview with the artist (“Gazeta Olsztyńska Dziennik Elbląski”, 25.01.2013); excerpt from the artist's statement: “[about the video *Blaming*] Wine is the symbol of life. [...] Hannah Arendt talks about how important it is in a man's life to be born anew. It seems easier in art. The video is about feeling guilty. For various reasons. And I'm carrying out the process of ‘deguiltification’. Symbolically taking away the blame”

21st March–31st May

solo painting exhibition during the project “Pytania Sztuki. Pytania obrazu – pytanie obrazem”, Tadeusz Kulisiewicz Drawing and Graphics Art Centre in Kalisz; project complemented by a publication: *Pytania Sztuki. Pytania Obrazu – Pytanie Obrazem*, ed. Joanna Dudek, Kalisz 2013; reports from the project: “Życie Uniwersyteckie UAM Poznań” 2013, June (6), Tomasz Staszczuk, *Pytania (do) sztuki*, “Kalisia nowa” 2013, May/June/July (5/6/7) – article illustrated by a photo of a fragment of the exhibition with a display of Gliszczyński's works

25th April – 17th May

exhibition: “Sztuka–Obiekt–Zapis” during the 5th Festival “Sztuka i Dokumentacja”, Łódź – screenings of Gliszczyński's video work *Blaming*

23rd August – 16th October

exhibition: “Sposoby obrazowania” – artists from the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk, Gallery of Art, Carvatiani Manor Museum – Gorlice Division; exhibition complemented by an album

18th October – 17th February 2014

exhibition: “Biografie rzeczy. Dary z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich”; the exhibition included selected works by contemporary Polish artists [Wojciech Leder, Krzysztof Gliszczyński, Dominik Lejman, Tomasz Wendland, Magdalena Moskwa, Natan Rapaport, Elżbieta Jabłońska, Wojciech Łazarczyk, Magdalena

2013 Łazarczyk, Magdalena Leśniak, Jadwiga Sawicka], Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa; wystawie towarzyszył katalog (s. 126).

październik

jest przewodniczącym jury konkursu *Hommage á Strzemiński* – konkurs prac malarskich studentów pracowni malarskich Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi im. Władysława Strzemińskiego; katalog (Łódź 2013) wystawy pokonkursowej (23 października–17 listopada 2013) został opatrzony wstępem Gliszczyńskiego.

publikacja pod redakcją Gliszczyńskiego: *René Block, O próbach demokratyzacji rynku sztuki / Reminiscences of Attempts to Democratise the Art Market*, red. Krzysztof Gliszczyński, Zeszyt Wydawniczy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (10), Gdańsk 2013.

2013

Leśniak, Jadwiga Sawicka], POLIN Museum of the History of Polish Jews, Warsaw; exhibition complemented by an album

October

heads the jury during the *Hommage á Strzemiński* – a painting contest for the students from the painting studios of Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź; album (Łódź 2013) for the exhibition after the contest (23rd October – 17th November 2013) includes an introduction by Gliszczyński

publication edited by Gliszczyński: *René Block, O próbach demokratyzacji rynku sztuki / Reminiscences of Attempts to Democratise the Art Market*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (10), Gdańsk 2013

2014

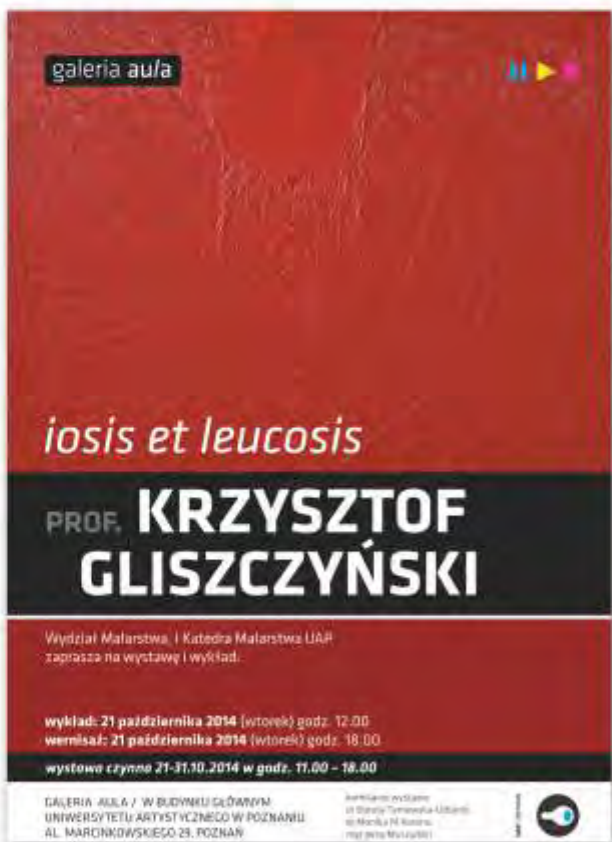
4–24 lutego

wystawa indywidualna: „Malarstwo, wideo, obiekt”, Galeria Milano, Warszawa; w nawiązaniu do wystawy na łamach „Rzeczpospolitej” (14.01.2014) ukazał się artykuł Urszuli Szulakowskiej *Zobaczyć kwadraturę koła* (pierwodruk w katalogu wystawy „Iosis et leucosis czyli czerwienie i bielenie”, BWA Olsztyn, 2013).

2014

4th–24th February

solo exhibition: painting, video, object, “Milano” Gallery, Warsaw; in reference to the exhibition “Rzeczpospolita” (14.01.2014) printed Urszula Szulakowska’s article *Zobaczyć kwadraturę koła* (first printing in the album for the exhibition “Iosis et leucosis czyli czerwienie i bielenie”, BWA Olsztyn, 2013)



Uroczystość nadania doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu dla Luca Tuymansa, siedzą od lewej: Dziekan Wydziału Malarstwa prof. Andrzej Zdanowicz, Luc Tuymans, Rektor UAP prof. Marcin Berdyszak, recenzenci: prof. Piotr Kurka, prof. Dominik Lejman, dr Hubertus von Amelunxen, 2014 rok / The ceremony of granting the honorary doctorate of the University of Arts in Poznań to Luc Tuymans, sitting from the left: Dean of the Faculty of Painting Prof. Andrzej Zdanowicz, Luc Tuymans, Rector of the UAP Prof. Marcin Berdyszak, reviewers: Prof. Piotr Kurka, Prof. Dominik Lejman, Dr. Hubertus von Amelunxen, 2014



Wystawa „1990”, wernisaż w Galerii Miejskiej we Wrocławiu, stoją od lewej: Igor Wójcik, Janusz Oskar Knorowski, Sylwester Ambroziak, Krzysztof Gliszczyński, kurator wystawy Krzysztof Stanisławski, 2014 rok “1990” exhibition, opening in Wrocław City Gallery, standing from the left: Igor Wójcik, Janusz Oskar Knorowski, Sylwester Ambroziak, Krzysztof Gliszczyński, exhibition curator Krzysztof Stanisławski, 2014

2014

27 czerwca–30 sierpnia

wystawa: „1990” [Sylwester Ambroziak, Zbigniew Blukacz, Krzysztof Gliszczyński, Janusz Oskar Knorowski, Ireneusz Walczak, Igor Wójcik], kurator Krzysztof Stanisławski, Galeria Miejska, Wrocław; wystawie towarzyszył katalog z tekstem wstępnym Kamy Wróbel (fragment): „Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego niewątpliwie można zaliczyć do grupy ciekawszych zjawisk, jakie obecne są w polskiej sztuce współczesnej. I nie chodzi wyłącznie o stosowaną przez niego oryginalną technikę, a również o wspomagającą jej wyraz wykładnię ideologiczną. Od wczesnych lat 90. artysta w konsekwentny sposób prowadzi bowiem rozważania nad zagadnieniem stanu przejścia czy też stanu zawieszenia między życiem a śmiercią, jak i procesami odtwarzania tego, co minione.”; twórczość Gliszczyńskiego (s. 28–39), komentuje fragment tekstu Urszuli Szulakowskiej *1884 words* (pierwotruk całości w katalogu „Iosis et leucosis czyli czerwienienie i bielenie”, BWA Olsztyn, 2013); z tekstu: „Przedmiotem zainteresowania Gliszczyńskiego jest przede wszystkim czerwien i biel, a zatem dwie z trzech barw podstawowych w kole barw światła naturalnego, oraz mieszanie farb. W poprzedniej serii autoportretów, znane w alchemii greckiej jako *leucosis*, bielenie, służyło odzyskiwaniu danych utraconych w trakcie powstawania obrazów, a także funkcjonowało metaforycznie, odnosząc się do i upływu czasu oraz tworzenia zbiorowej i osobistej historii. (...) Według Gliszczyńskiego kolor czerwony pojawia się w obrazach z jego nowego cyklu jako wyraz upragnionej równowagi materii i ducha, doświadczenia zewnętrznego i wewnętrznego. W procesie przemiany alchemicznej stadium bielenia prowadzi do powstania kamienia filozoficznego, wydzielającego czerwoną, krystaliczną tynkturę, *elixir vitae*, nazywaną też *panaceum*.”; z omówienia wystawy pióra Kamy Wróbel, *Pod prąd? „1990” we Wrocławiu*, internetowy „Magazyn O.pl” [<http://magazyn.o.pl/2014/kama-wrobel-pod-prad-1990-we-wroclawiu/#/>] (dostęp: 4.07.2018): „(...) obrazy [Gliszczyńskiego] są przykładem geometryzującej sztuki abstrakcyjnej o głębokiej i nieco skomplikowanej wykładni. Podejmując zagadnienia związane z czasem, przemijaniem, rozpadem i wątkami alchemicznymi, artysta odnosi się do antycznych technik – jak enkaustyka – i archaicznych praktyk.”

21–31 października

wystawa indywidualna: „Iosis et leucosis”, malarstwo, wideo, Galeria Aula, Uniwersytet Artystyczny, Poznań.

9 października–23 listopada

wystawa: 3. Gdańskie Biennale Sztuki, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog (s. 6).

jest recenzentem twórczości Luca Tuymansa w związku z nadaniem mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu; z recenzji: „Koncepcja malarstwa na nowo redefiniowana przez Luca Tuymansa pozwala krytycznie spojrzeć na samo malarstwo i odzyskać jego zawłaszczanie – oddać

2014

27th June – 30th August

exhibition: “1990” [Sylwester Ambroziak, Zbigniew Blukacz, Krzysztof Gliszczyński, Janusz Oskar Knorowski, Ireneusz Walczak, Igor Wójcik], curator Krzysztof Stanisławski, City Gallery, Wrocław; exhibition complemented by an album with introduction by Kama Wróbel (excerpt): “The works of Krzysztof Gliszczyński are without a doubt among the most interesting phenomena of contemporary Polish art. And not only because of his original technique, but also because of the ideological explanation that supports it. Since the early 1990s, the artist consistently theorises about the issue of the state of transition or the state of suspension between life and death as well as about the processes of recreating the past”; Gliszczyński’s work is also commented upon in Urszula Szulakowska’s *1884 words* (first printing of the whole text in the album for the exhibition “Iosis et leucosis czyli czerwienienie i bielenie”, BWA Olsztyn, 2013); excerpt from the text: “Gliszczyński’s main interests lies in red and white, which are two of the three primary colours in the colour wheel of natural light, and in paint mixing. In the previous series of self-portraits, whitening, known in Greek alchemy as leucosis, served to retrieve the data lost during the painting process, but also, metaphorically, to refer to the passage of time and the creation of a collective and personal history. [...] According to Gliszczyński, the red colour appears in the painting comprising his new series as an expression of the desired balance of matter and spirit, external and internal experience. In the process of alchemical transformation, the stage of whitening leads to the creation of the philosopher’s stone exuding a red, crystal tincture, *elixir vitae*, also called *panaceum*; excerpt from Kama Wróbel’s rundown of the exhibition, *Pod prąd? „1990” we Wrocławiu*, online “Magazyn O.pl” [<http://magazyn.o.pl/2014/kama-wrobel-pod-prad-1990-we-wroclawiu/#/>] (access: 4.07.2018): “[Gliszczyński’s] paintings are an example of a geometrizing abstract art with a deep and somewhat complicated explanation. Tackling the issues of time, transience, disintegration, and alchemy, the artist refers to ancient techniques – such as encaustic – and archaic practices”

21st–31st October

solo exhibition: “Iosis et leucosis”, painting, video, “Aula” Gallery, University of Fine Arts, Poznań

9th October – 23th November

exhibition: 3rd Gdańsk Biennial of Art, Gdańsk City Gallery, Gdańsk; exhibition complemented by an album

reviews the artistic output of Luc Tuymans in the proceedings of bestowing on him the title of doctor honoris causa of the University of Fine Arts in Poznań; excerpt from the review: “The concept of painting, redefined anew by Luc Tuymans, allows to take a critical look at painting itself and retrieve its appropriation – give it back the potential of power on newly established terms. In his practice, the artist redirects attention to the painting and its

2014

mu możliwość władzy na nowo wypracowanych warunkach. Artysta swoją praktyką przekierowuje uwagę na obraz i jego potencjał – kapitał symboliczny, w którym zawiera się moc mówienia. Klasyczne pojęcia na drodze ustanowienia obrazu, w której tle jak echo brzmi głos Paula Cézanne’a, zawierającego obietnicę w liście do Emila Bernarda: >>Winienem wam jestem prawdę w malarstwie i powiem wam ją<<. Przywołanie słów wielkiego malarza, który chce zawrzeć w swojej pracy obietnicę prawdy, która w czasach Cézanne’a niezmiennie należała do kategorii piękna. Luc Tuymans nie składa żadnych obietnic, jednak zawiera w swoim malarstwie bolesne próby badania dokumentu, co, jak podkreśla, jest wynikiem jego demokratyczności. Świadomość bycia częścią ciała politycznego – jest drogą do prawdy, o którą dopomina się biografia jego życia i rodziny, w związku z tym mówi w imieniu nie tylko swoim, ale przywraca głos nieobecnym. Co przyczynia się, że przepracowany temat, jego obraz zajmuje stanowisko? Uzyskuje status, który powoduje, że zawiera w sobie moc przekazu. Dzieło malarskie, które powołuje Luc Tuymans jest bytem niezależnym z własną formą, która identyfikuje się z treścią. To sprawia, że jego malarstwo wypracowało w sobie ważność mówienia i obrazowania, przełamując opór niemożności zakwestionowanej przez Theodora Adorno autonomii sztuki po doświadczeniu Holocaustu. Jego pytanie – Czy można pisać poezję po Auschwitz? – uzyskuje odpowiedź.”

otrzymał nagrodę I stopnia Rektora ASP w Gdańsku za budowanie wizerunku Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

publikacja (artykuł) na temat twórczości Gliszczyńskiego: Michał Haake, *Krzysztof Gliszczyński, ciało w malarstwie*, „Arteon. Magazyn o sztuce” 2014, 12 (grudzień); z tekstu: „Dzieła artysty utrzymują możliwość szczególnego problematyzowania relacji materii i obrazu, na przeszkodzie czemu staje każda próba uchwycenia ich malarskiej gry (gry konstytuującej się w spojrzeniu widza) w siatkę pojęć, jej uteoretycznienie. Ma to miejsce na przykład wówczas, gdy traktuje się dzieła te jako współczesny przejaw tradycji alchemicznej (...). Pojęcie alchemii powinno pozostać co najwyżej metaforą szczególnej wrażliwości artysty na zagadnienie transpozycji materii.”

w wyniku postępowania konkursowego obejmuje prowadzenie III Pracowni Malarstwa na ASP.

2015

6 marca–26 kwietnia 2015
wystawa: „Północ – Południe”, Galeria „Szyb Wilson”, Katowice; wystawa prac artystów-dydaktyków Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku i Wydziału Artystycznego ASP w Katowicach; wystawie towarzyszył katalog (s. 42–43), który zawiera też autokomentarz Gliszczyńskiego (s. 148); z tekstu: „Artystyczny zabieg cofnięcia się w czasie czy też próba jego zatrzymania, dają możliwość powrotu i odwrócenia jego naturalnego biegu, by na moment zatrzymać to, co nieuchronne. W tym międzyczasie, uzyskana

2014

potential – the symbolic capital which contains the power of speech. The classical concepts on the path to creating a painting, where we can hear the echo of the promise contained in the words of Paul Cézanne from his letter to Emile Bernard: ‘I owe you the truth in painting, and I will give it to you’. Quoting the words of a great painter, who wants to incorporate in his work the promise of truth, which in Cézanne’s time was an invariable part of the category of beauty. Luc Tuymans does not make any promises, but he incorporates in his painting the painful attempts to investigate the document, which, as he emphasises, is the consequence of his democratic nature. The awareness of being part of a political body is the path to the truth, demanded by the biography of his life and family, which makes him speak not only on his behalf, but also on behalf of the ones that are no longer here. What contributes to the fact that his painting takes a stand on the subject it concerns? It gains a status which gives it the power of speech. The artwork created by Luc Tuymans is an independent entity with its own form, equated with its content. Because of this, his painting developed the importance of speaking and illustrating, overcoming the resistance of the impossibility of the autonomy of art after the experience of the Holocaust challenged by Theodor Adorno. His question – Can there be poetry after Auschwitz? – finds the answer”

receives a 1st degree award of the Rector of the AFA in Gdańsk for building the image of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

publication (article) about Gliszczyński’s work: Michał Haake, *Krzysztof Gliszczyński, ciało w malarstwie*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” 2014, 12 (December); excerpt from the text: “The artist’s works have a special potential of questioning the relations of matter and painting, hindered by every attempt to capture their pictorial game (the game that comes into existence in the viewer’s gaze) in a conceptual net, to theorise it. It occurs when, for instance, we treat these works as a modern expression of the alchemical tradition. [...] The concept of alchemy should remain nothing more than a metaphor of the special sensitivity of the artist to the issue of the transposition of matter”

as a result of the competition procedure takes over the 3rd Studio of Painting at the AFA in Gdańsk, which he still runs

2015

6th March – 26th April
exhibition: “Północ – Południe”, “Szyb Wilson” Gallery, Katowice; exhibition of works of artists-teachers from the Faculty of Painting of the AFA in Gdańsk and the Faculty of Art of the AFA in Katowice; exhibition complemented by an album, which contains Gliszczyński’s auto-commentary; excerpt from the text: “The artistic manoeuvre of going back in time or an attempt to stop it allow to return and reverse its natural course, thus making it possible to briefly put the inevitable on hold. Meanwhile, the assumed

2015

pozycja obserwatora pozwala uwolnić się od teraźniejszości i siły czasu. W cyklu prac *Autoportret à retour* mierzę się z czasem, jego presją i uruchamiam proces odzyskiwania pamięci. Przenosząc materię z jednego obrazu na drugi, powiększam jego fizyczny obszar, rozciągam go i odciskam jego residuum na płaskiej powierzchni płótna. Tworzę strukturę synergicznej materii, w której zawarta pamięć jest nośnikiem idei i doświadczeń budujących tożsamość. Droga *à retour* daje możliwość przyjrzenia się ponownie procesowi wytaniania obrazu – wizerunku, jego wyobcowywaniu, które wyprowadza go z immanencji by mógł zaistnieć w innym wymiarze.”

11 kwietnia–17 maja

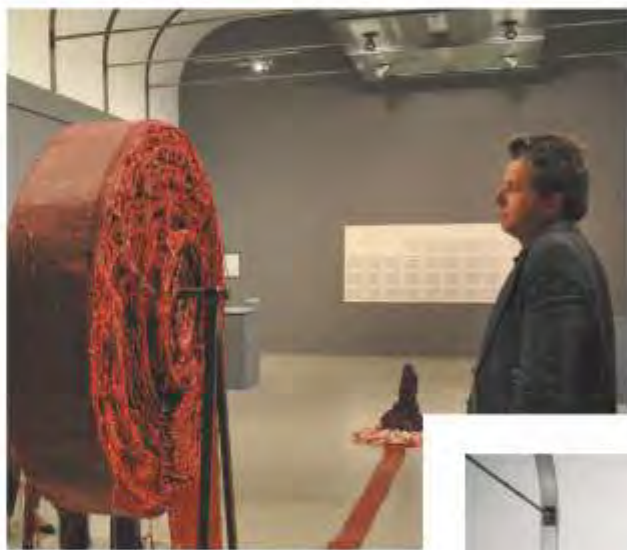
wystawa: „(Nie)dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku” [Basia Bańda, Marcin Berdyszak, Beata Ewa Białecka, Tomasz Ciecierski, Dawid Czycz, Iwona Demko, Barbara Falender, Krzysztof Gliszczyński, Martyna Grzeszczak, Małgorzata Kalinowska, Bartosz Kokosiński, Maciej Kurak & Max Skorwider, Kamil Kuskowski, Paweł Łubowski, Karina Marusińska, Paweł Matyszewski, Magda Moskwa, Justyna Olszewska, Ewa Partum, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Pawłowski, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Damian Reniszyn, Erna Rosenstein,

2015

position of an observer allows to free oneself from the present and from the power of time. In the series of works *Self-portrait à retour* I'm facing the issue of time and its pressure and activate the process of regaining memory. Transferring matter from one painting to another, I expand its surface area, outstretch it, and impress its residuum on the flat Surface of the canvas. I create a structure of synergic matter; the memory it contains serves as a medium of ideas and experiences that form identity. The *à retour* way allows to once again take a look at the process of the emergence of a painting-image, its dissociation, which leads it out of immanence and allows it to exist in another dimension”

11th April – 17th May

exhibition: “(Nie)dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku” [Basia Bańda, Marcin Berdyszak, Beata Ewa Białecka, Tomasz Ciecierski, Dawid Czycz, Iwona Demko, Barbara Falender, Krzysztof Gliszczyński, Martyna Grzeszczak, Małgorzata Kalinowska, Bartosz Kokosiński, Maciej Kurak & Max Skorwider, Kamil Kuskowski, Paweł Łubowski, Karina Marusińska, Paweł Matyszewski, Magda Moskwa, Justyna Olszewska, Ewa Partum, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Pawłowski, Maria



Wystawa „Nieczytelność. Konteksty pisma”, Galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań, 2016 rok.
Kurorka wystawy: Marta Smolińska / “Nieczytelność. Konteksty pisma” exhibition, Art Stations Gallery, Stary Browar, Poznań, 2016, curator of the exhibition: Marta Smolińska



2015

Aleksandra Ska, Marian Stępak, Alina Szapocznikow, Beata Szczepaniak, Grzegorz Sztwiertnia], kurator Marta Smolińska, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń.

maj
podejmuje, wraz z Aleksandrą Trzaską, inicjatywę ratowania mozaiki zdobiącej ścianę kina „Neptun” w Gdańsku. Wielkoformatowa (600 m², ceramiczna mozaika i barwiony tynk) abstrakcyjna mozaika, o wysokich walorach artystycznych, zaprojektowana w latach 50. XX wieku przez gdańską artystkę Annę Fiszer zdobiła ścianę kina „Neptun” i była powszechnie rozpoznawalnym elementem dekoracyjnym powojennego Głównego Miasta. Podjęta przez Grupę Capital Park inwestycja budowy hotelu w miejscu kina, nie przewidywała zachowania mozaiki. O mozaice zrobiło się głośno na skutek akcji Gliszczyńskiego i Trzaski, którzy pozyskali poparcie Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Fundacji Komitetu Inicjatyw Lokalnych. Założone przez nich na portalu społecznościowym wydarzenie „Nie dla burzenia mozaiki” zgromadziło niemal 6000 osób, a elektroniczna petycja skierowana do konserwatora zabytków zebrła blisko 3000 głosów, o sprawie wyczerpująco informowały liczne media. Gliszczyński podjął się trudnego zadania

2015

Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Damian Reniszyn, Erna Rosenstein, Aleksandra Ska, Marian Stępak, Alina Szapocznikow, Beata Szczepaniak, Grzegorz Sztwiertnia], curator Marta Smolińska, „Znaki Czasu” Centre for Contemporary Art, Toruń

May
undertakes, with Aleksandra Trzaska, to save the mosaic encrusting the wall of the “Neptun” cinema in Gdańsk. The large (600 m², ceramic mosaic and coloured plaster) abstract mosaic of high artistic quality, designed in the 1950s by Anna Fiszer, an artist from Gdańsk, decorated the wall of the “Neptun” cinema and was a widely recognized decorative element of the post-war Main Town. The Capital Park Group investment in building a hotel at the location of the Cinema did not envision keeping the mosaic. As a result of the action of Gliszczyński and Trzaska, who gained the support of the Association of Art Historians and the Local Initiatives Committee Foundation, the issue of the mosaic attracted public attention. The event they created on a social media platform, “No to the destruction of the mosaic”, was supported by almost 6,000 people, an online petition to a conservator was signed by almost 3,000 people, and the issue was extensively covered by the media. Gliszczyński took upon himself

Wystawa „(Nie)dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku”, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, 2015 rok / “(Nie)dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku” exhibition, “Znaki Czasu” Centre for Contemporary Art in Toruń, 2015



Akcja „Nie dla zniszczenia mozaiki Anny Fiszer”, Gdańsk, 2015 rok / Action “No to the destruction of Anna Fiszer’s mosaic”, Gdańsk, 2015, photo: Natalia Grzebała



Warsztaty w ramach projektu „Horizonte / Horyzonty 2015. Poszukiwanie śladów na granicy między fikcją a rzeczywistością / Spurensuche im Grenzland zwischen Fiktion und Wirklichkeit”, Smołdzino, 2015 rok
Workshops as part of the project “Horizonte / Horyzonty 2015. Poszukiwanie śladów na granicy między fikcją a rzeczywistością / Spurensuche im Grenzland zwischen Fiktion und Wirklichkeit”, Smołdzino, 2015



2015

koordynacji spotkań i uczestniczących w nich podmiotów, dzięki czemu w styczniu 2016 mozaika została rozebrana na koszt inwestora i złożona w składnicy konserwatorskiej. Jej nowym właścicielem została Fundacja Komitet Inicjatyw Lokalnych.

6–30 czerwca

wystawa indywidualna: „Odcisnięta pamięć”, malarstwo i obiekty, Galeria Refektarz, Kartuzy.

15–25 sierpnia

udział w Plenerowym Sympozjum Twórców i Teoretyków Summer Jam 2015. Obraz: redefiniowanie pojęcia „Widoczek z Poznania” [Andrzej Bednarczyk, Krzysztof Gliszczyński, Katarzyna Jankowiak-Gumna, Bartosz Kokosiński, Piotr Korzeniowski, Adam Molenda, Waldemar Rudyk, Sławomir Toman, Magda Węgrzyn, Michał Zawada, Wojciech Zubala], Poznań; miały miejsce dwie wystawy poplenerowe: 25 sierpnia–18 września 2015, ABC Gallery w Poznaniu oraz w czerwcu 2016 roku w Galerii ASP w Krakowie; wystawie towarzyszył katalog (Poznań 2015) (s. 16–19); Gliszczyński tak pisze w katalogu o udziale w wydarzeniu: „Obraz zainspirowany tym, co z zewnątrz, przechodzi drogę wyobcowania wobec tego, co widzi oko malarza. Proces twórczy podlega głębokiej zmysłowej przemianie, by stać się częścią pola sztuki, w którym pojęcie widoczku egzystuje gdzieś na jego obrzeżach,

2015

the difficult task of coordinating the meetings and the participating entities; as a result the mosaic could be taken apart in January 2016 at the expense of the investor and assembled in an conservation storeroom. It now belongs to the Local Initiatives Committee Foundation

6th–30th June

solo exhibition: „Odcisnięta pamięć”, painting, objects, „Refektarz” Gallery, Kartuzy

15th–25th August

participates in the Open-Air Symposium of Creators and Theoreticians Summer Jam 2015. „Obraz: redefiniowanie pojęcia 'Widoczek z Poznania'” [Andrzej Bednarczyk, Krzysztof Gliszczyński, Katarzyna Jankowiak-Gumna, Bartosz Kokosiński, Piotr Korzeniowski, Adam Molenda, Waldemar Rudyk, Sławomir Toman, Magda Węgrzyn, Michał Zawada, Wojciech Zubala], Poznań; two exhibitions were held after the event: 25th August – 18th September 2015, ABC Gallery in Poznań and in June 2016 in the Gallery of the AFA in Cracow; exhibition complemented by an album (Poznań 2015); Gliszczyński thus writes about his participation in the event in the album: “A painting inspired by what is outside undergoes a process of dissociation from what is seen by the painter’s eye. The creative process is subject to a deep sensual



Wystawa „Odcisnięta pamięć”, malarstwo i obiekty, Galeria „Refektarz”, Kartuzy, 2015 rok
“Odcisnięta pamięć” exhibition, painting and objects, “Refektarz” Gallery, Kartuzy, 2015



2015

podobnie jak obrazy, z których nie dowiemy się więcej niż to, co zobaczyliśmy. Malarstwo emancypuje się od często zużytych pojęć, by ponownie nadać im nowy sens na swoich prawach, by odzyskać władzę mówienia. Każdy pretekst jest dobry, by widoczek stał się widokiem, a może powidokiem."

9 września–4 października

wystawa: „Horizonte / Horyzonty 2015. Poszukiwanie śladów na granicy między fikcją a rzeczywistością / Spurensuche im Grenzland zwischen Fiktion und Wirklichkeit” [Jutta Barth, Monika Bartsch, Gerda Berger, David Dibiach, Michaela Rothe, Sabine Schneider, Evelyn Sommerhoff, Józef Czerniawski, Krzysztof Gliszczyński, Andrzej Karmasz, Sławomir Lipnicki, Anna Reinert, Tomasz Sobisz, Marcin Zawicki]; Galerie Verein Berliner Künstler, Berlin/Niemcy; wystawa w ramach polsko-niemieckiego projektu międzykulturowego realizowanego we współpracy Verein Berliner Künstler i ASP w Gdańsku; pozostałe wydarzenia projektu: 3–15 maja 2015 – symposium w Smłodzińskim Lesie, opublikowano dwujęzyczną (niemiecki/polski) dokumentację symposium; z zamieszczonej tam wypowiedzi Gliszczyńskiego: „Odciskanie pamięci – jest ważnym gestem kreacji, podczas którego residua malarские zmieniają znaczenie i nie są już tym, co widzimy – uzyskują status formy, uzyskanej w procesie ciągu operacyjnego. Jest to system synergii pomiędzy materią, formą, post-pamięcią i czynnością ciała.” (s. 10); 14–15 maja 2015 – Polsko-niemieckie Forum w Gdańsku konferencja międzynarodowa; 10 września 2015 – Polsko-niemieckie Forum w Berlinie; 6–28 listopada 2015 – wystawa w Galerii ASP w Gdańsku; podsumowanie projektu zostało zawarte w publikacji w ramach serii Zeszytów Wydawniczych ASP w Gdańsku (2015, 12).

29 października–6 grudnia

wystawa: „Exporting Gdańsk”, wystawa gościnna (Guest Exhibition) 3. Biennial of Painting organizowanego przez Chorwacki Związek Artystów [Beata Ewa Białecka, Daniel Cybulski, Krzysztof Gliszczyński, Katarzyna Józefowicz, Andrzej Karmasz, Grzegorz Kłaman, Dominik Lejman, Kamila Model, Hanna Nowicka, Agata Nowosielska, Anna Orbaczevska, Teresa Pągowska, Anna Reinert, Katarzyna Swinarska, Piotr Uklański, Ania Witkowska, Adam Witkowski, Iwona Zajęc], Zagrzeb/Chorwacja, wystawie towarzyszył katalog (s. 128–129).

5 grudnia–17 stycznia 2016

wystawa: „Metafora i rzeczywistość”; wystawa z okazji jubileuszu 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Zbrojownia Sztuki, ASP w Gdańsku; wystawie towarzyszył katalog (s. 310–311); z tekstu autorskiego Gliszczyńskiego zamieszczonego w katalogu: „W malarstwie poszukuję napięcia pomiędzy jego przyczyną materialną (farbą) a ideą, której jest nośnikiem. Ten splot, dzięki płynnemu medium, jakim jest malarstwo, pozwala na badanie stanów pośrednich, bycie poza czasem, pomiędzy nieobecny a widzialny.”

18 grudnia–17 stycznia 2016

wystawa: „Salon Sopotu”. Sztuka współczesna z kolekcji Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, PGS, Sopot.

2015

transformation and thus becomes part of the field of art, in which the concept of a view exists somewhere on its margins, just like paintings from which we won't learn anything more than what we have seen. Painting emancipates itself from the often worn out ideas to give them new meaning on its own terms, to regain the power of speech. Every pretext is good enough for a view to become an image, and perhaps an afterimage"

9th September – 4th October

exhibition: “Horizonte / Horyzonty 2015. Poszukiwanie śladów na granicy między fikcją a rzeczywistością / Spurensuche im Grenzland zwischen Fiktion und Wirklichkeit” [Jutta Barth, Monika Bartsch, Gerda Berger, David Dibiach, Michaela Rothe, Sabine Schneider, Evelyn Sommerhoff, Józef Czerniawski, Krzysztof Gliszczyński, Andrzej Karmasz, Sławomir Lipnicki, Anna Reinert, Tomasz Sobisz, Marcin Zawicki]; Galerie Verein Berliner Künstler, Berlin/Germany; exhibition was a part of the Polish–German intercultural project realised in cooperation between Verein Berliner Künstler and the AFA in Gdańsk; other events of the project: 3rd–15th May 2015 – symposium in Smłodziński Las, with bilingual (Polish/German) documentation published; from Gliszczyński's statement printed therein: “Imprinting memory is an important gesture of creation during which painting residua change their meaning and cease being what we see – they become a form acquired in the process of an operational sequence. It is a system of synergy between the matter, the form, the post-memory, and the activity of the body”; 14th–15th May 2015 – Polish–German Forum in Gdańsk international conference; 10th September 2015 – Polish–German Forum in Berlin; 6th–28th November 2015 – exhibition in the Gallery of the AFA in Gdańsk; project synthesised in a publication within the series Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (12/2015)

29th October – 6th December

exhibition: “Exporting Gdańsk”, guest exhibition at the 3rd Biennial of Painting organised by the Croatian Association of Artists [Beata Ewa Białecka, Daniel Cybulski, Krzysztof Gliszczyński, Katarzyna Józefowicz, Andrzej Karmasz, Grzegorz Kłaman, Dominik Lejman, Kamila Model, Hanna Nowicka, Agata Nowosielska, Anna Orbaczevska, Teresa Pągowska, Anna Reinert, Katarzyna Swinarska, Piotr Uklański, Ania Witkowska, Adam Witkowski, Iwona Zajęc], Zagreb/Croatia, exhibition complemented by an album

5th December – 17th January 2016

exhibition: “Metafora i rzeczywistość”. Exhibition celebrating 70 years of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, Armoury of Art, AFA in Gdańsk; exhibition complemented by an album; from Gliszczyński's text printed in the album: “In painting, I search for the tension between its material cause (paint) and the idea which it carries. This entanglement, thanks to the fluid medium that painting is, allows to examine intermediate states outside time, between the absent and the visible”

18th December – 17th January 2016

exhibition: “Salon Sopotu”. Contemporary art from the collections of the National Art Gallery in Sopot, PGS, Sopot

2015

otrzymał odznakę honorową Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

publikacja (artykuł): Urszula Szulakowska *Death of Christ / Death of the Artist. Slippage of Meaning in Contemporary Performance Art and Photography*, „IKON. Journal of Iconographic Studies” 2015 (8), [http://esthesis.org/death-of-christ-death-of-the-artist-the-slippage-of-meaning-in-contemporary-performance-art-and-photography-urszula-szulakowska/ (dostęp: 17.09.2018)]; autorka uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego; z tekstu: „In his earlier paintings, in works such as *Levitation* (2002), his own recumbent form had already appeared as in the pose of the Dead Christ, although Gliszczyński, in fact, was not aware of the existence of Holbein's painting [*Body of the Dead Christ in the Tomb*, 1520–22] even during his recent performance. In the performance work Gliszczyński's body becomes a canvas which is painted by the action of pouring on of wine. This theatre of the shroud and the oblations of wine were intentionally referential to Christian dogma and Gliszczyński was at this stage only subconsciously, half-aware, of this Christological context. In fact, at first the shroud was thrown into a rubbish bin, but then retrieved after some further consideration. Gliszczyński has not placed the original shroud on public exhibition, only the photograph of his own body within the shroud, as well as the performance. The shroud, however, even in spite of (or maybe because of) its absence, due to public interest has gradually acquired a relic-like status, somewhat like the Shroud of Turin. What is noteworthy about Gliszczyński's performance is that it was not a public action. It was filmed and photographed in his studio with only himself, his son and the photographer present. The shroud, folded away after an interior, private action, has since been opened out and has become a public icon. Like the Turin shroud Gliszczyński's is a copy of his body, almost a negative impression of his own form and flesh. The whole issue of Gliszczyński not being entirely aware of the Christological implications of his action, whereas audience and critics read his performance thus, raises important questions concerning the generation of meaning in art. How is this produced? In this case a basically unintentional action, focused largely on alchemical symbology, with less consciousness of the Dead Christ / Turin shroud context is generating an ever-richer and more complex text in which the video and photographs of the action have become implicated as semiotic devices.”

publikacja: *re/prezentacja – drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP* (red. Łukasz Guzek, Gdańsk 2015), będąca podsumowaniem cyklu wystaw, którego pomysłodawcą był Gliszczyński. Wystawy były prezentowane w Galerii ASP na ulicy Chlebnickiej w Gdańsku w roku akademickim 2013/2014. Gliszczyński o projekcie: „Idea było pokazanie różnych absolwentów naszej Uczelni, którzy po jej ukończeniu rozpoczęli samodzielne kariery artystyczne i znaleźli się w realiach świata sztuki, rynku. (...) Celem było

2015

publication (article): Urszula Szulakowska *Death of Christ / Death of the Artist. Slippage of Meaning in Contemporary Performance Art and Photography*, „IKON. Journal of Iconographic Studies” 2015 (8), [http://esthesis.org/death-of-christ-death-of-the-artist-the-slippage-of-meaning-in-contemporary-performance-art-and-photography-urszula-szulakowska/ (access: 17.09.2018)]; excerpt from the text: “In his earlier paintings, in works such as *Levitation* (2002), his own recumbent form had already appeared as in the pose of the Dead Christ, although Gliszczyński, in fact, was not aware of the existence of Holbein's painting [*Body of the Dead Christ in the Tomb*, 1520–22] even during his recent performance. In the performance work Gliszczyński's body becomes a canvas which is painted by the action of pouring on of wine. This theatre of the shroud and the oblations of wine were intentionally referential to Christian dogma and Gliszczyński was at this stage only subconsciously, half-aware, of this Christological context. In fact, at first the shroud was thrown into a rubbish bin, but then retrieved after some further consideration. Gliszczyński has not placed the original shroud on public exhibition, only the photograph of his own body within the shroud, as well as the performance. The shroud, however, even in spite of (or maybe because of) its absence, due to public interest has gradually acquired a relic-like status, somewhat like the Shroud of Turin. What is noteworthy about Gliszczyński's performance is that it was not a public action. It was filmed and photographed in his studio with only himself, his son and the photographer present. The shroud, folded away after an interior, private action, has since been opened out and has become a public icon. Like the Turin shroud Gliszczyński's is a copy of his body, almost a negative impression of his own form and flesh. The whole issue of Gliszczyński not being entirely aware of the Christological implications of his action, whereas audience and critics read his performance thus, raises important questions concerning the generation of meaning in art. How is this produced? In this case a basically unintentional action, focused largely on alchemical symbology, with less consciousness of the Dead Christ / Turin shroud context is generating an ever-richer and more complex text in which the video and photographs of the action have become implicated as semiotic devices”

publication: *re/prezentacja – drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP* [ed. Łukasz Guzek, Gdańsk 2015], synopsising a series of exhibitions initiated by Gliszczyński. The exhibitions were held in the Gallery of the AFA at Chlebnicka street in Gdańsk in the academic year 2013/2014. Gliszczyński about the project: “The idea was to present the works of different graduates of our Academy who, after graduation, started their independent artistic careers and found themselves in the realities of the world of art and the art market. [...] The aim was to familiarise ourselves with artists whom we might not have met personally, but whose accomplishments and works were known to us” (pp. 5–7).

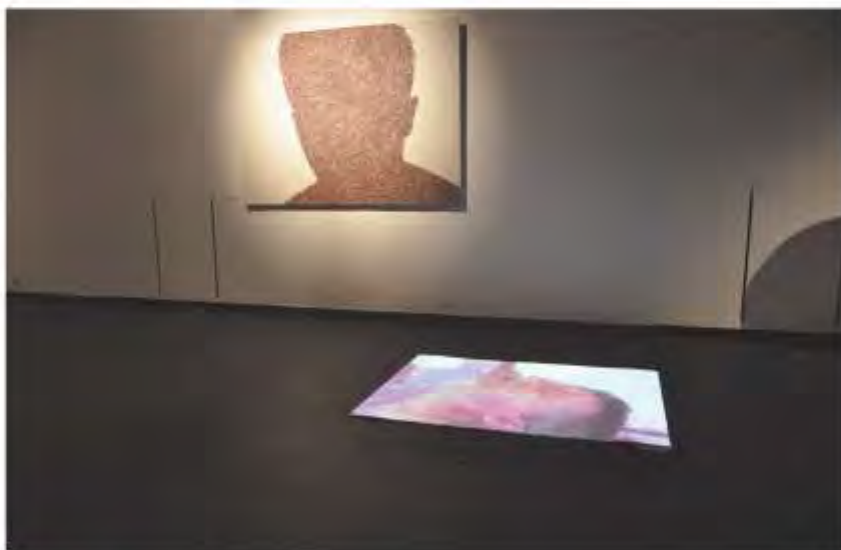
2015 przybliżenie sylwetek tych artystów, z którymi nie zawsze mieliśmy kontakt, ale wiedzieliśmy o ich sukcesach i ich pracy artystycznej.” (s. 5–7).

publikacja pod red. naukową Gliszczyńskiego: *Horyzonty / Horizonte 2015. Poszukiwanie śladów na pograniczu między fikcją i rzeczywistością / Spurensuche im Grenzland zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, red. naukowa Krzysztof Gliszczyński, Zeszyty Wydawnicze Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (12), Gdańsk 2015; publikacja zawiera podsumowanie projektu artystycznego.

2016 15 stycznia–21 lutego
wystawa indywidualna: „SYNthesis&enERGY”. Obrazy, residua malarskie i wideo, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń; wystawie towarzyszył katalog z tekstem krytycznym Marty Smolińskiej *Synergiczna cyrkulacja materii: twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jako zmysłowe wydarzenie się* (fragment): „Liotard sugeruje, że »świętość chwili nigdy nie zostanie wynagrodzona przez historię świętości«. Gliszczyński, jakby wbrew intuicji francuskiego filozofa, »mumifikuje« w swoich pracach drobinki materii oraz pieczołowicie zapisuje ślady jej synergicznej cyrkulacji, uzmysławiając odbiorcom, że proces malarski

2015 publication edited by Gliszczyński: *Horyzonty / Horizonte 2015. Poszukiwanie śladów na pograniczu między fikcją i rzeczywistością / Spurensuche im Grenzland zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (12), Gdańsk 2015, synopsising an artistic project

2016 15th January – 21st February
solo exhibition: “SYNthesis&enERGY”. Paintings, painting residua, and a video work, “Wozownia” Art Gallery, Toruń; exhibition complemented by an album from Marta Smolińska’s critical text *Synergiczna cyrkulacja materii. Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jako zmysłowe wydarzenie się* (excerpt): “Liotard suggests that ‘the sacredness of the moment will never be compensated by the history of sacredness’. Gliszczyński, as if contrary to the French philosopher’s intuition, ‘mummifies’ in his works the specks of matter and meticulously records the traces of its synergic circulation, making the viewers realize that the process of painting can be represented historically. In this context, painting becomes a meditation, contemplation, and reflective consideration. Apart from being painted, it is first and foremost being thought, it doubts



Wystawa „SYNthesis&enERGY”, obrazy, residua malarskie i wideo, Galeria Sztuki „Wozownia”, Toruń, na zdjęciu kuratorka wystawy Marta Smolińska, 2016 rok / “SYNthesis&energy” exhibition, paintings, painterly residua and video, “Wozownia” Art Gallery, Toruń, in the photo exhibition curator Marta Smolińska, 2016

2016

jednak można ująć w historię. Malarstwo staje się w tym kontekście medytacją, rozważaniem i refleksyjnym namysłem. Oprócz tego, że się maluje, ono przede wszystkim się myśli, samo siebie podaje w wątpliwość, analizuje i odważnie eksploruje własne antypody.”; ukazała się obszerna recenzja wystawy: Szymon Owsiański, *Badacz – Kapłan – Wskrzesiciel*, internetowy Magazyn O.pl [http://magazyn.o.pl/2016/szymon-owsianski-badacz-kaplan-wskrzesiciel/#/ (dostęp: 21.06.2018)]; z tekstu: „[Gliszczyński] opowiada się za chęcią poszukiwania napięcia pomiędzy przyczyną malarstwa a ideą, której jest ono nośnikiem. Interesuje się strefą |między| – znaczeniem między konceptem | a | obrazem, nienależną farbą | a | rozmalowanym dziełem, szczegółem | a | całością, momentem scalania | a | momentem rozbicia. Ciekawość przeradza się u Gliszczyńskiego w zapętłony, malarzski eksperyment, wciąż od nowa definiowany za sprawą towarzyszących malarstwu obiektów, instalacji i transmedialnie wykorzystywanych wideo. Ten rodzaj mistycznej gry, w której tytułowe residua z dociekaniem alchemicznymi.”

23 stycznia–28 lutego

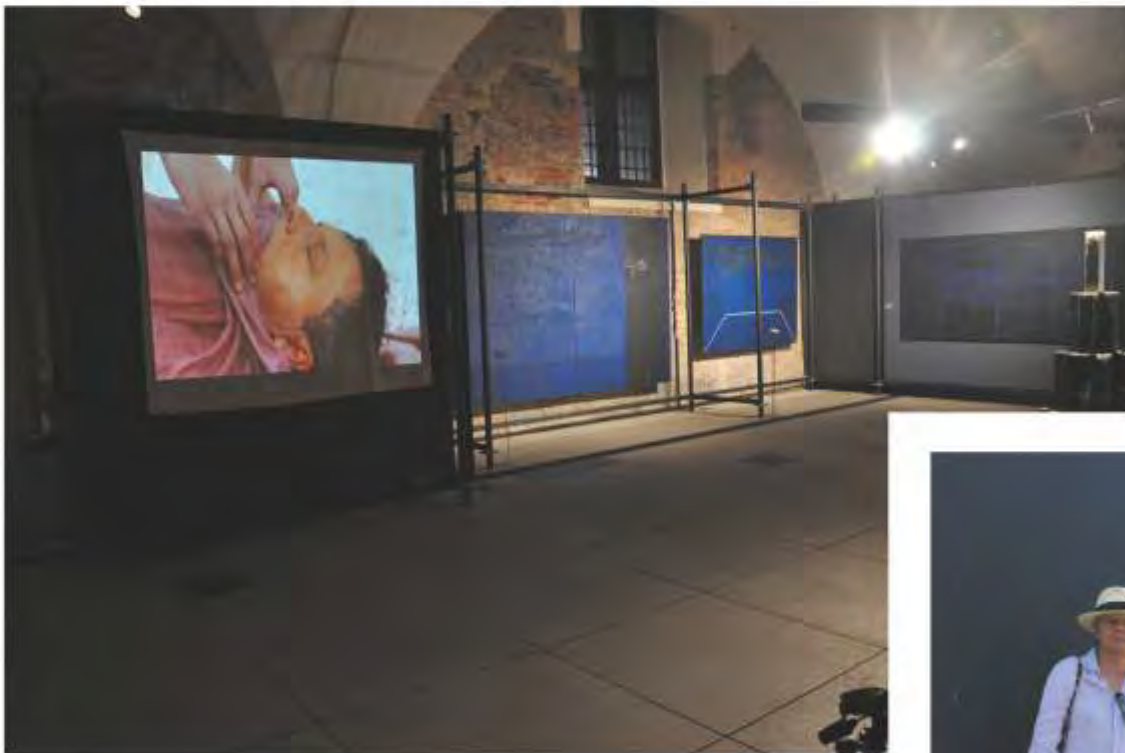
wystawa pokonkursowa II Triennale Sztuki Pomorskiej, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot; Gliszczyński został laureatem w kategorii Malarstwo; wystawie

2016

itself, analyses, and bravely explores its own antipodes”; an extensive review of the exhibition was published: Szymon Owsiański, *Badacz – Kapłan – Wskrzesiciel*, online “Magazyn O.pl” [http://magazyn.o.pl/2016/szymon-owsianski-badacz-kaplan-wskrzesiciel/#/ (access: 21.06.2018)]; excerpt from the text: “[Gliszczyński] advocates the willingness to search for the tension between the reason for painting and the idea it carries. He is interested in the area |in between| – the meaning between the concept | and | the painting, the unused paint | and | the painted work, the detail | and | the whole, the moment of unification | and | the moment of dissolving. With Gliszczyński, curiosity transforms into a looping painting experiment, continually redefined due to the objects, installations, and transmedially utilised video works that accompany the paintings. This kind of mystical game in which the eponymous painting residua play a crucial role the painter connects with alchemical investigations”

23rd January – 28th February

post-contest exhibition at the 2nd Triennial of Pomeranian Art, National Art Gallery, Sopot; Gliszczyński won in the category of Painting; exhibition complemented by an album (Sopot 2016); excerpt from the text by juror Professor Jarosław Modzelewski:



Wystawa „Fête Funèbre”, Zbrojownia Sztuki ASP, Gdańsk, 2016 rok / “Fête Funèbre” exhibition, Armoury of Art, Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2016



Wystawa Anisha Kapoora, z synem w Fundação de Serralves, Museum of Contemporary Art, Porto, 2018 rok., fot. Dominika Krechowicz / Anish Kapoor's exhibition, with son in Fundação de Serralves, Museum of Contemporary Art, Porto, 2018, photo: Dominika Krechowicz

2016

towarzyszył katalog (Sopot 2016) (s. 34–36); z tekstu jurora prof. Jarosława Modzelewskiego: „Materialność farby i zagadka płaszczyzny obrazu, to chyba dwa najbardziej intrygujące problemy malarskie dla Krzysztofa Gliszczyńskiego. W swoich »instalacjach malarskich« próbuje on budować obraz w przestrzeni, nie rezygnując z oddziaływania koloru i wibracji materii farby, pokazując fizyczność i dosłowność narzędzi malarza. Tych samych przecież, z których na płaszczyźnie powstaje iluzja przestrzeni. Poszukiwania Krzysztofa Gliszczyńskiego są dla mnie wartością jako poznawanie takich aspektów malarstwa, które są mi z różnych przyczyn, choćby innej osobowości twórczej, niedostępne.”

23 lutego–17 maja

wystawa: „Nieczytelność. Konteksty pisma” [Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Hanne Darboven, Małgorzata Dawidek, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Şakir Gökçebağ, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Leszek Knaflowski, Brigitte Kowan, Andrzej Leśnik, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski], kurator: Marta Smolińska, Galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań; wystawie towarzyszył zeszyt z tekstem kuratorki (fragment): „*Historia malarza z Borowego Młyna* (2013) Krzysztofa Gliszczyńskiego to zwój obrazów na płótnie lnianym, nasączonym barwionym woskiem pszczelim. Jest to rodzaj nieczytelnej i niedostępnej księgi, w której artysta zapisuje i symbolicznie zespala historię malarza-ojca ze swoją własną.”

28 października–27 listopada

wystawa: „Fête Funèbre”, Zbrojownia Sztuki, ASP, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog (s. 50–59); z autorskiego tekstu artysty zamieszczonego w katalogu: „Na wystawie (...) [pokazuję] obrazy, pracę wideo i obiekt *Urny*. *Urny* powstają od 1992 roku i łączą różne okresy mojej twórczości. Trudno powiedzieć, czy zawierają w sobie pewną esencjonalność tego czasu – na pewno są autentycznym świadkiem wydarzeń. W pewnym momencie stały się dla mnie inspiracją do stworzenia obrazów synergicznych, które z kolei powodują, że *Urny* symbolicznie znikają. Praca wideo *Winienie* nawiązuje do wątków, jakie pojawiły się w obrazach, które zaprezentowałem na wystawie »Trzy przestrzenie« w Galerii Koło w 2002 roku. Moja własna postać – ciało – pojawia się ponownie, (...) zarejestrowana podczas akcji dokamerowej, tworząc pewną parabolę czasową, ujawniającą powtarzalność zdarzeń w sztuce. Zbiór (...) [prac pokazanych na wystawie] stanowi dla mnie ważne zderzenie idei montażu, (...) który w kontekście całej mojej twórczości stawia pytania o przemijanie, splatające sztukę i życie. (...) Twórczość artystyczna (...) [jest] dla mnie procesem myślowym uruchamiającym najgłębiej umiejscowione, niedostępne zmysłom źródło refleksji. Nie ma lepszego sposobu, by je ujawnić, niż gest, język ciała. Ciało jest medium, które daje możliwość ujawnienia tego, co nieobecne.”

2016

“The physicality of paint and the mystery of the surface of the painting are perhaps the most intriguing pictorial issues for Krzysztof Gliszczyński. In his ‘painting installations’, he’s attempting to build a painting in space without forgoing the effect of the colour and vibration of the paint matter, showing the physicality and literality of the painter’s tools. The same ones on whose surface an illusion is born. For me, Krzysztof Gliszczyński’s quest constitutes a value as getting to know these aspects of painting that to me, for different reasons, if only due to our different creative personalities, remain inaccessible”

23rd February – 17th May

exhibition: “Nieczytelność: Konteksty pisma” [Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Hanne Darboven, Małgorzata Dawidek, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Şakir Gökçebağ, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Leszek Knaflowski, Brigitte Kowan, Andrzej Leśnik, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski], curator: Marta Smolińska, Art Stations Gallery, Old Brewery, Poznań; exhibition complemented by a booklet with the curator’s text (excerpt): *The Story of a painter from Borowy Młyn* (2013) by Krzysztof Gliszczyński is a scroll of paintings on linen canvas soaked in coloured beeswax. It is a kind of illegible and inaccessible book in which the artist writes down and symbolically unites the history of the painter-father with his own”

28th October – 27th November

exhibition: “Fête Funèbre”, Armoury of Art, AFA, Gdańsk; exhibition complemented by an album; from the artist’s text printed in the album: “At the exhibition [...] [I display] my paintings, a video work, and the object *Urns*. I have been creating *Urns* since 1992 and they encompass different stages of my artistic development. It is difficult to say whether they incorporate a certain essentiality of that time – undoubtedly they are an authentic witness of the events. At some point they became an inspiration for me to create synergic paintings, which, in turn, make *Urns* symbolically disappear. The 2012 video work entitled *Blaming* refers to the motifs that appeared in my paintings displayed at the exhibition ‘Three Spaces’ in ‘Koło’ Gallery in 2002. My own figure – my body – appears again, [...] recorded during a to-camera action, creating a time parable of sorts, which reveals the repetitiveness of events in art. For me, the collection [...] [of the works presented at the exhibition] constitutes an important clash of the ideas of editing, which [...] in the context of my whole artistic output poses questions about transience, which intertwine art and life with mutual relations. [...] For me, artistic creation [...] [is] an intellectual process that [activates] the deepest source of reflection, inaccessible to senses. There is no better way to manifest it than through gesture, the language of the body. The body is a medium that enables us to reveal what is absent”

2016

16 grudnia–12 lutego 2017

wystawa: 4. Biennale Sztuki Gdańskiej, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk; wystawie towarzyszył katalog (s. 13).

17 grudnia–30 marca 2017

wystawa: „Nieczytelność. Palimpsesty” [Andrzej Bednarczyk, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Witosław Czerwonka, Małgorzata Dawidek, Irmina Felińska, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Roma Hałat, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Hacer Kiroğlu, Piotr Korzeniowski, Andrzej Leśnik, Zbigniew Libera, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ewa Partum, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Zbigniew Sałaj, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski, Bogdan Wojtasiak], Muzeum Pana Tadeusza, Ossolineum, Wrocław; wystawie towarzyszył katalog (s. 38, 58) z tekstem Marty Smolińskiej (fragment): „Krzysztof Gliszczyński zatopił w parafinie wiele tomów, publikowanych w czasach komunistycznych, nadając im tytuł *Biblioteka*. Żadnej z owych książek nie otworzymy, ponieważ jej stronice są szczelnie sklejone, a czerwona kolorystyka zyskuje w tym kontekście symboliczny wydźwięk. Czy zatem *Biblioteka* stawia także pytania o nieczytelność ideologii?”

publikuje tekst w: Joanna Dudek. *Up-teka Sztuki / Pharmasee of Art*, Gdańsk–Poznań–Kalisz 2016 (fragment): „(...) w sztuce (...) poison staje się przyczyną obumierania tego, co zbędne, by myśl, idea mogły stać się istotą artystycznej formy.”

publikacja: *Immer wieder zeitgenössisch Verein Berliner Künstler 1841–2016*, Berlin 2016, uwzględniająca twórczość Gliszczyńskiego (s. 80).

publikacja: Dawid Marszewski, *Dlaczego niektóre obrazy chcą wyskoczyć z okna?*, Poznań 2016; autor uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego, a w drugiej części publikacji zamieszcza rozmowę z artystą (s. 105–116); z wypowiedzi Gliszczyńskiego: „Natoomiast w latach dziewięćdziesiątych krytyka malarstwa była tak silna, że malarstwo musiało znaleźć odpowiedź na nią. Ja jej szukałem na bardzo szerokich polach, sięgając bardzo głęboko, interpretując pewne fenomeny malarstwa. Na pewno czasami trzeba zaprzeczyć malarstwu, żeby je zrozumieć. Początkowo zarzucano mi, że grzebię malarstwo. Urna to nie jest tylko pojęcie ostateczne, ale przede wszystkim dające nadzieję. Może stąd wynika jej eschatologiczny charakter. We wszystkich kulturach i religiach jest wiara, że coś zmienia swoją postać, stając się czymś innym, otrzymuje nowe życie, może lepsze. [pytanie DM] ...reinkarnacja malarstwa? [KG] Tak. To doświadczenie uświadomiło mi płynność granic samego malarstwa. Żeby ono żyło, trzeba je po prostu zobaczyć. Trzeba z niego wyjść. Zrobiłem nawet kilka prac wideo, które wynikały z ciekawości, z jaką obserwowałem to, co się dzieje z materią. Chciałem zrobić zdjęcie, zatrzymać ją w kadrze, bo była bardzo atrakcyjna. Uwodziła mnie. Badanie granic doprowadziło mnie do krawędzi

2016

16th December – 12th February 2017

exhibition: 4th Biennial of Gdańsk Art, Gdańsk City Gallery, Gdańsk; exhibition complemented by an album

17th December – 30th March 2017

exhibition: “Nieczytelność: Palimpsesty” [Andrzej Bednarczyk, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Irma Blank, Witosław Czerwonka, Małgorzata Dawidek, Irmina Felińska, Katarzyna Giełżyńska, Krzysztof Gliszczyński, Roma Hałat, Jakub Jasiukiewicz, Sasaguchi Kazz, Hacer Kiroğlu, Piotr Korzeniowski, Andrzej Leśnik, Zbigniew Libera, Navid Nuur, Franciszek Orłowski, Michał Martychowiec, Ewa Partum, Ireneusz Pierzgalski, Sophia Pompéry, Ketty La Rocca, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby, Zbigniew Sałaj, Andrzej Szewczyk, Jan Tarasin, Endre Tót, Marian Warzecha, Marek Wasilewski, Bogdan Wojtasiak], Sir Thaddeus Museum, Ossolineum, Wrocław; exhibition complemented by an album with Marta Smolińska’s text (excerpt): “Krzysztof Gliszczyński sunk in paraffin many volumes published during communism and entitled them *Library*. We won’t open any of these books, because their pages are glued shut, and the context gives the red colour palette a symbolic meaning. So does *Library* also ask questions about the illegibility of ideology?”

publishes a text in: Joanna Dudek. *Up-teka Sztuki / Pharmasee of Art*, Gdańsk–Poznań–Kalisz (excerpt): “In art [...] poison becomes the reason for the death of what is redundant, so that a thought, an idea can become the essence of the artistic form”

publication: *Immer wieder zeitgenössisch Verein Berliner Künstler 1841–2016*, Berlin 2016, takes note of Gliszczyński’s work (p. 80)

publication: Dawid Marszewski, *Dlaczego niektóre obrazy chcą wyskoczyć z okna?*, Poznań 2016; the author takes note of Gliszczyński’s work, and in the second part of the publication includes an interview with the artist (pp. 105–116); excerpt from the text: “On the other hand, in the 1990s painting was so strongly criticised that it had to come up with some sort of response. I searched for it in many varied fields, reaching very deep, interpreting certain phenomena encountered in painting. To be sure we sometimes have to contradict painting in order to understand it. At first I was accused of burying painting. An urn is not only a definitive concept, it mainly gives hope. Maybe this is the root of its eschatological character. All cultures and religions believe that something changes its form, becoming something else, gain new life, perhaps a better one. [DM’s question] A reincarnation of painting? [KG] Yes. This experience made me realise the fluidity of the boundaries of painting. For painting to be alive, we simple have to see it. We have to step out of it. I even recorded several video works that resulted from the curiosity with which I observed matter and the processes it undergoes. I wanted to take a picture, to lock it in a frame, because it was very appealing. It was seducing me. The study of boundaries led me to the edge of the can of paint.

2016

puszki po farbie. W pracy *Puste krawędź* puszki jest tylko małym śladem tego, co się tam wydarzyło w trakcie pracy nad obrazem. Naprawdę malutkim, ale w kontekście pustej przestrzeni, staje się elementem, który wiele mówi o eksploatowaniu malarstwa do granic możliwości. Może na tej granicy jest coś, co po prostu otwiera malarzowi nową przestrzeń, nowy wymiar, bo ten wymiar, który możemy ogarnąć w kadrze wzroku znamy. W zasadzie cały czas jest on obecny w sensie historycznym. Próby przekraczania granic obrazu powodują, że pomiędzy odnajdujemy tę przestrzeń."

2017

27 stycznia–28 lutego
wystawa: „#Biblioteka” [Jan Berdyszak, Barbara Bloom, Hubert Czerepok, Iwona Demko, Krzysztof Gliszczyński, Maurycy Gomulicki, Nicolas Gropierre, Horst Hoheisel & Andreas Knitz, Jakub Jasiukiewicz, Bartosz Kokosiński, Jarosław Kozłowski, Anna Królikiewicz, Agnieszka Kurant, Piotr Kurka, Paweł Susid, Grzegorz Sztwiertnia, Małgorzata Szymankiewicz], kuratorka Marta Smolińska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

30 marca–9 kwietnia
uczestniczy w plenerze PLENERIADA w Kazimierzu Dolnym, organizowanym przez warszawską Galerię STALOWA; w plenerze uczestniczyli profesorowie i studenci UA w Poznaniu oraz gdańskiej i warszawskiej

2016

In the work *Empty*, the edge of the can is only a small trace of what happened there during the work on the painting. A really minute one, but in the context of the empty space it becomes an element that says a lot about exploiting painting to the limit. Perhaps beyond this limit lies something that simply opens before the painter a new space, a new dimension, because we know the dimension which we are able to see in the frame of our sight. It's actually constantly present, historically speaking. Attempts to push the limits of painting allow us to find this space in between"

2017

27th January – 28th February
exhibition: „#Biblioteka” [Jan Berdyszak, Barbara Bloom, Hubert Czerepok, Iwona Demko, Krzysztof Gliszczyński, Maurycy Gomulicki, Nicolas Gropierre, Horst Hoheisel & Andreas Knitz, Jakub Jasiukiewicz, Bartosz Kokosiński, Jarosław Kozłowski, Anna Królikiewicz, Agnieszka Kurant, Piotr Kurka, Paweł Susid, Grzegorz Sztwiertnia, Małgorzata Szymankiewicz], curator Marta Smolińska, „Zamek” Culture Centre in Poznań

30th March – 9th April
participates in the open-air event PLENERIADA in Kazimierz Dolny, organised by the Warsaw-based „Stalowa” Gallery; the participants included the professors and students from the UA in Poznań



W Bronowie u Andrzeja Bielawskiego, 2017 rok, fot. Dominika Krechowicz
In Bronów at Andrzej Bielawski's, 2017, photo: Dominika Krechowicz



Plener studencki w Kazimierzu Dolnym w ramach Pleneriady, 2017 rok, od lewej: Alicja Kubicka, Monika Reut, asystent Daniel Cybulski, Weronika Stańczak, Katarzyna Cur, Martyna Lorbicka, Krzysztof Gliszczyński, Daria Bilka / Student plein-air in Kazimierz Dolny as part of the Pleneriada, 2017, from the left: Alicja Kubicka, Monika Reut, assistant Daniel Cybulski, Weronika Stańczak, Katarzyna Cur, Martyna Lorbicka, Krzysztof Gliszczyński, Daria Bilka



Spotkanie z prof. Hugonem Laseckim z okazji jego 85 urodzin, na wystawie „Galaktyka Hugon”, Galeria WL4, Gdańsk 2017 rok, fot. Bartosz Żukowski
Meeting with Prof. Hugon Lasecki on the occasion of his 85th birthday, at the „Galaktyka Hugon” exhibition, WL4 Gallery, Gdańsk, 2017, photo: Bartosz Żukowski

2017

ASP; wystawa poplenerowa miała miejsce w Galerii STALOWA w Warszawie, w dniach 24 czerwca–5 lipca 2017 roku, prezentowane na wystawie prace były wystawione na charytatywnej aukcji przeprowadzonej przez Galerię STALOWA 5 lipca 2017 roku.

21–22 maja

wystawa: „Wideoopukiwanie”, dedykowana prof. Witosławowi Czerwonke, Instytut Cybernetyki Sztuki, Gdańsk Osowa – wydarzenie w ramach akcji Noc Muzeów.

27–28 maja

wystawa: „Superpozycje” – problemowa wystawa sztuki współczesnej”, Instytut Cybernetyki Sztuki, Gdańsk Osowa.

2 czerwca–3 lipca

wystawa: „Wyspy i atole. Mapowanie wyobraźni” [Andrzej Bednarczyk, Krzysztof Gliszczyński, Valeriia Ianichek, Celina Kanunnikava, Anna Róża Kołacka, Ireneusz Kopacz, Ewa Kulesza, Agnieszka Kurant, Krzysztof Mętel, Sophia Pompéry, Sonia Rammer, Gauri Sharma, Andrzej Szewczyk, Małgorzata Szymankiewicz, Filip Wierzbicki-Nowak], Galeria Sztuki Wozownia, Toruń; kuratorka Marta Smolińska; wystawie towarzyszył katalog (Toruń 2017) (s. 17).

3–17 czerwca

wystawa: „Galaktyka Hugon” – wystawa prac studentów i dyplomantów prof. Hugona Laseckiego z okazji jego 85. urodzin, Galeria WL4, Gdańsk; Gliszczyński był asystentem prof. Laseckiego w prowadzonej przez niego pracowni dyplomowej w latach 1988–2003; w trakcie wernisażu Gliszczyński prowadził rozmowę z prof. Hugonem Laseckim.

23 czerwca–26 sierpnia

wystawa: „Co z tą abstrakcją?”, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa; wystawie towarzyszył folder/plakat.

7–24 września

wystawa sztuki Wydziału Malarstwa ASP i Politechniki w Gdańsku w ramach projektu „KHÔRA Gdanskas Vilniuje, Vilnius Gdanskas / Gdańsk in Vilnius / Vilnius in Gdańsk, Vilniaus dailės akademija (Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie); ukazała się publikacja podsumowująca projekt: *KHÔRA. From Gdańsk to Vilnius / From Vilnius to Gdańsk*, Gdańsk 2017 (s. 56–57).

9–10 listopada

organizuje konferencję naukową „Pomiędzy mapą a terytorium. Strategie artystyczne wobec antropologii miejsca”, ASP w Gdańsku; konferencja zorganizowana została w ramach realizowanego przez Gliszczyńskiego projektu „Mapa i terytorium. Sztuki wizualne wobec antropologii miejsca”; w 2020 roku wydana została publikacja pod redakcją naukową Gliszczyńskiego, zawierająca teksty wygłoszone podczas konferencji dopełnione spójnymi tematycznie artykułami.

otrzymał Stypendium Artystyczne Miasta Sopotu, Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska w dziedzinie kultury i Nagrodę Rektora ASP w Gdańsku II stopnia za działalność artystyczną i naukową.

publikuje tekst w katalogu wystawy Przemysława Łopacińskiego *Do jutra...*, Gdańsk 2017 (fragment): „Wrażliwe oko we wszelkich szczelinach, pęknięciach,

2017

and the AFA in Gdańsk and Warsaw; the subsequent exhibition was held in the “STALOWA” Gallery in Warsaw between 24th June – 5th July 2017, and the presented works were auctioned off at a charity auction by the “STALOWA” Gallery on 5th July 2017

21st–22nd May

exhibition: “Wideoopukiwanie”, dedicated to Professor Witosław Czerwonka, Institute of the Cybernetics of Art, Gdańsk Osowa – the event was a part of the Long Night of Museums

27th–28th May

exhibition: “Superpozycje – problemowa wystawa sztuki współczesnej”, Institute of the Cybernetics of Art, Gdańsk Osowa

2nd June – 3rd July

exhibition: “Wyspy i atole. Mapowanie wyobraźni” [Andrzej Bednarczyk, Krzysztof Gliszczyński, Valeriia Ianichek, Celina Kanunnikava, Anna Róża Kołacka, Ireneusz Kopacz, Ewa Kulesza, Agnieszka Kurant, Krzysztof Mętel, Sophia Pompéry, Sonia Rammer, Gauri Sharma, Andrzej Szewczyk, Małgorzata Szymankiewicz, Filip Wierzbicki-Nowak], “Wozownia” Art Gallery, Toruń; exhibition complemented by an album (Toruń 2017)

3rd–17th June

exhibition: “Galaktyka Hugon” – exhibition of the works of Professor Hugon Lasecki’s students and graduates celebrating his 85th birthday, WL4 Gallery, Gdańsk; Gliszczyński was Professor Lasecki’s assistant in his graduate studio in the years 1988–2003

23rd June – 26th August

exhibition: “How about that abstraction?”, Stefana Gierowski’s Foundation, Warszawa; exhibition complemented by a folder/poster

7th–24th September

art exhibition at the Faculty of Painting of the AFA and the University of Technology in Gdańsk as part of the project “KHÔRA Gdanskas Vilniuje, Vilnius Gdanskas / Gdańsk in Vilnius / Vilnius in Gdańsk, Vilniaus dailės akademija (Academy of Fine Arts in Wilnie); a publication summarising the project was published: *KHÔRA. From Gdańsk to Vilnius / From Vilnius to Gdańsk*, Gdańsk 2017

9th–10th November

organises a scientific conference “Between a map and a territory: Artistic strategies and the anthropology of location”, AFA in Gdańsk; the conference was organised as part of Gliszczyński’s project “Map and territory: Visual arts and the anthropology of location”

receives the Artistic Scholarship of the President of Sopot, the Award of the President of Gdańsk in the field of culture, and a 2nd degree Award of the Rector of the AFA in Gdańsk for artistic and scientific work

publishes a text in the album for Przemysław Łopaciński’s exhibition *Do jutra...*, Gdańsk 2017 (excerpt): “In every crevice, crack, and sliver, a sensitive eye sees the spirit of time. In this romantic perception, matter is coated with the patina of time. The eye of the artist notices a pictorial value in what has been destroyed, downgraded, and pushed

odpryskach, dostrzega ducha czasu. To romantyczne widzenie, w którym materia pokrywa się patyną czasu. Oko artysty zauważa wartość malarską w tym, co zniszczone, zdezaktualizowane i przesunięte na margines (...) istnienia. Prowadzi się tu osobisty dialog ze wskrzeszoną strukturą. Obrazy Przemysława Łopacińskiego to wielowarstwowe formy zamknięte w gablocie, w której pełna refleksji świetlnych szyba zawiera także tekst artysty, stanowiący wyodrębnioną z całości sentencję. Do czynienia mamy zatem z nawarstwioną fakturą malarską i tekstem. Żeby go zobaczyć i móc (...) odczytać, należy dokonać pewnego wysiłku, poszukać na przezroczystej tafli szyby odpowiedniego kąta widzenia, który uczyniłby tekst widzialnym. Momentami pojawia się także (...) odbicie [widza], refleks [jego] obecności, który stapia się na moment z całością dzieła. To niechciane zaistnienie konkuruje ze słowem i obrazem, tworząc inne, nowe doświadczenie widzenia, w którym nakładają się różne rzeczywistości – realna i odbita.”

publikuje artykuł: Krzysztof Gliszczyński, *Na zakręcie sztuki. Nieczytelny alfabet Macieja Sieńkowskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, 31 – numer zatytułowany *Nieczytelność*; z tekstu: „Widzenie związane jest z wiedzeniem – paradoks, który akcentuje Georges Didi-Huberman [*Strategie obrazów. Oko historii 1*, Kraków 2011] – wymaga zajęcia stanowiska. Księgi Sieńkowskiego są jego autorską konstatacją wobec sztuki i całej złożoności, w jakiej się ona znalazła, kiedy pracował nad swoim dziełem. Podjęta przez niego benedyktyńska praca przepisania całej książki Stefana Morawskiego [*Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985] krojem pisma Władysława Strzeмиńskiego jest rodzajem głębokiego wyobcowania z pierwotnej funkcji, jakiej miał służyć tekst (...) Morawskiego. Czynność przepisywania ponowił Maciek jeszcze dwukrotnie. Druga wersja alfabetu jest lekko zmutowana, a trzecia prawie całkowicie nieczytelna. Każda z tych wersji jest oznaczona innym kolorem: pierwsza oryginalna – na czerwono, druga, lekko zmodyfikowana – na zielono, a trzecia, jak sam podkreślał »lekko paranoiczna«, na niebiesko. Powstały trzy książki niemożliwe do przeczytania, jednak dzięki stworzeniu dystansu i oddaleniu się od oryginału stały się one czymś innym. (...) [zmieniły] swoją funkcję – praca, którą włożył w ich wykonanie artysta, była gestem przeniesienia w świat sztuki pytania o jego sens, o to, czy rzeczywiście wiele działań artystycznych zasługuje na taką uwagę i środki, jakie się im poświęca. Czy diagnoza, jaką zawarł w swojej pracy Sieńkowski, posługując się krytycznym tekstem Morawskiego o kryzysie sztuki, ma w sobie aktualność, którą można by kontekstualizować z istotnym tekstem Hannah Arendt o kryzysie w kulturze [*O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*, „Res Publica” 1991, 1]? Czy jednak współcześnie kryzys nie wynika także z tego, że prawdziwa indywidualność, w społeczeństwie masowym przypisywana jedynie artyście, zmieniła jego status, kiedy poluźniły się wymagania wobec jego społecznej roli? I mamy paradoks polegający na zawłaszczaniu roli artysty przez współczesnego filistra,

to the margin [...] of existence. Here, a personal dialogue is held with the structure resurrected. Przemysław Łopaciński's paintings are multilayer forms locked in a cabinet whose glass, full of light reflections, also contains a text by the artist that constitutes an apothegm abstracted from the whole. We are thus dealing with layered brushwork and text. To see it and be able to [...] read it, it is necessary to make a certain effort, to look for the right point of view on the clear surface of the glass that will make the text visible. Sometimes it also shows [...] the reflection of the [viewer], of [his] presence, which for a second integrates with the work. This unwanted presence competes with the word and the image, creating another, new experience of perception, in which two different realities – the real one and the reflected one – overlap”

publishes an article in the Occasional Papers of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (2017, 31; issue titled *Na zakręcie sztuki. Nieczytelny alfabet Macieja Sieńkowskiego*; excerpt from the text: “Seeing is connected with knowing – a paradox highlighted by Georges Didi-Huberman [*Strategie obrazów. Oko historii 1*, Kraków 2011] – demands that we take a stand. Sieńkowski's books constitute his authorial observation about art and all the complexity it which it found itself when he was creating his work. His Benedictine endeavour of copying Stefan Morawski's whole book [*Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985] in Władysław Strzeмиński's font is a kind of deep estrangement from the original function of Morawski's text. [...] Maciek repeated the act of copying twice after that. The second version of the alphabet is slightly mutated, the third one almost completely illegible. Each of these versions is done in a different colour: the first one, original – in red, the second one, slightly modified – in green, and the third one, 'slightly paranoid', as he emphasised himself, in blue. Three books impossible to read were created and became something else due to the established distance and dissociation from the original. [...] [They changed] their function – the effort made by the artist was a gesture that introduced the question of the purpose of the world of art, of whether many artistic undertakings actually deserve the attention and means they get, into that very world. Does the diagnose made by Sieńkowski in his work using Morawski's critical text about the crisis of art possess a topicality that could be contextualised with Hannah Arendt's important text about the crisis in culture [*O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*, “Res Publica” 1991, 1]? But doesn't today's crisis result also from the fact that true individuality, in mass society ascribed only to artists, changed its status when the requirements regarding its social role loosened? And thus we have a paradox consisting in the appropriation of the role of the artist by a contemporary philistine, who's no longer just a commentator – he is the creator. Can we still hope for a critical assessment of what surrounds us? Can we hope for another reflection about culture and art [...] in the world of the contemporary philistine-artist?”

2017

który staje się już nie tylko komentatorem – jest wytwórcą dzieł. Czy w takiej sytuacji można liczyć na krytyczny osąd tego, co wokół? Czy w świecie współczesnego filistra-artysty (...) można liczyć na ponowną refleksję dotyczącą kultury i sztuki?”

2018

22 lutego–25 marca
wystawa indywidualna: „Geometrica de physiologiam pictura. Malarstwo, obiekty, wideo”, PGS w Sopocie; wystawie towarzyszył dwujęzyczny (polski/angielski) katalog z trzema tekstami krytycznymi: Marta Smolińska, *Inkrustowanie w cielesności. Sploty widzenia i ruchu w najnowszych pracach Krzysztofa Gliszczyńskiego*, Urszuli Szulakowskiej i Pawła Dybla *Malarstwo jako po-tworzenie. Krzysztofa Gliszczyńskiego malarska metafizyka odpadu i resztki*; z tekstu Marty Smolińskiej: „Na płaszczyznach poszczególnych obrazów widać żłobienia, pozostałe po zdejmowaniu nadmiarowej materii. Ich głębokość zapisała w sobie ruch ciała, powtarzalne gesty dłoni czy oka umieszczonego na koniuszku palca. Rytm cielesności staje się wyczuwalny; (...)”; z tekstu Urszuli Szulakowskiej: „(...) pojęciowy i poznawczy dualizm: materia/duch, ciało/umysł czy poezja/racjonalność, dochodzi do głosu w pracach Gliszczyńskiego, w sposobie nakładania przez artystę formy geometrycznej na grubo pokrytą farbą powierzchnię obrazu. (...) Geometria obrazów Gliszczyńskiego to nade wszystko działanie rozumu, czystego intelektu, wolnego od materialnego zanieczyszczenia. Wszelako te różnorodne konfiguracje są jednocześnie nośnikami znaczeń pozaracjonalnych, a więc symbolicznych, poetyckich treści związanych z ezoteryczną tradycją pitagorejskiego mistycyzmu i numerologii (...)”; z tekstu Pawła Dybla: „[Gliszczyńskiemu] nie chodzi (...) tylko o wykazanie, że wszelkie »resztki« jako pozostałości po procesie twórczym, które artysta wrzuca do kosza, są immanentnym elementem procesu twórczego, wręcz jego warunkiem możliwości. W tej roli zaś pozostają z dziełem w osobliwym sprzężeniu, reprezentując jego drugą, wypartą stronę. Gliszczyński robi krok dalej i z owego »warunku możliwości« sztuki czyni ośnowę aktu tworzenia, upatrując w odrzuconych resztkach po dziele jego »pierwotną materię« zapoznaną do tej pory w jej konstytutywnej funkcji”; katalog zawiera także krótką wypowiedź odautorską (fragment): „Płynność malarstwa pozwala na przenikanie czasu, odnajdywanie swojego miejsca między nim. Ciało w procesie akcji – malowania – jest łącznikiem, który zmienia się w funkcję medium, by stać się jego lustrem. Język ciała mówi więcej, ukazując to, co zdaje się niewidzialne. Ciało i jego gest otwierają nieświadome, by w twórczym procesie wyobcowywania rozbić szczegół i zatrzymać całość w kadrze. Moment scalania i rozbicia – te dwie sprzeczności – stają się dla mnie imperatywem do poszukiwań nowych znaczeń, stają się pytaniem o połąć, o sens, pulp fiction naszej rzeczywistości.”

12–29 kwietnia

wystawa indywidualna: „Malarstwo i obiekty”, Grodzieńska Sala Wystawowa, ul. Orzeszkowej 38, Grodno/Białoruś.

2017

22nd February – 25th March
solo exhibition: “Geometrica de physiologiam pictura. Malarstwo, obiekty, wideo”, PGS in Sopot; exhibition complemented by a bilingual (Polish/English) album containing three critical texts: Marta Smolińska, *Inkrustowanie w cielesności. Sploty widzenia i ruchu w najnowszych pracach Krzysztofa Gliszczyńskiego*, Urszula Szulakowska, and Paweł Dybel, *Malarstwo jako po-tworzenie. Krzysztofa Gliszczyńskiego malarska metafizyka odpadu i resztki*; excerpt from Marta Smolińska’s text: “On the surfaces of particular paintings we can see carvings left after the excess matter was removed. Their depth represents the movement of the body, the repetitive gestures of the hand or an eye placed on the tip of the finger. The rhythm of physicality becomes palpable”; excerpt from Urszula Szulakowska’s text: “The conceptual and cognitive dualism: matter/spirit, body/mind or poetry/rationality, finds its expression in the works of Gliszczyński, in the way the artist superimposes a geometric form on the surface covered with a thick layer of paint. [...] The geometry of Gliszczyński’s paintings is first and foremost the act of reason, pure intellect, free from the pollution of matter. Nonetheless, these varied configurations are at the same time carriers of non-rational, symbolic meanings, poetic statements connected to the esoteric tradition of Pitagorean mysticism and numerology”; excerpt from Paweł Dybel’s text: “[Gliszczyński] doesn’t want to [...] simply show that all ‘oddments’ as leftovers from the creative process, which the artist throws away, are an immanent element of the creative process, or indeed its necessary condition. In this role, they remain peculiarly linked with the work, representing its other, displaced side. Gliszczyński takes it a step further and makes this ‘necessary condition’ of art into the foundation of the act of creation, regarding the rejected leftovers from the work as its ‘primordial matter’, hitherto unacknowledged in its constitutive function”; the album also contains a short statement from the author (excerpt): “The liquidity of painting allows to infiltrate time, to find one’s place between it. In the process of painting, the body is the link that acquires the function of a medium to become its mirror. Body language tells more, revealing what seems invisible. The body and its gestures open up the unknowing to thus split the detail and capture the whole in the frame in the creative process of alienation. The moment of uniting and splitting – these two contradictions – become an imperative to search for new meanings, become the question about the extent, the meaning, the pulp fiction of our reality”

12th–29th April

solo exhibition: “Malarstwo i obiekty”, Grodno Exhibition Hall, 38 Orzeszkowej street, Grodno/Belarus

17th October

presentation of the installation *The story of a painter from Borowy Młyn* as part of the celebrations on the occasion of the 70th anniversary of the Secondary School of Fine Arts in Szczecin, “Na Strychu”

2018

17 października
pokaz instalacji *Historia malarza z Borowego Młyna* w ramach obchodów 70-lecia Liceum Plastycznego w Szczecinie, Liceum Plastyczne w Szczecinie, Galeria Szkolna „Na Strychu”, oraz wykład w ramach tych obchodów z cyklu *Mistrz i uczeń: Twórca a przes-
trzeń tworzenia*.

15 listopada–7 grudnia
wystawa: „Labirynt”. Prace z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu [Mirostaw Bałka, Andrzej Banachowicz, Massimo Bartolini, Stanisław Borysowski, Krzysztof Gliszczczyński, Piotr Grabowski, Marcelina Gunia, Andrzej Guttfeld, Marek Kijewski, Leszek Kiljański, Michał Kokot, Szymon Kobylarz, Ireneusz Kopacz, Jerzy Kosałka, Jarosław Kozłowski, Sebastian Krzywak, Ryszard Krzywka, Sebastian Kubica, Maciej Kurak, Paweł Lewandowski-Palle, Andrzej Maciej Łubowski, Zbysław Marek Maciejewski, Jacek Malinowski, Małgorzata Malinowska, Angelika Markul, Manuel Ramirez Martinez, Krzysztof Mazur, Krystyna Piotrowska, Andrzej Prokopiuk, Bogdan Przybyliński, Vojislav Radovanović, Józef Robakowski, Leon Romanow, Max Skorwider, Józef Słobosz, Ryszard Wieteci, Krzysztof Zieliński, Włodzimierz Zakrzewski], kurator: Krzysztof Białowicz, Kulturpark, Koszyce, Słowacja.

06 grudnia 2018–25 stycznia 2019
wystawa indywidualna: „31 m²”, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz; na wystawie prezentowana była unikatowa, wykonana w jednym egzemplarzu książka artystyczna Krzysztofa Gliszczczyńskiego *31 m²* zawierająca 139 zdjęć wykonanych przez artystę w latach 1995–2017 w jego pracowni; omówienie wystawy zamieścił Magazyn „Szum” (fragment): „31 m² w Galerii Pulsar to prezentacja szczególnego miejsca – Pracowni Artysty. Poprzez 139 fotografii umieszczonych w Książce Artystycznej zostajemy »wpuszczeni« w świat samotnej pracy nad obrazami, porzuconymi płótnami i kokonami, w których dojrzewają woskowane powierzchnie płócien z »resztek« myśli i materii. Kiedy już przejrzymy uważnie zgromadzony materiał pamiętajmy, że nad mikrokosmosem malarza unosi się cytat z tekstu francuskiego fenomenologa Maurice’a Merleau-Ponty’ego wydrukowany na folii i umieszczony na dachu pracowni w gdańskim »Falowcu«.” [https://magazynszum.pl/31-m2-krzysztofa-gliszczczyńskiego-w-galerii-sztuki-im-jana-tarasina-w-kaliszu/ (dostęp: 20.10.2020)].

publikuje tekst w katalogu wystawy Marzeny Huculak: *Ulotny ceglany pył... / Marzena Huculak*, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn 2018 (fragment): „Wnętrze dawnej hali fabrycznej przyciąga magią opuszczonego miejsca. Jest coś niepokojącego w przestrzeni, która zdaje się być niczyja. Pustka nęci nas, wabi, jakby potrzebowała kogoś, by istnieć – żeby pokazać swoje terytorium, które istnieje samo dla siebie. Poruszanie się po tym obszarze, bez żadnej instrukcji, podwaja jego atrakcyjność, bo przes-
trzeń, w której nie obowiązują już żadne reguły, a dotychczasowa mapa straciła swoją aktualność, miejsce to stwarza potencjał anarchiczności czy

2018

School Gallery, and a lecture as part of these celebrations in the “Master and Pupil” series: *Creator and space of creation*

15th November – 7th December
Exhibition: “Labirynt”. Works from the collection of the Centre for Contemporary Art “Znaki Czasu” in Toruń Mirostaw Bałka, Andrzej Banachowicz, Massimo Bartolini, [Stanisław Borysowski, Krzysztof Gliszczczyński, Piotr Grabowski, Marcelina Gunia, Andrzej Guttfeld, Marek Kijewski, Leszek Kiljański, Michał Kokot, Szymon Kobylarz, Ireneusz Kopacz, Jerzy Kosałka, Jarosław Kozłowski, Sebastian Krzywak, Ryszard Krzywka, Sebastian Kubica, Maciej Kurak, Paweł Lewandowski-Palle, Andrzej Maciej Łubowski, Zbysław Marek Maciejewski, Jacek Malinowski, Małgorzata Malinowska, Angelika Markul, Manuel Ramirez Martinez, Krzysztof Mazur, Krystyna Piotrowska, Andrzej Prokopiuk, Bogdan Przybyliński, Vojislav Radovanović, Józef Robakowski, Leon Romanow, Max Skorwider, Józef Słobosz, Ryszard Wieteci, Krzysztof Zieliński, Włodzimierz Zakrzewski], curator: Krzysztof Białowicz, Kulturpark, Košice, Slovakia

6th December – 25th January 2019
individual exhibition: “31m2”, Jan Tarasin Art Gallery, Kalisz; the exhibition featured a unique, single copy of Krzysztof Gliszczczyński’s art book *31 m2* containing 139 photographs taken by the artist between 1995 and 2017 in his studio; the discussion of the exhibition was posted by the “Szum” magazine (excerpt): “31 m2 in the Pulsar Gallery is a presentation of a special place – the Artist’s Studio. Through 139 photographs placed in the Artistic Book we are ‘let into’ the world of lonely work on paintings, abandoned canvases and cocoons, in which the waxed surfaces of canvases from the ‘remnants’ of thought and matter mature. Once we have carefully examined the collected material, let us remember that above the painter’s microcosm hovers a quote from a text by French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty printed on foil and placed on the roof of the studio in ‘Falowiec’ in Gdańsk”. [https://magazynszum.pl/31-m2-krzysztofa-gliszczczyńskiego-w-galerii-sztuki-im-jana-tarasina-w-kaliszu/ (accessed 20.10.2020)].

publishes a text in the album for Marzena Huculak’s exhibition *Ulotny ceglany pył... / Marzena Huculak*, University of Warmia and Mazury, Olsztyn 2018 (excerpt): “The interiors of the old industrial hall attract with the magic of an abandoned place. There is something unsettling in a space that seems to belong to no one. The emptiness captivates and entices us, as if it needed someone in order to exist – to show its territory, which exists for itself. Moving through this area without a guide doubles its attractiveness, because a space where there are no rules and the map is outdated has a potential for anarchy or revolt – it is the opposite of an inhabited area. An old factory, once bustling, becomes useless – it doesn’t produce anything anymore, doesn’t create anything, and resembles a shipwreck left to rot, accepting its unavoidable fate. The slow degradation of the space transforms it into

rewolty – jest przeciwieństwem przestrzeni zamieszkiwanej. Dawna fabryka, która tętniła hałasem, staje się nieużyteczna – już niczego nie produkuje, nie tworzy i jest jak porzucony wrak wystawiony na pastwę losu, poddając się temu nieuchronnie. Po wolna degradacja przestrzeni czyni ją nie-miejscem, które nie jest już tym, czym było, i nie wiemy, czym będzie potem. W zasadzie jesteśmy w przestrzeni pomiędzy, która nie ma swojej sprecyzowanej roli i jest trudno definiowalna.”

publikuje tekst w katalogu wystawy Bartosza Kokosińskiego: Krzysztof Gliszczyński, *Duchowość*, [w:] *Bartosz Kokosiński*, Warszawa 2019, s. 10–11 (fragment): [stawia pytanie] „o obecny status duchowości w sztuce – o to, czy obecnie ma to jakieś znaczenie [...]. myślę, że jest to niezwykle trudne, odnieść się do zadanego pytania, bo współczesność nie zadaje mi takich pytań codziennie. Nie oznacza to, że duchowość nie istnieje – wydaje się jednak, że mniej tego słowa używa się w kontekście sztuki, może stało się ono bardziej wstydlive i schowało się gdzieś z tyłu. A być może za sprawą czarnego kwadratu Malewicza – ikony i symbolu nowoczesności nie tylko w sztuce, ale także w życiu codziennym – ta obecność dzieła i konsekwencje, jakie ze sobą ono niosło, stały się wystarczające? [...] Słowo »duchowy« należy do formuł patosu studiowanych przez Aby'ego Warburga. Być może współcześnie patos odnajduje swoje miejsce w języku sztuki. [...] kiedy przekraczamy próg galerii, muzeum, miejsca, w którym obcujemy ze sztuką, stajemy się częścią procesu przemiany, która dokonała się w sztuce i jej postrzeganiu na początku ubiegłego wieku. Ta wielka przemiana oderwała słowa i ich znaczenia od miejsc, obiektów, zdarzeń. Już nie tylko w czystej przestrzeni *white cube* sakralizujemy przedmioty, które stają się artefaktami o złożonych kontekstach i znaczeniach, potrafią otworzyć nas na nieznane wcześniej formy przeżycia i stanowią część naszego nowego duchowego życia.”

publikacja (artykuł) na temat twórczości Gliszczyńskiego: Małgorzata Dorna (Wendrychowska), *Zmagania artysty z materią, czasem i autoportretem ukrytym*, „Autograf” 2018, 1 (143); z tekstu: „(...) odkryłam, że jest to ciągle ten sam zbiór, ten sam zestaw tematów i wątków, prowadzonych z rozmysłem, we własnym rytmie i czasie, przenikających się wzajem, rozbudowywanych i przeistaczanych, przetwarzanych, rozrastających się w nieskończoność jak (...) motywy powieści Prousta (...). Atakowany za »rozwekłość stylu« (...) Proust bronił się autoironią. Prace Krzysztofa Gliszczyńskiego bronią się doskonałym warsztatem i (dość przewrotnym, noszącym znamiona swoistej prowokacji i gry) ujawnianiem tajników »procesu twórczego« (...).”

publikacja elektroniczna (artykuł) amerykańsko-chińskiej platformy akademickiej PUBLIC ART & ECOLOGY: D. Dominick Lombardi, *Repurposing with a Passion* [http://media.icompendium.com/ddlombard_RepurposingwithaPassion.pdf (dostęp: 21.06.2018)];

a non-place, which is no longer what it was and we can't tell what it will become. We are actually in a space in between, which has no specific purpose and is difficult to define”

publishes a text in Bartosz Kokosiński's exhibition album: *Krzysztof Gliszczyński, Duchowość* [in:] *Bartosz Kokosiński*, Warsaw 2019, pp. 10–11 (excerpt): “[poses a question] about the current status of spirituality in art – about whether it has any significance now. [...] I think it is extremely difficult, to refer to the question asked, because the present does not ask me such questions every day. This does not mean that spirituality does not exist – however, it seems that the word is less frequently used in the context of art, maybe it has become more embarrassing and has hidden somewhere in the back. Or perhaps due to the black square of Malevich – an icon and symbol of modernity not only in art, but also in everyday life – this presence of the work of art and the consequences it brought with it have become sufficient? [...] The word ‘spiritual’ belongs to the formulas of pathos studied by Aby Warburg. Perhaps today pathos finds its place in the language of art. [...] When we cross the threshold of a gallery, a museum, a place where we commune with art, we become part of the process of transformation that took place in art and its perception at the beginning of the last century. This great transformation has separated words and their meaning from places, objects, events. It is not only in the pure space of *white cube* that we sacralise objects that become artefacts with complex contexts and meanings, that can open us to previously unknown forms of experience and are part of our new spiritual life”

publication (article) about Gliszczyński's artistic output: Małgorzata Dorna (Wendrychowska), *Zmagania artysty z materią, czasem i autoportretem ukrytym*, “Autograf” 2018, 1 (143); excerpt from the text: “I discovered that it is always the same set, the same collection of subjects and motifs, developed purposefully, in their own rhythm and time, interwoven, elaborated and transformed, reconstructed, growing infinitely like [...] motifs from a novel by Proust. [...] Attacked for a ‘rambling style’ [...] Proust defended himself with self-irony. The works by Krzysztof Gliszczyński defend themselves with excellent technique and (quite perverse, marked with a sort of provocation and playfulness) exposure of the secrets of the ‘creative process’”

online publication (article) on the American-Chinese academic platform PUBLIC ART & ECOLOGY: D. Dominick Lombardi, *Repurposing with a Passion* [http://media.icompendium.com/ddlombard_RepurposingwithaPassion.pdf (access: 21.06.2018)]; the author asks over 20 artists the same 4 questions concerning using materials that have been used before in their works; excerpt from Gliszczyński's statement: “This practice is, for me, a dialogue I have with Ad Reinhardt's statement: ‘I am aware of the

2018

autor zadaje dwudziestu kilku artystom te same cztery pytania dotyczące powtórnego wykorzystania w realizacjach artystycznych wcześniej użytego materiału, z wypowiedzi Gliszczyńskiego: „This practice is for me, is a dialogue I have with Ad Reinhardt's statement: »I am aware of the fact that I am painting one of my last pictures«. An urn has some characteristics of painting itself, as, naturally, it stems from it, and, at the same time, it proves to be its classical opposition. An urn is precious enough to store remnants left after the process of painting. Or, it is precious enough to be buried with due honors. An urn is grief itself, a strong relation of loss and the desire to regain what has been lost. An elegiac feeling of loss, a feeling that nothing would ever be the same – becomes an inspiration for me. Destruction itself brings a need for order and organization. This is why my »urns« are given numbers and dates (usually relating to the timeframe of the work).”

publikacja: Marta Ewa Olbryś, Artur Krajewski, *Koniec sztuki?!*, [Warszawa] 2018; autorzy odsłuchiwali zarejestrowane wypowiedzi ludzi ze świata sztuki i kultury, a następnie dialogowali o nasuwających się im skojarzeniach – z wypowiedzi Gliszczyńskiego (s. 56): „Kiedyś ważne dla mnie było spotkanie ze sztuką starożytnej Grecji. Taka pierwsza podróż, w której odkrywałem – dla siebie – znane rzeczy z historii sztuki, doświadczyłem ich w konfrontacji z rzeczywistością i nabrało to dla mnie zupełnie innego znaczenia. Pamięć o tych rzeczach, które uległy niesamowitym przekształceniom, metamorfozom i w finale są odbierane inaczej niż zostały tworzone wieki, wieki temu... Koniec sztuki? Dopóki istnieje człowiek, będzie istniała sztuka.”

2019

24 kwietnia–20 maja
wystawa: „30 lat Galerii Milano”, wystawa artystów związanych z galerią, Galeria Milano.

6 sierpnia–8 września
wystawa: „A-21 International Art Exhibition”, Klub 13 Muz, Szczecin.

15 lipca–31 sierpnia
wystawa: „Bieguny. Wiatr do morza 4” [Zbigniew Bajek, Andrzej Banachowicz, Grzegorz Chojnacki, Krzysztof Gliszczyński, Bogusława Koszałka, Renata Teresa Korek, Alicja Korek, Arkadiusz Marcinkowski, Tomasz Milanowski, Zbigniew Szot], Galeria Feininger, Trzebiatowski Dom Kultury, Trzebiatów.

31 sierpnia–7 września
wystawa: „Ex Machina”, Athens School of Art, Ateny, Grecja.

28 września 2019–12 stycznia 2020
wystawa: „Nazywam się czerwień”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie; wystawie towarzyszył katalog z tekstami Bogusława Deptuły, ks. dr. hab. Andrzeja Draguły, prof. Marii Poprzęckiej (s. 80, 142).

10–13 października
udział w Międzynarodowych Spotkaniach Artystycznych – Trzebiatów 2019, zorganizowanych przez Wydział Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Trzebiatowski Ośrodek Kultury; na projekt, którego patronem i głównym bohaterem był amerykański

2018

fact that I am painting one of my last pictures’. An urn has some characteristics of a painting itself, as, naturally, it stems from it, and, at the same time, it proves to be its classical opposition. An urn is precious enough to store the remnants from the process of painting. Or it is precious enough to be buried with due honours. An urn is grief itself, a strong relation of loss and the desire to regain what has been lost. The elegiac feeling of loss, the feeling that nothing would ever be the same, becomes my inspiration. Destruction itself brings a need for order and organization. This is why my ‘urns’ are given numbers and dates (usually relating to the timeframe of the work)”

publication: Marta Ewa Olbryś, Artur Krajewski, *Koniec sztuki?!*, [Warszawa] 2018; the authors listened to the recorded statements of people from artistic and cultural circles and talked about their connotations – excerpt from Gliszczyński's statement (p. 56): “The encounter with the art of ancient Greece was once very important to me. This first journey, in which I discovered – for myself – the known facts from the history of art, confronted them with reality, and gained a completely new understanding of them. The memory of these things, subject to amazing transformations, metamorphoses, whose reception is now different than what it was centuries and centuries ago when they were first created... The end of art? As long as man exists, so will art”

2019

24th April – 20th May
exhibition: “30 lat Galerii Milano”, exhibition of the works of artists connected with the gallery, “Milano” Gallery

6th August – 8th September
exhibition: “A-21 International Art Exhibition”, “Klub 13 Muz”, Szczecin

15th July – 31st August
exhibition: “Bieguny. Wiatr od morza 4” [Zbigniew Bajek, Andrzej Banachowicz, Grzegorz Chojnacki, Krzysztof Gliszczyński, Bogusława Koszałka, Renata Teresa Korek, Alicja Korek, Arkadiusz Marcinkowski, Tomasz Milanowski, Zbigniew Szot], Feininger Gallery, Trzebiatowski Dom Kultury, Trzebiatów

31st August – 7th September
exhibition: “Ex Machina”, Athens School of Art, Athens, Greece

28th September – 12th January 2020
exhibition: “Nazywam się czerwień”, State Art Gallery in Sopot; the exhibition was complemented by an album with texts by Bogusław Deptuła, Rev. dr hab. Andrzej Draguła, Professor Maria Poprzęcka (pp. 80, 142).

10th–13th October
participation in the International Artistic Meetings – Trzebiatów 2019, organised by the Faculty of Painting of the University of Arts in Poznań and the Trzebiatów Cultural Centre; the project, whose patron and main protagonist was an American painter of German origin, lecturer at the Bauhaus, Lyonel Feininger, consisted of: a symposium, mapping – projections on selected urban objects of films about Feininger's life and work, and student

malarz niemieckiego pochodzenia, wykładowca Bauhausu Lyonel Feininger, zostały się: symposium, mapping – projekcje na wybranych obiektach miejskich filmów dotyczących życia i twórczości Feiningera, warsztaty studenckie poświęcone Feiningerowi. Wydarzenie zostało udokumentowane w publikacji – na s. 57–59 wystąpienie Gliszczyńskiego w trakcie symposium (fragment): „[...] zasadniczym elementem rozważań w ostatnich pracach malarskich jest analiza abstrakcji, badanie jej znaczenia wobec współczesnego języka sztuki i szukania możliwości nowego przekazu. Abstrakcja nie jest dla mnie celem samym w sobie, wpasowywaniem się w oczekiwania oglądających, które w dużym stopniu są przewidywalne. Badanie granicy widzialności/niewidzialności jak w pracy *Unsichtbar* jest pytaniem o status możliwości języka abstrakcji. Moment płynności, jaki udaje mi się wypracować, wynika z materii, która posiada jedynie pamięć poprzednich prac, jednak staje się przyczyną szukania równowagi pomiędzy najgłębszymi warstwami psyche, która nigdy nie jest statyczna, ciągle w pełnym ruchu dochodząca do kresu. Przeciwwagą jest geometria, która posiada w sobie racjonalność i jest w stanie uporządkować oraz określić artystyczną formę jak w pracy *Memory*. Powrót do malarstwa El Greca i jego obrazu *Toledo*, pozwolił mi na ponowne badanie siły, jaką zawierała w sobie idea światła budującego formę malarską i związane z nim emocje tworzące apokaliptyczny nastrój, który zawarłem w swojej pracy *Toledo I*. To malarz, mający, dzięki autorowi obietnicy prawdy w malarstwie, Paulowi Cézanne'owi, ogromny udział w koncepcji tworzenia podwalin nowoczesnego malarstwa. W obrazie *Anamnesis* poruszam pojęcie pamięci oraz jego drugiej strony, niepamięci, która w procesie twórczym pozwala dekonstruować racjonalność pamięci.”

5–17 listopada

wystawa: „Archiwalia. Galeria Studencka WLOT 1984–1987”, Galeria ASP, Wydział Grafiki, Gdańsk; na wystawie, oprócz prac artystów związanych z Galerią prezentowano bogaty materiał archiwalny w postaci zdjęć i druków z czasu jej działalności; z okazji wystawy ukazał się artykuł poświęcony Galerii: [EP], „*Wlot* trafił do serca gdańszczan („Wieczór Pomorze”, 19.11.2019); z inspiracji wystawą w 2020 powstał film Hanny Kordalskiej-Rosiek poświęcony Galerii WLOT [https://www.youtube.com/watch?v=9pmm-u_wtQ8] (dostęp: 15.10.2020).

publikacja (artykuł) na temat twórczości Gliszczyńskiego: Michał Haake, *Ciało i tworzenie. O twórczości Krzysztofa Gliszczyńskiego*, „*Bliza*” 2019, 1(43), s. 8–15; z tekstu: „Leżący, nagi mężczyzna zostaje przykryty białym prześcieradłem. Tak rozpoczyna się performance *Winienie* Krzysztofa Gliszczyńskiego z 2012 roku. Ten początek nie pojawia się w filmowym kadrze w dowolny sposób. Draperia stapia się optycznie z białymi ścianami wnętrza. Obraz ukazuje pochłonięcie ludzkiej egzystencji przez światło bieli. Kształt ciała jest z tego nie-bycia na powrót wydobywany przez czerwoną ciecz rozlewaną po prześcieradle. Na końcu nasączona draperia jest wolno odwijana, ciało odsłaniane,

workshops devoted to Feininger. The event was documented in a publication – Gliszczyński's speech during the symposium is to be found on pages 57–59 (excerpt): “An essential element of considerations in recent painting works is the analysis of abstraction, examining its meaning in relation to the contemporary language of art and looking for opportunities for a new message. For me, abstraction is not an end in itself, a goal that fits into the expectations of viewers, which are, to a large extent, predictable. The examination of the borderline of visibility and non-visibility as in the work *Unsichtbar* is a question of the status of the possibilities of the language of abstraction. The moment of fluidity that I manage to achieve results from matter that has only the memory of previous works, but becomes the reason for looking for a balance between the deepest layers of the psyche, which is never static, constantly in full motion coming to an end. The counterweight is geometry, which is characterised by rationality and is able to order and define the artistic form as in the work *Memory*. Returning to El Greco's work and his painting *Toledo* allowed me to re-examine the power contained in the idea of light building the form of the painting and the related emotions creating an apocalyptic mood, which I included in my work *Toledo I*. He is a painter who, thanks to the author of the promise of truth in painting, Paul Cézanne, made a great contribution to the concept of laying the foundations of modern painting. In the painting *Anamnesis* I touch upon the notion of memory and its other side, oblivion, which in the creative process allows to deconstruct the rationality of memory”

5th–17th November

exhibition: “Archiwalia. Galeria Studencka WLOT 1984–1987”, Gallery of the Academy of Fine Arts, Faculty of Graphic Arts, Gdańsk; the exhibition, in addition to works by artists associated with the Gallery, presented rich archival material in the form of photographs and prints from the time of its activity; on the occasion of the exhibition, an article devoted to the Gallery was published: [EP], “*Wlot* trafił do serca Gdańszczan” (“*Wieczór Pomorze*”, 19.11.2019); inspired by the exhibition, a film was created in 2020 by Hanna Kordalska-Rosiek devoted to the “WLOT” Gallery [https://www.youtube.com/watch?v=9pmm-u_wtQ8] (accessed: 15.10.2020)

publication (article) about Gliszczyński's work: Michał Haake, *Ciało i tworzenie. O twórczości Krzysztofa Gliszczyńskiego*, “*Bliza*” 2019, 1(43), pp. 8–15; from the text: “A lying, naked man is covered with a white sheet. This is how the 2012 performance *Winienie* by Krzysztof Gliszczyński begins. This beginning does not appear in the film frame in any way. The drapery optically blends with the white walls of the interior. The picture shows the absorption of human existence by white light. The shape of the body is extracted from this non-existence again by a red liquid poured over the sheet. At the end the soaked drapery is slowly unwound, the body is uncovered and the man opens his eyes. I associate

2019

mężczyzna otwiera oczy. ¶ Scena kojarzy mi się z czynnością owijania w całun. Człowiek widoczny pod materiałem, który ściśle do niego przylega, przypomina mi słynną rzeźbę martwego Chrystusa z Sansevero w Neapolu. Natomiast poszczególne kadry wywołują w pamięci fotografie zmarłych wykonane w kostnicy przez Andreasa Serrano. Tym silniej odświeżanie ciała z pomocą czerwieni jawi się jak przywracanie ku nowemu byciu. ¶ Performance odczytuję jako metaforę tworzenia. Jego początkiem jest działanie farbą na powierzchnię – na puste płótno, które niczego nie zawiera. Rezultatem natomiast jest wyłonienie z tej pustki jakiegoś bytu, który zyskuje życie.”

2020

6 marca (22 maja)–28 czerwca
wystawa: „Koncepcja Obrazu – twórcy Galerii Koło” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, Krzysztof Wróblewski], Centrum Sztuki Współczesnej, Łaźnia, Gdańsk [<http://www.laznia.pl/wystawy/koncepcja-obrazu-tworcy-galerii-kolo-339/>] (dostęp: 15.10.2020). Wernisaż wystawy odbył się 6 marca, z powodu pandemii koronawirusa wystawę zamknięto i otwarto ponownie 22 maja.

17 czerwca–16 lipca

wystawa: „Czarne Obrazy z Czasów Zarazy i na Czasy Zarazy”, międzynarodowa wystawa dzieł malarskich 20 × 20 cm z kolekcji prywatnych, Salon Sztuki MCK, Ciechocinek.

20 sierpnia–30 września

wystawa: „Transformation. From Bucharest to Gdansk / From Gdansk to Bucharest”, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk; Narodowe Muzeum Sztuk Pięknych w Bukareszcie; wystawie towarzyszył anglojęzyczny katalog, w którym reprodukcjom prac Gliszczyńskiego towarzyszy jego tekst *Historia malarza z Borowego Młyna* (s. 46–48); z tekstu: „My father – a house painter – used painting machines to create decorative patterns on the wall, which were the epitome of manual work, craftsmanship, anesthetizing a living space. Repeating gestures, a house painter reproduced the pattern that filled the entire surface of the wall. I submerged cut canvas of the width of the decorative motif in a hot alizarine coloured wax and started to wind layers over each other, so that the congealing material formed the new entity. Winding the scrolls, I held them with my hands, burned with hot wax. This uncomfortable procedure became burdensome and with the increasing physical weight the work itself became difficult to continue. Each next gesture was an attempt to remember and reconcile anewed history.” [<http://www.mnar.arts.ro/descopera/expozitii-temporare/326-transformation-from-bucharest-to-gdansk-from-gdansk-to-bucharest>] (dostęp: 8.10.2020).

15–22 września

wystawa: „INTERNATIONAL ART EXHIBITION A-21, Art Pozy Pandemics” [Andrzej Banachowicz, Zbigniew Bajek, Krzysztof Gliszczyński, Julia Królikowska, Aleksandra Kujawska, Kasia Kujawska-Murphy, Mirosław Pawłowski, Filip Wierzbicki-Nowak, Zbigniew Szot, Agata Drogowska], Kobe Municipal

2019

this scene with the activity of wrapping in a shroud. The man visible underneath the material tightly attached to him reminds me of the famous sculpture of the dead Christ from Sansevero in Naples. Particular frames bring to mind the photographs of the dead taken by Andreas Serrano in a morgue. All the more so revealing the body with the help of the red colour seems like restoring it to a new existence. I perceive the performance as a metaphor of creation. Its beginning is the use of paint on the surface – on an empty canvas that contains nothing. The result, however, is the emergence of an entity that gains life from this void”

2020

6th March (22nd May) – 28th June
exhibition: “Koncepcja Obrazu – twórcy Galerii Koło” [Jan Buczkowski, Krzysztof Gliszczyński, Dominika Krechowicz, Maciej Sieńkowski, Krzysztof Wróblewski], “Łaźnia” Centre for Contemporary Art, Gdańsk [<http://www.laznia.pl/wystawy/koncepcja-obrazu-tworcy-galerii-kolo-339/>] (accessed 15.10.2020). The opening of the exhibition took place on the 6th of March but, due to the coronavirus pandemic, the exhibition closed and reopened on the 22nd of May 17th June – 16th July

exhibition: “Czarne Obrazy z Czasów Zarazy i na Czasy Zarazy”, international exhibition of paintings 20 × 20 cm from private collections, MCK Art Salon, Ciechocinek

20th August – 30th September
exhibition: “Transformation. From Bucharest to Gdańsk / From Gdańsk to Bucharest”, Armoury of Art, Gdańsk; National Museum of Fine Arts in Bucharest; the exhibition was complemented by an English-language album in which reproductions of Gliszczyński's works are accompanied by his text *Story of a painter from Borowy Młyn* (pp. 46–48); from the text: “My father – a house painter – used painting machines to create decorative patterns on the wall, which were the epitome of manual work, craftsmanship, anesthetizing a living space. Repeating gestures, a house painter reproduced the pattern that filled the entire surface of the wall. I submerged cut canvas of the width of the decorative motif in a hot alizarin coloured wax and started to wind layers over each other, so that the congealing material formed the new entity. Winding the scrolls, I held them with my hands, burned with hot wax. This uncomfortable procedure became burdensome and with the increasing physical weight the work itself became difficult to continue. Each next gesture was an attempt to remember and reconcile renewed history” [<http://www.mnar.arts.ro/descopera/expozitii-temporare/326-transformation-from-bucharest-to-gdansk-from-gdansk-to-bucharest>] (access: 8.10.2020)]

15th–22nd September
exhibition: “INTERNATIONAL ART EXHIBITION A-21, Art Pozy Pandemics” [Andrzej Banachowicz, Zbigniew Bajek, Krzysztof Gliszczyński, Julia Królikowska, Aleksandra Kujawska, Kasia Kujawska-Murphy, Mirosław Pawłowski, Filip Wierzbicki-Nowak,

2020

Mori Harada Museum, Kobe, Japonia; wystawa zorganizowana z inicjatywy japońskich artystów z Grupy A-21, która pierwotnie miała być prestiżowym wydarzeniem towarzyszącym Olimpiadzie 2020 w Tokio. Okoliczności sprawiły, że stała się swego rodzaju manifestem zacieśniania artystycznej przyjaźni pomimo światowej pandemii koronawirusa.

1–31 października

wystawa: „Wewnątrz”, Galeria ZPAP Kierat 1, Szczecin.

21 października–8 listopada

wystawa: „Malarstwo o malarstwie” [Maciej Andrzejczak, Tomasz Ciecierski, Mikołaj Garstecki, Krzysztof Gliszczyński, Marek Haładuda, Bartosz Kokosiński, Anna Kołacka, Mariusz Kruk, Janusz Marciniak, Mateusz Piestrak, Kinga Popiela, Marek Przybył, Agnieszka Sowisło-Przybył, Paweł Susid, Sebastian Trzoska], zespół kuratorski: N. Czarcieńska, D. Marszewski, J. Muszyński, D. Tarnowska-Urbanik, Galeria Szewska 16, Poznań.

otrzymał stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego.

otrzymał Stypendium Funduszu Popierania Twórczości ZAIKS.

publikacja: *Pomiędzy mapą a terytorium*, koncepcja, red. naukowa i wstęp Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2020. Kanwą książki są referaty wygłoszone podczas zorganizowanej przez Gliszczyńskiego konferencji „Pomiędzy mapą a terytorium. Strategie artystyczne wobec antropologii miejsca”, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 9–10 listopada 2017, dopełnione innymi spójnymi tematycznie artykułami. Tom zawiera tekst Gliszczyńskiego: *Mapa i jej nieobecność graniczna*; z tekstu: „Jest pewien rodzaj przekroczenia niewidzialnej granicy pomiędzy rzeczą a sztuką – to, co w zasadzie jeszcze sztuką nie jest, ma status czegoś pomiędzy. Może być rzeczą, która swój los zakończy gdzieś na marginesie, śmietniku czy wysypisku. Artysta dokonuje wyboru i podejmuje decyzję – stają się one sumą pamięci, śladem obecności i jego źródłem prawdy. Nie maluję historii i nie odwytuję jej scen, wydaje mi się to być karkołomne. Zastanawiało mnie, jak uchwycić znaną mi historię, jak znaleźć klucz, który pozwoli opowiedzieć o czymś, co jest dla mnie istotne. Krótki epizod opisany w książce *Ich Losy* Benedykta Reszke [B. Reszke, *Ich losy. Z życia kaszubskich Gochów 1939–1948*, wyd. Naji gochë, Borowy Młyn 2005] dotyczący momentu historii mojego ojca, który zostaje wyprowadzony z domu i przekazany żandarmom, którzy wywiozą go do Rzeszy, pozostawił w mojej i moich bliskich pamięci silny ślad, który, jak odcisk presji, rozbija moje spojrzenie na mapę. Historia, choć wcześniej znana, w jakiś sposób oswojona, odżyła na nowo broniąc się przed wymazaniem, otwierając potrzebę zajęcia stanowiska wobec obszaru niewiedzy, jaki konstytuował moją pamięć. Zajęcie stanowiska wobec przeszłości pozwala mi zrozumieć mechanizmy mojej obecności w teraźniejszości. Bez jakiegokolwiek konkluzji, bo jest ona niemożliwa. W pracy artystycznej nie można odtworzyć faktów z przeszłości, jednak można je

2020

tZbigniew Szot, Agata Drogowska], Kobe Municipal Mori Harada Museum, Kobe, Japan; an exhibition organised on the initiative of Japanese artists from A-21 Group, which was originally intended to be a prestigious event accompanying the 2020 Olympics in Tokyo. The circumstances have made it a kind of a manifesto of a tightening of artistic friendship despite the global coronavirus pandemic

1st–31st October

exhibition: „Wewnątrz”, „Kierat 1” ZPAP Gallery, Szczecin

21st October – 8th November

exhibition: „Malarstwo o malarstwie” [Maciej Andrzejczak, Tomasz Ciecierski, Mikołaj Garstecki, Krzysztof Gliszczyński, Marek Haładuda, Bartosz Kokosiński, Anna Kołacka, Mariusz Kruk, Janusz Marciniak, Mateusz Piestrak, Kinga Popiela, Marek Przybył, Agnieszka Sowisło-Przybył, Paweł Susid, Sebastian Trzoska], curatorial team: N. Czarcieńska, D. Marszewski, J. Muszyński, D. Tarnowska-Urbanik, „Szewska 16” Gallery, Poznań

receives a scholarship of the Marshall of the Pomerania Province

receives a scholarship of the ZAIKS Creators' Support Fund

publication: *Pomiędzy mapą a terytorium*, concept, edition and introduction by Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2020. The book is based on papers delivered during the conference „Pomiędzy mapą a terytorium. Strategie artystyczne wobec antropologii miejsca”, Academy of Fine Arts in Gdańsk, 9th–10th November 2017, complemented by other articles touching upon the same issues. The volume includes Gliszczyński's text: *Mapa i jej nieobecność graniczna*; from the text: “There is a way of crossing the invisible border between a thing and art – what is not yet art has the status of something in between. It can end somewhere on the margins, in the rubbish bin or the garbage dump. The artist makes a choice and a decision – they become a sum of memory, a trace of presence and its source of truth. I do not paint history and I do not recreate its scenes, it seems to me a backbreaking activity. I was wondering how to capture a story I know, how to find a key to tell something that is important to me. A short episode described in the book *Ich losy* by Benedykt Reszke [B. Reszke, *Ich losy. Z życia kaszubskich Gochów 1939–1948*, Naji gochë, Borowy Młyn 2005] concerning a moment in the history of my father, who is taken out of the house and handed over to the gendarmes who will take him to the Reich, left a strong trace in mine and my close ones' memory which, like an imprint of pressure, breaks up my perception of the map. The history, although previously known, somehow tamed, is revived by defending itself against erasure, opening up the need to take a stand against the area of ignorance that constituted my memory. Taking a position on the past allows me to understand the mechanisms of my presence in the present. Without any conclusion, because it is impossible

2020

wyobcowywać, by nadać im współcześnie formę i treść. Tu chodzi raczej o przepracowanie faktu, który jest efektem wspomnianej wcześniej postpamięci. Czyli coś co uderza w nas mocniej, jest momentem odzyskiwania nie tylko pamięci, ale siły do tego, by móc to powiedzieć. Walter Benjamin (*Ausgraben und erinnern*) uświadomił mnie co do tego, że prace archeologiczne są w stanie rozjaśnić ludzką pamięć: >>Kto usiłuje zbliżyć się do własnej zagrzebanej przeszłości, musi postępować jak człowiek na wykopaliskach. Przede wszystkim nie powinien unikać nieustannych powrotów do tego samego stanu rzeczy – roztrząsania go tak, jak roztrząsa się ziemię, rozgrzebywania tak, jak rozgrzebuje się glebę [G. Didi-Huberman, *Kora*, tłum. T. Swoboda, wyd. W podwórku, Gdańsk, 2013, s. 83].<<

publikuje tekst: Krzysztof Gliszczyński, *Sztuka w dobie on-line* [w:] *Malarstwo o malarstwie: off-line / on-line*, red. N. Czarcńska, D. Marszewski, J. Muszyński, D. Tarnowska-Urbaniak, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Malarstwa i Rysunku, Galeria Szewska 16, Poznań 2020; z tekstu: „(...) istnieje, chyba w każdym z nas potrzeba oglądania, nasycamy się w nadmiernej ilości obrazami, które znajdujemy wszędzie, w Internecie czy w albumach z reprodukcjami.

2020

to make one. In artistic work, facts from the past cannot be recreated, but they can be alienated to give them form and content today. It is rather a matter of reworking a fact which is the result of the memories mentioned earlier. And thus something that hits us harder is a moment of recovery not only of memory, but of the strength to say it. Walter Benjamin (*Ausgraben und erinnern*) has made me realise that archaeological work can brighten up human memory: >>Anyone who tries to get closer to his own buried past must act like a human being in an excavation. Above all, he should not avoid constantly returning to the same state of affairs – shaking it up like earth, digging it up like soil [G. Didi-Huberman, *Kora*, tłum. T. Swoboda, W podwórku, Gdańsk 2013, p. 83]<<

publishes a text: Krzysztof Gliszczyński, *Sztuka w dobie on-line* [in:] *Malarstwo o malarstwie: offline / on-line*, red. N. Czarcńska, D. Marszewski, J. Muszyński, D. Tarnowska-Urbaniak, University of Arts in Poznań, Faculty of Painting and Drawing, "Szewska 16" Gallery, Poznań 2020; from the text: "There is, probably in each of us, a need to watch; we are saturated with an excessive number of images that we find everywhere, on the Internet or in albums with



Wernisaż wystawy „Koncepcja Obrazu – twórcy Galerii Koło”, od lewej: Jan Buczkowski, Dominika Krechowicz, Krzysztof Gliszczyński, dyrektorka CSW „Łaźnia” Jadwiga Charzyńska, Krzysztof Wróblewski. CSW „Łaźnia”, Gdańsk, 2020 rok, fot. Adam Bogdan / Opening of the “Koncepcja Obrazu – twórcy Galerii Koło” exhibition, from the left: Jan Buczkowski, Dominika Krechowicz, Krzysztof Gliszczyński, head of CSW “Łaźnia” Jadwiga Charzyńska, Krzysztof Wróblewski. CSW “Łaźnia”, Gdańsk, 2020, photo: Adam Bogdan

Pewnie wielu w ten właśnie sposób poznaje sztukę (...). Jednak ekran monitora, czy reprodukcja nie przybliży nam istoty dzieła, która tkwi w szczególe, w materialnej strukturze stającej się częścią jego przekazu. Celnie oddają to słowa G. Didi-Hubermana: »tym, co ukazuje malarstwo, jest jego przyczyna materialna, czyli farba«. *Aporia szczegółu*, farba i kolor, wzajemnie budują i nasycają swoje znaczenie. Doświadczyć tego można, tylko obcując z obrazem, by go widzieć – widzenie rozpoczyna proces wiedzenia. W przestrzeni wirtualnej możemy zobaczyć, rozpoznać, jednak proces widzenia jest niepełny, nie widzimy tego wszystkiego do końca, bardziej odcytujemy zawartość i próbujemy przywołać w pamięci, wyobrazić sobie jego oryginał, jest to odczucie na styku widzialnego."

publikacja: Małgorzata Dorna (Wendrychowska), Jacek Ojrzanowski, *Homeroscopium sztuki*, wyd. Media Zet, Piła 2020; w tomie zawarty artykuł autorki o twórczości Gliszczyńskiego: *Zmagania artysty z materią, czasem i autoportretem ukrytym* [pierwotny druk: „Autograf” 2018, 1 (143)]; z tekstu: „Jeżeli (...) przyjąć, że odległość literatury od życia, a tym samym od sztuk wizualnych jest w istocie niewielka – okazałoby się, że narracje prowadzone przez malarza, owe naznaczone piętnem autobiografii opowieści – nie ustępują dobrze napisanej prozie. Urzekają powściągliwością, ascezą, a nade wszystko ogromnym wyczuciem, umiarem. Narrator nie daje sobie bowiem prawa do odkrywania emocji, demonstrowania uczuć, unika taniego i jakże miłego dla adresata – sentymentalizmu. Malarska proza Gliszczyńskiego, trudna w odbiorze, niekiedy chropawa, bolesna – wolna jest od wszelkiego rodzaju prób kokietowania, czy pozyskiwania odbiorcy. Adresat staje tu zatem „oko w oko” z dokumentalnym zapisem dramatycznego procesu Re- i De- konstrukcji, z zapisem samotnego zmagania się z materią obrazu, materią pierwotną, materią nazwaną umownie »Prima«. I jest w tych osobnych zmaganiach coś z zabiegów alchemika, poszukującego »filozoficznego kamienia«, coś ze żmudnej pracy naukowca i filozofa, coś z postawy, wybierającego alienację, świadomego konsekwencji owego wyboru – stoika."

publikacja: Marta Smolińska, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, [w druku; ISBN: 97883-242-3664-0]; w rozdziale drugim: *Haptyczne widzenie: optyczne macki i oko w brzuchu* autorka uwzględnia twórczość Gliszczyńskiego; z tekstu: „Gliszczyński jest cierpliwym i skrupulatnym łowcą wielozmysłowej haptycznej widzialności. Czai się na nią całym ciałem zarówno w ramach obserwacji świata, jak i przyglądania się sztuce czy budowania świadomości poprzez lekturę. Na płaszczyznach poszczególnych obrazów widać żłobienia, pozostałe po zdejmowaniu nadmiarowej materii. Ich głębia zapisana w sobie ruch ciała, powtarzalne gesty dłoni czy oka umieszczonego na koniuszku palca. Rytm cielesności staje się wyczuwalny; w wyobraźni można rekonstruować poszczególne, kolejne decyzje ruchomego i widzą-

reproductions. Probably many people learn about art in this way. [...] However, a screen or a reproduction will not bring us closer to the essence of the work of art, which lies in the detail, in the material structure, and becomes a part of its message. This is accurately reflected in the words of G. Didi Huberman: 'What painting shows is its material cause, i.e., paint'. The *aporia* of detail, paint and colour, build and saturate each other's meaning. This can be experienced only by interacting with the painting, by seeing it – seeing begins the process of knowing. In a virtual space we can see, recognize, but the process of seeing is incomplete, we do not see it all to the end, rather we interpret the content and try to recall in memory, imagine its original, it is a sensation at the meeting point of the visible"

publication: Małgorzata Dorna (Wendrychowska), Jacek Ojrzanowski, *Homeroscopium sztuki*, Media Zet, Piła 2020; the volume includes the author's article on Gliszczyński's work: *Zmagania artysty z materią, czasem i autoportretem ukrytym* [first print: "Autograph" 2018, 1(143)]; from the text: "If [...] one assumes that the distance between literature and life, and thus between visual arts, is in fact a small one, it turns out that the narrations of the painter, those marked by the stigma of the autobiography of the story, do not yield to well-written prose. They captivate with restraint, asceticism and, above all, with their great sense of measure, moderation. The narrator does not give himself the right to reveal his emotions, to demonstrate his feelings, he avoids cheap sentimentalism, how welcomed by the addressee. Gliszczyński's painting prose, which is difficult to receive, sometimes crude, sometimes painful, is free of any attempts to coquet or to win over the recipient. The addressee stands here, therefore, eye to eye with a documentary record of the dramatic process of Re- and De-construction, with a record of a lonely struggle with the matter of the painting, the primary matter, the matter conventionally called 'Prima'. And in these separate struggles there is something of an alchemist's efforts, looking for the 'philosophical stone', something of the arduous work of a scientist and philosopher, something of an attitude of a stoic, choosing alienation, aware of the consequences of this choice"

publication: Marta Smolińska, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* [in print; ISBN: 97883-242-3664-0]; in chapter two: *Haptyczne widzenie: optyczne macki i oko w brzuchu* the author takes into account Gliszczyński's work; from the text: "Gliszczyński is a patient and meticulous hunter of multi-sensory haptic vision. He lies in wait for it with his whole body both in observing the world and in looking at art or building awareness through reading. On the surfaces of individual paintings we can see the gouges created as a result of removing excess matter. Their depth is a record of the body movement, repetitive gestures of the hand or an eye placed on the tip of

2020

cego operatywnego ciała. Farba – w wypadku twórczości Gliszczyńskiego mieszana z woskiem – kreuje widzialny w relacji do obecnego przed obrazem artysty i zgodnie z pracą jego muskulatury. Za Merleau-Ponty'm można dodać: »Malarz 'wznosi swoje ciało', powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby umysł mógł malować. Oto używając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo. Aby zrozumieć te transsubstancjacje, trzeba znaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wyinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu.« [Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, s. 20] W pracowni Gliszczyńskiego niewątpliwie dochodzi właśnie do aktów transsubstancjacji, w ramach których użyżone światu ciało jest ogniwem łączącym sferę widzialnego nie tylko z medium i techniką, lecz także z haptycznym podmiotem, jakim wobec tych obrazów staje się odbiorca.”; w książce zamieszczono trzy reprodukcje prac Gliszczyńskiego.

film: *Spotkania w pracowni. Krzysztof Gliszczyński*, scenariusz i reżyseria Hanna Kordalska-Rosiek, produkcja: TVP Gdańsk [<https://www.youtube.com/watch?v=YpNnBjzvZIQ> (dostęp: 15.10.2020)].

film: *Studencka galeria Włot* poświęcony Galerii Studenckiej WŁOT, założonej i prowadzonej przez Gliszczyńskiego (początkowo z Kubą Bryzgalskim) w latach 1984–1986 (Galeria działała do 1987); scenariusz i reżyseria Hanna Kordalska-Rosiek, produkcja: TVP Gdańsk [https://www.youtube.com/watch?v=9pmm-u_wtQ8 (dostęp: 15.10.2020)]

opracowała Iwona Ziętkiewicz

2020

the finger. The rhythm of carnality becomes perceptible; with the eye of the imagination one can reconstruct individual, successive decisions of a moving and seeing operative body. Paint – in the case of Gliszczyński's works mixed with wax – creates the visible in relation to the present in front of the artist's painting and in accordance with his muscle work. After Merleau-Ponty we can add: 'The painter raises his body', says Valéry. And it is indeed difficult to imagine that the mind could paint. Here, by lending his body to the world, the painter transforms the world into painting. To understand these transubstantiations, one has to find a current and operative body, not the one that is a fragment of space, a bunch of functions, but the one that is a tangle of vision and movement' [Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, p. 20]. What undoubtedly occurs in Gliszczyński's studio are precisely acts of transubstantiation, within the framework of which the body lent to the world becomes a link connecting the sphere of the visible not only with the medium and technique, but also with the haptic subject into which the viewer transforms when confronted with these paintings”; the book contains three reproductions of Gliszczyński's works

film: *Spotkania w pracowni. Krzysztof Gliszczyński*, screenplay and direction by Hanna Kordalska-Rosiek, produced by TVP Gdańsk [<https://www.youtube.com/watch?v=YpNnBjzvZIQ> (access: 15.10.2020)].

film: *Studencka galeria Włot* dedicated to the "WŁOT" Student Gallery, founded and run by Gliszczyński (initially with Kuba Bryzgalski) in 1984–1986 (the gallery operated until 1987); screenplay and direction by Hanna Kordalska-Rosiek, produced by TVP Gdańsk [https://www.youtube.com/watch?v=9pmm-u_wtQ8 (accessed 15.10.2020)]

edited by Iwona Ziętkiewicz



W pracowni, Sopot, 2020 rok, fot. Dominik Kulaszewicz
In the studio, Sopot, 2020, photo: Dominik Kulaszewicz



W pracowni, Sopot, 2020 rok, fot. Dominik Kulaszewicz
In the studio, Sopot, 2020, photo: Dominik Kulaszewicz

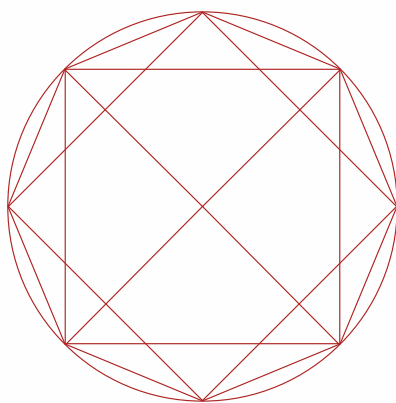


Prace artysty znajdują się w zbiorach:

Fundacji Atelier w Warszawie,
Nowego Muzeum Sztuki „Nomus” w Gdańsku,
Muzeum Okręgowego w Toruniu,
Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie
(depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie),
miasta Szanghaj (Chiny),
Japońsko-Polskiej Fundacji Miyauchich w Tokio (Japonia),
Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu,
Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie,
Association d’art contemporain w Saignon (Francja),
a także w zbiorach prywatnych w Polsce oraz zagranicą.

The artist's works are in the collections of:

“Atelier” Foundation in Warsaw,
New Museum of Art “Nomus” in Gdańsk,
Regional Museum in Toruń,
Society of Friends of the National Museum in Szczecin
(deposit in the National Museum in Szczecin),
Shanghai city (China),
Miyauchi Japanese-Polish Foundation in Tokyo (Japan),
“Znaki Czasu” Centre for Contemporary Art in Toruń,
State Gallery of Art in Sopot,
Association d’art contemporain in Saignon (France),
as well as in private collections in Poland and abroad.









ISBN 978-83-66271-48-7



9 788366 271487