

KOJI KAMOJI

Cisza i wola życia

Silence and the Will to Live



Koji Kamoji

Cisza i wola życia
Silence and the Will to Live

Koji Kamoji

Cisza i wola życia Silence and the Will to Live

pod redakcją / edited by
Maria Brewińska

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha
Warszawa–Kraków
2018

Prace nad wystawą Kojiego Kamojiego w Zachęcie rozpoczęły się ponad 10 lat temu. Nigdy nie było wątpliwości, że ta wystawa tu, w Zachęcie, powinna i musi się wydarzyć. Ale powstawała ona jak dzieło sztuki — w pewnym kontekście, ale poza czasem, poza logiką „produkcji”, nieśpiesznie, z pełnym namysłem, szacunkiem i refleksją. Podążaliśmy za artystą przez te wszystkie lata, by teraz móc innym zaprezentować gotowe dzieło: wystawę i towarzyszącą jej publikację. Dziękuję artyście i kuratorce Marii Brewińskiej za cały ten czas, a Muzeum Sztuki i Techniki Manggha w Krakowie za udział w publikacji książki.

Hanna Wróblewska
dyrektor Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Work on Koji Kamoji's exhibition began over 10 years ago. There was never any doubt that here, at Zachęta, this exhibition should and would happen. But it materialised as an artwork: in a certain context but beyond time, beyond the logic of 'production', unhurriedly, with insight, reflection, and respect. We followed the artist for all those years in order to be able now to present a complete work: an exhibition and an accompanying publication. I hereby thank the artist, Koji Kamoji, and the curator, Maria Brewińska, for all this time, and the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków for participating in the publication of the book.

Hanna Wróblewska
director, Zachęta — National Gallery of Art



Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, powołane do życia przez Andrzeja Wajdę w 1994 roku, konsekwentnie prezentuje polskiej publiczności sztukę japońską, zarówno tradycyjną, jak i współczesną. Przez ćwierć wieku działalności gościło wielu japońskich twórców — przedstawiciele różnych dyscyplin artystycznych, od fotografii (Hiro Kikai, Takuya Tsukahara), grafiki (z Toshihiro Hamano na czele), plakatu (Kochi Sato, Kenya Hara), poprzez malarstwo (Kyokatsu Matsumiya) i rzeźbę (Aiko Miyawaki, Yoshihiro Suda), formy przestrzenne i instalacje (Kyoko Kumai, Tomoko Ishida, Chiharu Shiota), po wszechstronnych artystów światowego formatu, jak np. Takesada Matsutani. Wielu z nich wystawiało swoje prace wspólnie z artystami polskimi, co pozwalało śledzić podobieństwa i różnice, dostrzegać odrębności stylistyczne, rozpoznawać tożsamość artystyczną Polaków i Japończyków. Wzajemne relacje sztuki japońskiej i polskiej, Wschodu i Zachodu to temat stale obecny w Muzeum Manggha. Od lat badamy głęboki wpływ, jaki tradycyjna sztuka japońska, w szczególności drzeworyt *ukiyo-e*, wywierała na rozwój sztuki europejskiej od XIX wieku. Japonizm polski przełomu wieków stanowi ważny przedmiot naszych zainteresowań i jest wiodącym tematem wystaw. Podobne, choć mniej wyraziste fascynacje i inspiracje sztuką Japonii i Dalekiego Wschodu dostrzec można u współczesnych nam artystów zachodnich. Równocześnie artyści japońscy przyswoili sobie zachodnie techniki i style, od dawna swobodnie nimi operując, co sprawia, że mamy do czynienia z fenomenem sztuki uniwersalnej, świadomie odwołującej się do różnych tradycji estetycznych, operującej równoległe rozmaitymi kodami kulturowymi, sztuki, w której stopniowo zacierają się odrębności narodowe.

Na tym tle bardzo ciekawie rysuje się twórczość Kojiego Kamojiego — artysty urodzonego w 1935 roku w Tokio, któ-

ry po studiach w tamtejszym Musashino Art University, przyjechał do Polski, gdzie kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Na stałe związany z tym miastem i Galerią Foksal od lat konsekwentnie i w oryginalny sposób łączy w swojej sztuce japońską wrażliwość estetyczną z doświadczeniami zachodniej awangardy. Jego minimalistyczna i w dużym stopniu abstrakcyjna twórczość ma wyraźne korzenie w japońskiej tradycji. Pozostaje w bliskich relacjach z naturą, a w jego pracach często pojawia się związana z tym symbolika: nieba, wody, kamieni, ważnych elementów w tradycji szintoizmu, które włącza do swojej mitologii twórczej. Z kolei skrajna prostota form, surowość użytych przez artystę materiałów i oszczędność środków wyrazu wywodzą się z ducha buddyzmu. Także swoisty egzystencjalizm Kamojiego — częste w jego pracach odniesienia do ludzkiego losu — jest zabarwiony filozofią buddyjską. Artysta działa na pograniczu kultur, na co wpływają japońskie korzenie jego sztuki, głęboka znajomość sztuki współczesnej i samoświadomość twórcza. Wszystko to sprawia, że Koji Kamoji jawi nam się jako artysta światowego formatu, a jego sztuka osiąga wymiar uniwersalny.

Retrospektywa *Koji Kamoji. Cisza i wola życia* przygotowana przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki w roku 2018, a prezentowana następnie w Muzeum Manggha w 2019, to hołd dla artysty, który od 60 lat aktywnie działa na polskiej scenie artystycznej. Wpisuje się ona równocześnie w program jubileuszu 100-lecia nawiązania oficjalnych stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską i Japonią, stając się znaczącym wydarzeniem tych obchodów, bowiem Koji Kamoji swoim życiem i twórczością współtworzy historię relacji polsko-japońskich.

Bogna Dziechciaruk-Maj
dyrektor Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha



Since its founding by Andrzej Wajda in 1994, the Manggha Museum of Japanese Art and Technology has been presenting Japanese art, both traditional and modern, to the Polish public. In the nearly quarter of a century of its existence, it has hosted numerous Japanese artists representing different artistic disciplines, from photography (Hiro Kikai, Takuya Ttsukahara), graphic arts (notably Toshihiro Hamano), poster (Koichi Sato, Kenya Hara), through painting (Kyokatsu Matsumiya), sculpture (Aiko Miyawaki, Yoshihiro Suda), spatial forms and installation (Kyoko Kumai, Tomoko Ishida, Chiharu Shiota), to world-class intermedia artists, such as Takesada Matsutani. Many of them exhibited their works alongside Polish artists, allowing one to trace similarities and differences, explore stylistic distinctions, and study the artistic identities of Polish and Japanese people. The relationships between Japanese and Polish art, between the East and West, are a theme that has been constantly present at the Manggha Museum. For years we have researched the influence that traditional Japanese art, and *ukiyo-e* woodblock print in particular, had on European art from the 19th century onwards. Turn-of-the-century Polish Japonisme forms an important subject of our studies and has been a leading exhibition theme. Similar, if less distinct, Japanese and Oriental fascinations and inspirations can be noticed in contemporary Western artists. At the same time, Japanese artists have assimilated Occidental techniques and styles, becoming fluent in them, which has led to the emergence of the phenomenon of universal art, one informed by diverse aesthetic traditions, employing varied cultural codes, which has gradually blurred national distinctions.

The work of Koji Kamoji (b. 1935), a graduate of Tokyo's Musashino Art University and the Academy of Fine Arts in Warsaw, looks particularly interesting in this context. Based permanently in Warsaw and long associat-

ed with the Foksal Gallery, Kamoji combines in his art, in a consistent and original manner, Japanese aesthetic sensibility with an experience of the Western avant-garde. His minimalist and largely abstract work is clearly rooted in Japanese tradition; it remains in a close bond with nature and frequently features the related symbols of sky, water, or stones/rocks, important elements in Shintoism, which he integrates into his creative mythology. The utter simplicity of form, the rawness of materials, and the spareness of the means of expression, in turn, are Buddhist in spirit. The influence of Buddhist philosophy can also be felt in Kamoji's existentialism, in the way his works make frequent references to human fate. Kamoji operates at a cultural crossroads, defined by the Japanese roots of his practice, his profound knowledge of contemporary art, and an artistic self-consciousness. All this means that he appears to us as a world-class artist, and his art attains a universal dimension.

The retrospective, *Koji Kamoji. Silence and the Will to Live*, produced by the Zachęta — National Gallery of Art in 2018, and presented at the Manggha Museum in 2019, is a tribute to the artist, who has been active on the Polish art scene for sixty years now. It also forms part of the programme of the 100th anniversary of diplomatic relations between Poland and Japan, all the more important since Koji Kamoji has been co-writing the history of Polish-Japanese relations with his life and art.

Bogna Dziechciaruk-Maj
director, Manggha Museum of Japanese Art
and Technology



s. / pp. 8–31

Widok wystawy *Koji Kamoji. Cisza i wola życia*

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018

Koji Kamoji. Silence and the Will to Live exhibition view

Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw, 2018











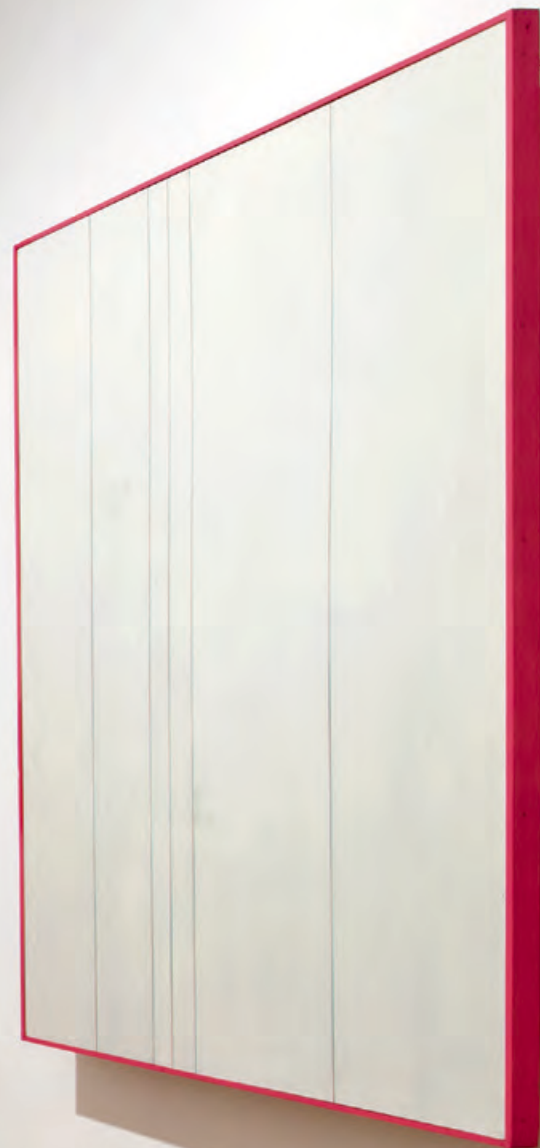












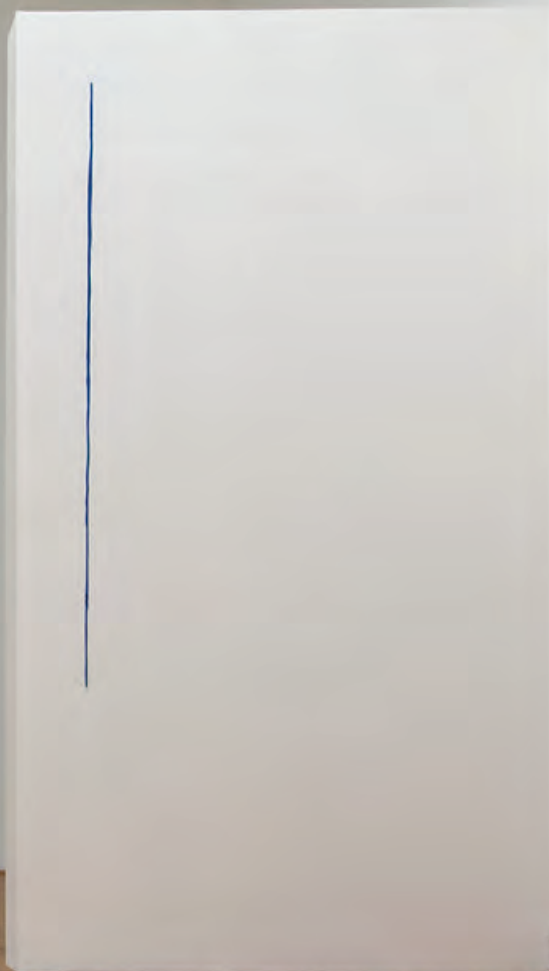
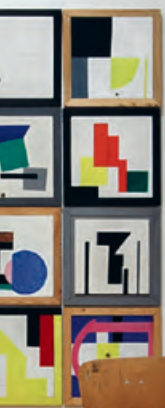






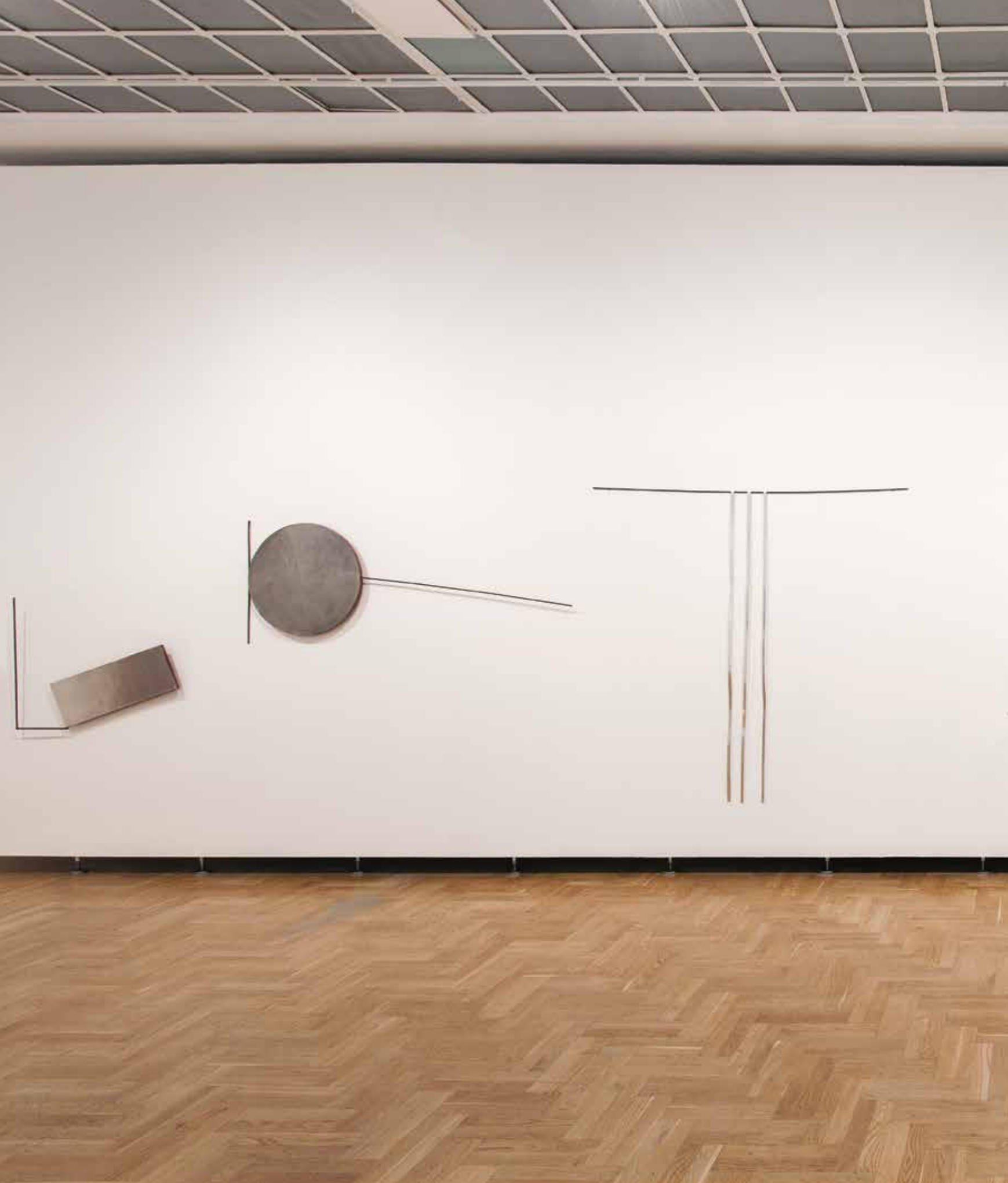


















SPIS TREŚCI

Maria Brewińska
Dyskretny urok starości

35

Anna Król
Koji Kamoji — efekt transkulturowy

43

Piotr Schollenberger
Zmysłowy depozyt istnienia

49

Anna Wolińska
Istnienie jako „wykrawanie zdarzeń
z przestrzenno-czasowej całości
obiektywnego świata”. Obecność czasu
w twórczości Kojiego Kamojiego

57

Wiesław Borowski
Dziura i ogród

63

Jaromir Jedliński
Koji, wspólna droga — spotkania,
rozmowy, przez lata...

69

CONTENTS

Maria Brewińska
The Discreet Charm of Old Age

134

Anna Król
Koji Kamoji: The Transcultural Effect

140

Piotr Schollenberger
A Sensory Deposit of Existence

144

Anna Wolińska
Being as 'Cutting Out Events from
the Spatio-Temporal Totality of
the Objective World'. The Presence
of Time in the Work of Koji Kamoji

151

Wiesław Borowski
The Hole and the Garden

156

Jaromir Jedliński
Koji, a Shared Path — Meetings,
Conversations, Through the Years . . .

160



Jezioro w piramidzie / Lake in the Pyramid, 1991
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw

Dyskretny urok starości

Koji Kamoji spogląda wstecz na swoją sztukę; to ponad 50 lat tworzenia, jeśli za początek uznamy wystawę w Krzysztoforach w 1965 roku, bądź nawet nieco dłuższy, jeśli dodamy lata studiów w akademiach sztuki w Japonii i Warszawie. Linearna struktura czasu, w jakiej przywykliśmy funkcjonować, pozwala nam postrzegać twórczość artysty jako pewien proces — począwszy od inicjacji artystycznej w Japonii i Polsce, przez liczne wystawy, poszczególne dzieła czy ich cykle, instalacje i performanse, po aktualne bycie i „dzianie się” jego sztuki. Bo oto znajdujemy się „tu i teraz” — wobec wystawy retrospektywnej artysty, na której prezentujemy w sumie niewielki wybór prac (bez zagłębiania się w chronologię ich powstawania), wystarczający jednak, by uwidocznic charakter jego myśli twórczej, poświadczyć jej znaczenie w sztuce polskiej lub odrębność na tle historii sztuki nowoczesnej w Polsce. Wybór to już trzeci, biorąc pod uwagę dwie poprzednie wystawy retrospektywne: *Lódki z trzciny i inne prace 1963-1997* w Cen-

trum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (1997) oraz *Ścieżką ogrodu* w Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen w Magdeburgu (2013). Wybór trzeci, lecz poprawiony, przeredagowany przez artystę w 2018 roku. Pokazujemy bowiem to, co było i wciąż jest, co już istnieje w dorobku Kamojiego, któremu obcy jest przymus produkowania nowych prac, wyjąwszy konieczność rekonstrukcji kilku z nich na wystawę. Taka praktyka zdaje się odbiegać od charakteru znanych nam retrospektyw czy po prostu dużych wystaw przeglądowych będących typem heroicznym, „umięśnionych” kulminacji, charakteryzujących się spiętrzeniem form i znaczeń. Imponująca i cudownie uspakajająca jest szczególnie percepcja własnej sztuki przez Kojiego, nacechowana opanowaniem i samoświadomością oraz poddaniem się aktualnemu stanowi rzeczy — jest „tak, jak jest”. Zgodnie z wcześniejszym zamysłem artysty tak miał wszak brzmieć tytuł wystawy, oddający ten rzadki moment afirmacji aktualnego stanu bycia i skali własnego dzieła. Choć stało się inaczej, stwierdzenie to pozostaje lejtmotywem w życiu i sztuce artysty.

Maria Brewińska

Dostrzegamy historyczny kontekst wystawy — wszak to retrospektywa, czyli wystawa podsumowująca dokonania 83-letniego artysty, siłą rzeczy będąca powrotem do przeszłości, próbą osadzenia podmiotowości artystycznej w szerszym kontekście, w różnych paradygmatach: sztuki polskiej, modernistycznej, o uniwersalnych wartościach, ale też nasyconej estetyką i myślą Wschodu, z jakimi najczęściej łączy ją krytyka sztuki. Kontekst historyczny, a zatem i wątek nieuchronnego upływu czasu wręcz narzucają się naszej percepcji — archiwalne zdjęcia przywołują początki pobytu artysty w Polsce, unaoczniając proces powstawania i rozwoju jego sztuki. Wszystko zaczęło się od Galerii Foksal, gdzie od 1967 roku w tradycyjnym białym sześcianie Kamoji systematycznie, niestrudzenie i z oddaniem prezentuje swoje prace na wystawach indywidualnych i grupowych, współtworząc pejzaż (ludzki, artystyczny) tej ważnej galerii, wpisując się w modernistyczne tradycje wystawianej tam sztuki i powstała również tam Teoria Miejsca. Wyznaje, że od początku miał wolną rękę w tworzeniu wystaw, robił, co chciał, bez ingerencji ze strony prowadzących galerię. Archiwalne białoczarne zdjęcia z pierwszej wystawy w 1967 roku zapadają głęboko w pamięć: w galeryjnej przestrzeni widzimy wydzielony fragment podłogi, obszar usypany z białego żwiru nawiązujący do koncepcji suchych ogrodów japońskich, a na nim postawione pionowo na podpórkach pudełka — dość spore obrazy-reliefy. To znane nam dobrze podziurawione tzw. obrazy pruszkowskie powstałe z polichromowanych płyt. Nadal są wyjątkowe, pragniemy je oglądać — mają jakąś ukrytą moc. Wciąż zwracają uwagę swoją lapidarną, a zarazem złożoną formą. Uznajemy je za przykład dobrej abstrakcji — to kompozycje płaskie i zarazem wklęsłe z wyżłobionymi dłutem otworami, ale także wypukłe za sprawą geometrycznych elementów wystających ponad płaszczyznę. Na jednym ze zdjęć spośród kompozycji dzieł wyłania się drobna postać Kojiego w czarnym garniturze. Jest niczym autor widmo — nieco nieśmiały, skrywający się za własnym dziełem.

Rodzi się inna ciekawość, bo pamięć sięga jeszcze dalej, do podróży Kojiego do Polski w 1959 roku odbytej drogą morską, co znajdzie spektakularny wyraz w całej jego twórczości. Za sobą zostawił wyspy japońskie, które Feliks Jasiński opisywał jako „rozsypany, szmaragdowy naszyjnik”. Przez ponad dwa miesiące przemierzał rozległy ocean w poczuciu nieskończoności przestrzeni złożonej z wody, powietrza i nieba. Tak odczuwana natura znalazła symboliczne odwzorowanie w pracach. Wydaje się, że

przeżycia te mogły wzmocnić jego japoński sposób intuicyjnego odczuwania natury. Niesamowita była ta podróż ze Wschodu na Zachód — przez Kobe, Szanghaj, Singapur, Port Said, Kair, Amsterdam, Hamburg, Kanał Kiloński do portu w Gdyni. Nocnym pociągiem dojechał wreszcie do Warszawy. Nim rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Artura Nachta-Samborskiego, odbył roczny kurs języka polskiego w Łodzi. Doświadczył szoku kulturowego na widok PRL-owskich realiów życia, dużo bardziej homogenicznych niż współczesne. Mógł wybrać Paryż, bo wszyscy tam jechali. Może z przekory, ale ze względu na rodzinne relacje z Polską zdecydował się na Warszawę, gdzie dość szybko włączył się w awangardowe środowisko artystyczne. W swojej sztuce właściwie cały czas powraca na Wschód, gdyż pomimo „spolszczenia”, zdomowienia, tradycyjna estetyka Japonii dominuje w jego odbiorze świata, a ostatnimi laty jeszcze się nasila, co tak podsumowuje:

Myszę czasem po polsku, czasem po japońsku. Tak też jest z pisaniem. Jeśli chodzi o robotę, to jestem coraz bardziej japoński. Ale dużo się uczyłem sposobu myślenia europejskiego, czyli analitycznego. Innego od intuicyjnego, bardziej bezpośredniego podejścia Japończyków. Myszę, że duchowo chyba wracam do przeszłości¹.

Konstatacja ta nie wzbudza zdziwienia, bowiem japońska tożsamość uznawana jest za jedną z najtrwalszych; trudno ją spolszczyć czy zwesternizować. Do wyjątkowych zjawisk polityczno-społecznych przełomu XIX i XX wieku należy jedyna w swoim rodzaju transformacja kultury narodowej Japonii, gdzie tradycja nie została wyparta przez modernizację i globalizację i gdzie wciąż toczy się życie unikalne i autentyczne w sferze obyczajowej i materialnej, tak różne od reszty świata.

Można przemieszczać się liniowo w tej historii artysty, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że w myśleniu o obecnej wystawie brak kategorię początku i końca. Powołując się na cykliczny model czasu, poruszamy się jakby po okręgu, prędzej czy później trafiamy w znane już miejsca — konfrontujemy się z tymi samymi pracami, działaniami, emocjami oraz podobnymi strategiami artystycznymi. Czas jednak przemija, co sprawia, że znajdziemy się może w trochę innym miejscu, rzeczy będą wyglądać

¹ *Duchem wracam do przeszłości, rozmowa Katarzyny Bik z Kojim Kamojim*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 2.11.2006.

nieco inaczej, ale koniec końców zawsze i tak napotkamy to samo lub podobne. Brak odniesienia do genezy, prapoczątku, jak i definitywnego końca sprawiają, że „tu i teraz” nabiera innego znaczenia. Towarzyszy temu świadomość dzieła, co przekłada się na stoicyzm artysty wobec otaczającego świata i siebie samego przy równoczesnym zaangażowaniu w bieżące continuum. Tak jakby nic się nie zmieniło.

Nie widzę u siebie rozwoju rozumianego jako linia. Ja raczej sięgam w głąb. I chciałbym dostrzec jak najgłębiej, żeby uzyskać grunt, pewność, równowagę, swobodę oddechu. Ostatnio pokazałem w Galerii Rzeźby dwie prace, które zacząłem w latach sześćdziesiątych i dopiero teraz wyciągnąłem je i skończyłem. Wnioskuje z tego, że nie robię postępów, nie jest dla mnie ważne, czy praca została zrobiona wczoraj czy dzień lat temu².

*

W kontekście wystawy przekrojowej wyczuwalna jest (jednak!) presja zobaczenia „nowego”, znalezienia jakiegoś utajonego nerwu, co pozwoli wybrzmieć nieznanym dotąd treściom. Pragnienie, by wyjść poza okrąg czasu. Mniej czy bardziej widoczne zmiany, korekty swego „dzieła totalnego” wprowadza ku naszemu zadowoleniu sam artysta, podrzucając tropy inicjujące nowe interpretacje dzieł. Oto monumentalna instalacja, od której wzięła się nazwa wystawy, nabiera bardziej surowego kształtu i otrzymuje zgoła odmienny tytuł od poprzednich: to już nie *Łódki z trzciny*, lecz *Cisza i wola życia*. Znamy ją z wcześniejszych wersji. Pierwsza powstała w 1997 roku na wspomnianą wystawę *Łódki z trzciny i inne prace 1963-1997* w CSW Zamek Ujazdowski, gdzie podłoga jednej z sal została wyłożona aluminiową blachą imitującą tafłę wody, na niej zaś znalazły się małe łódki wykonane z pasków aluminium na wzór trzciniowych łódek, jakie niegdyś Koji puszczał na rzece Edogawa. Nośnikiem tych osobistych i ważnych wątków z dzieciństwa spędzonego w Japonii staje się przestrzeń wymodelowana w duchu japońskiej estetyki, np. założeń ogrodowych jak przy świątyni Ryōan-ji w Kioto. Tak oto przy wykorzystaniu tradycyjnego kontekstu, własnej „różnicy kulturowej”, Koji kreuje miejsce kontemplacji jako metaforę pogłębionej relacji człowieka z naturą,

ale także miejsce pamięci osobistej. „Moja więź z Japonią jest bardzo silna, ale raczej w sensie przywiązania do tradycji, do historii, do wartości duchowych”. Kolejna instalacja *Wieczór — łódki z trzciny* powstała w Galerii Starmach (Kraków, 2006) i częściowo wpisująca się w tradycję zastanego miejsca (budynek dawnej synagogi). Poza aluminiową powierzchnią wody i łódkami w jej przestrzeni znalazły się przejścia z płyt chodnikowych dla publiczności, wyniesione ponad tafłę sztucznej wody. Ze stropu zwisały wąskie paski aluminium imitujące deszcz, w zakątkach sali ulokowano szklanki z prawdziwą wodą, zaś w tle słychać było muzykę japońską i klezmerską. Dodatkowo po ścianie biegła niebieska linia symbolizująca połączenie nieba z ziemią. Widz podporządkowany został tej przestrzeni, tak jak człowiek podporządkowany jest naturze. Sztuczna natura — rzeka z aluminiowej blachy potęgującej iluzję wody — powstała także na wystawie w Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen w Magdeburgu. Nie trudno zauważyć, że dużo działa się w tych wykreowanych przestrzeniach w sferze afektów: minimalistyczne instalacje zawierały elementy przywołujące sentymentalne, nostalgiczne wspomnienia, a może nawet stany bardziej egzaltowane. Był to sentymentalny dialog z naturą, ale też opowieść o przemijaniu; chwila kontemplacji, kiedy to, co minęło funkcjonuje w bieżącym planie czasowym.

W najnowszej wersji sztucznego jeziora zatytułowanej *Cisza i wola życia* owa sentymentalna warstwa zostaje świadomie wyeliminowana — nie ma aluminiowych łódek, deszczu kojarzącego się ze łzami, muzyki, chociaż początkowo miały one dopełniać obraz wody. Instalacja została oczyszczona z wszelkiego sentymentalizmu i przypadkowości; w planie ogólnym identyfikujemy ją jako minimalistyczny ogród kojarzący się z kontemplacją i medytacją. Jej podstawowa forma pozostaje więc bez zmian — to rozległa i surowa aluminiowa płaszczyzna stwarzająca iluzję wody, dość gęsto podzielona metrowej szerokości pasażami z używanych płyt chodnikowych, po których można przejść, ale też przejechać, bowiem głównym elementem dodanym jest tu niespotykany dotąd w sztuce Kojiego obiekt — wózek inwalidzki z pracowni artysty. To obiekt vintage, nieco już wysłużony, lecz także przedmiot znaczeniowo trudny, nawet przytłaczający, który jednak wnosi nowe sensory, a wystawie retrospektywnej nadaje odmienną perspektywę z naciskiem na doświadczanie osobistej „tu i teraz”. Wózek inwalidzki to przedłużenie ciała — proteza ułatwiająca poruszanie się, kiedy odmawia ono posłuszeństwa, uchodzi z niego energia, lecz

² Wiesława Wierzchowska w rozmowie z Koji Kamaji, „Pokaz” 1996, nr 1(14), s. 48.

nie wola życia. W kontekście instalacji to symbol ciała innego, ułomnego, być może oznaka cierpienia i fizycznego bólu, życia niepełnego, gdyż pozbawionego naturalnego ruchu na skutek osłabienia funkcji życiowych wraz z wiekiem i słabnięciem ciała. Przestrzeń instalacji podlega więc szczególnej somatyzacji, gdyż wózek inwalidzki reprezentuje ciało, które traci ludzką postać, odsłaniając ciężar *istnienia*. Podmiot tej instalacji, artysta (?) obnaża przed nami okrutną prawdę, z którą nie łatwo się skonfrontować, a łatwiej wyprzeć. To prawda także o nim samym, może antycypacja fizycznej degradacji własnego ciała, związanej z procesem przemijania.

Dotąd Koji najczęściej mówił o transcendencji, duchowości bytu, co wydaje się oczywiste w kontekście buddyjskiego doświadczenia, ale dalekie jest prozaicznemu doświadczeniu — przeżywania kondycji ludzkiej jako cielesnej, czyli historycznej, zmiennej, w takim sensie, że przeżywanie egzystencji jest również przeżywaniem zmian w ciele i jako takie włącza się w dialektykę trwania i przemijania. Rozpoznajemy się we własnej cielesności, zarządzamy nią, ale i jesteśmy przez nią we wszystkim podtrzymywani. Musimy więc trwać w intymnej relacji z ciałem, ponieważ stanowi ono nasze przeznaczenie — poprzez nie przejawiamy się światu i, jakby powiedział Koji, poprzez nie przejawia się nasz byt.

Cisza i wola życia jak wiele innych prac artysty z zastosowaniem wody — prawdziwej i sztucznej — otwiera nas na różne aspekty bogatej symboliki akwaticznej, wskazując przede wszystkim na życiodajną moc tego żywiołu, ale i jego destrukcyjną energię przynoszącą oczyszczenie przez zniszczenie. Za Mirceą Eliadem³ interpretujemy wodę jako bezkształtną masę symbolizującą pełnię możliwości, potencjalność lub prapoczątek egzystencji w mitach kreacyjnych. Woda to jeden z czterech żywiołów leżących u podstaw całej rzeczywistości. Łączy przeciwieństwa: śmierć i narodziny lub odrodzenie; akt wynurzenia oznacza wyłonienie się form życia, zaś moment zanurzenia ich zniweczenie i powrót do pierwotnego bezforemnego stanu. Wszystko zaś, co z wody pochodzi, podlega prawom czasu i indywidualnym przemianom, nabiera formy i zyskuje własne granice. Rytualne zanurzenie, powrót do środowiska wodnego, symbolizuje oczyszczenie, powtórne narodziny i powstanie nowego człowieka. Symbolika ta odnosi się także do ludzkiej kondycji psychicznej przeja-

wiającej się w pragnieniu życia, kultywacji energii życiowej i dążeniu do jej podtrzymania.

Podmiot, czyli artysta, demonstruje własną wolę życia, ale dotyka również woli życia każdego z nas. Za Januszem Czapińskim, autorem cebulowej teorii szczęścia, możemy przyjąć, że człowiek jest genetycznie zaprogramowany do odczuwania pewnego stałego poziomu szczęścia sprzęgniętego z wolą życia, dzięki czemu jesteśmy w stanie podnosić się i żyć dalej nawet po najcięższych kryzysach. To warstwa najgłębsza, zawsze obecna. Kolejna warstwa to poczucie szczęścia w aspekcie całego naszego życia, bilansu przeszłości, przyszłości i teraźniejszości. Warstwa zewnętrzna zaś składa się z poszczególnych epizodów radości i zależy od naszego nastawienia do świata. Wola życia jest nam więc niejako dana, a poczucie szczęścia zależy w dużej mierze od naszego emocjonalnego nastawienia i sposobu doświadczania przez nas życia, samoświadomości w kształtowaniu wewnętrznego ja, równowagi i tworzenia siebie poprzez własną historię. To tak jakby pracować świadomie nad czakrą korzenia zarządzającą według tradycji hinduistycznej systemem energetycznym człowieka, a związaną z przetrwaniem, wolą życia i zaspokajaniem podstawowych potrzeb ciała. Efektem jej harmonijnego działania są witalność, zdrowie, akceptacja ciała, dobry kontakt ze światem realnym. Mocny korzeń daje człowiekowi poczucie ugruntowania i bezpieczeństwa, instynktownie czerpane również z kontaktów z przyrodą.

W instalacji *Cisza i wola życia* cielesność, choć dysfunkcyjna, zestawiona jest z umownym, minimalistycznym krajobrazem, elementem przynoszącym stan wyciszenia i doświadczenie kontemplacyjne, w którym rozbudza się nasza ukryta pierwotna świadomość, aktywująca duchowość. Z drugiej strony praca ta może działać niepokojąco przez zestawienie kategorii estetycznych z chorobą, cierpieniem, przywoływanych przez wózek inwalidzki. Dzięki dyscyplinie wewnętrznej oraz intuicji Kamoji łączy sztukę, życie i doświadczenie duchowe w nierozdzielalną całość. Sztuce i swojej w niej obecności przypisuje metafizyczny cel — odsłonięcie prawdy bytu/bycia, nawet tej najtrudniejszej, lecz przecież zdeterminowanej wolą życia.

Nie jesteśmy na takim etapie odczuwania i obca jest nam wciąż strategia poznania, która godzi sferę intuicyjno-emocjonalną z rozumową, prowadząc do pełnej integracji psychiki, a dalej do poznania transcendentnego równoznacznego z akceptacją procesu życia zakończonych nieuniknioną śmiercią. Takiego sposobu abstrahowania

3 Zob. Mircea Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 177–188.

kontekstu życia psychologia upatruje w doświadczeniu wieku dojrzałego jako zwieńczeniu procesu ciężkiej pracy nazywanej rozwojem duchowym prowadzącym do przemiany, co wszak nie każdemu jest dane. Intuicja podpowiada nam, że owa mądrość życiowo-duchowa, kontakt ze sferą transcendentną ujawnia się właśnie w granicznych sytuacjach, kiedy spokój wewnętrzny osiągany jest poprzez dystans wobec otaczającej rzeczywistości, biorący się z silnego poczucia tożsamości oraz samoświadomości, która bez trwogi godzi się z losem.

Umiejętność integrowania wiedzy, doświadczeń i przeżyć, pragnienie wewnętrznej harmonii, a nade wszystko świadome pogłębianie tej pracy należy uznać za wyznacznik życia i sztuki Kojiego Kamojiego. Świadomość starości, w której się rozpoznaje, dyskretnie nam to ujawniając, demonstruje się w kilku planach wystawy. Niezwykła jest stara i nowa zarazem instalacja *Przeciąg* (1975), której tytuł został wzbogacony o nowy komponent, co przydaje jej całkiem innego wymiaru (*Przeciąg/Starość*, 2018). Pierwsza jej wersja powstała w 1975 roku w ramach cyklu czterech wystaw: *Otwór*, *Lustro*, *Linia*, *Przeciąg* w Galerii Foksal. Składa się z 24 rozwieszonych na poziomie wzroku delikatnych japońskich papierów z wyciętymi okrągłymi otworami, poruszających się leciutko w przeciagu. Podczas przygotowywania wystawy artysta przypomniał sobie, że kiedy tworzył po raz pierwszy tę pracę, przeszło go poczucie starości, a miał wtedy zaledwie 40 lat. Powtórzył proces twórczy, rekonstruując instalację specjalnie na obecną wystawę, lecz świadomie zmienił jej tytuł, gdyż wrażenie, jakiego wtedy doznał, wraca do niego w nowych realiach, a on sam jest już inny w skutek upływu czasu. Instalacja oddaje trwanie, być może wyznacza tożsamość dzieła z życiem artysty. Koji mierzy się z tajemnicą czasu wymykającą się myśleniu pojęciowemu. Dotyka zatem najbardziej podstawowego doświadczenia człowieka, jakim jest przemijanie, lecz czyni to bez patosu, tragizmu i trwogi.

Odwołujemy się w tym miejscu do fenomenu mądrości (jednego z nielicznych pozytywnych atrybutów dorosłości oraz wieku dojrzałego, dominujących w stereotypowym postrzeganiu tego okresu życia), przedmiotu zainteresowań współczesnej psychologii rozwoju, która rozróżnia dwie podstawowe formy mądrości: pragmatyczną oraz transcendentną⁴. Przejawiają się one w drugiej po-

łowie życia po uzyskaniu dojrzałości psychospołecznej, jak również dzięki wysokim rozumowym kompetencjom poznawczym (nie przypisanym jednak wszystkim dojrzałym podmiotom bezwarunkowo), ale przede wszystkim ujawniają się dzięki rozwojowemu nastawieniu podmiotu. Mądrość pragmatyczna bierze się z tych funkcji umysłu, które pozwalają wejrzeć w istotę rzeczy między innymi w wyniku postrzegania rzeczywistości jako względnej oraz dzięki rozwiniętej akceptacji przeciwieństw. To także mądrość poszukująca sensów tam, gdzie ich nie dostrzegamy, jeśli posługujemy się jedynie myślowymi schematami. Ten rodzaj poznania cechuje synteza różnych planów czasowych, wzmożona intuicja, wyobraźnia, symbolika, które stanowią o autonomii umysłu, oryginalności, co składa się na przesłanki twórczego działania. Mądrość transcendentna związana jest z rozwojem osobowym i duchowym: to proces polegający na zgłębianiu sensu życia w kontekście całego jego doświadczenia, wglądzie w ukryty porządek rzeczy i osiągnięciu wewnętrznej wolności i równowagi, a nawet na takiej integracji funkcji poznawczych, której efektem jest dostąpienie stanu zjednoczonego umysłu. Dostrzegamy tu powiązania mądrości (przypisanej życiu dojrzałemu) z cechami Jungowskich archetypowych postaci Starego Mędrca i Wielkiej Matki nabywanymi w procesie indywiduacji — zaawansowanemu rozwojowi w wymiarze osobowościowym i duchowym, który dokonuje się najlepiej w drugiej połowie życia, dając szanse na przemianę i stanie się nową całością. W wyniku takich procesów możemy pozyskać świadomość silnego ego, a w ślad za tym dystans do rzeczywistości, wynikający ze świadomości nietrwałości, przemijalności życia; pogodzenie się z nią, polegające na wyzbyciu się mechanizmów obronnych, wreszcie jasność widzenia ludzi, zjawisk i relacji, i w końcu osiągnięcie harmonii wewnętrznej.

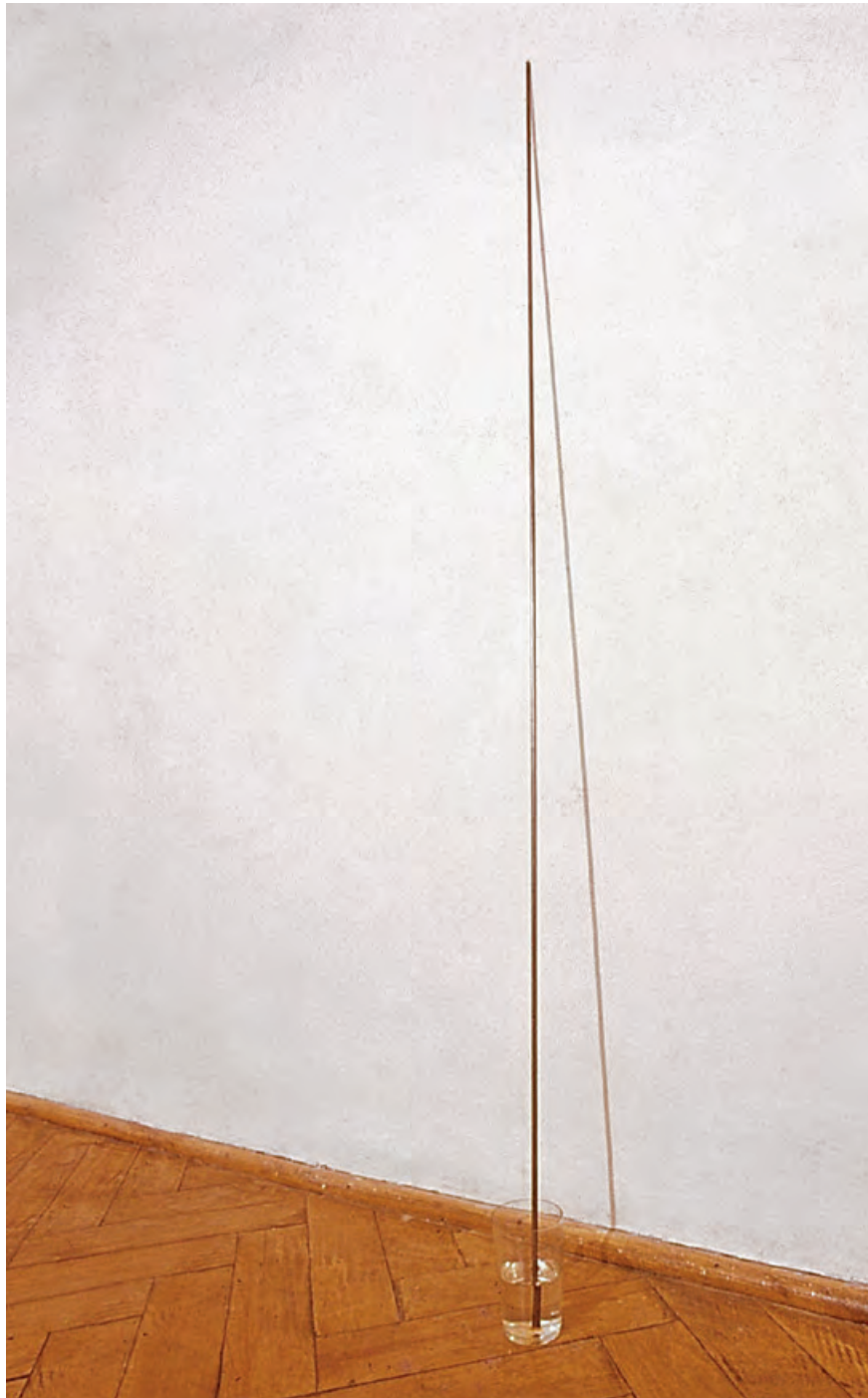
Artykułowanie roli mądrości w odkrywaniu nadrzędnej prawdy w życiu człowieka dojrzałego może wydać się oczywistą konstatacją, lecz jest to rezultat świadomego rozwoju w wymiarze duchowym. Drogi dojścia do takiego stanu świadomości składają się na proces *stawiania się*. Przywodzi to na myśl praktyki i ćwiczenia Wschodu służące osiągnięciu pełni i spokoju, a na najwyższym poziomie wtajemniczenia — wyjściu z czasu i doświadczeniu oświecenia. Praktyki takie jak joga czy medytacja nie są obce Kojemu, jest w nich nawet zaawansowany, ale — co najbardziej intryguje — trening indywidualny ciała i umysłu łączy z doświadczeniem sztuki. Od kilku lat regularnie tworzy rysunki — biało-czarne abstrakcje z użyciem

4 Zob. Maria Straś-Romanowska, *Mądrość człowieka starego — nawiązanie do teorii C.G. Junga w: Psyche w siłach iluzji. O psychoanalizie*, red. Robert Saciuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 51–62.

najprostszych materiałów: papieru, tuszu, pędzla. Nie są to zwyczajne rysunki. Technika ich powstawania odwołuje się do różnych tradycji Wschodu, ale również do początków europejskiej abstrakcji i poszukiwania przez nią transcendencji. Czynności i charakter pracy — powtarzalność gestów tworzenia, wytężona koncentracja — nabierają osobistego znaczenia i duchowego wymiaru, co przywodzi na myśl jakąś wewnętrzną alchemię prowadzącą do przemiany. Niebagatelne znaczenie ma w tej pracy papier i niemal mistyczny stosunek do jego materii — po zapisaniu nabiera on szczególnej mocy, podobnie jak pędzel, poprzez który wraz z tuszem czy farbą przepływa wewnętrzna energia artysty. Łatwo tu o skojarzenia ze wschodnimi ideogramami czy kaligrafią, w których pismo/znaki oraz gest ich utrwalania na papierze nabierają wartości bez mała mistycznych, służąc obcowaniu ze sferą nadprzyrodzoną. Świat form na rysunkach Kamojiego składa się z graficznych, jakby naiwnych znaków; czasami pojawia się odcisk stopy; kształty różnicują się, co można prześledzić w ciągu eksponowanych obok siebie prac (wystawa *Modlitwa do bytu. Rysunki z lat 2011-2014*, Galeria Foksal, Warszawa, 2015), ale nie są idealne. Kształty czy symbole są środkiem pozwalającym znaleźć drogę ku prawdzie; wezwaniem do dążenia w głąb siebie. Każdy z rysunków to ślad pojedynczego przeżycia, medytacji, małej iluminacji, wynik opanowania chaosu, jak w jodze — praktykowania koncentracji poprzez gest tworzenia w celu pozyskania spokoju i przeżycia duchowego. Ponieważ proces ten jest długotrwały i konsekwentny, jako taki nabiera cech świadomego *stawania się*. Na zdjęciu wykonanym w mieszkaniu artysty widzimy jego postać zwróconą tyłem do obiektywu w siadzie japońskim *wirasana*, praktykowanym w jodze. Uchwycony na zdjęciu w unikalnym momencie wyciszenia, wydaje się skupiać na jednym z rysunków. W naturalny sposób przyjmuje pozycję mnicha. Na wystawie znalazła się skromna instalacja *Mnich* (2009), symbol mądrości i poszukiwań duchowych, złożona z atrybutów ciała oddającego się medytacji, tworzeniu czy wreszcie poddanego procesowi indywiduacji, którego skutkiem jest spotkanie z sobą samym.

Jeden z obrazów Kojiego Kamojiego, należący do serii tzw. internetowych białych obrazów, jest być może kwintesencją wszystkiego, co zostało tu powiedziane. Zawiera się ona w zdaniu napisanym odręcznie na płótnie: „80-letni facet samotnie przepłynął jachtem Ocean Spokojny i dotarł do portu Shimizu, żeby zobaczyć go jeszcze raz i pochować prochy swej żony, która umarła 7 lat temu.

Grudzień 2004”’. Czy to fascynacja Kojiego przypadkiem starca, który pomimo wieku, kierując się sentymentalnymi pobudkami, porwał się na wyprawę przez ocean i zaginął w drodze powrotnej? Czy może raczej wyraz uznania dla jego odwagi i zdolności w przekraczaniu własnych ograniczeń? Z pewnością jedno i drugie. Przywołanie w obrazie tej niecodziennej i romantycznej historii odśladania pozytywny i tragiczny wymiar bytu, lecz przede wszystkim ukazuje rodzaj spełnienia osiągalnego w czasowych granicach życia biologicznego. Uznajemy tę historię za kwintesencję życia autentycznego, które między innymi przejawia się w panowaniu nad własną perspektywą biograficzną, w podejmowaniu wielkiego trudu po to, by osiągnąć pełnię egzystencji. Doświadczamy tego dzięki wspomnianym atrybutom dojrzałości i mądrości, w efekcie zyskując uwolnienie się od zahamowań wewnętrznych oraz bardziej twórcze życie. To ekskluzywny stan, w którym Koji Kamoji znajduje się obecnie.



Ciało / Body, 1980
instalacja: szklanka z wodą, pręt metalowy
Galeria Piwna 20/26, Warszawa
installation: glass of water, metal rod
Piwna 20/26 Gallery, Warsaw*

* jeśli nie podano inaczej, prace są własnością artysty
unless otherwise noted, the works are the property of the artist



Wasser — Woda / Wasser — Water, 2003
instalacja, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg
installation, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg

Koji Kamoji — efekt transkulturowy

W roku 1885 Julian Fałat znalazł się jako pierwszy polski artysta w Japonii. Historię tej wyprawy zawarł w swoich *Pamiętnikach*, spisanych blisko 40 lat po pobycie w Japonii. Dlatego też wspomnienia nie są autentyczną relacją wprost z podróży ani zapiskami czynionymi codziennie w dzienniku. Tę nieco zmitologizowaną i tworzoną poprzez pryzmat własnego życia artystycznego i rytmu sztuki wypowiedź można odczytywać raczej jako lekcję japonizmu. A przede wszystkim jest w niej wyraźnie obecna świadomość roli, jaką Japonia odegrała w sztuce i kulturze świata zachodniego, oraz echo lektur przeczytanych znacznie później. W *Pamiętnikach* zanotował znamienne zdanie: „Dla Japonii i Japończyków żywię uwielbienie wprost bezgraniczne”¹. Podróż artysty zaczęła się w Marsylii, gdzie wsiadł na statek, udając się przez Kanał Sueski i Zatokę Adeńską na Cejlon; następnie do Singapuru i Hongkongu, a stamtąd do Japonii. Obdarzony znakomitą zmysłem obserwacji Fałat z wielką wprawą, niczym fotograf, „chwycił” na gorąco wrażenia i obrazy nowego świata. Tak opisał swoje pierwsze z nim zetknięcie:

Przez okna kajuty wciska się nowy świat — nieznany, a drażniący już nasze zmysły. [...] Zieleni lasów palmowych, świadcząca o wiecznym lecie, jakiś eteryczny zapach, słońce oblewające cały ten świat wyrrywają mi z piersi okrzyk podziwu: wszystko jest tutaj cudne, niezwykle — inne niż to, co mogłem stworzyć w swojej wyobraźni.

[...]

Shintoizm i buddyzm, najszlachetniejsze spośród religii, przenikające wszystkie sfery społeczeństwa [...], ich stara sztuka nie mająca — obok chińskiej — w całym świecie równej sobie, zmusza mnie do uwielbienia i podziwu. [...]

To naród artystów: kupiec, fabrykant i rzemieślnicy — wszyscy są artystami, a każdy przedmiot, który wyszedł z ręki rzemieślnika japońskiego, jest dziełem sztuki — począwszy od najprostszego grzebienia czy chłopskiej fajeczki, sandałów lub parasola, a skończywszy na najwspanialszych materiałach, wyrobach z kości słoniowej, brązu i porcelany, wspaniałych wazonach i innych przedmiotach, zapelniających wnętrza świątyń i zamków Mikada².

Stosunek Fałata do Japonii i sztuki japońskiej — podobnie jak niemal wszystkich twórców tego czasu — cechowała fascynacja i entuzjazm, artysta współtworzył przecież japonizm polski, zjawisko wyjątkowe i unikatowe.

W 1959 roku młody japoński artysta, absolwent prywatnej Akademii Sztuk Pięknych w Tokio, Koji Kamoji (ur. 1935) odbył podobną podróż statkiem, tyle że w odwrotnym kierunku, do Polski — drogą Fałata sprzed blisko 80 lat. Równie ważne, co dla młodopolskiego malarza, były dla Kamojiego nowe doznania, przede wszystkim te towarzyszące podróży: czas, nieskończoność przestrzeni, dojmująca obecność wody, nieba i powietrza. Elementów, które dla każdego Japończyka stanowią funkcję istnienia.

Artysta to ten, który ma kontakt z przyrodą, to znać z powietrzem, z wodą, z wiatrem, z rzeczami, nic nie kombinuje, nic nie wymyśla. [...] Sztuka Wschodu reprezentuje bezpośrednio zmysłowe działanie, bez wyjaśnień i logicznego, intelektualnego traktowania rzeczywistości. [...] Japończyk przyjmuje świat takim, jak on jest, bez protestu, bo to jest niezależne od niego. [...] Zachód protestuje przeciw zastanemu stanowi, chce, żeby do niego przystosować rzeczy, jest bardziej emocjonalny³.

1 Julian Fałat, *Pamiętniki*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1987, s. 130.

2 Ibidem, s. 112–114.

3 Koji Kamoji. Wywiad z samym sobą, „Pokaz” 1996, nr 14.

Anna Król

Koji Kamoji mieszka w Polsce blisko 60 lat, uważa się za artystę polskiego. W interpretacjach jego twórczości powraca w sposób naturalny odwołanie do sztuki, estetyki i filozofii Wschodu, do buddyzmu, a kluczowym słowem staje się dialog⁴. „Przychodząc z Japonii, mieszkając w Polsce, Kamoji balansuje na granicy dwóch światów, dwóch wyobraźni — a to idealny punkt wyjścia do syntezy, budowania dialogu i mostu między Wschodem i Zachodem. Ten dialog podtrzymywany jest zresztą z wielu stron, przez myślicieli, teologów”⁵.

Artysta ułatwia zadanie egzegetom swojej twórczości, podsuwając rozmaite tropy — komentarze, dzieła i akcje artystyczne:

W postawie Zachodu ważna jest walka, ekspansja, indywidualizm, logiczne myślenie. W tradycyjnym świecie Wschodu ważniejsze jest drażnienie w głębi, szukanie rozwiązań wewnątrz. Ja chciałbym znaleźć to, co jest wspólne w sztuce zachodniej i wschodniej. Myślę o duchowości, w średniowieczu sztuka była bardziej skierowana ku wartościom duchowym, później tę duchową intensywność straciła. Sztuka współczesna znowu tej duchowości szuka. Wschód, goniąc Zachód, utracił swą zdolność odczuwania. W tym sensie Wschód i Zachód muszą znaleźć wspólną wrażliwość wzrokową, odczuwanie, a więc odbiór bardziej bezpośredni⁶.

Czy rzeczywiście dialog jest adekwatnym słowem komentującym dzieła Kamojiego? Jego obrazy i instalacje są zawsze konsekwencją drobnych lub znaczących egzystencjalnych zdarzeń, własnych i cudzych. Niczym niedostrzegalne na pierwszy rzut oka scenki z drzeworytów *ukiyo-e* (przeptywającego świata). Te popularne i wysokonakładowe druki skierowane były do szerokiego odbiorcy (mieszczan), do odbiorcy „ordynarnego”, „wulgarnego”, gdyż przedstawiały tematy zwyczajne: stacje na gościńcu Tōkaidō (herbaciarnie, zajazdy, brody), a majestatyczną, świętą górę Fudzi ukazywano z punktu widzenia zwykłych ludzi, jako tło dla czynno-

ści wcześniej niegodnych obrazowania. W nowatorskich drzeworytach Hokusai i Hiroshigiego Fudzi — jak wielokrotnie podkreślano — nie symbolizowała niczego poza sobą samą, była naturalnym, codziennym widokiem towarzyszącym życiu prostych ludzi, ich krzątanie, walce z przeciwnościami przyrody, żywiołami i drobnymi uciążliwościami.

W 2014 roku Koji Kamoji podjął rozmowę z *ukiyo-e*, organizując wystawę pod takim właśnie tytułem, prezentowaną w Muzeum Podlaskim w Białymstoku i Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.

Kiedy otrzymałem od Muzeum Podlaskiego propozycję, aby wystawić moje prace razem z grafikami dawnych mistrzów Japonii *ukiyo-e*, pochodzących ze zbiorów Muzeum Manggha w Krakowie, to pomyślałem o „rozmowie”. O pokazaniu prac na zasadzie rozmowy prowadzonej na różnych płaszczyznach, pozostawiając swobodę wyboru różnych tematów rozmów oglądającym. Nie chciałem traktować prac dawnych mistrzów jako obiektów muzealnych, lecz widzieć je jako prace żywych, choć dawno działających artystów. Artystów, którzy mieli swoje problemy i na pewno się z nimi borykali.

Nie wiem, jakie rozmowy są możliwe między naszymi pracami i ich grafikami, a także między naszymi pracami, które się przecież bardzo od siebie różnią. Czy znajdziemy coś wspólnego, czy może są one całkiem sobie obce? Cokolwiek się wydarzy, będzie interesujące, w znaczeniu pozytywnym czy negatywnym, ponieważ każdy uczestnik tej wystawy pokazuje swój odrębny świat. Jestem bardzo wdzięczny, że mogę uczestniczyć w tej wystawie i składam hołd z tak bliska dawnym mistrzom⁷.

W jednym z autokomentarzy Koji Kamoji wypowiedział znamienne zdanie:

W moim rozumieniu sztuka była i jest nadal w tym szczególnym sensie religijna, nie tylko w chrześcijaństwie, ponieważ nie mogę wyobrazić sobie sztuki bez skupienia, a ono prowadzi wprost do sfery ducha. Według mnie sztuka jest wyrażeniem ducha, którego przejawem jest każda rzecz, a nie tylko człowiek⁸.

4 Zob. m.in. Krystyna Czerni, *Światło księżycy. Obiekty Koji Kamoji*, w: eadem, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, Łukasz Kossowski, *Koji Kamoji, A Bridge between Haiku and Christian Mysticism*, w: *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, red. Jaynie Anderson, Melbourne 2009, s. 607–613.

5 Zob. m.in. Krystyna Czerni, op. cit., s. 186–187.

6 Koji Kamoji, *Zwiastowanie*, w: *Koji Kamoji, Zwiastowanie*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 1995.

7 Koji Kamoji, *Wstęp*, w: *Rozmowa z ukiyo-e. Hirokazu Sugiura, Koji Kamoji, Małgorzata Sady, Mieczysław Wasilewski, Wiesław Rosocha*, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2014.

8 Ibidem.

Podobną myśl 300 lat temu sformułował Tosa Mitsuoki, tworząc kanony sztuki, adresowane do artystów japońskich.

Dopóki obraz nie przekaże ducha przedmiotu, nie będzie miał w sobie boskiego pierwiastka, a co za tym idzie — będzie jak świątynia, w której nie ma boga. Żaden pospolity artysta nie może tchnąć ducha w swoją pracę; lecz jeśli uczeń nie będzie się starał pracować, mając nieustannie w pamięci ten cel — jak zdoła nadać wyraz swojej sztuce? Jest to prawda dotycząca wszystkich obrazów. Nie byłoby sensu rozprawać o prawidłach malarskich, jeśli malowidło byłoby jedynie kopiowaniem kształtów. Ostatecznym celem malarstwa jest przedstawienie ducha przedmiotu⁹.

Sztuka Kamojiego, realizowana z użyciem minimalnych środków (kamienie, woda, pustka, linia), jest prosta i syntetyczna. W pierwszym rzędzie chodzi tu o pojmowanie jej sensu (malowania) i postrzegania natury. Dla niego ostatecznym celem malarstwa jest, podobnie jak dla japońskich mistrzów, przedstawienie „ducha przedmiotów”, dotarcie do ich sedna. Kamoji realizuje to, co sformułował parę wieków przed nim cytowany już Tosa Mitsuoki w swoim *Zbiorze zasad malarstwa japońskiego*. Japoński mistrz poruszał kilka zasadniczych spraw związanych z istotą malarstwa i procesem tworzenia. Według niego najdoskonalszym wytworem sztuki jest „dzieło o boskim pierwiastku”, a ostatecznym celem malarstwa jest przedstawienie „ducha przedmiotu”. Drogą zaś, która ku temu prowadzi, jest wspomniana prostota.

We wszystkich rodzajach malarstwa, czy to monochromatycznego, czy barwnego, uczyni prostotę swoją naczelną zasadą. Wzór powinien pozostać raczej niewykończony. Lepszy efekt wywoła ukazanie jedynie jednej trzeciej tła przedmiotów. Jeśli masz do czynienia z tematem poetyckim, nie opisuj go szczegółowo, lecz pozostaw pewne znaczenia niedopowiedziane. Pusta przestrzeń jest także elementem obrazu; pozostaw biel przestrzeni i wypełnij ją niedopowiedzeniem¹⁰.

Upraszczenie nie jest celem samym w sobie, ma wywołać sugestię; malarz musi uczynić swoją pracę prostą,

9 Tosa Mitsuoki, *Zbiór zasad malarstwa japońskiego*, cyt. za: Makoto Ueda, *Szukając podobieństwa do natury. Mitsuoki o sztuce malowania*, przeł. Beata Romanowicz, w: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 2, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 160.

10 Ibidem, s. 166.

ponieważ tylko w ten sposób zdoła zasugerować widzowi ideę dzieła:

Malując drzewa i trawy, umieszczaj gałęzie, liście i kwiaty tylko tam, gdzie są one absolutnie niezbędne. Nawet wówczas przedstaw ich o kilka mniej, niż wydaje ci się konieczne. To prostackie — malować gałęzie i liście, jeśli nie są konieczne. [...] Najlepszym sposobem jest wyrażenie pełnego znaczenia poprzez kilka sugestii. [...] Praca mistrza zawierająca kilka zaledwie detali pozwala idei przemawiać samodzielnie, a więc umożliwia jej samomanifestację¹¹.

We wszystkich swoich realizacjach Koji Kamoji, Japończyk w Warszawie, pozwala przemawiać idei samodzielnie, umożliwiając jej samomanifestację.

Można spojrzeć na dzieło Kamojiego z perspektywy transkulturowej, badań nad japonizmem i inspiracjami japońskimi i zachodnimi. Japonizm narodził się w latach sześćdziesiątych XIX wieku niemal równolegle we Francji i w Wielkiej Brytanii, rozprzestrzenił się szybko na inne europejskie kraje oraz na Stany Zjednoczone. Można spojrzeć na przenikanie sztuki i kultury japońskiej do kultury zachodniej jeszcze inaczej, gdyż — o czym trzeba pamiętać — nie był to proces jednokierunkowy. Drzeworyty krajobrazowe Hokusai i Hiroshige, które przeobraziły malarstwo polskie i europejskie, osiągnęły swój mistrzowski poziom i oryginalną kompozycję między innymi dzięki adaptacji zachodniej perspektywy. To, co uważa się za istotę japońskiego widzenia, jest wynikiem wymieszania dwóch sposobów widzenia: japońskiego i zachodniego. Mae Michiko, japońska komparatystka kultury, uważa, że właśnie wpływ sztuki zachodniej na twórców japońskich sprawił, iż ich dzieła stały się tak „efektywne transkulturowo”, czyli dysponowały silnym potencjałem, który mógł uaktywnić się w sprzyjających warunkach. Według Michiko, fenomen japonizmu można wyjaśnić tylko z perspektywy procesu transkulturowego.

Japonizm uwolnił kulturę japońską z jej własnych ograniczeń, czyniąc ją ważną częścią kultury Zachodu. Równocześnie Zachód, absorbując kulturę japońską i przekształcając ją na własną modłę, otworzył się na inną tradycję i przewyciężył własną autoreferencyjność — dlatego właśnie wzajemne wpływy, oddziaływania, spotkania, wymiany i inspiracje zachodzące między tymi dwiema kulturami

11 Ibidem.

miały charakter procesów i zjawisk nie tyle międzykulturowych co transkulturowych. [...]

Uznanie japonizmu za zjawisko transkulturowe — a nawet za wzór transkulturowości — pozwala w pełni dostrzec jego potencjał wywoływania zmian kulturowych prowadzących do powstania współczesnej kultury w XX i XXI wieku¹².

Reasumując, Michiko pisze:

Elementy kulturowe [...] a także elementy ikonografii Japonii i Wschodniej Azji przekraczają bariery kulturowe i rozprzestrzeniają się swobodnie na inne kraje, wchodząc w nowe relacje i odkrywając nowe znaczenia.

Być może nie jest tak istotne, czy zachodni artyści „poprawnie” rozumieją japońską kulturę i sztukę; znacznie ważniejsze jest to, co *chcieli* i co *byli w stanie* zobaczyć oraz to, jak zareagowali na inną kulturę, tworząc nowe relacje i znaczenia we własnej sztuce.

Transkulturowa interpretacja sztuki zachodniej i japońskiej okazała się decydującym krokiem w rozwoju sztuki nowoczesnej na jej drodze ku abstrakcji¹³.

Wolfgang Welsch, badacz procesów transkulturowych, podczas pobytu w Japonii postawił tezę, że:

[...] tożsamość japońska [...] jest w sposób wyjątkowy przygotowana do stania się transkulturową; być może nawet jest transkulturowa w swej strukturze. Jednym z tego objawów — lub warunkiem wstępnym — jest fakt, że Japończycy przywiązują wagę do tego, czy dany przedmiot się do nich odnosi, czy jest im bliski — niezależnie od miejsca jego pochodzenia. Japończycy nie opierają (co wydaje się naturalne dla Europejczyków) swojej oceny na rozróżnieniu między swoim a obcym, lecz raczej przykładając kryterium bliskości¹⁴.

Obok kategorii bliskości Welsch wymienia jeszcze jeden istotny czynnik będący kluczem do poznawania innych kultur, czyli fascynację. Pisze: „Moja teza brzmi, że

to pierwotne zauroczenie działa niezależnie od znajomości danej kultury. Moc dzieła jest więc [...] nie związana z żadną kulturą; jest efektywna transkulturowo”¹⁵.

Można zatem powiedzieć, że inspiracje sztuką japońską, zarówno te z przełomu XIX i XX wieku, jak i współczesne, są efektem procesów transkulturowych, między innymi dlatego, że artyści europejscy byli zafascynowani sztuką japońską i dostrzegli w niej element szczególnej bliskości — bliskości, która jest interpretowana jako coś „istotnego dla nas samych”. Jest obecna, stając się naszym „aktualnym wyzwaniem”¹⁶.

Fenomen szeroko rozumianego japonizmu można opisać definicją transkultury [transkulturowości]¹⁷ Bronisława Malinowskiego, który w roku 1940 zauważał:

Każda [...] transkultura jest procesem, w którym coś jest zawsze dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system „daj i weź”. To proces, w którym obie strony równania się zmieniają, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech, ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym¹⁸.

Sztuka Kojiego Kamojiego jest przykładem procesu transkulturowego, w jego wyniku powstały dzieła oryginalne i niezależne, wykraczające poza prostą sumę składników zaczerpniętych z obu kultur, poza dialog.

12 Zob. Mae Michiko, *Japonisme as a Transcultural Process — Oda-no Naotake, Katsushika Hokusai and Vincent van Gogh*, w: *Monet, Gauguin, Van Gogh... Japanese Inspirations*, kat. wyst., red. Geneviève Aitken and Christoph Dorsz, Folkwang Museum, Essen 2015, s. 21.

13 Ibidem, s. 27.

14 Wolfgang Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji — perspektywa transkulturowa*, przeł. Krystyna Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa*, red. eadem, Universitas, Kraków 2004, s. 41.

15 Ibidem, s. 40.

16 Ibidem, s. 38.

17 Zob. Jadwiga Romanowska, *Transkulturowość czy transkultura? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, t. 6, s. 143–152.

18 Bronisław Malinowski, *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, przeł. Janusz Barański i Bartosz Hlebowicz, w: idem, *Ekonomia meksykańskiego systemu targowego i inne prace* (Dzieła, t. 13), Warszawa 2004, s. 443–451. Jadwiga Romanowska, op. cit., s. 145.



Projekty ogrodu / Garden Designs, 2005
kamyki, ołówek, płyta pilśniowa, drewno
stone, pencil, hardboard, wood



Ostatni list Sasaki / *Sasaki's Last Letter*, 1994
blacha aluminiowa, sznurek
aluminium sheet, twine

Zmysłowy depozyt istnienia

[...] wszak budzimy się w obrazach,
We wnętrzu przedmiotu, którego szukamy,
Współuczestnicząc w jego byciu. Jest przedmiot, my jesteśmy.
On jest, my jesteśmy. O bella! Gdy jest, my też jesteśmy,
W ogromnym, błękitnym krzewie i jego wielkim cieniu...

WALLACE STEVENS¹

¹ Wallace Stevens, *Studium obrazów*, w: idem, *Żółte popołudnie*, przeł. Jacek Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 79.

Mozna spojrzeć na sztukę Kojiego Kamojiego jako na próbę zmysłowego zdeponowania istnienia. „Depozyt” (*depositum*), a więc to, co zostało odłożone (*ponere*) na bok, zostało przemieszczone z jednego miejsca w inne, ale również — jeśli by pójść (trochę fantazjując) dalej za etymologią — coś, co stanowi próbę ustanowienia miejsca (*situs*), które jakaś rzecz może zająć. Sztuka deponuje istnienie, artysta „odkłada na bok” to, co się wytrąca, niczym osad z codziennego doświadczenia, by dać nam odczuć to, co zostało w dziele zdeponowane, czeka na podjęcie przez nas: „[...] chodziło mi o odczuwanie. Nie poprzez głowę, ale poprzez ciało. Zawsze starałem się zrobić tak, aby przestrzeń była odczuwalna nie tylko za pośrednictwem intelektu”, mówi Kamoji o jednej z instalacji. Dzieło jest więc depozytem zmysłowym, służy do odczuwania. Przedmiot odczuwania stanowi samo istnienie. Istnienie rzeczy, które pracą w sobie mieści, przemieszczone w dzieło.

Piotr Schollenberger

Wszystko to wynika z potrzeby, by osiąść „nic”: „Zawsze chciałem mieć nic”, powiada Kamoji². Jak jednak można zdeponować „nic”? Do rzeczy nie możemy dotrzeć inaczej niż przez własne „ja”, jednakże owo „ja” nie daje się oddzielić od rzeczy. Nie można świata uchwycić „obiektywnie”, oddając *głos obiektom, czyli rzeczom*. Nie można go również zawrzeć wyłącznie w tym, co „subiektywne”, czyli należące do świadomości. Nasze wyobrażenia bezustannie mieszają się z rzeczywistością, a wszelka uważna obserwacja przypomina ostatecznie pracę pogłębiarki morskiego dna. Bagrując (tak nazywa się proces wybierania osadu ze zbiorników wodnych), zapuszczam — pisze Derrida — ramię koparki w morską toń:

Skrobie dno, zaczepiam o kamienie i wodorosty, podnoszę, by przenieść je na brzeg, podczas gdy woda szybko ścieka z łyżki. I znów zaczynam pogłębiać, skrobać dno morza. [...] Zębiasta łyżka chwytą jedynie to, co jest w stanie, kamienie, trochę wodorostów. Jedynie jakieś okrawki, ponieważ łyżka koparki wykrawa. Ale resztką wypływa spomiędzy zębów, z jej paszczy. Nie da się pochwycić morza. Zawsze powraca ono do swej pierwotnej postaci³.

Derrida opisuje tu pracę lektury, polegającą na odsiewaniu z tekstu tego, co staramy się uchwycić (zrozumieć, zinterpretować), odłożyć na bok; morze, w którym kopie my, pozostaje jednak w gruncie rzeczy niewzruszone, nie daje się wyczerpać. Podobnie jest z wszelką twórczą aktywnością. Starając się osiąść owo „nic” stanowiące całość istnienia, możemy jedynie skrobać dno, odkładać na bok znaleźiska i przyzwolić na to, by reszta wody ściekała z powrotem do morza. Wydaje się, że Koji Kamoji jest artystą doskonale świadomym owej niewyczerpalności świata, jego obecności, którą stara się odtworzyć (ujawnić, pokazać) w formie dzieł sztuki. Artysta nie może zrobić nic innego jak tylko „wyjąć” rzecz „ze świata”, umieścić gdzieś obok, ująć w pewne ramy, tworzące szczególną przestrzeń — *templum* — by poprzez zmanifestowaną w ten sposób obecność rzeczy samo istnienie świata stało się widzialne w jego nieuchwytności, a co za tym ostatecznie idzie, niewidzialności. „Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego — pisze Kamoji — lecz o odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy i świata, od którego się od-

dalamy”⁴. Rzeczy wokół nas są efemeryczne. Stwierdzenie to wydaje się na pierwszy rzut oka absurdalne. Trudno przecież jest wskazać na coś bardziej solidnego aniżeli fizycznie istniejący przedmiot. Ulotna istność rzeczy polega jednak na tym, że rzadko sam fakt ich milczącej obecności staje się dla nas przedmiotem uwagi. Efemeryczność rzeczy wskazuje raczej na to, że dla nas ledwie one istnieją; w polu naszej uwagi znajdują się tylko niektóre z nich, związane z konkretnym naszym zamiarem. Sztuka, sama w sobie efemeryczna, pozwala zaistnieć temu migotliwemu światu w całej jego okazałości. W ten sposób każda chwila staje się bramą do oświecenia.

W tekstach Dōgena Kigena, japońskiego nauczyciela buddyjskiego żyjącego w XIII wieku, pojawia się sformułowanie „taka rzecz”. „Takie” (chiń. *rènmó*, jap. *inmo*) oznacza w nich dosłownie „w ten sposób”, „tak jak”, ale również to, co niewyraźalne słowami⁵. A więc „taka rzecz” to tyle, co „rzecz, która istnieje w ten sposób”, jak i „rzecz niewyraźalna”. „Jeśli pragniesz »takiej« rzeczy — mówi jeden z mistrzów, cytowany przez Dōgena — winienesz być »takim« człowiekiem. Już jesteś »takim« człowiekiem, dlaczego więc rozpaczasz za »taką« rzeczą?”⁶. To, co niewyraźalne słowami, a więc najwyższe (oświecenie), „jest, jakie jest”. Tyle i aż tyle: gdy człowiek zaczyna się zastanawiać nad sposobem, w jaki istnieje, „rzecz”, z którą myśl ta jest nierozdzielnie związana — a więc pragnienie prawdy — już jest współ-dane, nie trzeba go szukać. Podobnie wystarczy zacząć zastanawiać się, jaki kąt otwarcia drzwi jest najpiękniejszy, a okazuje się, że już gdzieś on na nas czeka (*Najpiękniejszy kąt otwarcia drzwi albo obraz*, 1984). Należałoby powiedzieć precyzyjniej: czeka na Ciebie i na mnie, a także na każdego, kto postanowi go szukać. Czy jednak będzie on dla każdego taki sam? A może należy go własnoręcznie skonstruować, siadając na krześle i podejmując myśl zdeponowaną w przedmiotach leżących naprzeciwko naszego krzesła? Zysk polega tu na przeżyciu tej myśli, będącym ostatecznie jej uzmysłowieniem. Myśleć o najpiękniejszym kącie otwarcia drzwi można, gdy „taka rzecz” — która istnieje w taki a taki sposób, a zarazem rzecz niewyraźalna — jest mi dana. Dana jest mi jako obraz. Obraz ten nie przedstawia jednak wcale najpięk-

2 Koji Kamoji. *Obrazy pruszkowskie*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2008, s. 6.

3 Jacques Derrida, *Glas*, przeł. John P. Leavy jr, Richard Rand, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1986, s. 204-205.

4 Koji Kamoji. *Rysunki*, kat. wyst., Otwarta Pracownia, Kraków 2012, s. 17.

5 Por. Dōgen Kigen, *Oko i skarbiec prawdziwego prawa. Zwoje 17-40*, przeł. Maciej Kanert, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 10-21.

6 Ibidem, s. 11.

niejszego kąta otwarcia drzwi. Ten pozostaje do odkrycia. Giorgio Agamben podaje opowieść o Nagardżunie, indyjskim mędrцу, twórcy buddyjskiej doktryny madhjamaki, *żyjącym* w II wieku naszej ery. W opowiadaniu Agambena jego bolączką jest niezrozumienie pojęcia „pustki” przez najwierniejszych uczniów. Sądzą oni, że „pustka” jest rzeczą, którą można sobie wyobrazić, jako wyobrażenie braku wyobrażeń. Gdy myślą o pustce, kierują się ku wizji braku wszelkich wizji. Czy jednak wizja braku wizji nie pozostaje w dalszym ciągu jakąś wizją? Wyobrażenie pustki nie jest tym samym co pustka wyobrażenia. Prawdziwa pustka jest kresem wizji. „Jeśli [...] *będziesz cierpliwie przebywał w pustce* wyobrażenia, jeśli nie poczynisz sobie żadnego wyobrażenia pustki, oto, o błogosławiony, droga, którą nazywam drogą środka. [...] Pusty obraz nie jest obrazem niczego. Słowo jest doskonale wypełnione tym, że jest puste. To wygaszenie wyobrażenia jest przebudzeniem”⁷.

Wynika z tego, że ostatecznie zysk, jaki czerpiemy z tej formy zmysłowego depozytu, określić można jako „prawdę”⁸. Artysta pisze:

Przychodzi mi na myśl obraz lekko poruszającej się bibuły, poruszanej przez wiatr; widząc tę bibułę, uświadamiamy sobie powiew wiatru. Nie dałoby się uzyskać tego samego rezultatu, stawiając solidny mur zamiast bibuły. Tak samo odczuwam pewne podobieństwo pomiędzy tą bibułą a efemerycznością obecnej sztuki. Bibuła jest efemeryczna i przez wiatr podkreślony zostaje jeszcze bardziej jej charakter, a jednocześnie jej efemeryczność staje się jedyną, nie do zastąpienia, obecną. Jest nader efemeryczna, jej efemeryczność staje się bytem. Widzimy bibułę i jej położenie, czujemy wiatr. Albo padający przez okno snop światła, okrąg światła na podłodze przesuwają się w miarę upływu czasu. A przecież interesuje nas takie nader efemeryczne zjawisko⁹.

7 Giorgio Agamben, *Idea prozy*, przeł. Ewa Górniak Morgan, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2018, s. 171.

8 W rozmowie z artystą Adam Mazur pyta: „Co jest dla Ciebie najważniejsze w sztuce?” Artysta odpowiada: „Co jest najważniejsze w sztuce... W takim ogólnym znaczeniu to chyba jednak najważniejsza jest prawda”, zob. Adam Mazur, *Zmieniaj się powoli. Rozmowa z Kojim Kamojim*, „Magazyn Szum” 4.11.2016, <http://magazynszum.pl/rozmowy/zmieniac-sie-powoli-rozmowa-z-kojim-kamojim>, dostęp 11.04.2018.

9 *Z Koji Kamoji rozmawia Jaromir Jedliński w: Koji Kamoji. Pejzaż — Deszcz*, kat. wyst., Galeria Muzalewska, Poznań 2014, s. 27–28.

Film Yasujirō Ozu *Późna wiosna* (1949) wieńczy wielokrotnie analizowana sekwencja scen. W jednej z nich patrzymy najpierw na głązy znajdujące się w najsłynniejszym kamiennym ogrodzie świątyni zen Ryōan-ji, przycupnięte na wygrabionej, żwirowej powierzchni ogrodu. Następnie kamera odwraca się i ponad wierzchołkami dwóch z nich, w dalszym ciągu widocznymi na pierwszym planie, możemy dostrzec sylwetki mężczyzn, siedzących na drewnianej platformie. Ubrani w czarne garnitury nie różnią się w istocie od skał. Tkwią w przestrzeni, zastygli, trzymając ręce splecione wokół kolan. Toczona przez nich rozmowa okazuje się w gruncie rzeczy banalna: ślub córki, niezbyt przyjemna dla naszego współczesnego ucha uwaga, że lepiej jednak, gdy rodzi się syn, coś o tym, że dzieci i tak opuszczają rodzinny dom, potem dosyć przytomne spostrzeżenie, że oni sami ożenili się z córkami innych ojców (może więc wychowanie dziewczynki nie jest takie złe?). Banał goni banał, lecz w kolejnym ujęciu kamera znów pokazuje nam wiekujące od XV stulecia głązy. Nieustępliwość trwania etapów ludzkiego życia ostatecznie zostaje w tej jednej scenie zrównana niestrudżonym trwaniem kamieni. W powszedniości ludzkich losów przejawia się wykraczające poza nią, lecz wciąż w niej zakotwiczone istnienie. Gilles Deleuze, dla którego film Ozu stanowi najdoskonalszy przykład „obrazu-czasu” uwidoczniającego i udźwiękowiającego czas oraz myśl¹⁰, twierdził, że japoński reżyser uświadamia nam myśl Leibniza: świat składa się z poukładanych i prostych ciągów, sekwencji zdarzeń, które są, jakie są. Ani złe, ani dobre. „To ludzie — pisze Deleuze — zakłócają regularność ciągu w płynnej ciągłości przestrzeni. Ma swój czas życia, ma śmierć, ma matkę i córkę, ludzie jednak mieszają te różne czasy, bezładnie je wydobywają i przeciwstawiają sobie”¹¹. Obraz ukazujący pustą przestrzeń, która nie jest jednak przez to wyjałowiona, staje się momentem kontemplacji, „zapewniając podmiotowi i przedmiotowi, »ja« i światu tożsamość mentalną i psychiczną tego, co realne i tego, co wyobrażone”¹². Jakkolwiek więc w naszym codziennym życiu zakłócamy ciągłość i wzajemną przystawalność zdarzeń, łącząc sekwencje w nowe ciągi pozbawione już naturalnej równowagi, sztuka, wyizolowując fragment istnienia pod postacią obrazu, pozwala na stopienie, chwilowe odzyskanie równowagi między wyobrażeniem a rzeczywistością, nim znów wpadniemy w wir własnej osobności.

10 Gilles Deleuze, *Kino. 1 Obraz — ruch 2. Obraz — czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 245.

11 Ibidem, s. 242.

12 Ibidem, s. 243.

Obraz może być zatem „zewnątrzny”, ukazując wygląd rzeczy, jak i „wewnętrzny”, objawiając samo ich przejawianie się, a więc, jeśli można zaryzykować takie uogólnienie, wyobrażenia wplecione w tkanę rzeczywistości. Pokazać sedno rzeczy, ich pestkę, rdzeń wraz z otaczającym je powietrzem — oto przesłanie Kojiego Kamojiego¹³. Wszystko to, co wydarza się „po dramacie”, gdy ludzka ruchliwość i działanie zrealizują już bądź nie swoje partykularne cele. Kamoji, pisząc o ogrodzie pokazanym w filmie *Ozu*, podkreśla, że chodzi w nim o przedstawienie świata „pozbawionego relacji”¹⁴. Jednocześnie ogród, podobnie jak obraz, składa się z wewnętrznych relacji pomiędzy poszczególnymi elementami. Jak zatem przy pomocy relacji uchwycić brak relacji? Jak posłużyć się wyobrażeniem, by pokazać rzeczywistość? Czy to w ogóle możliwe? A może mamy wyłącznie wyobrażenia, w tym również wyobrażenia braku wszelkich wyobrażeń? „Relacja — pisze Kamoji — jest w nas...”. Zadaniem ogrodnika, podobnie jak artysty, jest wykorzystanie relacji, posłużenie się wyobrażeniami nie po to, by je anihilować, lecz żeby poprzez nie, z ich pomocą dało się odczuć „ciężar bytu”. W tym sensie grawitacja istnienia funkcjonuje poza wszelką relacją. Spaja rzeczy ze sobą, ale jako rzeczy, a nie przedmioty dane nam w ich poręczności. „Kiedy świat odbierany jest przez nas nie jako rzecz relatywna, lecz jako ciężar bytu, rzeczywistość staje się naszym wnętrzem. Każda rzecz ma ten sam ciężar bytu (pył, skała, człowiek, wiatr czy szklanka). Odbieranie, odczuwanie czy uświadamianie tego bytu pozwala nam odczuć czas i przestrzeń bez relacji”¹⁵.

Myślę, że odpowiedź, jakiej udziela Kamoji, zbiega się w pewnym sensie z intuicjami fenomenologów. Zastanawiać się nad światem, pytać o źródła wiedzy i kryteria poznania świata nie jest tym samym, co żyć w świecie, być w nim zanurzonym. W tym rozumieniu pojęcie rzeczywistości nie jest tożsame z rzeczywistością, gdyż sens, jaki mu nadajemy, posiada swe źródła w doświadczeniu rzeczywistości, które wydarza się niejako „na styku” świadomości (uwarunkowanej psychologicznie, kulturowo, poznawczo itp.) oraz świata. Nie ma wcześniej istniejącego świata, rzeczywistości dającej się objaśnić. Rzeczywistość

jest tym co się u-rzeczywistnia, urealnienia dla nas jako zanurzonych w świecie, niczym kotwice spoczywające na dnie morza, albo pojedyncze imiona nieustępliwie ciągnięte w dół przywiązany do nich kamieniami (*Człowiek*, 1984). Węzłem relacji jest człowiek i tylko poczynając od tego węzła, można się starać osiągnąć jej drugiego członu: świata, bytu, istnienia. Skąd jednak mogę wiedzieć, że to świat, byt, istnienie się przejawia, a nie to ja je sobie na własną modłę przedstawiam? Musimy założyć, że świat „ma sens” w tym podwójnym rozumieniu: posiadania, bycia właścicielem bądź depozytariuszem czegoś, co określamy mianem sensu (są więc: świat i sens — ten pierwszy jest właścicielem tego drugiego) oraz bycia sensownym, a więc zgodnym z porządkiem myślenia i doświadczenia człowieka (są więc: świat i człowiek — ten pierwszy odpowiada temu drugiemu). Istnienie wyraża się, przemawiając do nas bezgłośnie przy użyciu słów, kolorów, kształtów, dźwięków, brył formowanych ręką artystów. Tym, co można by zarzucić takiej wizji ontologicznego posłannictwa twórczości artystycznej, co w istocie wielu późniejszych filozofów czyni, jest zbytnia wiara w to, że owa ekspresja będzie spełniona, że cisza, którą dzięki dziełu sztuki usłyszymy, okaże się w istocie znacząca i wielosłowna. Na pierwszy rzut oka w projekcie artystycznym Kamojiego odnajdujemy wiele powinowactw z tą myślą. Twierdzi on na przykład, że:

Kształt jest ograniczeniem, ale ISTNIENIE — nie.
Jest przeniknięte przestrzenią i czasem.
Obraz jest ledwie odczuwalnym Jego znakiem.
Bibuła dziurawa
oberwana przez czas
pozostaje jedynie granicą obszaru milczenia¹⁶.

Kształty, jakie „wykrawamy” z rzeczywistości, wprowadzają ograniczenia, bez których nie moglibyśmy niczego doświadczyć. Nasz świat jest światem istnień oddzielonych od siebie, ale i powiązanych relacjami, jakie im narzucamy. Istnienie nie jest ograniczone. Nie jest jednak również niczym poza rzeczami, kształtami. Odnajdujemy w nim czas oraz przestrzeń, będące przecież warunkami wszelkiej zjawiskowości („w każdej części całości jest ten sam duch”, mówi Kamoji¹⁷). Nie możemy doświadczyć ich samych w sobie, dane są nam jedynie za pośrednictwem

13 Koji Kamoji, *Rysunek. Czym jest dla mnie rysunek i rysowanie*, w: *Koji Kamoji. Modlitwa do bytu*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2015, s. 12–13.

14 Koji Kamoji, *Ogród zenowski Ryoanji i mój sen o ogrodniku*, w: *Koji Kamoji*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997, s. 56–57.

15 *Ibidem*, s. 57.

16 Koji Kamoji (22 stycznia 1979), w: *Włodzimierz Borowski, Edward Krasieński, Koji Kamoji*, kat. wyst., Galeria Biblioteka, Legionowo 1993.

17 *Obrazy pruszkowskie*, op. cit., s. 8.

rzeczy, jawiących się w czasie i przestrzeni. Dzieło sztuki, obraz jest jednak rzeczą szczególną, „dziurawą”, dzięki której wyznaczony zostaje „obszar milczenia”. Właśnie w tej drobnej modyfikacji — zamiast ekspresji „obszar milczenia”, zamiast sensu świata świat — dostrzec można wykraczanie poza ograniczenia pewnej metafizyki, która do pewnego stopnia wyobraża sobie istnienie jako nie dość, że sensowne, to gadatliwe. „Nie ma / konieczności wyboru figury i tła”, pisze Elżbieta Górka w katalogu wystawy Kamojiego *Martwa natura*¹⁸. Jak w instalacji *Przeciąg* (1975), gdzie powieszono rzędami kwadraty bibuły otwierają się na „oberwane przez czas”, ziejące w ich środku dziury, przez które nic nie widać, a jednocześnie można w nich dostrzec coś zupełnie innego. Albo *Flet* (1988): „Flet bez melodii / wisi z niego kamień”. W tej bezgłośności instrumentu, połączeniu ulotności nieobecnego dźwięku i ciężaru wiszącego na flecie kamienia, obok których na ścianie zawisły pręt oraz gałąź topoli, a przed nimi, na podłodze stanęła szklanka z wodą, dostrzec można *modus operandi* artysty. Nie chodzi o to, by stworzyć warunki do mówienia (pisanie, wyrażania, łączenia i zestawiania), lecz żeby wytworzyć środowisko milczenia, które nie będzie „wymowne”, lecz po prostu będzie. „Poprzez skupienie się na rzeczy odczuwamy jej obecność. I to odczucie staram się odtworzyć, pokazać w innej formie. Praca powstaje w skupieniu i jest kształtem skupienia”¹⁹.

W ogrodzie Ryōan-ji znajduje się małe źródło *tsukubai*, na którym wyryto *kanji* — znaki logograficzne. Czytane razem znaczą: *ware tada taru shiru*, co można tłumaczyć „Wiem, ile wystarczy” albo „Mam wszystko, co trzeba”. Zadowolając się tym, co zostało nam dane, ucząc się, że „naczynie może być proste”²⁰, wystarczy postawić szklankę, jak zrobił to Kamoji w klasztorze w Magdeburgu czy cysternie Zamku Ujazdowskiego w Warszawie, by istnienie miejsca z jego własnym *genius loci* skupiło się w dziele, niczym elektryczność w butelce lejdejskiej.

Można pomyśleć, że oszczędne, geometryczne konstrukcje Kamojiego wpisują się w poszukiwania konstruktywistyczne. Punkt, linia, płaszczyzna i zasady rządzące siłami napinającymi od wewnątrz kompozycję malarską, często obecne w wypowiedziach Kamojiego lub w jego rysunkach — wszystko to mogłoby sugerować, że mamy tu do czynienia z twórczą, ale jednak kontynuacją idei

Władysława Strzemińskiego. Kamoji, choć Strzemińskiego ceni, nie uznaje jego teorii malarskiej za własny punkt wyjścia. Wydaje się, że można odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak jest. Poszukiwać zasad kompozycji zewnętrznej i wewnętrznej obrazu, postrzegać poszczególne elementy obrazu przez pryzmat pewnych ogólnych warunkowań, dzięki którym przedstawienie jest możliwe, to kroczyć szlakiem wyznaczonym przez transcendentalizm. Badając warunki umożliwiające wszelkie doświadczenie albo poszczególne gatunki sztuk, jak zgrabnie redefiniuje Kanta Clement Greenberg²¹, wskazujemy na ogólne zasady poprzedzające poznanie (Kant), albo konkretną twórczość artystyczną, gdyż wpisane w medium (Greenberg). Sztuka staje się wtedy badaniem. Artysta bada więc specyfikę danego medium środkami artystycznymi, ponieważ wierzy, że zbudowanie spójnej wiedzy na temat sztuki jest możliwe. Kamoji swym kontemplacyjnym nastawieniem z jednej strony się w projekt tych badań wpisuje, z drugiej, we wspaniały sposób go przekracza. W rozmowie z Adamem Mazurem przytacza rozmowę z Henrykiem Stażewskim, który radził mu, by zmieniał się powoli. „Ja specjalnie tego się nie trzymałem, chciałem robić gwałtowne zmiany, ale mimo wszystko chciałem zachować coś, co nie ulega zmianie, co zostaje”, opowiada. Robić gwałtowne zmiany i starać się jednocześnie, by pozostała jakaś niezmienna resztką — oto program zachowania i przekroczenia pewnej tradycji artystycznej. Kamoji często podkreśla, że najbardziej interesuje go przestrzeń, linia — to terminy pochodzące ze słownika wielkich modernistów: Paula Kleeego, Wasilija Kandinskiego, Strzemińskiego. Wszyscy oni poszukiwali ogólnych zasad, leżących w analizie istoty tych podstawowych składników przedstawienia. Kamoji często jednak dodaje, że równie ważne dla niego są powietrze, energia, „siła grawitacyjna”. Te prace, które rzadziej niż częściej mają charakter *site specific*, powstają tak, jak gdyby warunkowały je nie tylko zasady kompozycji, lecz również coś niewymiernego, wpisanego w bezpośrednie doświadczenie podmiotu w świecie. Siła wskazująca miejsce pojawienia się ducha, o której Kamoji mówi, odnosząc się do idei zwiastowania, pojawia się w określonym obszarze. Nie można go jednak ani zdefiniować, ani zbadać — brak ku temu środków. Można go jedynie doświadczyć i właśnie ta dodatkowa, fizyczna, a nie metafizyczna siła,

18 Elżbieta Górka, w: *Koji Kamoji. Martwa natura*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2003, s. 1.

19 Koji Kamoji, „Gazeta Wyborcza” (Lublin), 2.07.2010.

20 *Koji Kamoji. Rysunki*, op. cit., s. 3.

21 Zob. Clement Greenberg, *Malarstwo modernistyczne* w: idem, *Obrona modernizmu*, przeł. Grzegorz Dziamski, Universitas, Kraków 2006.

którą jest grawitacja, rozumiana jako emocjonalne odczucia miejsca (przyciąganie/odpychanie) sprawia, że dokonuje się tu przekroczenie pewnej tradycji.

Jeśli punkt, linia, przestrzeń są bytem, to próba uchwycenia „cichości bytu” polega również na „wyciszeniu”, wytłumieniu punktu, linii oraz przestrzeni²². Nie muszą wiele mówić, ukazywać. Mogą być bardzo oszczędne, efemeryczne. Wtedy każda zmiana ich położenia, każdy kąt, jaki tworzą, stają się dostrzegalne („Jedną linię przesuwam czasami wiele razy o milimetr czy dwa”, przyznaje Kamoji). Wystarczy, że są, podobnie jak rzeczy, które zawsze są pojedyncze, niepołączone, zanim zostaną naniesione na jakąś wspólną narracyjną kanwę. Dlatego również dla Kamojiego tak istotna jest metafora nasłuchiwania, a obraz staje się czymś w rodzaju komory bezechowej — pustego, odizolowanego i wytłumionego pomieszczenia, w którym daje się słyszeć ciszę, i w którym wibruje każdy najcichszy dźwięk.

Często przywoływane *Rozmyślenia nad sensem sztuki* rozpisane zostały w dwóch kolumnach. W jednej mamy średniowiecze, w drugiej współczesność. Wspomina się o fascynacji Kamojiego średniowieczem, co widoczne jest również w tytułach jego prac, a dokonane przez niego zestawienie polega na wskazaniu zbioru cech kojarzących się z jedną i drugą epoką. „Tak” po stronie średniowiecza, „nie” po stronie współczesności, „modlitwa” oraz „do środka” po stronie średniowiecza, „postęp”, „na zewnątrz” w kolumnie współczesności, „część jednocześnie” — to średniowiecze, „część podporządkowana” — współczesność. I tak dalej. Rzecz w tym, by dokonać namysłu nad zasadą tego porównania. Cechy zostały dobrane arbitralnie, na zasadzie ogólnych skojarzeń. Każda z kolumn sama w sobie pozostaje również całkowicie neutralna. Dopiero ich zestawienie sprawia, że pojawia się pewne wartościowanie, decyzja oznaczająca wybór. To, w czym dokonuje się ta decyzja, zostało określone nie tylko przez samo rozpisanie kolumn, ale również w przestrzeni (pustce?) umożliwiającej to porównanie. Na przełomie X i XI wieku dama dworu, znana jako Sei Shōnagon prowadziła dziennik, wydany jako *Zapiski spod wezgłowia*. Kreśląc pędzelkiem ulotne postrzeżenia, zanotowała: „To, czego nie można porównać. Lato i zima. Noc i dzień. Słota i piękny dzień. Radość i złość. Czern i biel. Miłość i niena-

wieść. Indygo i kolor żółty. Deszcz i mgła”²³. Sei Shōnagon pisze, że tych rzeczy porównać się nie da, ale jednak zestawia ze sobą coś, co zdaje się sobie przeciwstawne, chociaż właśnie to domyślne przeciwieństwa umożliwiają jakieś porównanie. Możemy bowiem porównać wszystko ze wszystkim, zderzyć różne cechy i aspekty rzeczywistości. Dlatego w dalszej części przytoczonej notki dama dodaje: „Kiedy przestajemy kogoś kochać, zmienia się nasz stosunek do niego, chociaż pozostaje on tą samą osobą”²⁴. Świat się nie zmienia, gdy wygasa uczucie, choć inaczej i świat, i człowieka postrzegamy. Zasada porównania nie tkwi w świecie, lecz w nas, w owej „sile grawitacyjnej”, na którą powołuje się Kamoji.

Powinniśmy więc nasłuchiwać istnienia jako takiego. Kto, co się jednak odzywa, gdy istnienie dochodzi do głosu? Jak brzmi jego dźwięk? I wreszcie: do kogo istnienie się zwraca, jeśli nie do tego, kto nasłuchuje?

Którykolwiek podnosisz kamień —
obnażasz
tych, którzy potrzebują ochrony kamieni:
nadzy
splatają się znów²⁵.

Nie wiadomo, kiedy Koji Kamoji podniósł polny kamień z torów kolejowych na terenie byłego obozu zagłady Auschwitz-Birkenau. Sam pisze, że jego obecność w pracowni była nie do zniesienia, a instalacja performans *Kamień oświęcimski* (1988) stanowiła może próbę uporania się z tym nieznośnym doświadczeniem, czy raczej jego zdeponowania tak, by istnienie tych, po których wszelki ślad został starty z powierzchni ziemi, mogło pojawić się pod postacią śladu. Myślę, że na tę instalację da się patrzeć jako na staranie pokazania śladów niemogących już odsyłać do żadnej pierwotnej obecności. Ale czy ślady w ogóle do niej odsyłają?

Instalacja składała się płyty chodnikowej z wbitym w jej środek prętem, jak gdyby ktoś próbował unieść ją do góry, albo w desperackiej próbie ucieczki i zbawienia, albo kierowania się tam, dokąd uchodziły dymy z krematoriów, ku „grobowi w chmurach”²⁶. Kamień, niczym depozyt z hi-

22 „Dla mnie / Punkt jest bytem / Linia jest bytem / Przestrzeń jest bytem / Uchwycić cichość bytu”, pisze Koji Kamoji. Zob. *Koji Kamoji. Modlitwa do bytu*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2015, s. 13.

23 Sei Shōnagon, *Zapiski spod wezgłowia*, przeł. Agnieszka Heuchert, Dialog, Warszawa 2013, s. 88.

24 Ibidem.

25 Paul Celan, *Którykolwiek podnosisz kamień*, w: idem, *Psalm i inne wiersze*, przeł. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 99.

26 Zob. Paul Celan, *Fuga śmierci*, w: *Psalm i inne wiersze*, op. cit., s. 39.

storycznego archiwum zbrodni, ale również niczym świadek (*testis* czy *superstes*?) został położony na podłodze sali²⁷. Wokół niego zawieszono do góry nogami 200 świec w siedmiu rzędach. Odstęp między świecami, wynoszące pół metra sugerowały, że każda z nich to prycza w obozowym baraku. Świece zostały zapalone, a artysta i zgromadzona publiczność podpalali te, które zgasły, czekając, aż wypalą się wszystkie, wosk ścieknie na podłogę, a w sali nie zostanie nic poza kamieniem, plamami wosku oraz dymem ze zgasłych knotów.

Jacques Derrida zwraca uwagę na różnicę między dymem a popiołem. Sam popiół zaś traktuje jako najdoskonalszy przykład/metaforę/metonimię śladu. Popiół zostaje po tym, czego już nie ma jako cząstka bytu, a więc jakaś forma obecności, ale również i ślad, jednak taki, który nie pozwala odtworzyć, odnaleźć, przywołać tego, kto go zostawił. „Jaka jest różnica — zaznacza Derrida — między popiołem i dymem: ten drugi znika bez jakiegokolwiek postrzegalnej resztki, gdyż wznosi się, ulatuje w powietrze, umyka, zostaje uwznioślony. Popiół spada, nuży, odpuszcza, jest bardziej materialny, mitręży; pozostaje nieskończenie podzielny”²⁸. Jest upamiętnieniem, gdyż to, co spłonęło, pozostawiło po sobie materialne szczątki, ale również to jakaś nowa, materialna postać powrotu, zjawiania się tego, co spopielone. Dla Derridy dym, klasyczny semiotyczny przykład oznaki (unoszący się dym stanowi oznakę ogniska) jest zbyt ulotny, nie pozostawia po sobie nic, kiedy już się rozwieje, jest czymś towarzyszącym spopielaniu. Popiół „mitręży”, bezustannie grozi mu rozwianie, jednak „jakoś się trzyma”, zajmując dziwny obszar między tym, co jest i tym, co nie jest. Istotne jest teraz to, że dla Derridy popiół staje się doskonałą metaforą słowa. By coś nazwać, słowo w pewnym sensie spopiela desygnat, zostaje po rzeczy, gdy już jej nie ma. Samo jednak, podobnie jak popiół, skazane jest na zanikanie. Jest efemeryczne, nieskończenie podzielne. „Spalanie — pisze Derrida w tekście poświęconym poezji Paula Celana

— nie będzie już w tym miejscu oznaczało działania zaakceptowanego lub odrzuconego przez kogoś, kto kiedykolwiek stawiał sobie pytanie, czy musi (lub nie) poddać się kremacji, zniszczeniu przez ogień, które z istoty żywej lub archiwum pozostawia popioły. Spalanie, o którym mówię, ma miejsce jeszcze przed jakimkolwiek działaniem — ono spala od wewnątrz”²⁹. Obracamy się w proch. Obracamy się w proch, ponieważ mówimy. Ponieważ możemy obracać się w proch, możemy mówić. Gdyby nie znikanie, przemijanie, świat trwałby niezmienny i nieporuszony. Jak kamień.

Kamienia spalić nie można. To na nim zazwyczaj stawia się znaki upamiętnienia. Jednak, jak się zdaje, są takie kamienie, na których niczego nie można upamiętnić. Trwają nieznośną obecnością, nie mogąc przemienić się w żaden znak. Myślę, że *Kamień oświęcimski* Kamojiego był próbą przebycia żałoby, wpisania kamienia w świat bytów nieistniejących — znaków, które się snują niczym dym, ulatują w przeciagu, ale jednak pozwalają o czymś mówić. Nie ma tu jednak żadnych popiołów! Czy analogia zatem jest w ogóle uprawniona? Zauważmy, że to, co zostaje, to wosk. Substancja rozciąglą, funkcjonująca w rozmaitych stanach skupienia. Wosk, czyli ciało. Tak przynajmniej powiedziałyby Kartezjusz. Cieleśność wosku, rozciąglność ciał — to właśnie pozostaje, gdy rozwieje się dym ze spalonych świec. Może to jest jakiś sposób, by przenieść kamień z obozowego podkładu w świat ludzkich ciał, które mogą żyć i umierać.

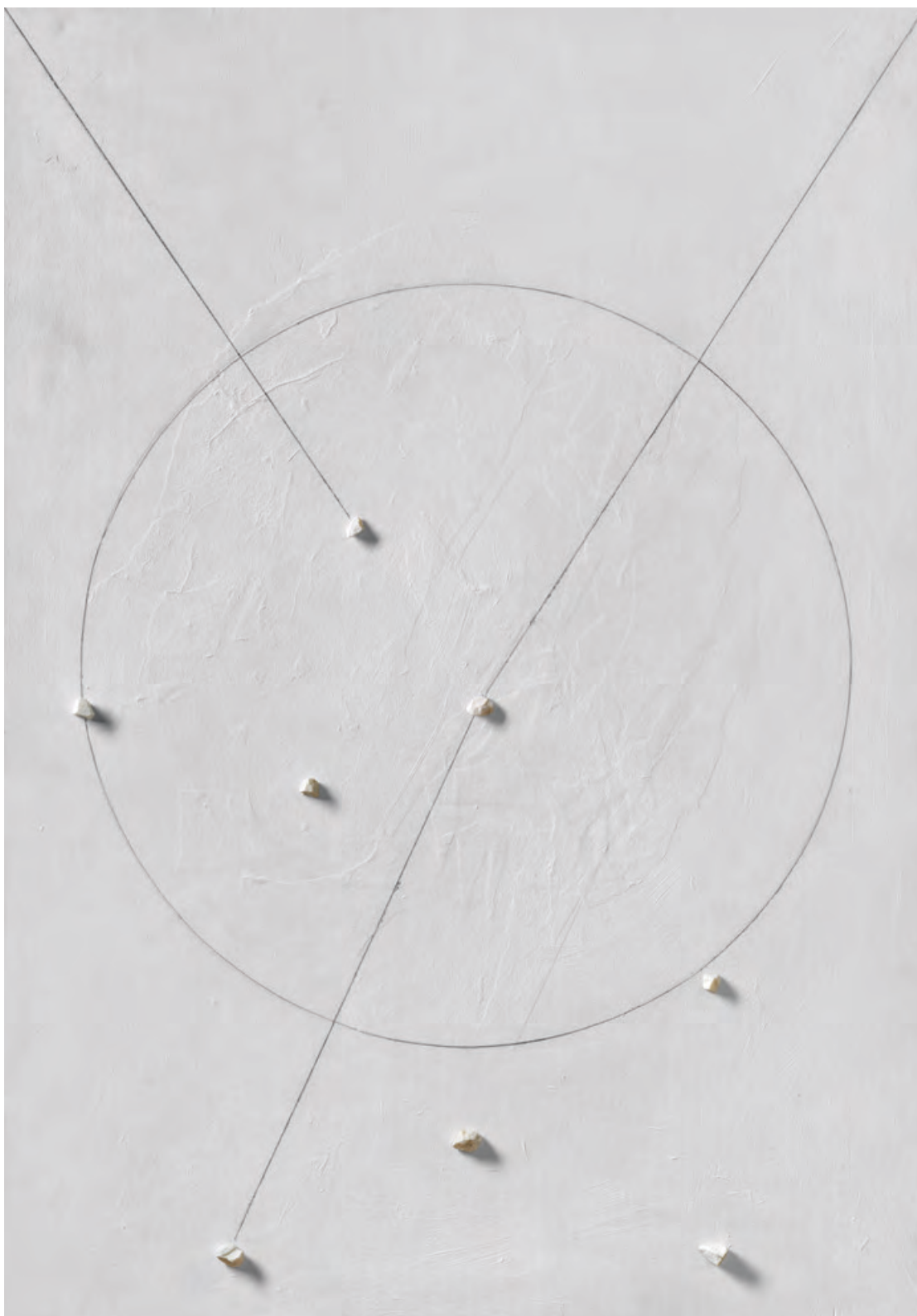
Chyba, że obraz jest po prostu fałszywym pragnieniem,
 Niezagasłym, bo może istnieją tylko obrazy.
 Obrazy nie bardziej wyblakłe od nas.
 Krew odnawia się za sprawą starych pragnień³⁰.

27 „W języku łacińskim istniały dwa słowa określające świadka. Pierwsze z nich, *testis*, od którego wywodzi się włoskie słowo *testimone*, w etymologicznym znaczeniu określa kogoś, kto w postępowaniu sądowym bądź w sporze między dwiema stronami występuje w charakterze osoby trzeciej (*terstis*). Drugie zaś, *superstes*, oznacza tego, kto coś przeżył, przetrwał coś do samego końca, a zatem może dać temu świadectwo”. Zob. Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 15.

28 Jacques Derrida, *Cinders*, przeł. Ned Lukacher, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1991, s. 73.

29 Jacques Derrida, *Szibbolet. Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Fa-Art, Bytom 2000, s. 47–48.

30 Wallace Stevens, *Studium obrazów*, op. cit., s. 79.



Biały obraz z kamyczkami nr 1 / White Painting with Stones No. 1, 2013
akryl, ołówek, kamyki, klejka
acrylic, pencil, stones, plywood

Istnienie jako „wykrawanie zdarzeń z przestrzenno- -czasowej całości obiektywnego świata”.

Obecność czasu w twórczości Kojiego Kamojiego

[...] ciągle to jeszcze we mnie żyje.

KOJI KAMOJI

Jest taki fragment w *Fenomenologii percepcji*¹, w którym Maurice Merleau-Ponty zwraca uwagę, że nasze powszechne wyobrażenia o danej rzeczy nie ujmują tego, czym ta rzecz jest. Problem dotyczy czasu. We wspomnianym fragmencie Merleau-Ponty stwierdza:

Mówi się, że czas przemija lub upływa. Mówi się o biegu czasu. Woda, której przepływ obserwuję, przed kilkoma dniami wezbrała w górach, kiedy topniały lody, teraz jest przede mną i płynie do morza, do którego wpadnie. Jeżeli czas jest podobny do rzeki, płynie z przeszłości ku teraźniejszości i przyszłości. Teraźniejszość jest konsekwencją przeszłości, a przeszłość konsekwencją teraźniejszości. Jednak w gruncie rzeczy ta sławna metafora jest bardzo niejasna. Albowiem *jeżeli rozważamy rzeczy same w sobie*, topnienie śniegu i to, co z niego wynika, nie są one następującymi po sobie zdarzeniami, a raczej samo pojęcie zdarzenia nie ma miejsca w obiektywnym świecie. Kiedy mówię, że przedwczoraj lód wytworzył wodę, która teraz

1 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

Anna Wolińska

płyń, milcząco zakładam istnienie świadka związanego z pewnym miejscem w przestrzeni i porównuję jego kolejne oglądy: gdzieś tam przyglądał się on topnieniu śniegu i podążał za biegiem wody, albo z brzegu rzeki widzi, jak po dwóch dniach oczekiwania przepływają kawałki drewna, które rzucił do źródła. „Zdarzenia” są wykrawane przez skończonego obserwatora z przestrzenno-czasowej całości obiektywnego świata. Ale jeśli rozważam sam ten świat, jest on jednym niepodzielnym bytem, który się nie zmienia. Zmiana zakłada zajęcie pewnego stanowiska, z którego obserwuję pochód rzeczy; nie ma zdarzeń bez kogoś, komu się one przydarzają i czyja skończona perspektywa jest podstawą ich wyodrębnienia. Czas zakłada ogląd czasu. Nie jest zatem jak strumień, nie jest płynną substancją. Jeżeli ta metafora mogła przetrwać od Heraklita po dzisiaj, stało się tak dlatego, że po kryjomu umieszczamy w strumieniu jakiegoś świadka przepływu².

Filozoficzna refleksja nad czasem musi pokonać zasadniczą trudność. Wynika ona z faktu, że czas sam w sobie nie przyjmuje zjawiskowej postaci, można powiedzieć, jest niewidzialny³. Wbrew naszym powszechnym mniemaniom nie jest „płynną substancją”, a jego zdroworozsądkowe przedstawienie jako następujących po sobie punktowych teraz, zupełnie „oderwanych od skończonych perspektyw, które nas na świat otwierają”, jest niespójne⁴.

Badanie czasu napotyka również inną trudność. „Czas jest trojaki i zarazem jedyny”⁵. Ta swoista złożoność przekładająca się bezpośrednio na wymykającą się w miarę swojego wydarzania specyficzną zjawiskowość czasu była w refleksji filozoficznej w różny sposób problematyzowana⁶. Wprowadzenie do strumienia obser-

watora zmienia nie tylko nasze wyobrażenia o relacjach, jakie zachodzą pomiędzy przeszłością terażniejszością i przyszłością a przepływającymi w strumieniu wodami⁷, ale przede wszystkim uzmysławia nam, że czas nie jest „rzeczywistym procesem, faktycznym następstwem, które po prostu rejestruję”⁸. Czas, jak stwierdza Merleau-Ponty, „rodzi się z mojego stosunku z rzeczami”⁹. Próbę określenia, czym jest czas, poprzedza uświadomienie sobie faktu jego istnienia. Dzieje się to, gdy postrzegam świat, ale nie tylko, gdy rejestruję jego zmienność. Czasowość wynikająca z mojego stosunku z rzeczami wprowadza zmianę nawet w to, co wydaje mi się niezmiennie. Patrzę na ten oto, leżący przede mną stary notes. Chwila, w której dokonałam wskazania, „ucieka”, moja percepcja trwa nadal, a w doświadczeniu tym, pomimo faktu, że notes nadal leży, tak jak leżał przede mną, nic nie pozostaje jednakże, niezmiennie, nasze wcześniejsze wrażenia są bowiem niepowtarzalne. Merleau-Ponty nieco przewrotnie stwierdza: „Czas jest zawsze stracony”¹⁰. Nie chodzi tu jednak o to, że pozostaje on całkowicie zakryty, niedostępny. Nawiązując do dzieła Prousta formułę należy rozumieć nieco inaczej. Dominique Janicaud zauważyła: „Trzeba utracić czas, ażeby go odnaleźć”¹¹. W sposobie ujawniania się czasu zawarta jest ta ulotność wrażenia. Sięgając zatem za pośrednictwem pamięci do przeszłości, nigdy nie odnajdujemy czasu takim, jakim go utraciliśmy, ale nie oznacza to, że czas ujawnia się tylko w zupełnie niewidocznej dla człowieka postaci, w ekstatycznym wydarzeniu. „W każdej nadchodzącej chwili poprzednia chwila ulega modyfikacji: trzymam ją jeszcze w ręku, jest jeszcze obecna, a jednak już znika, schodzi poniżej linii terażniejszości; aby ją utrzymać, muszę wyciągnąć rękę przez ciekłą warstwę czasu”¹². Zdaniem filozofa powinniśmy raczej mówić o „współistnieniu niewspółmiernych terażniejszości”¹³.

2 Ibidem, s. 432.

3 Ponieważ czas „nigdy nie ukazuje się w obrębie naszego horyzontu widzialności i percepcji jako przedmiot zjawiskowy” (Dominique Janicaud, *Fenomenologia na tropach niewidoczności czasu*, przeł. Paweł Pieniążek, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. Jacek Migasiński, Iwona Lorenc, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 337), dlatego, na przykład Immanuel Kant określa czas jako aprioryczną formę naoczności, podkreślając tym samym, że „nie jest pojęciem empirycznym” (idem, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, przeł. Roman Ingarden, PWN, Warszawa 1957, s. 107), nie zostaje wywiedziony z jakiegokolwiek doświadczenia.

4 Zob. Maurice Merleau-Ponty, op. cit., s. 433.

5 Dominique Janicaud, op. cit., s. 339.

6 Część rozwiązań tego problemu polegała na zupełnej rezygnacji z ujęcia w całość fenomenu czasu i ograniczeniu się jedynie do uchwycenia miary jego upływu.

7 Niezależnie od tego, czy obserwator pozostający na brzegu zajmuje nieruchomą pozycję, czy też obserwuje napływającą w strumieniu wodę podążając z biegiem rzeki, zostają odwrócone — jak stwierdza Merleau-Ponty, stosunki czasu, „...masy wody, które już przepłynęły, nie zmierzają ku przyszłości, lecz pogrążają się w przeszłości; przyszłość, to, co ma nadejść [...], jest po stronie źródła i czas nie płynie z przeszłości.”; zob. Maurice Merleau-Ponty, op. cit., s. 433.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours (1959-1961)*, Gallimard, Paris 1996, s. 197.

11 Dominique Janicaud, op. cit., s. 355.

12 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 438.

13 Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours...*, op. cit., s. 207.

Nasza wyobraźnia od razu podsuwa nam obraz czasu w postaci grających ze sobą, różnych od siebie i zarazem przylegających do siebie warstw wrażeń.

Opisywane przez Merleau-Ponty’ego wyobrażenie czasu, a właściwie sposób jego ukazywania się, bliski jest twórczości Kojiego Kamojiego. Czas nie jest dla artysty abstrakcyjną formą spoczywającą u podstaw naszego doświadczenia świata, która wraz z tym doświadczeniem napęnia się treścią. Czas nie jest dany dzięki samemu sobie, a specyficzna zjawiskowość czasu — jego ulotność, rodzi się z naszego stosunku ze światem, z rzeczami.

W jednym z katalogów do wystawy swoich prac Kamoji napisał:

Pisanie tego tekstu uświadomiło mi, jak ten czas szybko minął.

Pracowałem mniej więcej tak jak chciałem, szedłem kierując się intuicyjnie wewnętrznym kompasem, szukając pewnej zgodności pomiędzy odczuwaniem świata a wewnętrznym odczuciem szczęścia i spokoju, chociaż miałem wiele ciężkich chwil [...]. Czuję także, że nasze życie podobne jest do życia mrówki i wróbla. Albo przydrożnego kamienia czy drzewa, wobec bezmiaru czasu i przestrzeni przenikających wszystko, ale odbieram to raczej jako łagodny wiatr, być może dlatego, że urodziłem się w Japonii, w kraju o umiarkowanym klimacie i na ogół pogodnej przyrody. Chciałbym iść dalej powoli i odpoczywając, oglądać wszystko dookoła z przyjaznym nastawieniem do życia¹⁴.

Już pierwsze zdanie stanowi potwierdzenie wspomnianej analogii. Czas bowiem ujawnia się w relacji z rzeczami, z tekstem, ze zdarzeniami składającymi się na dotychczasowe życie, wykrawanymi — jak mówi Merleau-Ponty — „przez skończonego obserwatora z przestrzenno-czasowej całości obiektywnego świata”.

Przytoczony powyżej fragment jest dyskretnym wyrazem intuicyjnego wglądu nie tyle w istotę samego czasu, ani w to, co pierwotne w czasowości, ale w charakterystyczną dla czasowości, rozgrywającą się w przestrzeni pomiędzy nami a światem, grę widzialności i niewidzialności, wypowiedalności i niemożliwości wypowiedzenia. W jednym ze wspomnień artysty z dzieciństwa, w którym znajdujemy bezpośrednio nawiązanie do jego pracy

Łódki z trzciny (1997¹⁵), ta gra staje się jeszcze wyraźniej widoczna.

Kiedyś, będąc dzieckiem, robiłem małe łódki z trzciny; były ich dwa rodzaje, jedne miały żagle, inne nie. Puszczaliśmy je z brzegu rzeki, nad którą mieszkałem. Wiatr i prądy nosiły je daleko. Teraz to samo robię tutaj, daleko od tamtego miejsca. Zamiast trzciny używam blachy z aluminium, a woda jest białą płaszczyzną. Dziś, tak jak wtedy, chciałbym siedzieć przed tą płaszczyzną-wodą i nie myśleć o niczym¹⁶.

Zapamiętane z dzieciństwa przeżycie nie powraca teraz w niezmienionej postaci, „woda jest białą płaszczyzną”, a zamiast trzciny, z której zrobione były małe łódki, użyta została aluminiowa blacha.

Czemu służy ten kontrast? Bynajmniej nie chodzi tu o podkreślenie, że przeszłość bezpowrotnie minęła, artysta w jednej z rozmów mówi: „Każdy człowiek nosi w sobie dziecko”¹⁷. Kontrast pozwala wydobyć to, co było skryte, niewidoczne w samym pojawianiu się, ulotność zapamiętanych z dzieciństwa rzeczy w czasie. Warto w tym przypadku zwrócić uwagę, że tak nietrwały materiał jak trzcina i poddająca się stałym modyfikacjom substancja, jaką jest woda, w pracy zostają zastąpione blachą, materiału już nie tak delikatną i ulotną, stawiającą większy opór. Czy artysta chodzi zatem o to, aby tę umykającą teraźniejszość zatrzymać? Na powierzchni blachy tworzą się refleksy, imitujące grę światła i cienia na tafli wody, ale przecież nie o naśladowanie tu chodzi. Zastosowanie tego materiału powoduje efekt „wykrawania przez artystę zdarzeń z całości obiektywnego świata”. Minione wrażenie na moment nabiera wyraźnego kształtu, jest obecne w zmodyfikowanej postaci. Sztuka staje się w ten sposób śladem, znakiem skupienia uwagi na niepowtarzalnym przeżyciu. W tym przypadku nie chodzi jednak o strukturę, w której pomiędzy znakiem a znaczeniem dystans całkowicie zanika. „Znaki potrzebują najszerzego obszaru rozkołysania” — twierdzi Martin Heidegger w *Rozmowie o języku między Japończykiem a pytającym*¹⁸. Ten nigdy niedający

14 Koji Kamoji, w: *Koji. Rysunek wewnętrzny*, kat. wyst., przeł. Joanna Holzman, Galeria Sztuki Współczesnej Andzelm Gallery, Wydawnictwo Apostolicum, Zabki 2007, s. 5.

15 *Koji Kamoji. Łódki z trzciny i inne prace 1963–1997*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997.

16 *Koji Kamoji. Rysunki zimowe*, kat. wyst., Galeria BWA w Lublinie, Lublin 1998, s. 6.

17 *Duchem wracam do przeszłości*, rozmowa Katarzyny Bik z Kojim Kamojim, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 2.11.2006.

18 Martin Heidegger, *Z rozmowy o języku między Japończykiem a pytającym*, przeł. Janusz Mizera, w: idem, *W drodze do języka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 107.

się pokonać choćby minimalny dystans pomiędzy jednym a drugim znakiem, widoczny kontrast tworzy wolną przestrzeń, obszar dla tego, co umyka spojrzeniu, co niewidzialne w specyficznej zjawiskowości czasu. Czas staje się powłoką uniemożliwiającą nawiązanie bezpośredniej relacji z rzeczą. Paradoksalnie, ta niewidzialna granica nie separuje nas od świata, dystans nie jest po prostu oddaleniem. Jego niezmienna obecność pozwala artyście wydobyc z mroku na światło dzienne to, co przeszłe, czego nie można utożsamiać z tym, co po prostu było¹⁹. W twórczości Kojiego Kamojiego w tym, co przeszłe i co nigdy nie powraca w tej samej formie, znajduje swoje schronienie to, co niezmienne. W jednej z rozmów artysta mówi o swojej pracy: „Chciałem robić gwałtowne zmiany, ale mimo wszystko chciałem zachować coś, co nie ulega zmianie, co zostaje” pojawiające się nagle w różnych porach dnia „prawdziwe poczucie istnienia”²⁰.

Ta niewidzialna granica pozwala również zachować tak ważną dla Kamojiego względną autonomię świata, a nawet prowadzi do delikatnego zakłócenia równowagi pomiędzy nami a światem na jego korzyść. Rzeczy nigdy całkowicie nie „zatracają się w spełnianiu funkcji, do której są stworzone”²¹, zdaje się mówić artysta. Charakterystyczna dla ich istnienia jest „nadwyżka bytu w stosunku do celu”²², którą Koji Kamoji ujmując wprost: „Dla mnie najważniejszą cechą rzeczy jest byt”²³. W katalogu wystawy *Martwa natura* (Galeria Foksal, 2003) artysta pisze: „Bohaterami tej wystawy są rzeczy, a nie autor, który je tu pokazuje. [...] Wydaje mi się, że dla odczucia rzeczy ważniejsze jest ich słuchanie niż widzenie. Widzenie jest bar-

dziej związane z naszą wolą i stąd bardziej agresywne niż słuchanie. Często widzenie nie potrafi przeniknąć do wnętrza rzeczy”²⁴. Na stołach artysta ustawił: szklanekę z wodą, bilet autobusowy, książkę, kalendarz, źdźbło trawy, kartkę papieru, jabłko, grudkę ziemi, listy. Dla każdej z rzeczy skonstruował przyrząd przenoszący głos, ciekawą wygiętą blaszkę z podstawką, tworzącą mechanizm rezonansowy. Pozwólmy wypowiedzieć się rzeczom — mówi Koji Kamoji, prosząc nas o niezakłócanie ich spokoju.

W tym przypadku zaakceptowanie istnienia „cienkiej warstwy czasu”, która oddziela nas od świata, jest wyrazem naszej zgody na fakt, że podobnie jak my, rzeczy mają swoje życie. Istnieją także dla siebie²⁵. Dyskretna ciekawość świata znajduje wyraz w pytaniu, o którym jednocześnie wiemy, że na zawsze pozostanie bez odpowiedzi: „Co też »porabiają« rzeczy bez nas, jak wygląda pokój, kiedy się z niego wyszło?”²⁶ Rzeczy zawsze nam się wymykają. Możemy się do nich zbliżyć, zachowując ciszę, nie wypowiadając się w ich imieniu. Zezwalając im milczeć — nie używają one przecież słów — nie zawłaszczamy rzeczy, nawiązujemy z nimi metafizyczny kontakt. Kamoji pisze: „One są w swej własnej samotności”²⁷.

Specyficzne napięcie pomiędzy przeżyciem minionego zdarzenia a jego śladem sporządzonym przez artystę „zapisem” znajduje doskonałą postać w lapidarnej, poetyckiej formie, jaką jest haiku²⁸. Uproszczona w swoim wyrazie sztuka Kojiego Kamojiego, wprost nawiązując do japońskiej tradycji, zarazem podejmuje wraz z nią problem czasowości.

Haiku jest wyrazem specyficznego doświadczenia świata, nie „odmalowuje ono rzeczywistości”, jak stwierdza Roland Barthes²⁹, nie jest jej opisem ani iluzją, jest śladem kontaktu z naturą³⁰.

Doskonałą egzemplifikacją tej specyficznej relacji ze światem jest haiku o starym stawie i żabie autorstwa Matsuo Bashō, którego Koji Kamoji uznaje również za swojego mistrza.

19 Zob. ibidem, s. 139–140.

20 Adam Mazur, *Zmieniał się powoli. Rozmowa z Kojim Kamojim*, „Magazyn Szum” 4.11.2016, <http://magazynszum.pl/rozmowy/zmienial-sie-powoli-rozmowa-z-kojim-kamojim>, dostęp 11.04.2018.

21 Zob. Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 73.

22 Ibidem, s. 73.

23 *Koji Kamoji. Martwa natura*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2003. Intensywne odczucie odrębnej od naszego istnienia obecności rzeczy w świecie, które znajduje odzwierciedlenie w pracach Kojiego Kamojiego, jest również punktem wyjścia dla twórczości poety piszącego prozą Francisca Ponge’a. W *My Creative Method* Ponge pisze: „Ich obecność, konkretna oczywistość, bogactwo, ich trójwymiarowość, namacalność, niezawodność, ich istnienie, którego jestem bardziej pewien niż swojego, ich »tego się nie wymyśla (to się odkrywa)«, ich »to jest piękne, gdyż nie wymyśliłbym tego, nie byłbym w stanie tego wymyślić« — wszystko to jest moją jedyną racją bytu [...]”; zob. Francis Ponge, *My Creative Method*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, „Literatura na Świecie” 2006, nr 9/10, s. 109.

24 Ibidem.

25 Zob. Emmanuel Levinas, op. cit., s. 73.

26 Ernest Bloch, *Ślady*, przeł. Anna Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 156.

27 *Koji Kamoji. Martwa natura*, op. cit.

28 W tym kontekście posługuję się pojęciem formy w znaczeniu pewnej ogólnej struktury. Forma nie jest w tym przypadku porządkiem narzuconym z zewnątrz na nasze doświadczenie.

29 Por. Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 135.

30 Por. Daisetz T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, przeł. Beata Szymańska, Piotr Mróz, Anna Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 170.

Stary staw, ach!
 Żaba wskakuje:
 Plusk wody³¹

Kluczowy dla całego doświadczenia jest plusk wody, ten moment, kiedy dźwięk z zewnątrz dociera do poety, nie jest przez niego projektowany ani rekonstruowany w retrospektywnym ujęciu. Wydarzenie to jest umiejscowione, na co wskazują określenia: stary staw, żaba, woda. Natomiast wykrzyknikowa partykuła „ach” — *ya* — nie pełni żadnej funkcji w pojęciowej konstrukcji, ponieważ całe haiku jest jej pozbawione. Oznacza — jak stwierdza Barthes — sam dźwięk, wskazuje na chwilę — „teraz”, „moment świadomości, kiedy polaryzacja ustaje lub się zaczyna”³². Jest to chwila, w której następuje „kontakt” poety i dźwięku powstającego w wyniku skoku żaby do wody. Chwila, krótkotrwała, intensywne poczucia istnienia wrywa Bashō z pewnego przewidywalnego porządku, ale ona przemija; pozostaje tylko niezatarty ślad tego wydarzenia, którego nie można ująć wprost. Stąd też tak istotna jest w kontekście haiku obecność tego, co „dziurawi relację semantyczną”³³; dzięki niej można wydobyć charakterystyczną dla przypadkowości nagłość i niewyraźną treść.

Nie tylko *Haiku — Deszcz i Haiku — Woda*³⁴ stanowią „zapis” specyficznego przeżycia, koncentracji uwagi na tym, co „tu” i „teraz”, ale właściwie większość prac Kamojiego jest śladem tego egzystencjalnego doświadczenia. Znakiem nagłego, intensywnego kontaktu ze światem, z rzeczami, których nie daje się ująć w dyskursywnej formie, jest obraz *Śmierć chłopców*. Powstał on po przeczytaniu informacji z serwisu internetowego o samobójczej śmierci dwóch nastolatków, którzy w Tokio wyskoczyli razem z 14 piętra. Na obrazie artysta zaznaczył tylko dwie czerwone kropki wyodrębniające się z białego tła. Podobnie lakoniczne w formie są obrazy artysty z serii *Małe bóle*, powstałe w latach 1999–2001. Na białym tle odnajdujemy zaznaczone punkty, kilka prostych linii. Uproszczone kształty nie są abstrakcyjną formą, lecz znakiem tego, co rzeczywiście istnieje. Linie, kropki czy koła podobnie jak rzeczy mają swój ciężar. Koji Kamoji w komentarzu do jednej ze swoich wystaw powiedział:

Moja praca podobna jest w formie do pracy urbanistycznej. Ważne też są dla mnie rozstaw, ciężar, faktura i tło w przestrzeni — tylko cel jest u mnie odwrotny niż w urbanistyce. Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność³⁵.

W haiku dynamika doświadczenia ma charakter odśrodkowo-dośrodkowy. Jej odzwierciedleniem są napięcia, czasami jedynie ledwo widoczne nieciągłości powstałe na styku punktu i tła, wnętrza i zewnątrz koła, na granicach linii i pasków. Brak hierarchicznego porządku, naruszenie zasad równowagi daje efekt dynamicznego „zawieszenia”, ciągłej oscylacji pomiędzy tym, co jest, a co być może, gry widzialnego i niewidzialnego.

Bieg czasu jest jak „rozwijanie” się krajobrazu przed naszymi oczami. Artysta idzie powoli przez świat i rejestruje te minimalne zmiany. Haiku jest zapisem tego, co dzieje się w okamgnieniu, ale także śladem tego, co niezmiennie trwa.

Podążając za artystą, wkraczamy w świat, w którym złącza powierzchni nie są idealnie gładkie. Świat nie jest statyczną jednością, wiecznym, nieruchomym trwaniem. Delikatny wiatr co prawda oplata wszystko i nawet jeśli nie prowadzi do gwałtownych zmian, tworzy wolną przestrzeń dla przypadkowości, nierozzerwalnie związanej z twórczością i istnieniem.

31 Cyt. za: ibidem, s. 156.

32 Ibidem, s. 158.

33 Roland Barthes, op. cit., s. 135.

34 Prace te były eksponowane w Galerii Biblioteka w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Legionowie w latach 1993 i 1994.

35 Koji Kamoji, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 1967.



Dziura / The Hole, 1975
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw

Dziura i ogród

Dokładnie 50 lat temu Koji Kamoji ukończył studia w warszawskiej ASP. Zbigniew Gostomski zobaczył jego pracę dyplomową i zaproponował mu wystawę w Galerii Foksal. Koji urządził ją w formie małego japońskiego ogrodu: wydzielił na podłodze pole wyścielone warstwą białych kamyczków i na nim ustawił swoje obrazy. Dziś Koji mówi: „Wcale nie czuję, że zrobiłem te obrazy dawno temu, że nic nie łączy ich ze mną teraz, [...] nadal tkwię w tym samym problemie”. Na wielu fotografiach widzimy artystę w pracowni, klęczącego lub siedzącego w pozie lotosu przed położonym na ziemi obrazem. Co robi z obrazem zasłoniętym jego sylwetką? Dziś już wiemy, że mogą to być różne rzeczy, niekoniecznie samo malowanie. Może przyklejać klocki z drewna, metalowe rurki, tasiemki z aluminiowej folii, kamyki. Czasem nie pozostawia prawie żadnego śladu swego działania na białej powierzchni obrazu, który pozostaje czysty, z ledwie widoczną kreską czy nieuchwytną różnicą faktury. Niezbyt często używa płótna naciągniętego na ramy; przeważnie są to twarde płyty lub obramione drewniane sklejki, co daje efekt trójwymiarowości. Tak wyglądały właśnie te pierwsze wspomniane obrazy, ustawione na kamyczkach w ogródku. Można je nazwać reliefami, tak jak swoje trójwymiarowe obrazy nazywał Henryk Stażewski. Warto jednak zauważyć, że Koji nie tylko przytwierdzał jakieś elementy na powierzchni swoich pierwszych obrazów, ale w niektórych ze swoich płócien ukazywał trzeci

wymiar inaczej, drążąc płytę w głąb, aż do przebicia się na drugą stronę, zrobienia w obrazie dziury. Takich dziur, mniejszych lub większych, powstawało kilka lub kilkanaście. Ale tym razem nie chodziło już, jak u Stażewskiego, o problem trójwymiarowości ani o estetyczne kaleczenie i „destrukcyjne” rozcinanie powierzchni obrazu, jak czynił to Lucio Fontana. Koji studiował malarstwo w pracowni Artura Nachta-Samborskiego, którego bardzo cenił, jak przyznał później, a najbardziej za to, że nie ingerował on w to, co Koji robił w jego pracowni. Opowiedział też, jak się wszystko zaczęło: od skrobania w płycie obrazu. W miarę tego skrobania pojawiła się ciekawość, co będzie dalej. Oczywiście, dalej była dziura i nie powinno to być żadnym zaskoczeniem. A jednak artystę fakt ten niesłychanie dziwił. Sam przyznaje, że to przebicie się na drugą stronę obrazu otworzyło w jego odczuciu nowy horyzont nieograniczonej przestrzeni, uświadomiło mu, że obraz stał się nagle jedynie środkiem do osiągnięcia tego stanu. Kontynuowanie podobnego proceduru przez studenta w pracowni malarstwa w akademii było niewątpliwym aktem odwagi, tak jak i wystawienie dziurawych obrazów w galerii sztuki, nawet uznawanej za awangardową.

Dopiero parę lat później, kiedy poznałem inne prace artysty, dotarło do mnie, że tamte dzieła to nie był żaden eksperyment w znaczeniu sztuki awangardowej, ani też prowokacja artystyczna. Pokazywały one, że Koji poszukuje dla nich przestrzeni szerszej niż powierzchnia płótna czy nawet ogród. Jeżeli okazywały się tylko środkiem, to miejsce sztuki przesunęło się w stronę innego wymiaru,

Wiesław Borowski

który stanowił dla artysty prawdziwą domenę poszukiwań. Odnaleźć je można na każdej wystawie, w każdej sytuacji, kiedy prezentuje on swoje kolejne prace, np. w cyklu czterech wystaw *Otwór, Lustro, Linia, Przeciąg* w Galerii Foksal (1975). Już przygotowując pierwszą z nich, Koji Kamoji poczuł się najwyraźniej skrzepowany ograniczoną ścianami przestrzenią sali wystawowej. Zapragnął zrobić w ścianie otwór i dokonał tego, własnoręcznie przebijając się przez tynk i cegły. Był bardzo zadowolony, że mógł zajrzeć przez tę dziurę w nową przestrzeń. Stało się to kulminacyjnym momentem w precyzyjnej, a zarazem prostej aranżacji czterech kolejnych wystaw cyklu; w ostatniej z nich zawieszono na sznurach prace, tym razem w postaci lekkich arkuszy papieru z wyciętymi prawie po krawędzie otworami, swobodnie powiewały w przeciągu.

Wiele lat później Koji, szukając formy dla planowanej w Galerii Biblioteka w Legionowie wystawy, pomyślał o wodzie. Woda to jeden z motywów prymarnych w całej jego twórczości, podejmowany na wiele sposobów; jest też zakorzeniona esencjalnie w jego pamięci od dzieciństwa, o czym często mówił. Pojawia się jako wyobrażenie, skrót czy symbol; czasem się materializuje, a czasem „ukrywa” w samym o niej marzeniu. Tym razem artysta zapragnął jej poszukać w ziemi. Prowadzący legionowską galerię Stefan Szydłowski po pewnym wahaniu zgodził się, aby pod parkietem biblioteki wykopać studnię. Była to praca wymagająca wysiłku, cierpliwości i wiary. Powstawała regularna studnia, którą trzeba było zabezpieczyć ciężkimi betonowymi cembrowinami, by w końcu dotrzeć do głębokiego źródła wody. Jej odsłonięte lustro stało się — nie tylko dla artysty, lecz dla wszystkich świadków wydarzenia — zaskakująco prawdziwym momentem sztuki. Trzeba zauważyć, że materialne, nawet fizyczne, jak w tym przypadku, czynności i zabiegi towarzyszące powstawaniu dzieła, w perspektywie oczekiwanego, lecz jeszcze nieznanego i niepewnego efektu finalnego (czy raczej odkrycia) nabierają charakteru ceremonialnego, rytualnego. Koji powiada: „Błądzą, ale czynię to z przyjemnością”. Kiedy wreszcie pojawia się olśnienie, towarzyszy mu poczucie ulgi, spokoju i spełnienia.

Tak było również, kiedy artysta szukał właściwego i jedyne miejsca dla ustawienia zwykłej szklanki napełnionej wodą. Zobaczyłem tę szklankę w XI-wiecznej krypcie klasztoru Unser Lieben Frauen w Magdeburgu, stojącą na kamiennej podłodze, między prostymi romańskimi słupami, gdzie panowała absolutna cisza. Opisując tę sytuację, Koji mówił: „Małe światła dnia przez maleńkie

otwory w murach na nią padają. Woda przyjmuje je i odbija”. Jest tam także dodany, ledwie uchwytny element dźwiękowy, „raczej głos wody, który mógłby być słyszalny w nas samych, napętnia cicho wnętrze krypty, jak modlitwa do ścian i nieobecnych cieni mnichów”. Wsłuchiwanie się w „głos wody”, w głos rzeczy — kamienia, rośliny, lustra, liścia, żelaznego prętu — stanowi najbardziej wysublimowaną sferę sztuki Kojiego.

Na wystawie *Wieczór — łódki z trzciny* (2006) w krakowskiej Galerii Starmach artysta z pokrywającej posadzkę błyszczącej blachy zrobił aluminiowe jezioro przecięte ścieżkami z betonowych płyt chodnikowych. Na taflach tej „wody” płynęły aluminiowe łódki. Artysta wspomina: „W dzieciństwie z łódką z liści trzciny stanowiliśmy jedność[...] zamiast trzciny używam teraz aluminium”. W połączeniu z tym wspomnieniem, a także z muzycznym motywem — klezmerska muzyka i japoński flet — chłodny, metaliczny, „wodny pejzaż” wystawy, z „deszczem” ze zwisających aluminiowych wstęg, stwarza atmosferę skupienia. Ten śpiew wyłania się z pamięci miejsca, przypominając, że kiedyś w budynku galerii znajdował się żydowski dom modlitwy.

Wsłuchiwanie się w naturę i w rzeczy — czy to przeszłe, czy dzisiejsze — to zdaniem artysty jedyna metoda na „odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy”. W jego twórczości przypominany i utrwalany obraz pamięci ma rzeczą usytuowaną w konkretnej przestrzeni umożliwić przejście do innej, połączenie z uniwersum, z przestrzenią nieograniczoną. Ziemia, woda, kamień i codzienne przedmioty odnajdują w jego dziełach swoje miejsce, we wspólnym maceczniku, jakim jest świat ciszy, harmonii i ponadczasowego trwania.

Znaczenie wspomnienia w dziełach Kamojiego nasuwa mi porównanie z twórczością Tadeusza Kantora. Obydwaj poszukują głębokich źródeł sztuki, myślą o niej nie w kategoriach doraźnych, lecz pryncypialnych i ostatecznych. Przenoszenie śladów pamięci w sytuacji realne pokazane na wystawie, uobecnione we współczesności, stanowi wyraz dążenia do utrwalania zapomnianych rzeczy. Także wspomnienie dzieciństwa to częstokroć ważny motyw w pracach obydwu artystów. Mimo tych analogii wiele ich różni — a przede wszystkim sposób myślenia i wyrażania w sztuce śladów pamięci. Koji ma do niej zaufanie, jest pogodzony z losem; do wspomnień dzieciństwa, nawet tych trudnych, wraca bez szczególnych emocji; nie komentuje i nie dramatyzuje wydarzeń. Używa formy skrótowej,

symbolicznej, definitywnej. Kantor z pamięcią zмага się, jest wobec niej podejrzliwy, choć sięga wciąż do przeszłości i usiłuje ocalić wyrwane z jej ruin szczątki. Głębokie poczucie przemijania nie daje mu nadziei na ich utrwale-
nie. W dziele sztuki chce tylko rzucić światło na ocalony na kliszy pamięci jej fragment. Interesują go ciemne strony przeszłości, wojny i katastrofy niszczące człowieka i człowieczeństwo. Przywołując we wspomnieniu pokój swego dzieciństwa, nie widzi w nim radości i pogody, lecz „ciemną zagraconą dziurę”.

Koji Kamoji wysoko Kantora cenił i podziwiał, choć się nim nie inspirował. Jego twórczość istnieje poza czasem, nie znika w nicości ani nie uczestniczy w wirze współczesnego życia i zrujnowanego świata. Stara się on w swoich pracach zostawić inny ślad utrwalony w czasie i przestrzeni, poza doświadczeniem życiowym, w świecie pojmowanym jako nieograniczona całość. Praca twórcza prowadzi do momentu, który umożliwia odczucie tej całości. Nie wymaga ona szczególnej czujności, pośpiechu i nieustannej mobilizacji. Nie zmierza do wytkniętego celu. Kiedy artysta pracuje, nie wie, co będzie dalej. Koji mówi, że może należy poddać się sile grawitacji, albo jak ślepiec szukać po omacku. Czas sztuki nie jest przypadkowy ani uprzywilejowany, a jednak niepowtarzalny. Dzieło, znajdując miejsce w przestrzeni, dociera do widza nie jako sygnał chwili, lecz jako znak pozwalający pomyśleć o całym życiu i świecie. Wraz ze swoim twórcą wychodzi na „spotkanie z czasem i przestrzenią, z przyrodą; to jest jedyna dla nas chwila, chwila niepowtarzalna”. W metaforze ogrodu, która dla Kojiego nie jest metaforą, ale sytuacją konkretną, „chwila zostaje spotęgowana i uświadomiona poprzez niezmiennosc ogrodu. Spotkanie, pożegnanie i niezmiennosc”. I jego podziw w pytaniu: „W jaki sposób ogrodnikowi udało się zbudować taki ogród?”. W skupieniu, ciszy, milczeniu Koji szuka ideału, dąży do niego nieustannie. Może dlatego interesują go takie okresy w sztuce jak średniowiecze, sztuka egipska czy czasy prehistoryczne. Sztuka w próżni czasu, bez dat i podpisów, istniejąca jednak w życiu ówczesnie żyjących ludzi. Pojechał zobaczyć malowidła w jaskiniach Lascaux, pielgrzymował do katedry w Chartres, szukając tam śladów sztuki wyłaniającej się z bezmiaru czasu. Swoim myśłem o średniowieczu poświęcił cykl obrazów i zanotował litanie cech wyróżniających tę epokę na tle współczesności, jak np. „modlitwa–postęp, zmysł–umysł, spieszyc się–nie spieszyc się...”. Średniowiecze, czas intensywnego skupienia i duchowego uniesienia chciał przenieść do swoich obra-

zów. U niego staje się ono symbolicznym ogrodem, gdzie obrazy znajdują swoje miejsce i sens, jak kamienie w ogrodzie naturalnym, kamienie i cegły tworzące świątynię, będące jednocześnie „osadami pamięci, świadkami wydarzeń, skamieliną uczuć”. Koji poszukuje dla swojej sztuki czystego miejsca i czasu, wyzwolonego z dziedzictwa trwogi i zawiłości dzisiejszej cywilizacji. W pracach stosuje rozwiązania najprostsze, skrótowe, formę oszczędną. Z jednej strony dostrzegamy w nich punkty, kreski, równoległe lub przecinające się linie, półkole czy okrąg. Kod geometryczny od wieków — jak przypomniał Lech Stangret — stanowi odniesienie do tego, co niewidzialne. Kod ten nie jest jednak zbyt ważny w tych pracach, których w żadnym razie nie można zaliczyć do sztuki abstrakcyjnej, gdyż, z drugiej strony, znajdziemy w nich kamień, piasek, ziemię, wodę, metal, zwykłe realne przedmioty mające swój ciężar, materialną strukturę oraz funkcję w przyrodzie i otoczeniu człowieka. Te przedmioty także nie wysuwają się na pierwszy plan, nie przytłaczają, gdyż liczy się przede wszystkim ich przemiana w dziele. Tym, co najbardziej istotne, jest niewidzialne dotknięcie przedmiotu, nikły ślad ręki artysty malującego obraz, lekki powiew wiatru, odbicie światła w lustrze wody, zmarszczki na jej powierzchni. I wymagający specjalnego słuchu głos przedmiotów. Jest to — tak jak ogród — obraz harmonii rzeczy, a także głos ciszy, który artysta pragnie przekazać, i który może także do nas docierać. W ogrodzie sztuki Kojiego Kamojiego jesteśmy w stanie odczuć tajemniczy mechanizm świata, jego nostalgiczną urodę i pomyśleć o nim jako o całości.

*

Z długiej perspektywy współpracy z Kojim Kamojim w Galerii Foksal uświadamiam sobie przede wszystkim, że istotę jego sztuki i „pełnię”, do której dąży, pojmowaliśmy stopniowo, podczas kolejnych jego wystaw, a każda z nich była ważna. Początkowo różnorodność form jego ekspozycji — malarstwo, aranżowane sytuacje przestrzenne, coraz to inne używane przezeń przedmioty — mogła zmylić, sprawiać, że widzieliśmy je w rozproszeniu. Wskutek dłuższego obcowania z jego sztuką i z nim samym dostrzec można dopiero wizję artysty, sens i znaczenie każdej pracy.

Był i jest Koji nie tylko dobrym duchem galerii, lecz i wypróbowanym naszym przyjacielem. Od początku od-
czuwało się tę jego szczególną umiejętność, zdolność

pozostawania w naturalnych relacjach z innymi, w każdym środowisku. Myślę, że zdolność ta jest bardziej japońska, wschodnia niż polska czy europejska. Dzięki temu w galerii, w przestrzeni trwającej tam jego wystawy, pozwala czuć się widzowi jak u siebie w pracowni.

Nieoceniona i całkowicie bezinteresowna była też jego obecność w galerii oraz dyskretna i skuteczna pomoc w jej codziennej pracy. Istniała w niej zasada, że wystawy urządzają od początku do końca sami artyści, a nie kuratorzy. Kiedy autor był nieobecny, zwracaliśmy się zazwyczaj o pomoc do któregoś z zaprzyjaźnionych artystów. W takich sytuacjach niezastąpieni byli Zbigniew Gostomski i Koji Kamoji, którzy precyzyjnie i bezinteresownie zaprowadzali porządek na wystawie.

Koji zawsze interesował się innymi twórcami oraz ich wystawami. Cenił wielu, ale najbliższe były mu prace Henryka Stażewskiego, Edwarda Krasińskiego, Andrzeja Szewczyka, Zygmunta Targowskiego, z którymi się przyjaźnił. Tego ostatniego sam wprowadził do galerii: Targowski miał tylko jedną, lecz fenomenalną wystawę *Fotografie* (w trakcie jej trwania zginął w wypadku motocyklowym). Wiele wspólnych myśli łączyło go z filozofem Stanisławem Cichowiczem, który był częstym gościem w galerii i prezentował tu swoje projekty. Nieraz jeździł też ze mną do Krakowa na próby teatru Cricot 2, razem oglądaliśmy spektakle, które go niezmiennie fascynowały.

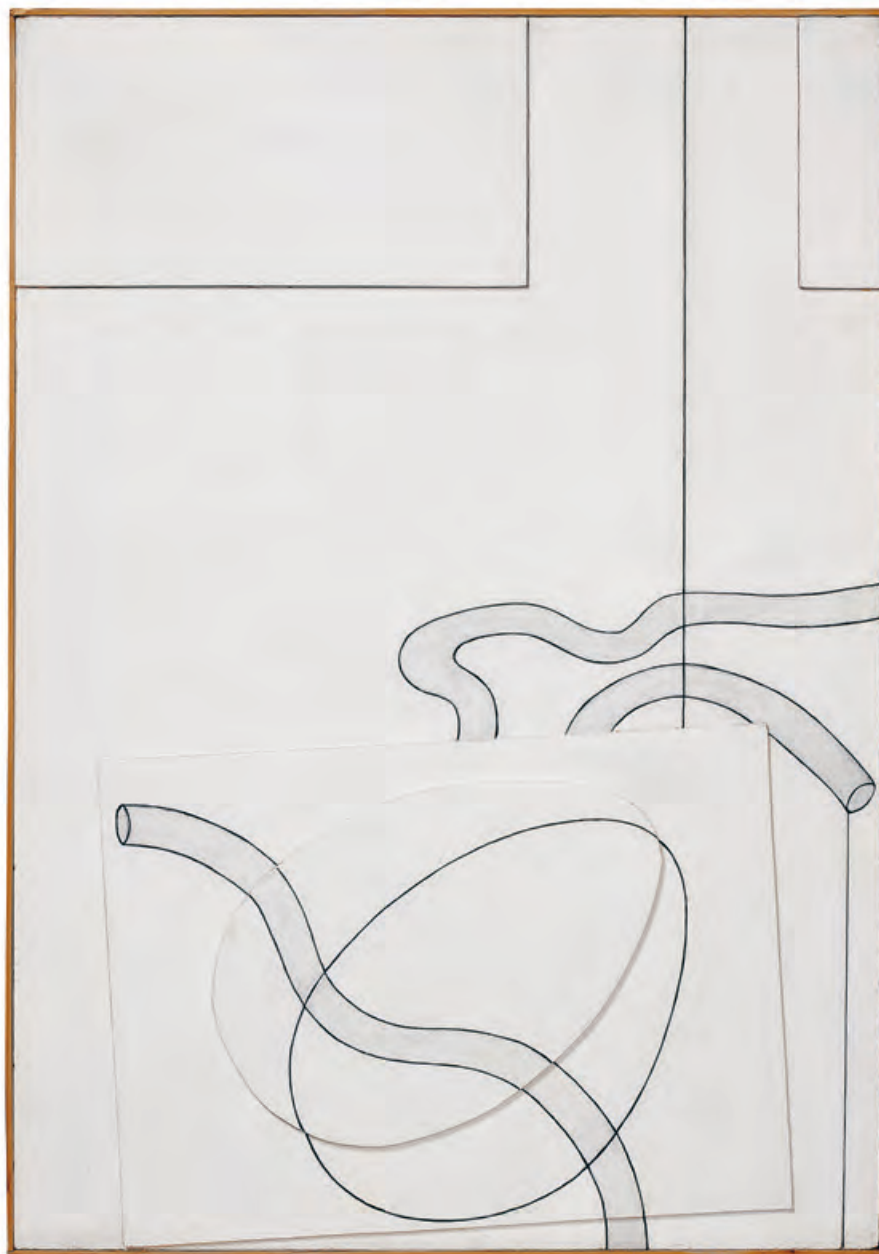
Ale mistrzem był dlań przez wszystkim Henryk Stażewski, w którego obrazach widział bliskie mu skupienie, wyciszenie i radość; zawsze chętnie uczestniczył we wspólnych z nim wystawach. Do dziś pamięta radę, jakiej udzielił mu Stażewski: „Zmieniaj się powoli”. Koji pojechał również ze mną do Londynu, gdy Polski Instytut Kultury, już pod „solidarnościowym” kierownictwem, zaprosił nas do urządzenia wystawy malarstwa Stażewskiego. Wspominał później, że było to trudne zadanie, gdyż piękna sala instytutu z boazeriami i żyrandolami zupełnie nie nadawała się do takiej ekspozycji. Lecz Koji znalazł rozwiązanie, a wystawa odniosła sukces.

Wcześniej, w 1982 roku, „uratował” ważną dla nas ekspozycję *Échange entre artistes 1931–1982. Pologne-USA* w Musée d'Art moderne de las Ville de Paris. Znalazły się na niej prace ponad 30 twórców, w tym sławnych artystów amerykańskich, którzy jednak na wystawę nie przyjechali. Jeszcze w przeddzień jej otwarcia nie byliśmy z niej zadowoleni, a Koji stwierdził, że wystawa jest „zdechła”. Wziął sprawy w swoje ręce i dyrektorka muzeum Susanne Pagé zgodziła się, abyśmy (wraz z Anką Ptaszkowską) zostali

w przestrzeni wystawy przez całą noc. W tym czasie Koji wszystko zmienił. Rano wystawa wyglądała dobrze, zrobiła się, jak sam powiedział, bardzo fajna, nabrała żywego klimatu.

Na zakończenie chciałbym opowiedzieć o jeszcze jednej z twórczych interwencji Kojiego, wspierających Galerię Foksal. W latach osiemdziesiątych, kiedy w całym kraju, więc i w galerii atmosfera była ponura, beznadziejna i bez perspektyw, dużo rozmawialiśmy o sprawie kolekcji. Zaprzętało to naszą uwagę od paru lat, kiedy jeszcze uczestniczyli w tym Krzysztof Wodiczko i Andrzej Turowski. Teraz wracaliśmy do tego pomysłu, myśląc o kolekcji, która obejmowałaby pewien kanon polskiej sztuki, albo o kolekcji międzynarodowej, snuliśmy różne projekty, przewrotne, czasem megalomańskie. Chcieliśmy odróżnić naszą kolekcję od innych, gromadzących dzieła według ich wartości rynkowej, ukrywać zbiory przed zachłannością komercyjnego świata sztuki, chronić je przed przejściem do oficjalnej historii, świadomie opóźnić moment, kiedy dzieło przechodzi w sferę publiczną. Szukaliśmy jednak i praktycznych rozwiązań, proponując przedstawicielom władz (m.in. Ministerstwa Kultury) konkretne formy i lokalizacje kolekcji. Te wysiłki z góry skazane były na niepowodzenie.

I pewnego dnia przyszedł Koji, który zaproponował ideę Muzeum Nieistniejącego. Galeria Foksal miałaby zwrócić się do zaprzyjaźnionych polskich i zagranicznych artystów o podarowanie najlepszego swojego dzieła, które pozostawałoby nadal w pracowni artysty. Chodziło o to, by każde dzieło w Muzeum Nieistniejącym było wyjątkowe i trwało w warunkach, w jakich powstało. Muzeum byłoby niewidzialne i otoczone tajemnicą. Należało tylko sporządzić akt darowizny, by dzieło wraz z dokumentacją zostało wpisane do katalogu zbiorów Muzeum. Ze względu na bliskie relacje galerii z artystami powstanie Muzeum Nieistniejącego było w tamtym czasie możliwe, pozostało jednak tylko interesującym projektem. Idea ta pokazuje jednak, że dla Kojiego trwałe relacje są zawsze najważniejsze i uważa on, że i dzisiaj utworzenie Muzeum Nieistniejącego jest możliwe.



Przedmiot wiszący w przestrzeni / Object Hanging in Space, 1966–1967
olej, sklejka, drewno, kol. Galerii Starmach, Kraków
oil, plywood, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków



Kolory i ja / Colours and Me, 2009–2011
akryl, tektura, drewno, płyta pilśniowa, wystawa Ścieżką ogrodu,
Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2013
acrylic, pasteboard, wood, hardboard, *Along the Garden Path* exhibition,
Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2013

Koji, wspólna droga — spotkania, rozmowy, przez lata...

Issa, o którym niedawno czytałem,
że choć cierpiał niedostatek i biedę
to szczęśliwie dożył starości,
mówi w jednym ze swoich
nieprzetłumaczalnych wierszy:
„Pnij się ślimaczku,
na górę Fudzi
ale powoli”. Powoli

Nie spieszcie się słowa i serca.

RYSZARD KRYNICKI¹

1 Ryszard Krynicki, *Issa*, ze zbioru *Nasze życie rośnie*, cyt. za: Ryszard Krynicki *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996, s. 139.

Piszę te słowa, zbierając myśli o pracy Kojiego i naszej długiej współpracy. Również te dotyczące jego życia i postawy, nie niezmienniej przez lata. Nasza relacja również się zmieniła. Spoglądam na kamień, kawałek lawy podniesiony przez Kojiego na górze Fudzi i podarowany mi przed laty. Biorę go w rękę, czując sypką szorstkość, kiedy obmyślam dziś na nowo sztukę i osobowość Kojiego, choć wiele nowego nie dodam do tego, co już powiedziałem i napisałem na temat przyjaciela artysty. Czytam przy tym rozmaite relacje z wypraw wysokogórskich. To moja teraz lektura; nie jest to specjalnie związane z pisanymi tu uwagami, tematyka górską bowiem najbardziej mnie w ostatnim czasie ciekawi. Sam trochę zacząłem się po górach szwendać. Zajmują mnie też teraz rozmaite programy autoterapeutyczne, poszukiwania duchowe, praca nad sobą, usiłowania przemiany swego życia. Wszystkie te sprawy łączą się z lekcją, jaka płynie ze sztuki i z życia Kojiego, chociaż wcześniej tego nie dostrzegałem. Wcześniej nie pojmowałem tej twórczości i egzystencji w taki sposób — jako przede wszystkim

Jaromir Jedliński

lekcji pokory. Odrzucania niepotrzebnego (a zwłaszcza pychy) uczy (mnie nauczyło) znalezienie się na krawędzi upadku, katastrofy. Adam Bielecki, inspirujący wspinacz nowego pokolenia, zapisał: „Na początek Gaszerbrum dał nam w twarz. Dostaliśmy niezłą lekcję pokory”².

Koji Kamoji w swojej wytrwałej pracy nad obrazem albo (zwłaszcza) nad obiektem przestrzennym i usilnej pracy nad własnym ciałem oraz stanem ducha (joga) wspina się ku górze, a zarazem przygląda się sobie. I nie zapomina o przyziemności. Zdaje się w tym podobny do himalaistów. Jeden z nich, Piotr Pustelnik, powiedział niedawno na temat motywacji do wspinania się: „Druga warstwa [doznań] jest jednak całkowicie estetyczna, ogarniana wzrokiem i przerabiana w mózgu na obrazy. Wspinamy się w nieprawdopodobnie pięknej scenerii. Każda droga wspinaczkowa jest przeszkodą, czymś do pokonania, ale nie w sensie militarnym. Trzeba wykreować w sobie taką sekwencję ruchów, żeby ją przejść i pójść dalej”³. Przychodzi tu na myśl *tao* (słuszna droga) i *Rysunki taoistyczne* Kojiego, które cechuje całkowite skupienie na drodze w każdym jej momencie. Cel istnieje sam dla siebie, wyczekuje, jest — niezależnie od podążającego drogą. Taką drogą jest dla Kojiego sztuka, sztuka codzienności, sztuka bezcelowa, acz niezbywalna. Do życia — artysty, a czasem też niektórych z nas — niezbędna.

Obok odniesień do tych wielkich, wyniosłych sfer i bezkresnych przestrzeni, pracę Kojiego cechuje przytulność. Poszukuje on owej przytulności w swym działaniu. W naszych konwersacjach precyzował, że przez przytulność rozumie on „bliskość, bezpośredniość, codzienność, obecność życia, ten nasz świat, otoczenie. [...] Staram się — rozwijał myśl — żeby praca i otoczenie stapały się ze sobą, tworząc jedną całość, odczuwanie całościowości. Chyba w takim sensie użyłem [wówczas] słowa przytulność”. Po chwili dopowiadał: „Lubię pokazywać swoją pracę w znanym mi pomieszczeniu, gdzie pokazywali swoje prace moi koledzy, których robotę lubię. Przepraszam za porównanie, ale to trochę podobnie, jakby pies znalazł ślady swoich kolegów”⁴.

Dawno temu pytałem Kojiego o znaczenie dlań innych artystów, o formacyjny ich wpływ na początku jego

własnej drogi poprzez sztukę i odniesienia do innych twórców aktualnie. Koji mówił o swoich istotnych doznaniach z czasów, kiedy jeszcze żył w Japonii, w obliczu obrazów impresjonistów, o olśnieniu dziełami Alberta Giacomettiego. Później, już w Europie (Koji przyплыł do Gdyni latem 1959 roku), szczególne znaczenie miał dlań Constantin Brâncuși i Władysław Strzemiński. Z całej historii sztuki europejskiej jako najbliższe własnemu odczuwaniu Koji wskazywał to, co wypatrzył w dziełach Albrechta Dürera, Matthiаса Grünewalda, Lucasa Cranacha. Najważniejszym spotkaniem w Polsce artystą był dlań Henryk Stażewski. Poznał go w 1966 roku, kiedy powstawała Galeria Foksal. Duże znaczenie miała też wkrótce odegrać znajomość z Edwardem Krasińskim. Stażewski, Krasiński to twórcy — podobnie jak Koji — lakoniczni. Odnajdywał on pokrewieństwo sztuki Stażewskiego z Giottem. W rozmowie ze mną mówił o późnej twórczości nestora konstrukttywizmu właśnie w asocjacji z mistrzem z Asyżu: „Chodzi mi o jego wolność, tak jak motyl, i o jego piękne pastelowe kolory na tych obrazach”⁵. Kiedy indziej zauważył, że Stażewski i Krasiński wcielali swą postawą wartości zen (nawet jeżeli, wtrącał, o zen nie mieli pojęcia). Podkreślał ducha wolności, jaki tych przyjaciół artystów przepelniał, który to ideał przyświeca też jemu samemu. Znowu przychodzi mi na myśl pewien styl wspinaczkowy, uosabiany przez niezwykłego himalaistę Wojciecha Kurtykę, który mawiał, że „wspina się bez smyczy”, że pragnie „wspinać się nocą i nago”⁶.

Koji łączy w swoim działaniu poszukiwania w sferach duchowości oraz sposoby obrazowania Wschodu i Zachodu. W okresie mojego kierowania przez dwa lata Galerią Foksal (z którą Koji pozostawał związany od początku jej istnienia) zrealizowaliśmy w lecie 2008 roku pokaz jego tworzonych od lat sześćdziesiątych tzw. obrazów drażnionych. Wystawa nosiła tytuł *Koji Kamoji. Obrazy pruszkowskie*. W towarzyszącym jej katalogu stwierdzałem:

Niedawno, pisząc o swoim powrocie do obrazów drażnionych z wczesnego „okresu pruszkowskiego”, Koji Kamoji mówił o dwóch, moim zdaniem najistotniejszych sprawach w jego stosunku do świata i sztuki: o rysunku wewnętrznym oraz o tym, że, jak to wysłowił: „Bardzo istotne dla mnie jest [...] bezpośred-

2 Adam Bielecki i Dominik Szczepański, *Spod zamarznętych powiek*, Agora, Warszawa 2017, s. 9.

3 *Liczy się człowiek. Z Piotrem Pustelnikiem rozmawia Michał Kołodziejczyk*, „Rzeczpospolita. Plus minus”, 10–11.03.2018, s. 24.

4 *Z Koji Kamoji rozmawia Jaromir Jedliński w: Koji Kamoji. Pejzaż — deszcz*, kat. wyst., Galeria Muzalewska, Poznań 2004, s. 25–26.

5 Zapis naszej rozmowy zatytułowany *Koji Kamoji: Ja nie tracę w ogóle czasu...*, Jaromir Jedliński: *Pan zyskuje czas*, w: *Koji Kamoji*, kat. wyst., Muzeum Górnośląskie, Bytom 1998, s. 28.

6 Zob. Bernadette McDonald, *Kurtyka. Sztuka wolności*, przeł. Maciej Krupa, Agora, Warszawa 2018.

nie odczuwanie powietrza i przestrzeni”. Być może, dodam, „drażone obrazy” stanowią najdoskonalszy przykład ukonkretnienia takiego, jak wyrażone w powyżej zacytowanym opisie, dążenia autora: „bezpośredniego odczuwania powietrza i przestrzeni”, najdoskonalszego, jaki znam w malarstwie. Myślę też, że taki odbiór dzieł Kojiego Kamojiego wzmacniają inne słowa artysty, które wypowiedział on także w naszej rozmowie przed paroma laty: „Ciągle czuję, że w każdej części i całości jest ten sam duch. [...] Oczywiście, z fizycznego punktu widzenia, na przykład każda cegła jest tylko częścią katedry, ale jeśli nie zawiera się w niej modlitwa, to tak jakby katedra też nie mogła być katedrą. [...] Kiedy nawet rozbierze się poszczególne cegły ze świątyni, czuję, że jest w nich nadal zawarta duchowość”. Sam Koji Kamoji w odniesieniu do obrazów z okresu pruszkowskiego, powiedział: „Wydaje mi się, że robię ciągle to samo, starając się tylko iść w głąb, a nie dalej, chociaż na pewno już nie potrafię pracować bez opamiętania, jak wtedy i nie mam takiej siły fizycznej, jaką miałem, i która była mi niezbędna. Prace te pokazuję, traktując je jako początek mojej drogi, którą podążam do dziś”. Julian Przyboś mówił o zawieszonych plenerowych obiektach przyjaciela Kojiego Kamojiego — Edwarda Krasińskiego — iż jest to przykład „rzeźby napowietrznej”; ja powiedziałbym, iż „drażone obrazy”, jakie Koji Kamoji zaczął konstruować ponad cztery dziesięciolecia temu stanowią przykład malarstwa pustki, a zapowiadają, trudną do nazwania przeze mnie, pełnię. Zapowiedź tę, co więcej, spełniają⁷.

Koji to artysta, który określa swe prace jako „modlitwy do bytu”, artysta nieustępliwy, mający cechy mistrza nie tylko sztuki, ale też sztuk walki, mistrza jogi — cechuje go twardość i nieprzeniknioność. Jest przy tym mimo wszystko bardziej wylewny w objawianiu duchowych źródeł swojej sztuki niż artyści Zachodu dzisiaj. Kiedy przed dwoma laty, przygotowując kolejną jego wystawę w Galerii Muzalewska w Poznaniu, pytałem go, czym jest owa „modlitwa do bytu” w jego życiu i pracy, Koji odpowiedział:

Prace pod nazwą *Modlitwa do bytu* pokazałem w Galerii Foksal w styczniu–marcu 2015 roku, ale wcześniej tego typu rysunki pokazywałem w Galerii Otwartej

Pracowni w Krakowie w 2012 roku pod tytułem *Rysunki*. Te dwie grupy różnią się tym, że pierwsza była wykonana na europejskim papierze, a druga na czerpanym i niegładkim papierze indyjskim. W tym wypadku te gatunki papieru w czasie malowania zachowują się zupełnie inaczej. Przypominam tu sobie to, że w 1960 roku byłem w Lascaux i oglądałem malowidła skalne w jaskiniach, zwierzęta malowane na nierównych powierzchniach. Używając tego hinduskiego papieru, chciałem odnosić się do sposobów malowania podobnego do tego, jaki widzimy w malowidłach z Lascaux. Myślę, że moje dawne *Obrazy pruszkowskie* i te ostatnie rysunki mają trochę podobny charakter. Są one bardziej bezpośrednie niż inne moje prace. Ale jednocześnie też pracuję nad białymi obrazami z kamyczkami, które też są na obecnej wystawie. One są bardziej ciche. [...] Czym jest owa modlitwa do bytu? Ponieważ nie potrafię wskazać, co to jest byt, uważałem, że mogę do tego tylko się modlić. W każdym razie byt w tytule *Modlitwa do bytu* nie oznacza jednostkowego i kreślonego bytu, ale byt w ogólnym tego słowa znaczeniu. Byt można nazwać istnieniem. Modlitwa doń może oznaczać rozmowę ze sobą, próbę dotarcia do siebie. Wysiłek ku uchwyceniu czegoś też może być modlitwą. Chciałbym, żeby próba ta była bardziej całościowa. Jednocześnie chciałbym dojść do spokoju i harmonii. Modlitwa, skupienie daje mi spokój, poczucie zjednoczenia się z bytem. To jest dla mnie może najważniejsze⁸.

Dopytywałem w tej samej rozmowie, jakie znaczenie ma dla niego upływ czasu, jako że na wystawie w Poznaniu w 2016 roku prezentowaliśmy wczesne dzieła (powstające od początku lat sześćdziesiątych XX wieku), ale i prace najnowsze (z początku następnego stulecia). Chciałem wiedzieć, czy podjęcie do pracy we wczesnym okresie twórczości, późniejsze i obecne jest takie samo, czy też podlegało (albo na dobre uległo) zmianie. Koji zaspokoił moją ciekawość, stwierdzając:

Mnie w zasadzie nie interesuje forma, natomiast interesuje mnie byt, a bardziej dokładnie — odczucie bytu. Uważam bowiem, że forma jest wynikiem poszukiwania i wyrażania przeze mnie odczucia bytu. W tym sensie mimo zmiany formy mojej wypowiedzi,

7 Jaromir Jedliński, *Pustka — pełnia*, w: *Koji Kamoji. Obrazy pruszkowskie*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2008, s. nlb.

8 *Koji Kamoji. Modlitwy do bytu*, kat. wyst., Galeria Muzalewska, Poznań 2016, s. 28.

rdzeń mej pracy jest taki sam. Tyczy to także formy mej pracy, jak malarstwo, instalacje, czy performans itd. Dla mnie najważniejszą rzeczą jest byt, odczucie bytu, powtórzyć. W stanie skupienia byt nabiera wyraźniejszego kształtu i to chcę uchwycić. Byt nie ma formy, to my nadajemy bytowi formy i kolor, żeby go zobaczyć, unaocznic. Moje prace mają różne formy, ale te formy wskazują jak kompas jeden kierunek — kierunek bytu. Myślę, że to nie zmieniło się od samego początku do dziś⁹.

Uważam, że sztuka Kojiego ma charakter pierwotny, wręcz prymitywny. Przed laty inny artysta o bardzo skomplikowanym sposobie rozumowania, erudyta i człowiek niezwykle elokwentny, Royden Rabinowitch, uświadomił mi, że „sztuka to coś bardzo prymitywnego”. Miał na myśli przeciwstawienie sztuki bliskiej konkretowi (takiej, jaką tworzy też Koji) wszelkiej abstrakcji, odejściu od fizyczności, zapominaniu o cielesności. Sztuka, której rzeczą są doznania zmysłowe i emocje, jest prymitywna jak erotyzm, i taki charakter mają właśnie dzieła Kojiego.

Jeszcze inna ogólna cecha twórczości artysty to ponadczasowość (albo pozaczasowość) ucieleśniana w dziełach. Zastanawiające jest, jak mocno ten malarz, rysownik, twórca medytacyjnych układów przestrzennych, interwencji w zastane miejsca, oddaje się owocnym poszukiwaniom treściwości w sztuce. Łączy on w swoim działaniu — jak wspomniano — poszukiwania w sferach duchowości oraz sposoby obrazowania Wschodu i Zachodu, ale też medytację ze zręcznością. Marzenia z odpowiedzialnością, jak szkutnik (*Łódki z trzciny*), jak himalaista. Owoce jego pracy przenika tajemnica, wyobraźnia poetyczna i subtelne piękno — harmonia. Wielokrotnie podkreślałem, że Koji jest w pierwszym rzędzie artystą spotkania indywidualnego. Człowiekiem takiego spotkania.

Znaczące dlań jest ustanawianie sytuacji, tworzenie stanu p o m i ę d z y — między ścianami pomieszczenia, niebem a ziemią, między wnętrzem a zewnątrz, antypodami, między — oczywiście — Wschodem a Zachodem, pojmowanymi jako strony świata i pory dnia, każdego dnia w naszej czasoprzestrzeni. W roku 1972 w Galerii Foksal, pomiędzy korytarzem a pokojem wystawowym galerii, Koji powiesił białą planszę w kształcie prostokąta, a na niej napisał: „POWIETRZE POMIESZCZENIE PRZE-

STRZEŃ DRZWI, OKNO — MOGĄ BYĆ OTWARTE LUB ZAMKNIĘTE ŚWIATŁO — MOŻNA ZAPALIĆ LUB ZGASIĆ KOJI KAMOJI”. Takim przestrzennemu haiku w odniesieniu do ogólnego stanu p o m i ę d z y w szczególności sposób wtóruje utwór dotyczący konkretnego zdarzenia pomiędzy życiem a śmiercią, młodością a dojrzałością, ważny, wykonywany w wersjach, nawiązujący do przyjaźni z czasów młodości w Japonii z rówieśnikiem Sasakim (*Księżyc Sasakiego*, 1995). Ten utwór sytuuje się pomiędzy krzykiem bezsilnej niezgody a ciszą czułego wspomnienia. Wybieram to drugie. Najbardziej właściwe wydaje mi się zamilknięcie wobec tego przejmującego dzieła-epitafium. W swoim czasie w Muzeum Sztuki w Łodzi spędziłem przed nim wiele godzin. W ciszy. Ten utwór, jak wiele innych Kojiego, jest o rozpamiętywaniu. Jest nim.

Wspomniałszy Muzeum Sztuki w Łodzi, przywołam jeden jeszcze moment na wspólnej drodze. W trudnym 1982 roku miała miejsce wcześniej zaplanowana (z zaangażowanych w to było wiele osób w Polsce i w świecie) wymiana dzieł artystów z Polski i Stanów Zjednoczonych, pomiędzy łódzkim muzeum a Museum of Contemporary Art w Los Angeles. Oba zbiory dzieł spotkały się wpięrow w Paryżu, gdzie w Musée d'Art moderne de la Ville de Paris odbyła się wystawa przed dokonaniem wymiany polsko-amerykańskiej. W przedsięwzięciu tym Koji zaprezentował nowe wcielenie swego dzieła zatytułowanego *Teren*. Do katalogu paryskiej prezentacji obu kolekcji napisał tekst omijający temat jego environment. W wymowny sposób milczał o nim, dzieląc się za to refleksją ogólnej natury: „FORM is a limitation but EXISTENCE is not [...]. It is infiltrated by time and space. A picture is nothing but its barely felt sign”¹⁰. Koji jawi się jako mistrz ciągłego przekraczania formy.

Wracając do pierwszych tu moich zdań (i obrazów) — wspinania się ślimaka na górę Fudzi — warto przypomnieć obiekt Kojiego zatytułowany właśnie *Ślimak* (1993–1994). W realizacji tej widzimy, jak po przecie zbrojeniowym wygiętym w kształt niedomkniętego okręgu — lewą jego stronę wypełnia połowa wyciętego z blachy aluminiowej koła, jak tarcza księżycy w połowie oświetlona — pną się dwa ślimaki. Może wspinają się powoli, z namysłem na górę Fudzi, jak w cytowanym utworze Krynickiego.

10 „FORMA jest ograniczeniem, ale EGZYSTENCJA nie [...]. Przenika ją czas oraz przestrzeń. Obraz nie jest niczym innym jak jej ledwo odczuwalnym znakiem”, cyt. za: *Échange entre artistes 1931–1982. Pologne–USA*, kat. wyst., Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1982, s. 67.

Przywołajmy raz jeszcze słowa Adama Bieleckiego, opisującego ostatnie sekwencje ruchów i odczucia w trakcie pierwszego zimowego wejścia na Broad Peak:

Skupiłem się na oddechu. Kolejny raz w życiu uparcie, noga za nogą, zbliżałem się do celu. Dziesięć kroków. Przerwa. Pięć oddechów. Szabla śnieżna z jakimś kawałkami szmaty oznaczała punkt, z którego nie dało się już iść wyżej. Szczyt. Pierwsze uczucie to ulga, że już nie trzeba iść w górę. Drugie uczucie to strach przed zejściem. I tyle¹¹.

Cokolwiek zostanie napisane i powiedziane, tajemnicą pozostają cykle wspinania się i schodzenia, wstępowania i zstępowania, tworzenia dzieła i kolejnego, i jeszcze następnego, ich powtarzalność. Tajemnicą pozostaje też decyzja artysty pokazania swego dzieła innym, a w jeszcze większym stopniu pokazania wielu dzieł wielu ludziom, jak dzieje się w przypadku dużej wystawy w wielkiej przestrzeni. Koji przez lata odkładał przecież na nieokreśloną przyszłość termin swojej wystawy w Zachęcie (trochę jak Wojciech Kurtyka odmawiający przyjmowania wyróżnień, mówiący: „...uciekam w góry od codziennego publicznego bałamuctwa. [...] Nawet nie próbujcie mnie uhonorować. Wspinacze posiadają nadzwyczajne poczucie wolności...”¹²). Nadszedł teraz czas na wystawę w Zachęcie. Tajemnica pozostaje wszak wciąż nieodśłonięta i w dużej mierze taką pozostanie. Ale kontemplacja uobecnionego w przestrzeni wystawy zbioru dzieł jest jedynym możliwym (choć wciąż częściowym) rozświetleniem tej tajemnicy, mgnieniem porozumienia, echem rozmów, wspomnieniem przeżyć i spotkań.

zima 2018

11 Adam Bielecki, op. cit., s. 275.

12 Bernadette McDonald, op. cit., s. 7.



Szablony i nieskończoność / Stencils and Eternity, 2010
akryl, pionki do gry go, tektura, płyta pilśniowa, wł. prywatna
acrylic, Go stones, pasteboard, hardboard, private collection



Szablony i nieskończoność / Stencils and Eternity, 2009/2011
akryl, pionki do gry go, tektura, płyta pilśniowa
acrylic, Go stones, pasteboard, hardboard



Szablony i nieskończoność / Stencils and Eternity, 2010
akryl, pionki do gry go, tektura, płyta pilśniowa
acrylic, Go stones, pasteboard, hardboard

Księżyc Sasakiiego / Sasaki's Moon, 1995
tuszu, przewód elektryczny, sklejka, blacha aluminiowa,
kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
ink, electric wire, plywood, aluminium sheet,
coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



*Mięsiec papalniczaki samobójstwa S. Sasaki.
Pó zasymu tadelaki nasonnych, pógaleno.
zauwila go do przyceigania nie do bieru mowa
gale amant.*





Księżyc Sasakiiego / Sasaki's Moon, 1995
blacha aluminiowa, sklejką, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, plywood, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



Księżyc Sasakiiego / Sasaki's Moon, 1995
blacha aluminiowa, ołówek, sklejką, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, pencil, plywood, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



Księżyc Sasakiiego / Sasaki's Moon, 1995
blacha aluminiowa, ołówek, sklejką, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, pencil, plywood, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



Księżyc Sasaki / Sasaki's Moon, 1995
blacha aluminiowa, ołówek, sklejką, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, pencil, plywood, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



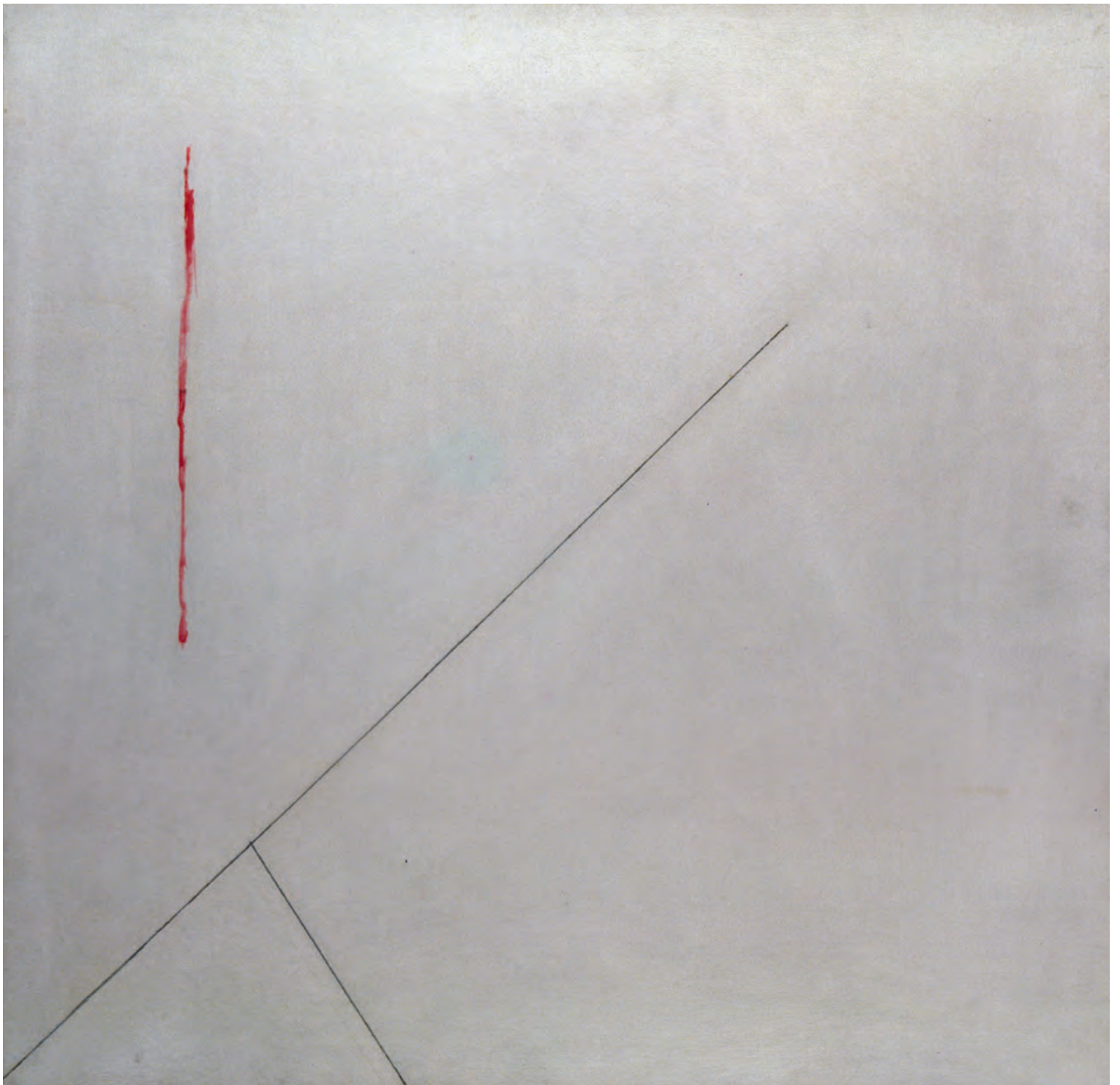


Księżyc Sasaki / *Sasaki's Moon*, 1995
blacha aluminiowa, ołówek, sklejka, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, pencil, plywood, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź





Księżyc Sasaki / *Sasaki's Moon*, 1995
blacha aluminiowa, sklejka, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, pencil, plywood, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



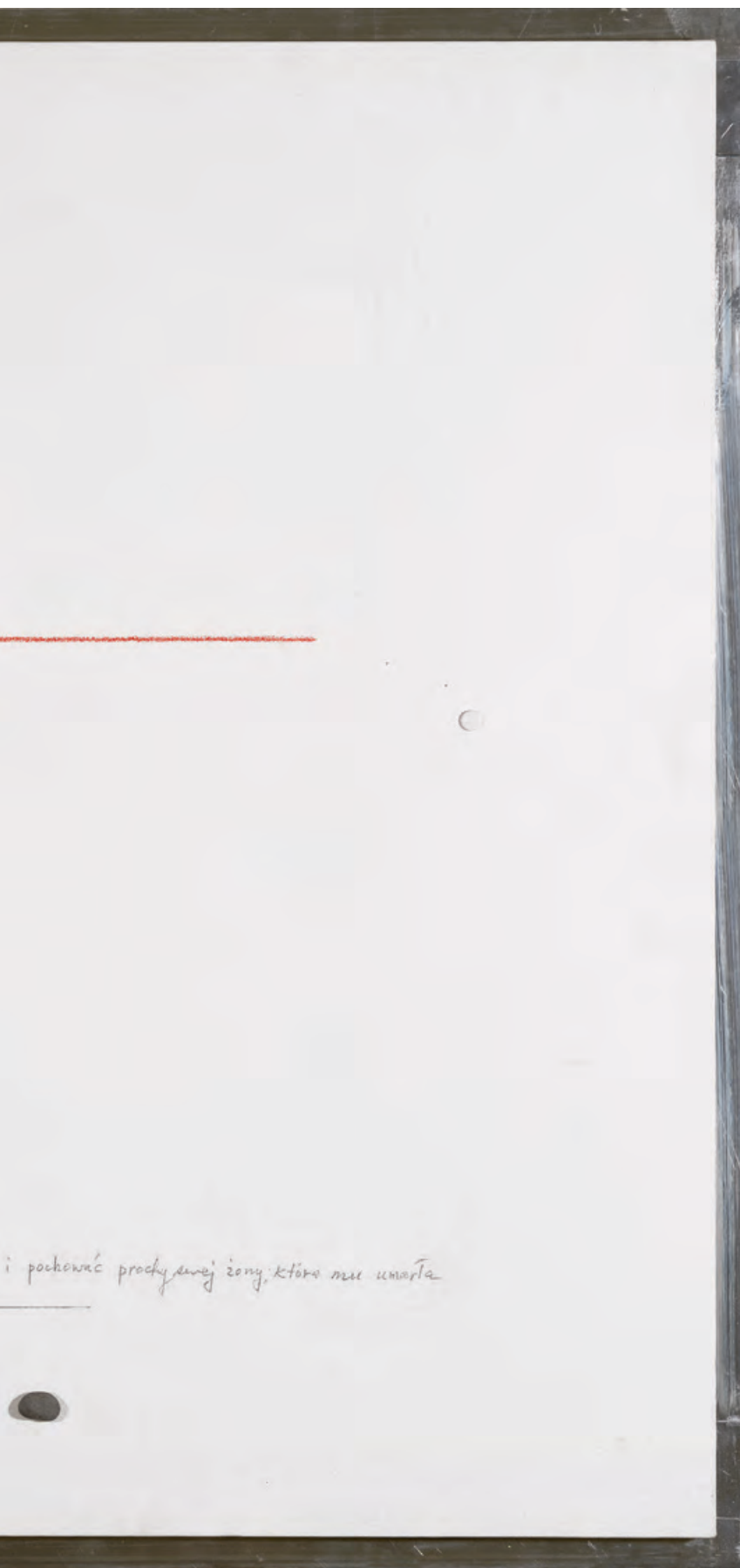
Na podstawie rysunku Fra Angelico / After Fra Angelico's Drawing, 1978
akryl, płyta pilśniowa, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
acrylic, hardboard, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź

60 letni najstarszy syn odwiedzając swoją matkę (87 lat) w szpitalu,
prawdopodobnie zabił ją nożem i popełnił samobójstwo.
Znaleli ich razem. Fukuoka 03-04-2006.



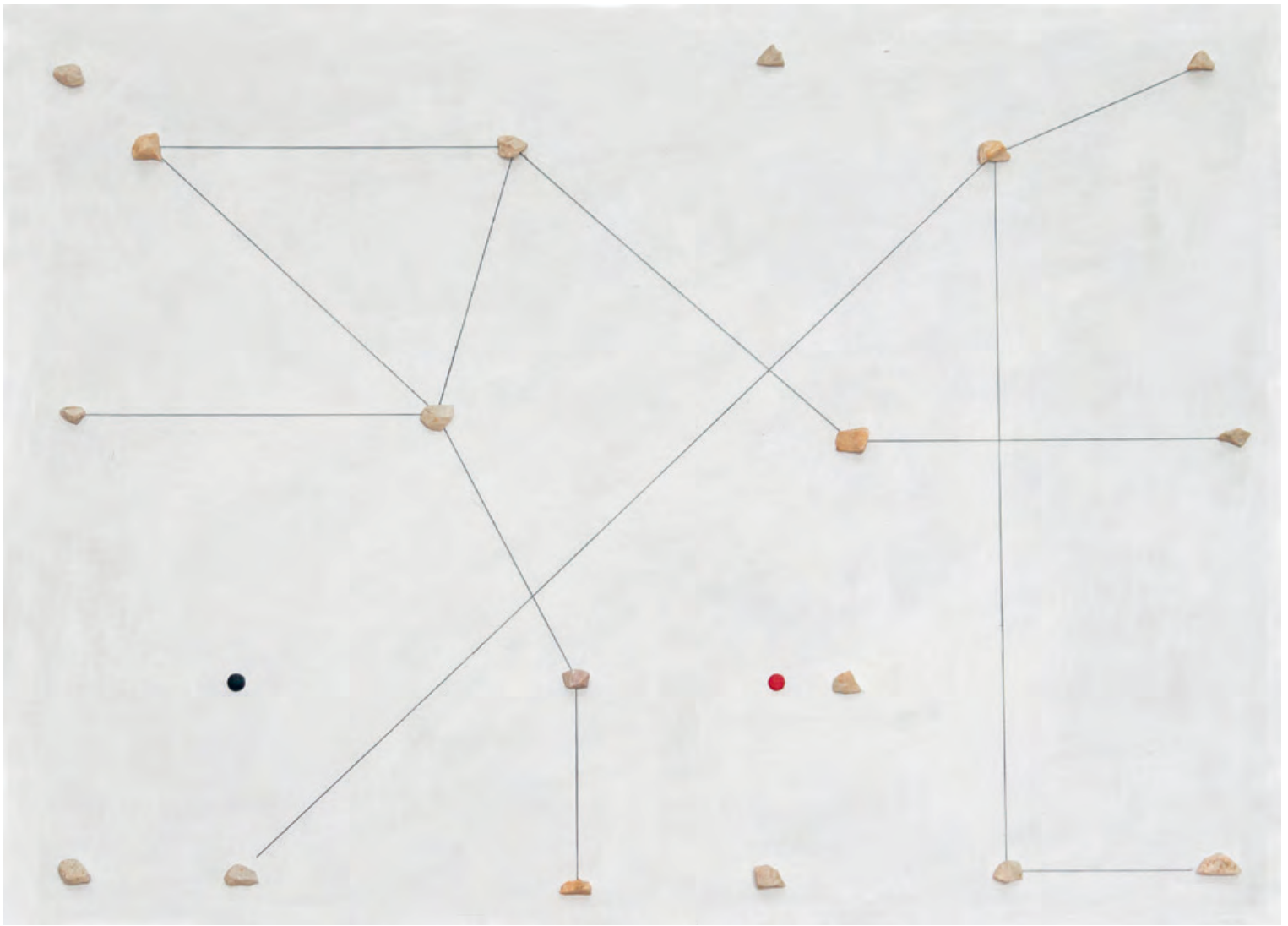
Matka i syn / Mother and Son, 2008
akryl, ołówek, pinezki, tkanina, blacha aluminiowa, sklejka
acrylic, pencil, tacks, cloth, aluminium sheet, plywood

- 80 letni facet samotnie przepłynął ^{jachtem} Ocean Spokojny i dotarł do portu Shimizu, żeby zobaczyć go jeszcze raz 7 lat temu. Grudzień 2004.

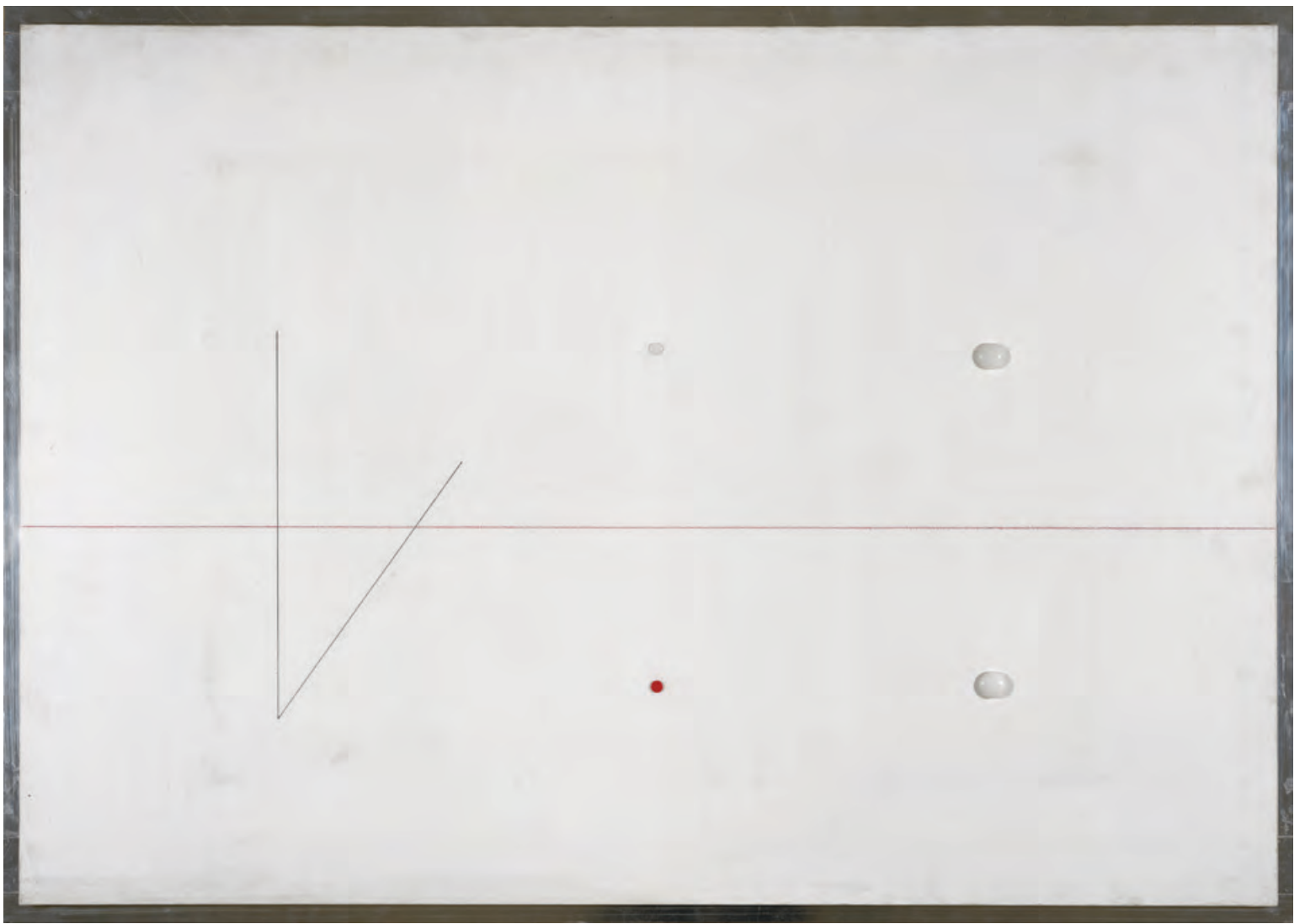


i pokonać prochy swej żony, która ma umarła

80-letni facet / 80-Year-Old Man, 2012
akryl, ołówek, kredka, kamyk, blacha aluminiowa, sklejka,
wł. prywatna
acrylic, pencil, crayon, stone, aluminium sheet, plywood,
private collection




Wewnętrzny chaos albo wewnętrzny kosmos / Inner Chaos or Inner Cosmos, 2015
akryl, ołówek, kamyki, pinezki, klejka, wł. prywatna
acrylic, pencil, stones, tacks, plywood, private collection



Małe bóle/Linia / Little Pains/Line, 2001
akryl, kredka, ołówek, pinezki, pionki do gry go, blacha aluminiowa, sklejka
acrylic, crayon, pencil, tacks, cloth, Go stones, aluminium sheet, plywood

Samotność / Loneliness, 2012
tusze chiński, cienkopis, pinezki, sklejka
China ink, fineliner, tacks, plywood





Straciłem pracę i dom.

nie jadłem już 5 dni

Chciałem z kimś rozmawiać

nie widzę sensu żyć

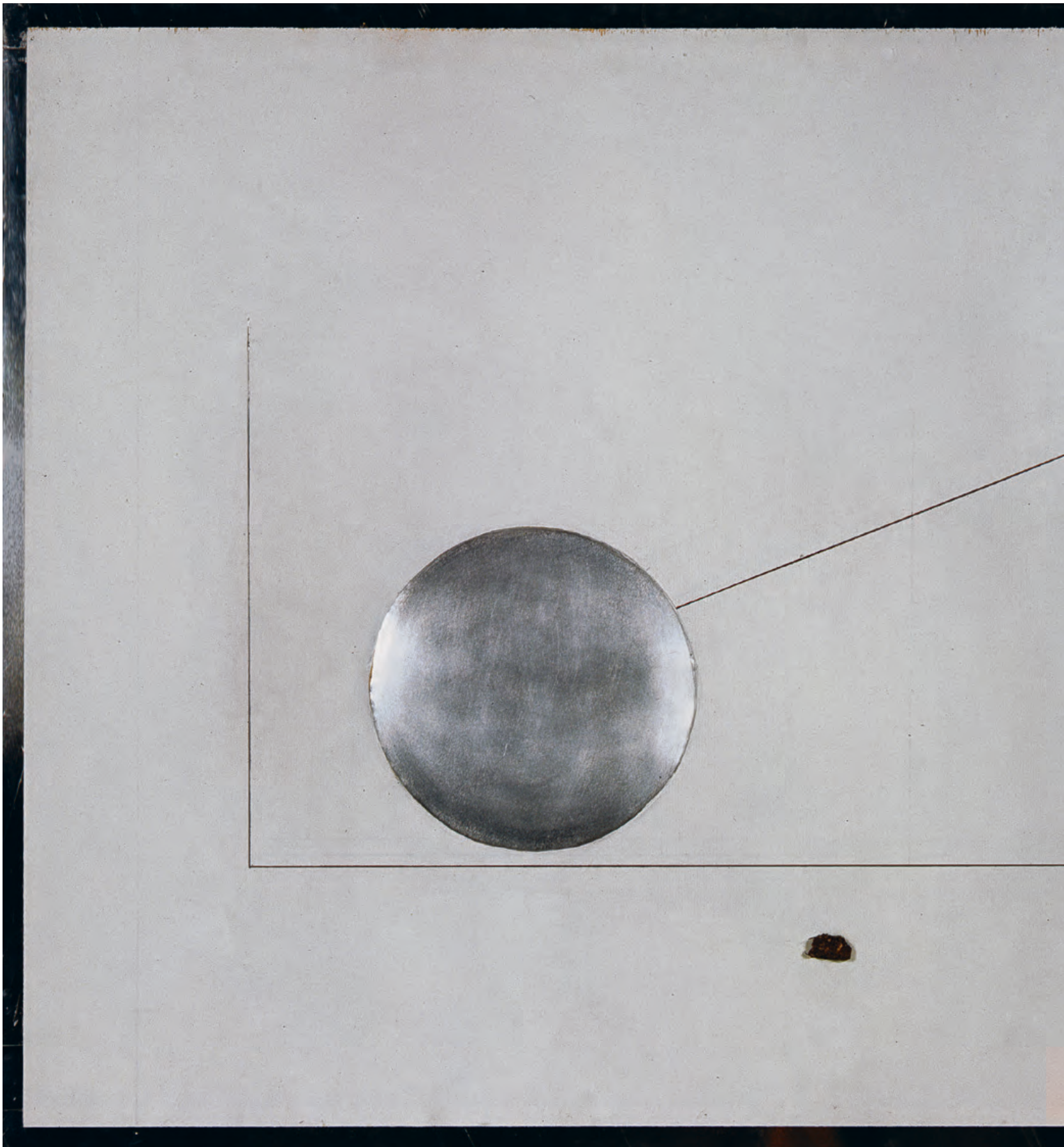
30,000 osób popełnia samobójstwo rocznie - o pomoc 20,000 osób telefonuje dziennie. Japonia. 2012.05.31.



On/He, 1994
pręt zbrojeniowy, blacha aluminiowa, drewno, płyta pilśniowa, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
reinforcement rod, aluminium sheet, wood, hardboard, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



Księżyc / Moon, 1994-1995
blacha aluminiowa, pręt zbrojeniowy, drewno, płyta pilśniowa
aluminium sheet, reinforcement rod, wood, hardboard





Zachód słońca / Sunset, 1996
akryl, ołówek, kamyk, blacha aluminiowa, sklejka, kol.
Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziowicza
w Chełmie — Galeria 72
acrylic, pencil, stone, aluminium sheet, plywood,
coll. of Wiktor Ambroziowicz Regional Museum in Chełm
— 72 Gallery



Ślimak / Snail, 1994
blacha aluminiowa, pręt zbrojeniowy, skorupy ślimaków, drewno, płyta pilśniowa, wł. prywatna
aluminium sheet, reinforcement rod, snail shells, wood, hardboard, private collection



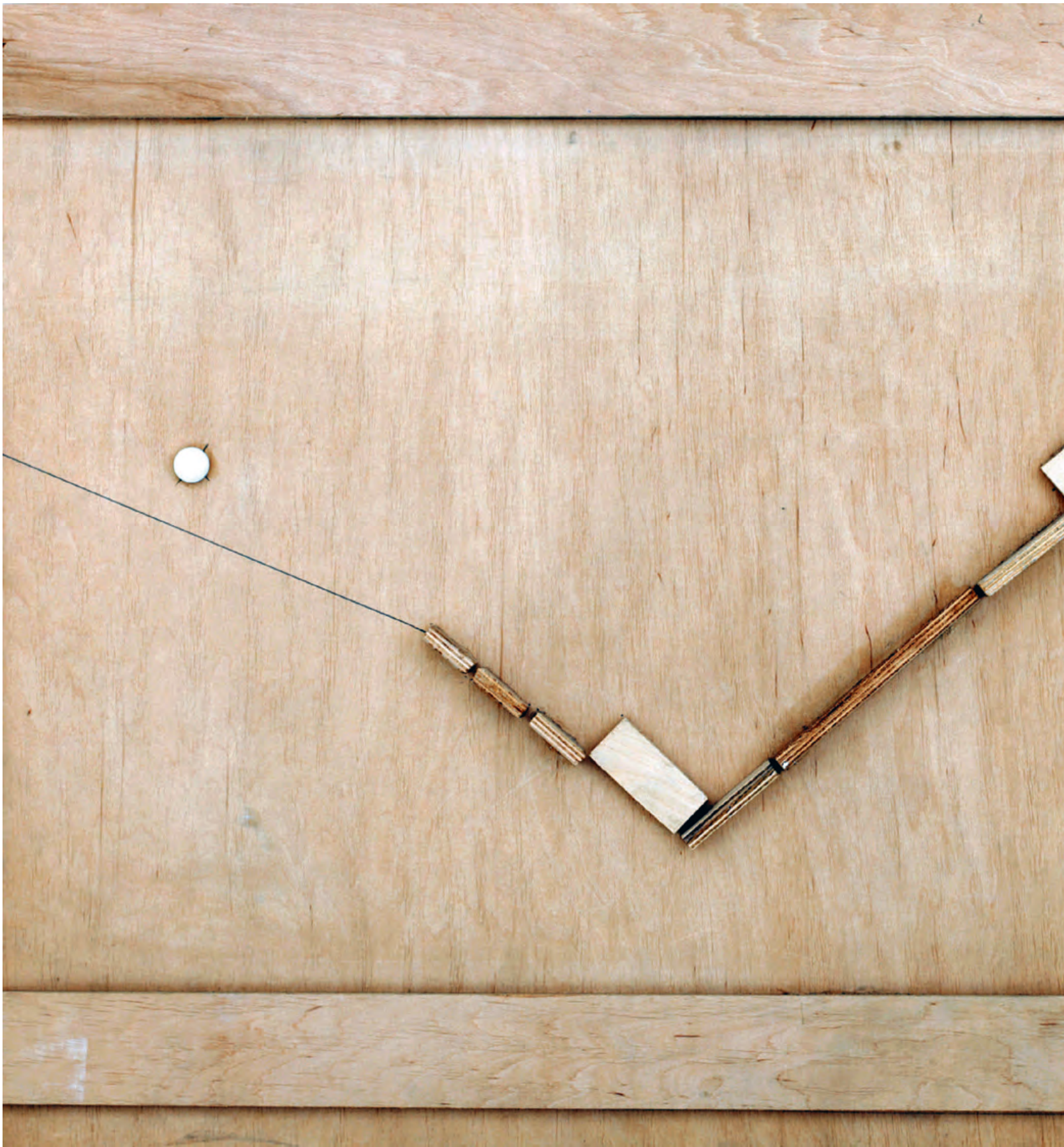
Księżyc / Moon, 1994-1995
blacha aluminiowa, pręt zbrojeniowy, drewno, płyta pilśniowa, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
aluminium sheet, reinforcement rod, wood, hardboard, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź

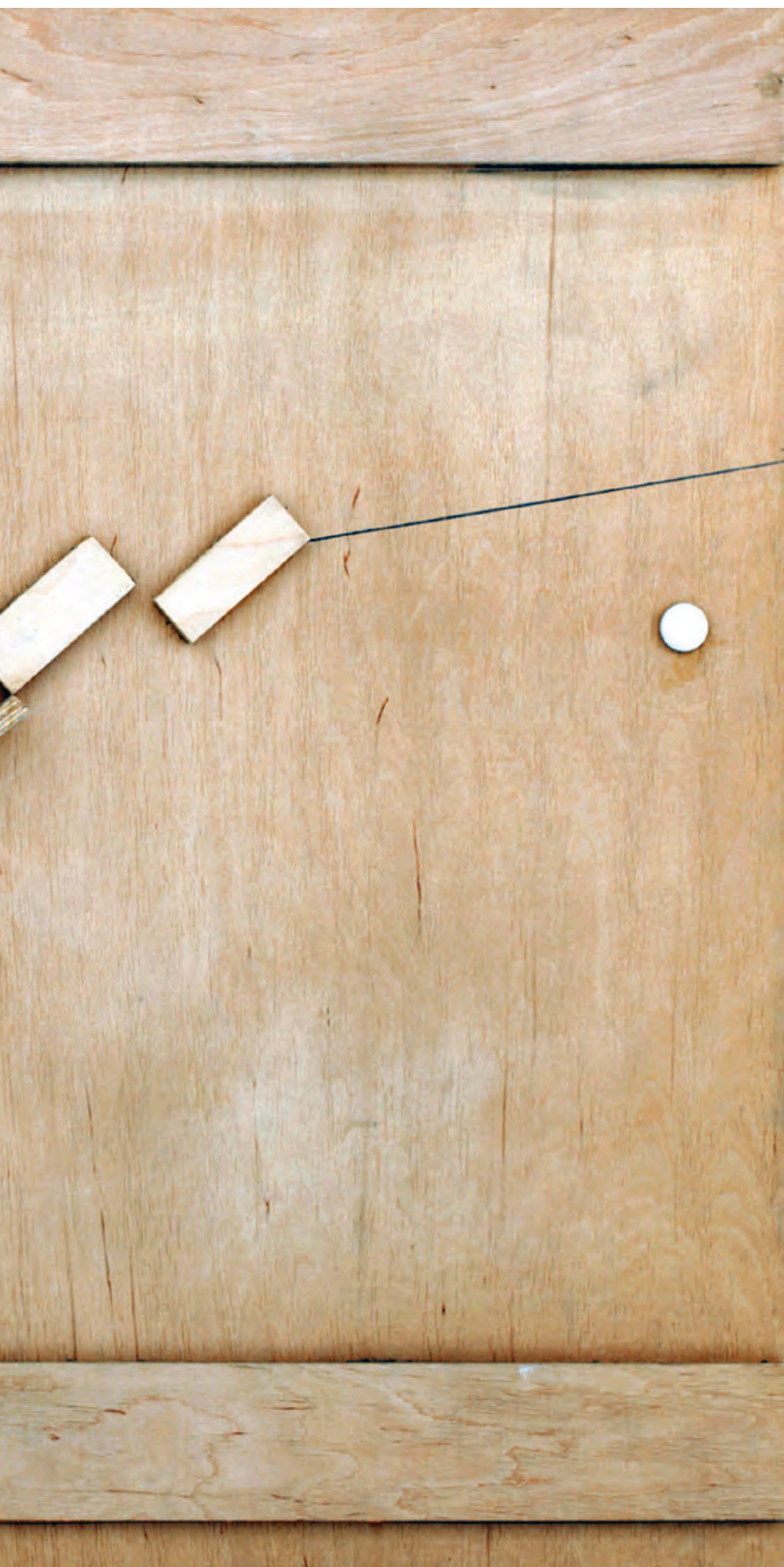


Deszcz / Rain, 1996/2013
kamień, rura aluminiowa,
pręt zbrojeniowy
stone, aluminium pipe,
reinforcement rod



Księżyc / Moon, 1994–1995
blacha aluminiowa, pręt
zbrojeniowy, drewno, płyta
pilśniowa
aluminium sheet,
reinforcement rod,
wood, hardboard

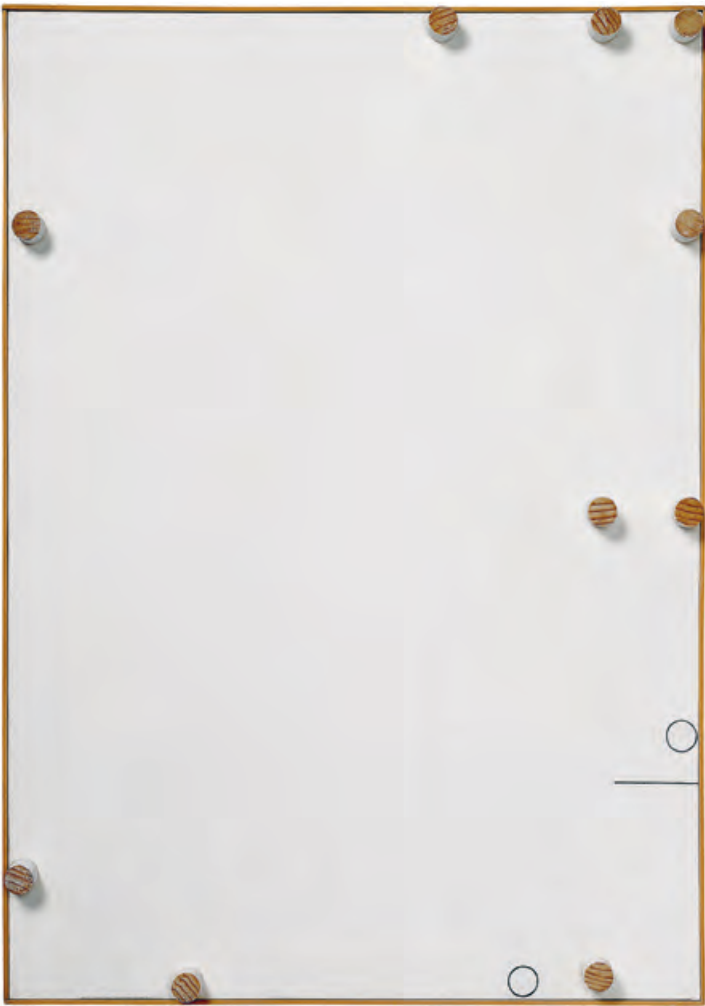




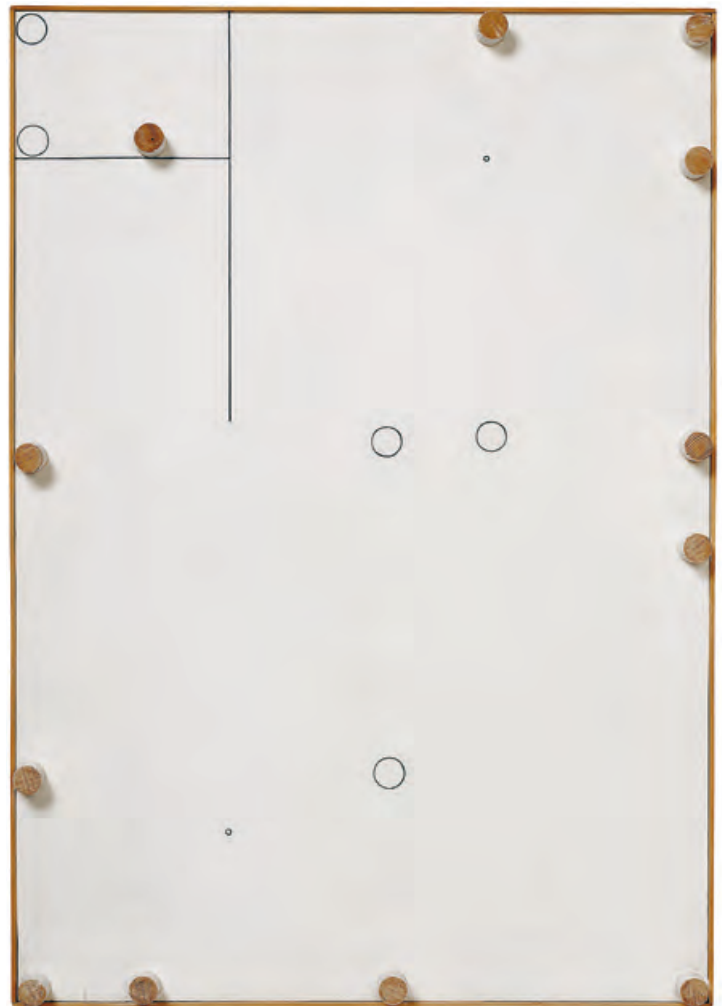
*Wieczór/Mur chiński z kamyczkami /
Evening/Wall of China with Stones, 1997/2008*
ołówek, pionki do gry go, sklejka
pencil, Go stones, plywood

Bez tytułu (Przestrzeń nr 3) / Untitled (Space No. 3), 1969
olej, sklejka, drewno, kol. Galerii Starmach, Kraków
oil, plywood, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków

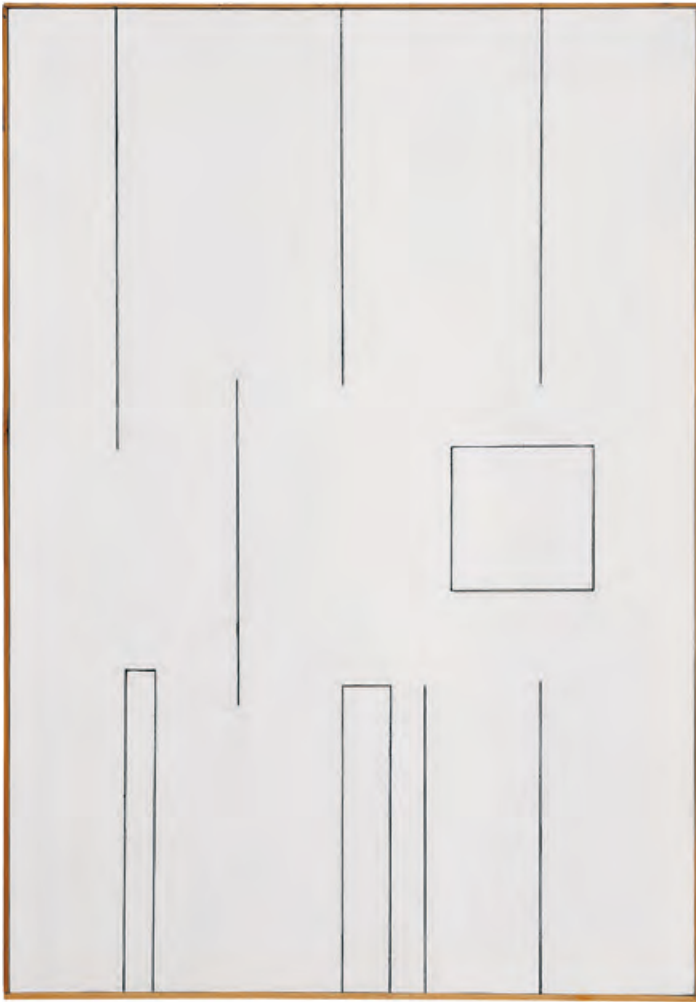




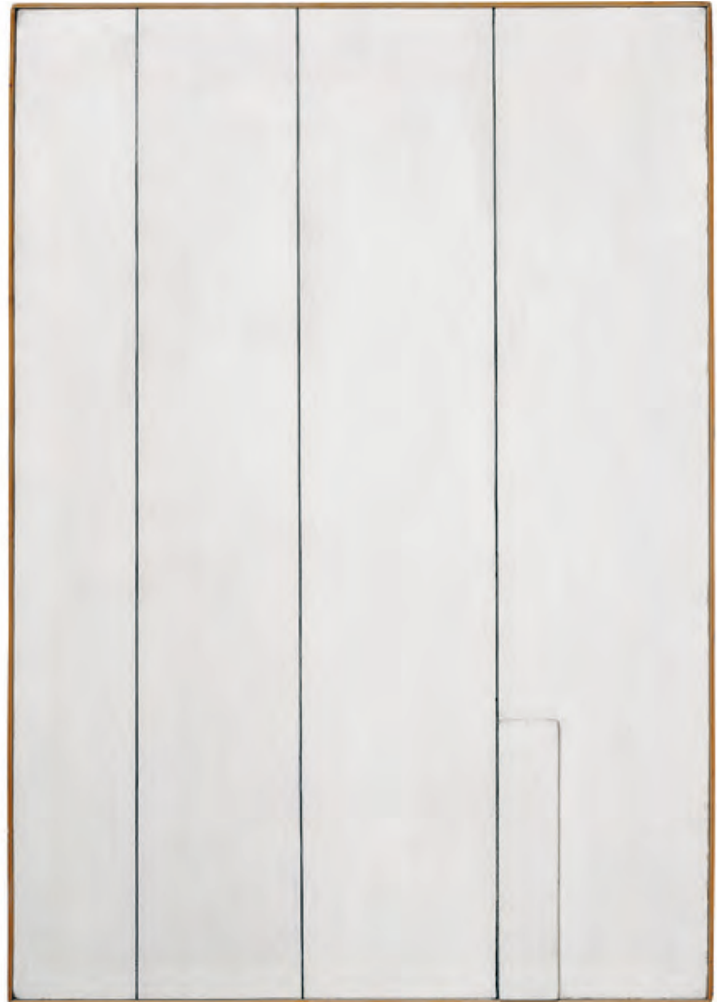
Bez tytułu (Przestrzeń nr 1) / Untitled (Space No. 1), 1966–1967
olej, sklejką, drewno, kol. Galerii Starmach, Kraków
oil, plywood, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków



Przestrzeń / Space, 1966–1967
olej, sklejką, drewno, kol. Galerii Starmach, Kraków
oil, plywood, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków



Przestrzeń z kwadratem / Space with a Square, 1969
olej, sklejka, drewno, kol. Galerii Starmach, Kraków
oil, plywood, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków



Linie w przestrzeni / Lines in a Space, 1969
olej, sklejka, drewno, kol. Galerii Starmach, Kraków
oil, plywood, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków



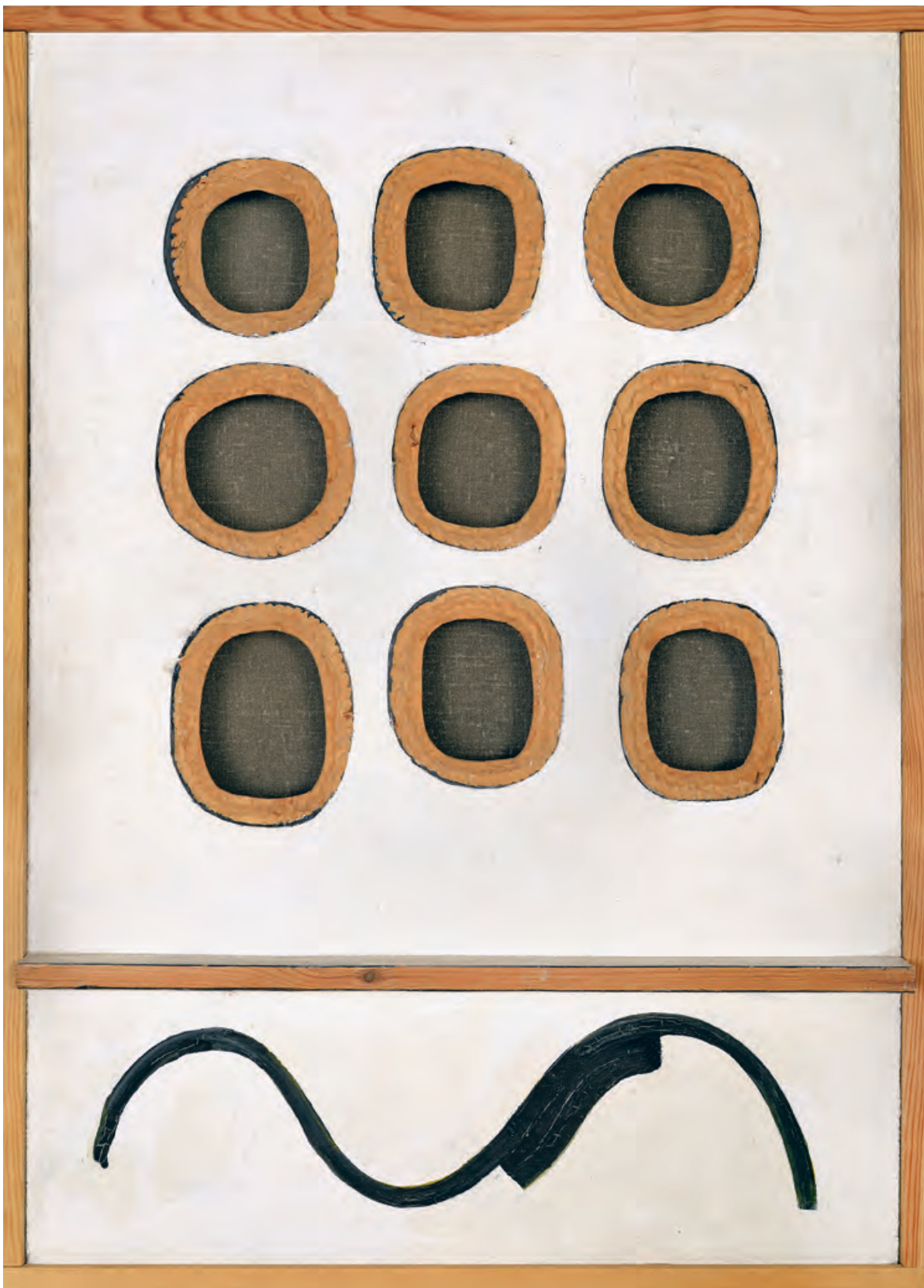
Bez tytułu / Untitled, 1967
olej, drewno, sklejka,
kol. Waldemara Andzelma
oil, wood, plywood,
coll. of Waldemar Andzelm



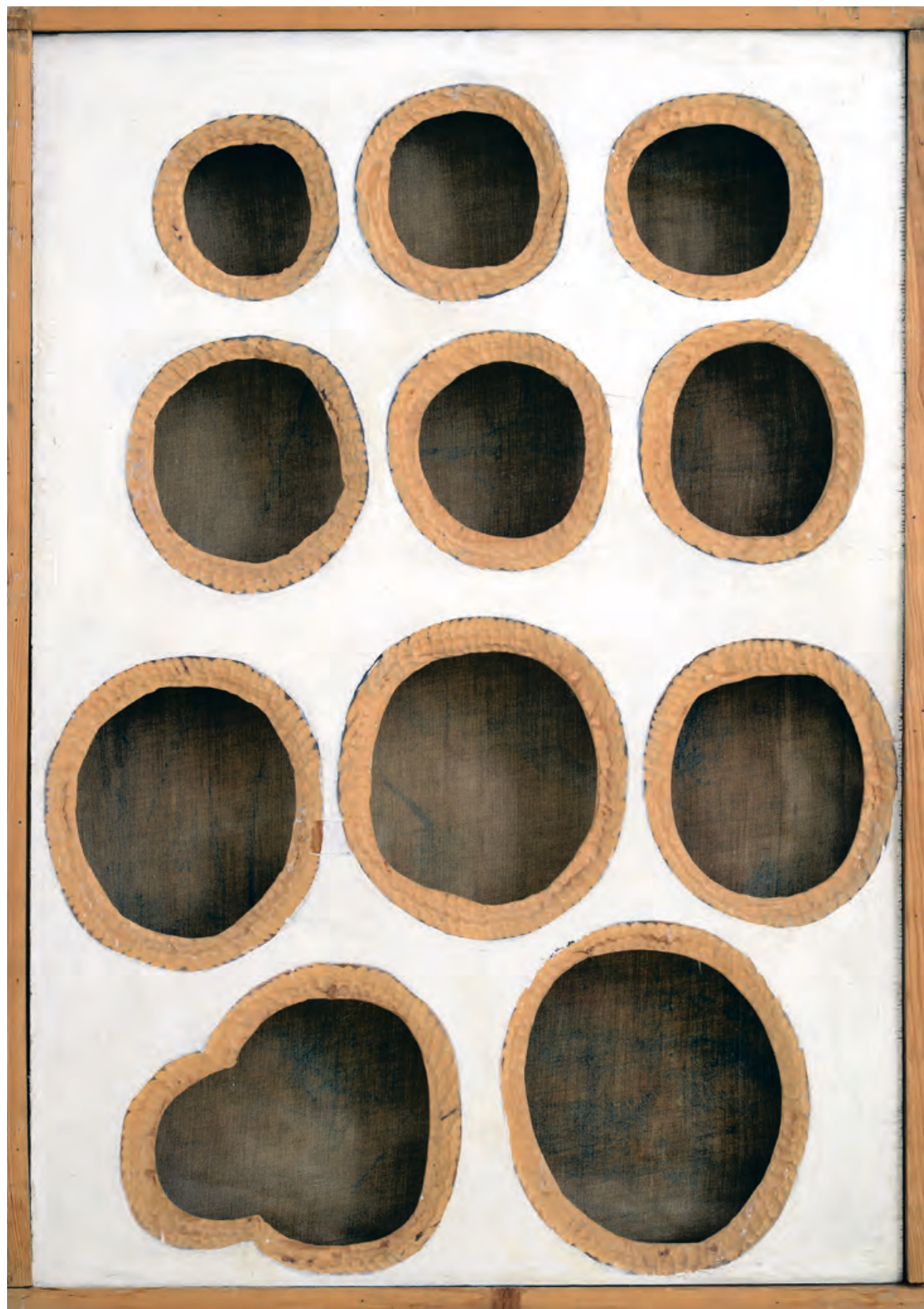
Bez tytułu / Untitled, 1967
olej, drewno, sklejka
kol. Waldemara Andzelma
oil, wood, plywood
coll. of Waldemar Andzelm

Czarny ptak / Black Bird, 1968–1969
olej, drewno, sklejka, Kolekcja Zero3
oil, wood, plywood, Zero3 Collection





Bez tytułu / Untitled, 1967
olej, tusz chiński, sklejka, płótno, drewno, kol. Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki
oil, China ink, plywood, canvas, wood, coll. of Zachęta — National Gallery of Art



Na ścianę świątyni / For a Temple Wall, 1965
olej, płótno, sklejka, drewno, kol. Galerii Foksal/Mazowieckiego Instytutu Kultury
oil, canvas, plywood, wood, coll. of Foksal Gallery/Masovian Institute of Culture





Miasto i dwa słońca / The City and Two Suns, 1964/1965
olej, drewno, sznur, metal, drut metalowy, sklejka,
kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
oil, wood, twine, metal, metal wire, plywood,
coll. of Muzeum Sztuki, Łódź

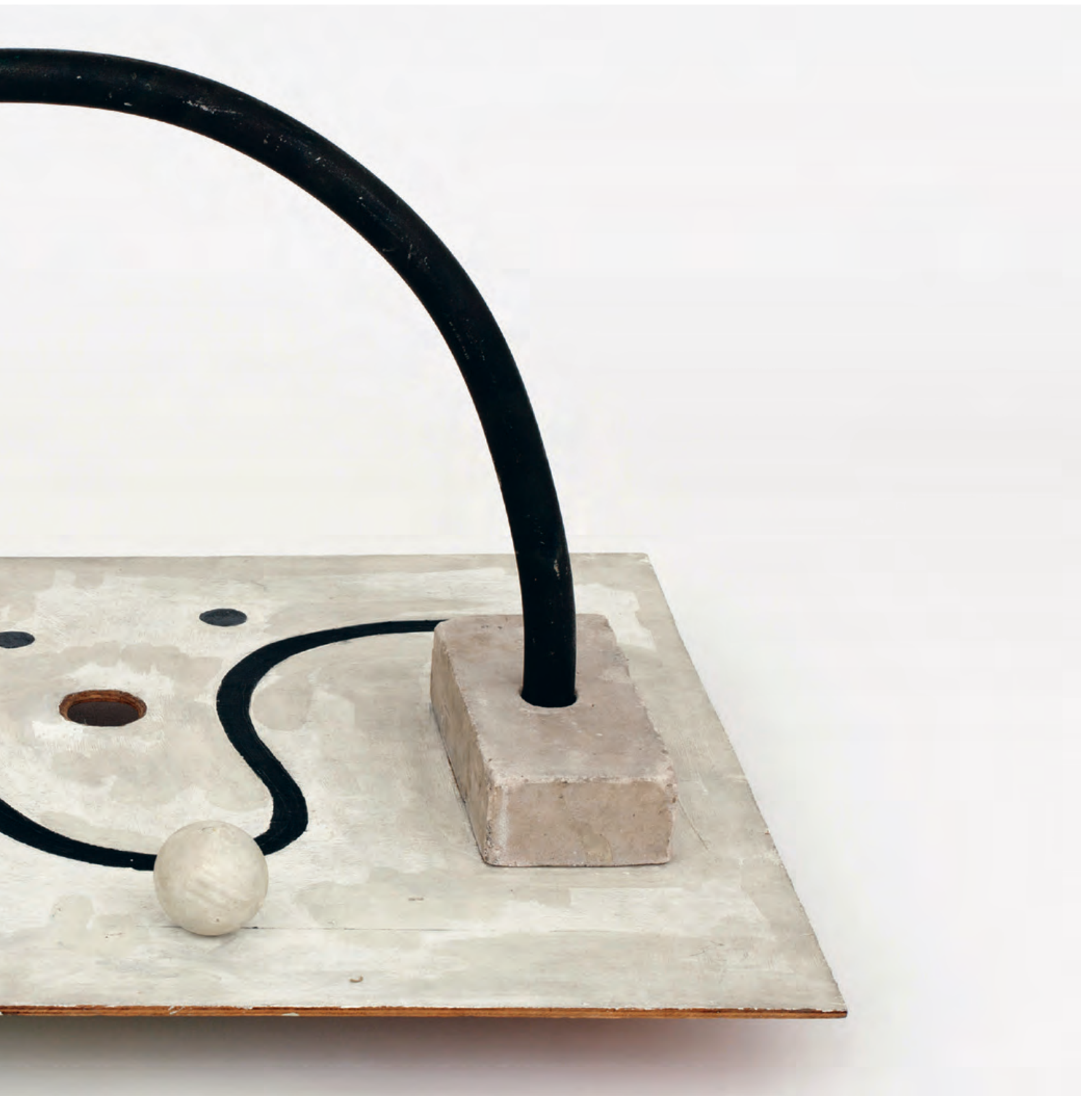




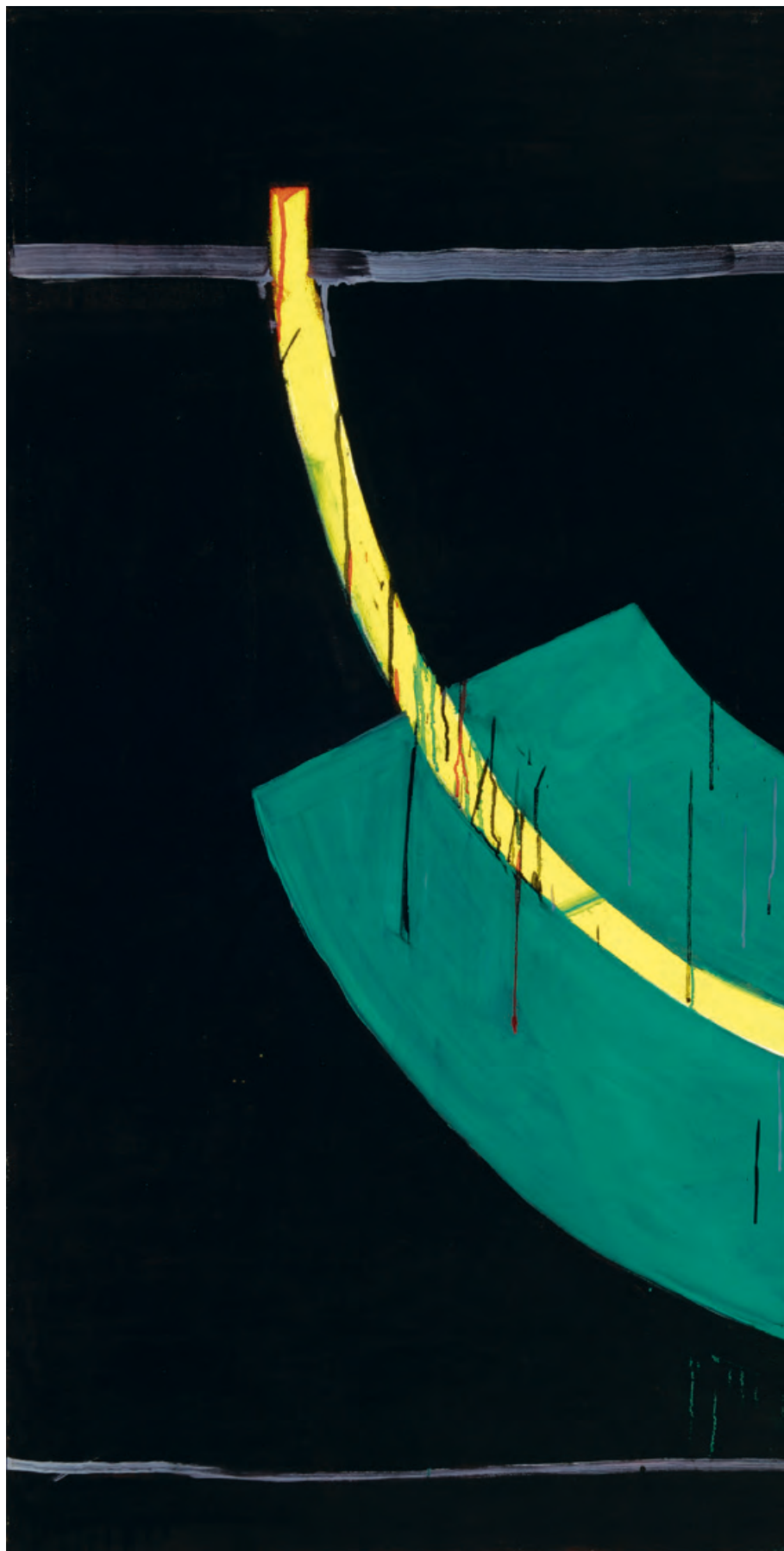
Laguna / Lagoon, 1964-1967
olej, drewno, piasek, sklejka
oil, wood, sand, plywood

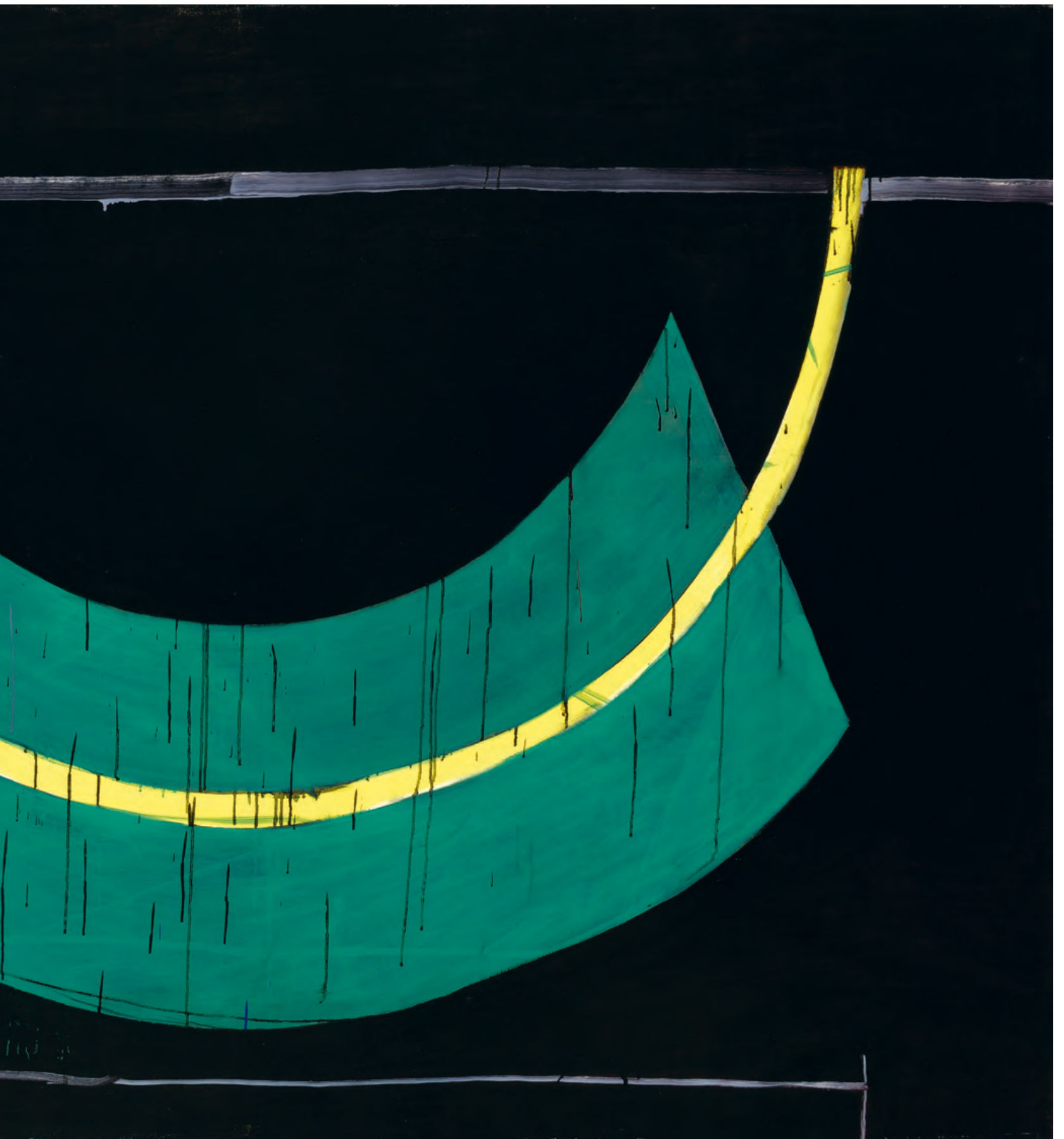


Tęcza / Rainbow, 1965
olej, drewno, metal, sklejka, cegły
oil, wood, metal, plywood, bricks



Nocny deszcz / Night Rain, 1992
akryl, płótno, kol. Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu
acrylic, canvas, coll. of Upper Silesian Museum in Bytom





Deszczowy pejzaż / Rainy Landscape, 1990
akryl, płyta pilśniowa, wł. Moniki Kamoji-Czapińskiej i Janusza Czapińskiego
acrylic, hardboard, coll. of Monika Kamoji-Czapińska and Janusz Czapiński



Pod wodą / Under Water, 1992
akryl, płótno, kol. Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu
acrylic, canvas, coll. of Upper Silesian Museum in Bytom



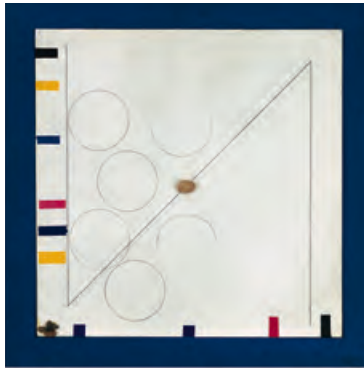




1.

2.	3.	4.	5.
6.	7.	8.	9.
10.	11.	12.	13.
14.	15.	16.	17.

1. *Trochę ciepła*, z serii *Średniowiecze / A Bit of Warmth*, from the *Middle Ages* series, 1984
akryl, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
2. *Ryba / Fish*, 1990
akryl, płyta pilśniowa, drewno, kol. Stefana Szydłowskiego
acrylic, hardboard, wood, coll. of Stefan Szydłowski
3. *15 sierpnia — zaćmienie księżyca / 15 August — Lunar Eclipse*, 1981
akryl, kamyki, płyta pilśniowa, drewno, kol. Stefana Szydłowskiego
acrylic, stones, hardboard, wood, coll. of Stefan Szydłowski
4. *We wnętrzu / Inside*, 1987
akryl, płyta pilśniowa, drewno, kol. Stefana Szydłowskiego
acrylic, hardboard, wood, coll. of Stefan Szydłowski
5. *Kwiat*, z serii *Średniowiecze / Flower*, from the *Middle Ages* series, 1983
akryl, kamyki, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, stones, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
6. *Oświetlenie skrzyżowania z kamieniem*, z serii *Średniowiecze / The Lighting of the Intersection with the Stone*, from the *Middle Ages* series, 1987
akryl, kamyk, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, stone, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
7. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1983
akryl, ołówek, kamyk, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, pencil, stone, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
8. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, pencil, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
9. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1980
akryl, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
10. *Chata*, z serii *Średniowiecze / Cottage*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, kamyki, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, stones, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
11. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, pencil, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
12. *Skrzyżowanie dróg*, z serii *Średniowiecze / Crossroads*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, płyta pilśniowa, drewno, kol. Waldemara Andzelma
acrylic, pencil, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelm
13. *Uwięziony koń / Captive Horse*, 1978
akryl, płyta pilśniowa, drewno, kol. Stefana Szydłowskiego
acrylic, hardboard, wood, coll. of Stefan Szydłowski
14. *Mały pejzaż*, z serii *Średniowiecze / Small Landscape*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, kamyk, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, pencil, hardboard, wood
15. *Człowiek — Obraz nr 1*, z serii *Chwile / A Man—Painting no. 1*, from the *Moments* series, 1983
akryl, kamyk, metal, płyta pilśniowa, drewno, kol. Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie — Galeria 72
acrylic, stone, metal, hardboard, wood, coll. of Wiktor Ambroziewicz Regional Museum in Chełm — 72 Gallery
16. *Ukrzyżowanie / Crucifixion*, 1982
akryl, kamyk, sklejka, drewno, wł. prywatna
acrylic, stone, plywood, wood, private collection
17. *Koreańczyk przy drodze — Obraz nr 8*, z serii *Chwile / A Korean by the Road — Painting no. 8*, from the *Moments* series, 1983
akryl, kamyk, płyta pilśniowa, drewno, kol. Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie — Galeria 72
acrylic, stone, hardboard, wood, coll. of Wiktor Ambroziewicz Regional Museum in Chełm — 72 Gallery





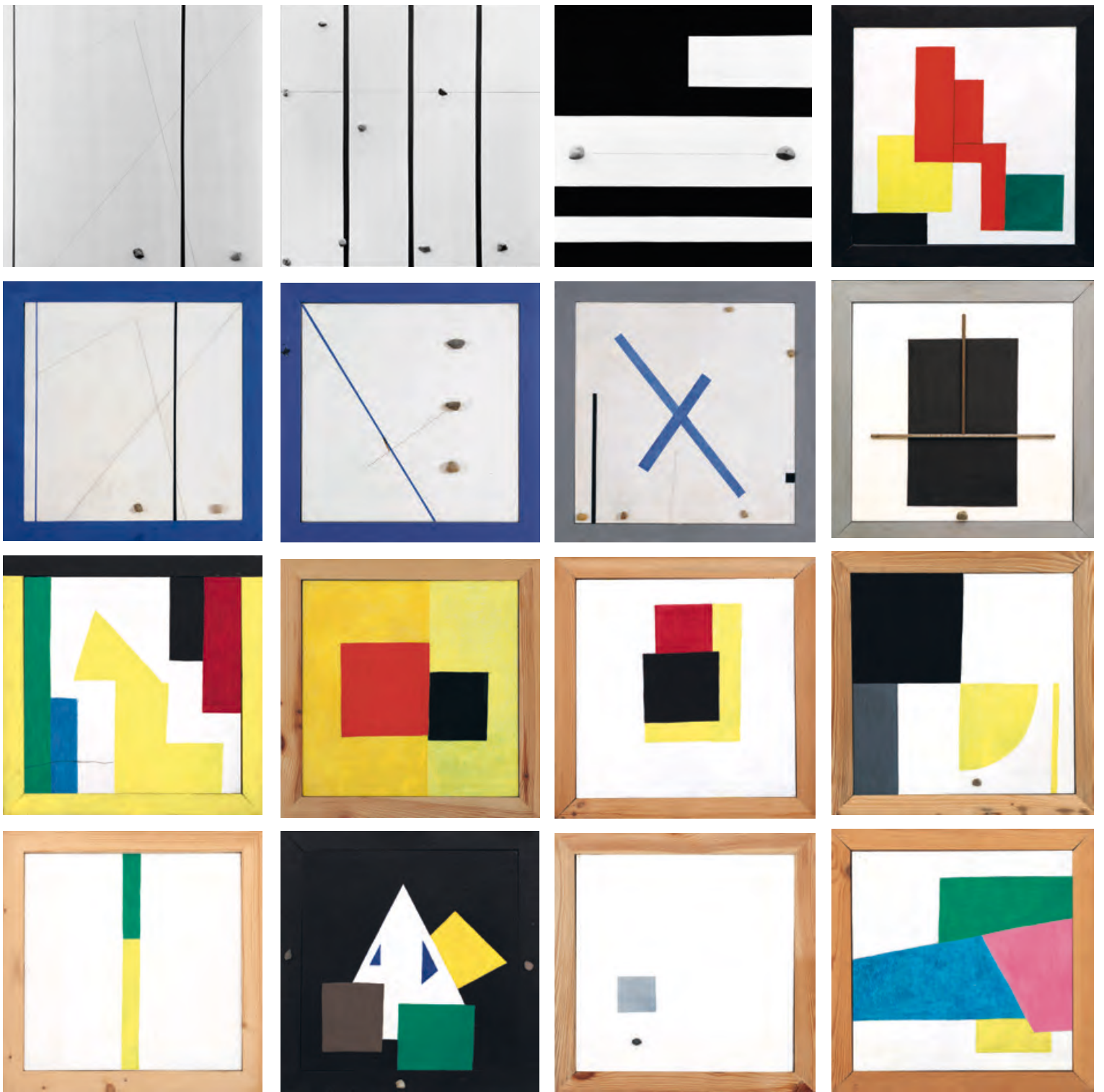
18.

19.	20.	21.	22.
23.	23.	25.	26.
27.	28.	29.	30.
31.	32.	33.	34.

18. *Średniowiecze / Middle Ages*, 1982/2013
akryl, ołówek, kamyk, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, pencil, stone, hardboard, wood
19. *Bez tytułu — Obraz nr 5*, z serii *Chwile / Untitled — Painting no. 5*,
from the *Moments* series, 1982
akryl, kamyki, ołówek, płyta pilśniowa
acrylic, stones, pencil, hardboard
20. *Bez tytułu — Obraz nr 7*, z serii *Chwile / Untitled — Painting no. 7*,
from the *Moments* series, 1982
akryl, kamyki, płyta pilśniowa, wł. prywatna
acrylic, stones, hardboard, private collection
21. *Bez tytułu — Obraz nr 9*, z serii *Chwile / Untitled — Painting no. 9*,
from the *Moments* series, 1983
akryl, kamyki, płyta pilśniowa
acrylic, stones, hardboard
22. *Matka z dzieckiem / Mother with Child*, lata osiemdziesiąte / 1980s
akryl, płyta pilśniowa, depozyt Anki Ptaszkowskiej,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
acrylic, hardboard, deposit of Anka Ptaszkowska,
Museum of Modern Art in Warsaw
23. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, kamyki, płyta pilśniowa, drewno, kol. Muzeum Ziemi Chełmskiej
im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie — Galeria 72
acrylic, pencil, stones, hardboard, wood, coll. of Wiktor Ambroziewicz Regional
Museum in Chełm — 72 Gallery
24. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, kamyki, płyta pilśniowa, drewno, kol. Muzeum Ziemi Chełmskiej
im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie — Galeria 72
acrylic, pencil, stones, hardboard, wood, coll. of Wiktor Ambroziewicz Regional
Museum in Chełm — 72 Gallery
25. *Bez tytułu*, z serii *Średniowiecze / Untitled*, from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, kamyki, płyta pilśniowa, drewno, kol. Muzeum Ziemi Chełmskiej

im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie — Galeria 72
acrylic, pencil, stones, hardboard, wood, coll. of Wiktor Ambroziewicz
Regional Museum in Chełm — 72 Gallery

26. *Epitafium dla Grzesia*, z serii *Średniowiecze / Epitaph for Grześ*,
from the *Middle Ages* series, 1986
akryl, metal, kamień, płyta pilśniowa, drewno, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
acrylic, metal, stone, hardboard, wood, coll. of Muzeum Sztuki Łódź
27. *Siedząca figura egipska*, z serii *Średniowiecze / Seated Egyptian Figure*,
from the *Middle Ages* series, 1982
akryl, ołówek, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, pencil, hardboard, wood
28. *Średniowiecze / Middle Ages*, 1985
akryl, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, hardboard, wood
29. *Średniowiecze / Middle Ages*, 1982/2018
akryl, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, hardboard, wood
30. *Średniowiecze / Middle Ages*, 1982
akryl, kamyk, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, stone, hardboard, wood
31. *Średniowiecze / Middle Ages*, 1982/2018
akryl, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, hardboard, wood
32. *Średniowiecze / Middle Ages*, 1985
akryl, kamyki, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, stones, hardboard, wood
33. *Niebo / Sky*, 1983
akryl, kamyk, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, stone, hardboard, wood
34. *Pejzaż wiosny / Spring Landscape*, 1990
akryl, płyta pilśniowa, drewno
acrylic, hardboard, wood



The Discreet Charm of Old Age

Koji Kamoji looks back at his art; it is over 50 years of art-making if we count from the Krzysztofory exhibition in 1965 or even more if we add the years of studying at art universities in Tokyo and Warsaw. The linear notion of time that we have grown accustomed to allows us to perceive the artist's work as a process — starting with artistic initiation in Japan and Poland, through numerous exhibitions, the different works or series of works, installations and performances, to his art today as it unfolds. For we find ourselves in the 'here and now' — facing the artist's retrospective exhibition, in which we present what is actually not a very big selection of works (without delving into the chronology of their making), albeit one that suffices to visualise the essence of his artistic philosophy, attest to its significance in Polish art or its unique position in Polish modern art history. This is the third such selection, following two earlier retrospectives: *Boats of Reed and Other Works 1963-1997* at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw (1997) and *Along the Garden Path* at the Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg (2013). The third selection, but a revised one, re-edited by the artist in 2018. For we are showing that which was and still is, that which already ex-

ists in Kamoji's oeuvre, who has never felt the compulsion to produce new works, save for the need to reconstruct a few of them for an exhibition. Such a practice seems distinct in its character from other retrospectives or simply major survey exhibitions which are a kind of heroic, 'muscular' culminations, full of forms and meanings piled upon each other. What is impressive and particularly soothing is Koji's unique perception of his own art: self-restrained, self-aware, in harmony with the moment — everything 'is as it is'. That was actually meant to be the title of the show, as envisaged by the artist, to reflect the rare moment of affirmation of one's own being and the scale of one's work. Although a different title has ultimately been chosen, the statement remains a leitmotif of Kamoji's life and art.

We notice the historical context of the exhibition — it is a retrospective, after all, an exhibition meant to recapitulate the achievements of the 83-year-old artist, so necessarily a return to the past, an attempt to situate an artistic subjectivity in a wider context, in different paradigms: of Polish art, modern art, universal art, but also art imbued with Oriental values and aesthetics, which art criticism usually traces it back to. The historical context, and the related theme of

Maria Brewińska

the inevitable flow of time, actually suggest themselves — archival photographs evoke the artist's early days in Poland, evidencing the process of the birth and development of his art. Everything began at the Foksal Gallery, where, since 1967, in the traditional white cube, he has systematically, indefatigably and with devotion been presenting his works in solo and group exhibitions, contributing to the human and artistic landscape of this important gallery, dialoguing with the modernist traditions of the art presented there and the locally conceived Theory of the Place. From the very outset, he confesses, he has enjoyed a completely free hand and done whatever he wanted, with no interference from the Foksal curators. Archival black-and-white photographs documenting the 1967 exhibition are highly memorable: in the gallery space, we see a delineated section of the floor, an area covered with white gravel reminiscent of Japanese rock gardens, and standing upright on it, on supports, large box-like relief paintings. These are the well-known, hole-ridden 'Pruszków paintings', executed on polychromed panels. They are still unique today, exuding a special aura, and we want to be looking at them. Their form, concise yet complex, remains noteworthy. We consider them a fine example of abstract art — these are compositions that are flat and at the same time concave with chiselled holes, but also convex owing to geometric elements protruding from the surface. In one of the pictures Koji, a small figure clad in a black suit, stands surrounded by his compositions. He is like a ghost author — somewhat shy, hiding behind his own work.

A different curiosity arises because memory reaches even further back, to Koji's 1959 voyage to Poland, a voyage by sea, something that will find a spectacular expression in his oeuvre. He left behind the Japanese archipelago, which Feliks Jasiński likened to a 'scattered emerald necklace'. He travelled across the ocean for over two months, with a sense of the infinity of the space comprised by water, air, and sky. Nature so experienced found a symbolic reflection in his works. The intuitive Japanese way of perceiving nature may have also played a role here. It was an incredible trip from East to West: through Kobe, Shanghai, Singapore, Port Said, Cairo, Amsterdam, Hamburg, the Kiel Canal to Gdynia harbour. From there, he took a night train to Warsaw. Before enrolling in Artur Nacht-Samborski's painting class at the Academy of Fine Arts there, Kamoji completed a year-long Polish-language course in Łódź. The reality of the People's Republic of Poland, a society incomparably more homogeneous than today's, gave him a cultural shock. He could have chosen Paris, where everyone was going. Perhaps in a spirit of opposition, but due to family ties with Poland he opted for Warsaw, where

he soon joined the avant-garde community. In his art, Kamoji returns to the Orient virtually all the time, for despite his apparent 'Polonisation', the traditional Japanese aesthetic dominates in his perception of the world, and even increasingly so in recent years, as he explains:

Sometimes I think in Polish, sometimes in Japanese. It's the same with writing. As for work, I've been increasingly Japanese. But I studied the European, analytical way of thinking a lot. It's different than the intuitive, more direct approach of the Japanese. Spiritually, I think, I'm returning to the past.¹

This is not surprising given that Japanese identity is considered one of the most solid; it can hardly be Polonised or Westernised. The one-of-a-kind transformation of Japan's national culture, where to this day tradition has not been rooted out by modernisation and globalisation, and where unique and genuine life continues in the cultural and material spheres, so different from the rest of the world, was one of the extraordinary socio-political phenomena of the turn of the 19th and 20th centuries.

It is possible to move linearly along the artist's history, but one can hardly shake off the impression that there is no categorical beginning or end in thinking about the present exhibition. Citing the cyclical model of time, we move around in a circle, as it were, and sooner or later encounter already familiar places, confronting the same works, actions, emotions, and similar artistic strategies. Time passes, however, which means that we'll find ourselves in perhaps a slightly different place, that things will look a bit different, but in the end, we'll always encounter the same or similar. The absence of reference to genesis, the origins, as well as the absence of a definitive end mean that 'here and now' acquires a new significance, which is accompanied by an awareness of the work, translating into the artist's stoic attitude to the world and himself and his simultaneous involvement in the current continuum. As if nothing changed.

I don't perceive my development as linear. I'm more interested in looking inward. And I'd like to go as deep as possible in order to find a ground, a certainty, a balance, a breathing space. I recently showed two works at the Galeria Rzeźby that I'd started in the 1960s and only recently took out and completed. This implies that I make no progress, that it doesn't matter to me whether a work is from yesterday or from ten years ago.²

1 'Duchem wracam do przeszłości, rozmowa Katarzyny Bik z Kojim Kamojim', *Gazeta Wyborcza (Kraków)*, 2 November 2006.

2 'Wiesława Wierzchowska w rozmowie z Koji Kamoji', *Pokaz*, no. 1(14), 1996, p. 48.

*

This being a survey exhibition, there is (however!) a palpable sense of pressure to see the ‘new’, to find a secret nerve that will highlight some previously unnoticed aspects. A desire to go beyond the circle of time. More or less evident changes, corrections of his ‘total work’, are introduced, to our glee, by the artist himself, who offers clues which invite new interpretations. Here the monumental installation that has lent the exhibition its name receives a more austere look and a different title: no longer *Boats of Reed* but *Silence and the Will to Live*. We know it from earlier versions. The first one was made for the *Boats of Reed and Other Works 1963–1997* retrospective at the CCA Ujazdowski Castle in 1997, where the floor of one of the rooms was covered with aluminium sheets to imitate a water surface, across which there sailed small vessels made of aluminium strips and modelled on the reed toy boats that the young Koji had used to float on the Edo River. A space designed in the spirit of Japanese aesthetics, characteristic, for example, for formal gardens like the Ryōan-ji temple garden in Kyoto, becomes a medium of these personal and important themes from a childhood spent in Japan. In this way, using a traditional context, his own ‘cultural difference’, Kamoji creates a place of contemplation as a metaphor of man’s deeper relationship with nature as well as a site of personal memory. ‘My connection with Japan is very strong, but rather in the sense of attachment to tradition, history, spiritual values’. Another installation, *Evening — Boats of Reed*, was created at the Starmach Gallery (Kraków, 2006), partly inscribing itself within the tradition of the place (a former synagogue). Besides the aluminium ‘water surface’ and the boats, it contained elevated flagstone ‘gangways’ for the public. Rain-imitating strips of aluminium hung from the ceiling, glasses with real water stood in the corners, and Japanese and klezmer music played in the background. Additionally, a blue line ran across the wall, symbolically connecting the earth and sky. The viewer had been subordinated to that space just as man is submissive to nature. A piece of artificial nature — a river made of aluminium sheets enhancing the illusion of water — was also created for the exhibition at the Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg. As can easily be noticed, a lot happened in those constructed spaces in terms of affects: the minimalistic installations featured elements that evoked sentimental, nostalgic memories, or perhaps even more exalted states. It was a sentimental dialogue with nature but also a narrative about transience; a moment

of contemplation, when that which is past functions in the present.

In the latest version of the artificial lake, titled *Silence and the Will to Live*, this sentimental aspect has been deliberately eliminated — there are no aluminium boats, no rain (like tear) drops, no soundtrack, though all those elements were initially supposed to complement the image of water. The installation has been purged of all sentimentalism and randomness; on the general level, we identify it as a minimalist garden, evoking ideas of contemplation and meditation. Its basic form remains, therefore, unchanged — it is a sprawling and raw aluminium surface that creates an illusion of water, intersected quite closely by one-metre-wide used-flagstone passages that can be walked on, but also rode on, for the main added element here is an object previously never encountered in Kamoji’s art — a wheelchair from his studio. It is a vintage item, somewhat worn, but also an item that is semantically difficult, overwhelming even, which however contributes new meanings, endowing the retrospective with a different perspective, focused on the experience of the personal ‘here and now’. The wheelchair is an extension of the human body — a prosthesis to facilitate movement when the body refuses to cooperate, when strength leaves it, but not the will to live. In the context of the installation, it is a symbol of the body of the other, a handicapped body, perhaps a token of suffering and physical pain, of an incomplete life, lacking natural movement due to the weakening of living functions with age. The installation space undergoes, therefore, a particular somatisation, for the wheelchair represents a body that sheds the human shape to reveal the burden of *existence*. The subject of this installation, the artist (?), exposes us to a cruel truth that is easier to repress than to confront. It is a truth also about himself, or perhaps an anticipation of the physical degradation of one’s own body as time takes its toll.

So far Koji has usually spoken of transcendence, the spirituality of being, which seems obvious in the context of the Buddhist experience, but distant from the prosaic one — the experience of the human condition as corporeal, that is historical, mutable, insofar as the experience of life includes also the experience of bodily changes and as such inscribes itself in the dialectic of duration and transience. We recognise ourselves in our own corporeality, we manage it, but we are also sustained by it in everything. We need to maintain an intimate relationship with the body because it is our destiny — it is through the body that we manifest ourselves in the world and it is through it, as Kamoji would put it, that our being is manifested.

Like many other of the artist's works that incorporate water — real or not — *Silence and the Will to Live* opens us up to the various aspects of aquatic symbolism, emphasising the element's life-giving power, but also its destructive energy that brings purification through devastation. After Mircea Eliade,³ we interpret water as a shapeless mass that symbolises full possibility, potentiality, or the very beginning of existence in creation myths. Water is one of the four elements that underlie all reality. It bridges oppositions: death and (re)birth; the act of emersion signifies the emergence of life forms, while the moment of immersion denotes their annihilation and a return to the primal undifferentiated state. All that emerges from water is subject to the laws of time and individual changes; it acquires its own form and boundaries. Ritual immersion, a return to the aquatic environment, symbolises purification, rebirth, and regeneration. This symbolism applies also to the human psychic condition, which manifests itself in the desire to live, the cultivation and preservation of life energy.

In the installation *Silence and the Will to Live*, the subject, that is the artist, demonstrates his own will to live, but also touches upon the will to live of each and every one of us. Janusz Czapiński, author of the 'onion theory of happiness', argues that every person is genetically programmed to experience a certain fixed level of happiness coupled with the will to live, which means that even if we experience the most profound crises, we are still able to pick ourselves up and live on. This is the deepest layer, always present. Another one is a sense of happiness in terms of our life as a whole, the balance of past, present, and future. Finally, the outer layer consists of individual episodes of joy and depends on our attitude to the world. The will to live is given to us, as it were, and our sense of happiness depends to a large degree on our emotional attitude and experience of life, our self-awareness in shaping our inner self, an inner equilibrium, and our ability to develop a working self-concept through our own history. It is like working consciously with the root chakra, which, according to the Hindu tradition, governs our energy system and is related to survival, the will to live, and the fulfilment of the basic bodily needs. A harmoniously functioning root chakra's effects include vitality, health, acceptance of one's body, and a good connection with the real world. A strong root makes one feel grounded and secure, a sense which is also instinctively derived from contact with nature.

In *Silence and the Will to Live*, corporeality, though dysfunctional, has been juxtaposed with a conventional, minimalist landscape, an element that offers silence and the contemplative experience, in which is awoken our latent primordial consciousness, activating spirituality. On the other hand, the work can produce a disturbing effect by connecting aesthetic categories with disease and suffering, as evoked by the wheelchair. Through inner discipline and intuition, Kamoji combines art, life, and the spiritual experience into an inseparable whole. Art and his own presence in it have, he believes, a metaphysical purpose: to reveal the truth of being, even the most difficult one but still determined by the will to live.

We are not yet at this stage of inner development and are still wary of a cognitive strategy that reconciles the intuitive and emotional with the rational, resulting in a fully integrated self and, ultimately, in transcendent cognition, which entails the acceptance of the process of life with its inevitable end in death. Psychologists say this kind of abstraction of the context of life usually occurs at a mature age, as a culmination of a process of hard work known as spiritual development that leads to transformation, which is not something that is given to everyone. Intuition hints that such existential wisdom, connection with the transcendent sphere, manifests itself precisely in liminal situations, when inner peace is achieved through a distanced attitude to reality, resulting from a strong sense of identity and a self-awareness that accepts fate without fear.

An ability to integrate knowledge, experiences, and traumas, a desire of inner harmony, and above all the conscious perpetuation of this work are all markers of Koji Kamoji's life and art. A sense of being old, which he accepts, making it discreetly known, demonstrates itself on several levels in the exhibition. There is the extraordinary old/new installation, *Draught* (1975), whose new title, *Draught/Old Age*, lends it a whole new dimension. Its first version was made in 1975 as part of a series of four Foksal Gallery exhibitions: *Opening*, *Mirror*, *Line*, and *Draught*. It consists of 24 sheets of delicate Japanese paper with cut-out round holes, suspended at eye level, moving slightly in the air. Working on the exhibition, Kamoji remembered how he first produced the installation and felt old — over 40 years had passed. He repeated the creative process, reconstructing the piece specially for the show, but he deliberately changed the title because the momentary feeling that he then experienced returns to him in new realities, and he himself is different due to the passage of time. Kamoji confronts the mystery of

3 See Mircea Eliade, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

time, which defies rational thinking. He touches on the most fundamental human experience — transience — but does so without pathos, tragedy, or alarm.

We refer here to the phenomenon of wisdom (stereotypically, one of the few positive aspects of adulthood and old age), a subject of interest of contemporary developmental psychology, which discerns two basic forms of wisdom: pragmatic and transcendent.⁴ They manifest themselves in the second half of life with the attainment of psycho-social maturity as well as thanks to high rational cognitive competences (which are by no means present in all mature individuals), but above all as a result of the subject's focus on personal growth. Pragmatic wisdom operates through functions of the mind that offer insight into the essence of things as a result, among other things, of the perception of reality as being relative and a well-developed ability to accept the adversities of fate. It is also a wisdom that searches for meaning where stereotypical thinking finds none. This kind of knowledge is characterised by a synthesis of different temporal planes, heightened intuition, imagination, symbolism, which determine the autonomy of the mind, originality, something that translates into a keen creative process. Transcendent wisdom is bound up with personal and spiritual growth; it is a process that consists in studying the meaning of life in the context of its lifetime experience, deep insight into the hidden order of things, the possibility to attain inner freedom and balance, and even such integration of cognitive functions that makes it possible to achieve a unified mind. We see a connection here between wisdom (as an attribute of old age) and the characteristics of the Jungian archetypes of the Old Sage and the Great Mother, acquired in the process of individuation — advanced personal and spiritual development that occurs most fully in the second half of one's life, offering a chance for the transformation and reintegration of the self. As a result of such processes, we can develop the awareness of a strong ego and consequently a feeling of emotional distance from reality, informed by a sense of the impermanence, transience of life; when this is accepted, defence mechanisms are no longer necessary and can be shed, resulting in a clear vision of people, phenomena, and relationships, and ultimately in inner harmony.

To articulate the role of wisdom in discovering meaning and truth in the life of a mature individual may seem

an obvious constation, but it is a result of perseverance in spiritual development. The paths leading towards such a level of consciousness comprise the process of *becoming*. This brings to mind Oriental practices and exercises aimed at achieving completeness and serenity, and on a higher level at transgressing time and experiencing enlightenment. Kamoji is familiar with, or even advanced in, practices such as yoga or meditation, but, most intriguingly, he combines the individual training of body and mind with the experience of art. For several years now, he has been making abstract black-and-white drawings using the simplest materials: paper, ink, and brush. These aren't ordinary drawings. The technique used to make them is informed by various Eastern traditions, but also by the beginnings of European abstract art and its quest for transcendence. The process and its character — the repeatability of the gestures, intense concentration — acquire personal significance and take on a spiritual dimension, as if this were the practice of an inner alchemy that leads to transformation. Paper, treated by the artist with almost mystical reverence, is an important element of this work: once written on, it becomes vested with a special power, similarly to the brush, which conveys the artist's inner energy as it flows with the ink or paint. Analogies with Eastern ideograms, calligraphy, where writing/signs and the gesture of recording them on paper assume virtually mystical values, serving to connect with the supernatural, readily come to mind. The world of form in Kamoji's drawings consists of graphic, 'naïve' signs; sometimes there is a foot imprint; the shapes morph, as can be traced across a series of works presented together (the exhibition *A Prayer to Being. Drawings 2011–2014*, Foksal Gallery, Warsaw, 2015), but are not perfect. Shapes or symbols are a means of finding the path to truth; a call urging us to look deeply within. Each of the drawings is a trace of a singular experience, a meditation, a small illumination, an effect of overcoming chaos, like in yoga, of the practice of concentration through the creative gesture with the purpose of attaining inner peace and the spiritual experience. Since this is a long-term and consistent process, it takes on the character of conscious *becoming*. A photo taken at the artist's home shows him sitting in the yogic position of *virasana* with his back towards the camera. Captured in a unique moment of inner silence, he seems to be focusing on one of his drawings, having naturally assumed the posture of a monk. The exhibition features an unassuming installation, *Monk* (2009), a symbol of wisdom and spiritual quests, comprised of the attributes of a body practicing meditation

4 See Maria Straś-Romanowska, 'Mądrość człowieka starego — nawiązanie do teorii C.G. Junga', in *Psyche w siłach iluzji. O psychoanalizie*, ed. Robert Saciuk, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, pp. 51–62.

or art, or undergoing the process of individuation that results in an encounter with oneself.

One of Koji Kamoji's paintings, from the internet-inspired 'white paintings' series, is perhaps the quintessence of all that has been said here. This quintessence is contained in a single sentence handwritten on the canvas: 'An 80-year-old man sailed solo across the Pacific and reached the port of Shimizu to see it again and bury the ashes of his wife, who had died seven years earlier. December 2004.' Is this Kamoji's fascination with an old man who despite his age, driven by sentimental motivations, decided to embark on an ambitious sailing trip and went missing during the return voyage? Or perhaps an expression of appreciation for his courage and ability to push his own limits? Certainly both. By evoking the extraordinary and romantic story in a painting, Kamoji reveals the positive and tragic dimensions of life, but above all showcases a kind of fulfilment attainable within the temporal bounds of biological life. We consider the story as the quintessence of genuine life, which is manifested, among other things, in being in control of one's own biographical perspective, in making a great effort to achieve the fullness of existence. It is something we experience through maturity and wisdom, gaining freedom from our inner inhibitions and a more creative life. This is the exclusive condition in which Koji Kamoji finds himself today.

Koji Kamoji: The Transcultural Effect

In 1885, Julian Fałat, as the first Polish artist ever, travelled to Japan. He recounted the trip in his *Memoirs* nearly 40 years later. The time gap means that his account was neither a 'live' travel report nor a genuine diary entry. Somewhat mythologised and written through the prism of the author's own artistic life and the rhythm of art, the enunciation reads more like a lesson in Japonisme. First of all, it clearly acknowledges Japan's influence on Western art and culture as well as reflecting Fałat's later readings on the subject. The *Memoirs* include a significant declaration: 'My admiration for Japan and the Japanese people is virtually boundless.'¹ The artist's voyage began in Marseilles, where he boarded a ship that took him through the Suez Canal and the Gulf of Aden to what was then known as Ceylon; the next leg of the trip took Fałat to Singapore and Hong Kong, and from there to Japan. Endowed with a keen sense of observation, the painter captured the impressions and images of this new world with great skill, like a photographer. He described his first encounter with it so:

Through the portholes of the cabin, a new world pushes in — unfamiliar yet readily exciting our senses. . . . The green lushness of the palm forests, evidence of eternal summer, the ethereal fragrance, the sunlight bathing all this world

¹ Julian Fałat, *Pamiętniki*, Katowice: Śląski Instytut Naukowy, 1987, p. 130.

all cause me to exclaim in admiration: everything here is wonderful, extraordinary — different than I could have imagined. . . .

Shintoism and Buddhism, the noblest among religions, permeate all spheres of society . . . their old art, unparalleled — besides Chinese art — in the whole world, is something I admire and adore. . . .

It is a nation of artists: the merchant, the manufacturer, the craftsman are all artists, and every object made by the Japanese artisan's hand is an art work, from the simplest comb or peasant pipe, a pair of sandals or an umbrella, to the most exquisite fabrics, ivory, bronze and porcelain products, magnificent vases, and others objects filling the interiors of the temples and imperial castles.²

Like almost all artists at the time, Fałat was fascinated by and enthusiastic about Japan and its art; he was among the leading representatives of Polish Japonisme, an extraordinary and unique phenomenon.

In 1959, a young Japanese artist, graduate of a private art university in Tokyo, Koji Kamoji (b. 1935), made a similar trip by sea, only in the opposite direction, to Poland — like Fałat 80 years earlier. He too, like the Young-Polish painter, was deeply preoccupied with the new experiences the voyage

² Ibid., pp. 112–114.

Anna Król

entailed: time, the infinity of space, the poignant presence of water, sky, and air — elements that are a function of existence for every Japanese.

An artist is someone who is in touch with nature, that is with air, with water, with wind, with things, someone who contrives nothing, invents nothing. . . . Eastern art directly represents sensory action, without explanations, without approaching reality through intellectualism and logic. . . . The Japanese accept the world as it is, without protest, for it is independent of them. . . . The West protests against the way things are, wants to mould them in its own fashion, behaves more emotionally.³

Koji Kamoji has been living in Poland for nearly 60 years now and considers himself a Polish artist. References to Oriental art, aesthetics, and philosophy naturally recur in interpretations of his art, and dialogue becomes a key word.⁴ ‘Hailing from Japan and living in Poland, Kamoji balances on the verge of two worlds, two imaginations, which is a perfect point of departure for synthesis, for dialogue — and bridge-building between East and West. This dialogue has been fostered from many directions, by thinkers, theologians.’⁵

The artist makes things easier for the exegetes of his work by offering them cues in the shape of comments, artworks, and artistic actions:

The West is about struggle, expansion, individualism, logical thinking. The traditional East is more about looking inward, searching for the answers inside. I’d like to find the common ground of Occidental and Oriental art. I mean spirituality, which art took very seriously in the Middle Ages, but then lost the spiritual intensity. Contemporary art is again looking for it. Chasing after the West, the East lost its ability to feel. In this sense, the East and West must find a shared visual sensibility, a feeling, a more direct receptivity.⁶

Is ‘dialogue’ indeed an adequate word to apply to Kamoji’s art? His paintings and installations are always a consequence of more or less significant existential events, experienced

by himself or other people. Like the at first sight unnoticeable small scenes in Japanese *ukiyo-e* (‘floating world’) woodblocks. Those popular, high-circulation prints were aimed at the non-elite (bourgeois) viewer, the ‘ordinary’, ‘vulgar’ viewer, since they depicted ordinary subjects, such as the post stations along the Tōkaidō road (tea houses, inns, water crossings), while the majestic, holy Mount Fuji was shown from the viewpoint of ordinary people as a background for activities previously deemed unworthy of representation. In the ground-breaking woodcuts of Hokusai and Hiroshige, the Fuji — many commentators have stressed — symbolised nothing except itself; it was a natural, everyday view that accompanied the life of simple people, their daily hustle and bustle, their struggles with adverse conditions, the elements, and minor obstacles.

In 2014, Koji Kamoji started a dialogue with *ukiyo-e* by organising an eponymous exhibition, which was presented at the Podlaskie Museum in Białystok and the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków.

When I received an invitation from the Podlaskie Museum to exhibit my works alongside *ukiyo-e* prints by old Japanese masters at the Manggha Museum in Kraków, I thought of a ‘conversation’. Of showing the works as if conversing on various levels, with the viewers free to follow the topics or themes of those conversations as they wished. Rather than as museum items, I wanted to see the *ukiyo-e* prints as works of living artists, even if they were active a long time ago. Artists who had their own problems and certainly struggled with them.

I don’t know how much conversation is possible between our works and theirs, and between the former, which are very diverse. Will we find something that we share or are they absolute strangers perhaps? Whatever happens will be interesting, whether positive or negative, since every participant of this exhibition presents their own world. I am very grateful to be part of the show and from such a close distance I pay a tribute to the old masters.⁷

In one of his self-comments, Koji Kamoji made a significant declaration:

As I understand it, art in this particular sense was and still is religious, not only in Christianity, for I cannot imagine art without concentration, and that leads directly to the sphere

3 ‘Koji Kamoji. Wywiad z samym sobą’, *Pokaz*, no. 14, 1996.

4 See for example Krystyna Czerni, ‘Światło księżycy. Obiekty Koji Kamoji’, in eadem, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000; Łukasz Kossowski, ‘Koji Kamoji, A Bridge between Haiku and Christian Mysticism’, in *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, ed. Jaynie Anderson, Melbourne: Melbourne University Publishing 2009, pp. 607–613.

5 See for example Krystyna Czerni, pp. 186–187.

6 Koji Kamoji, ‘Zwiastowanie’, in *Koji Kamoji, Zwiastowanie*, exh. cat., Warsaw: Galeria Foksal, 1995.

7 Koji Kamoji, ‘Wstęp’, in *Rozmowa z ukiyo-e. Hirokazu Sugiura, Koji Kamoji, Małgorzata Sady, Mieczysław Wasilewski, Wiesław Rosocha*, Białystok: Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 2014.

of the spirit. Art, I believe, is an expression of the spirit, which manifests itself in everything, not only in man.⁸

Tosa Mitsuoki expressed a similar thought 300 years ago, formulating the canons of Japanese painting:

Unless the painting successfully transmits the spirit of the object, it will have nothing divine in it, and, if that is the case, the work is like a shrine with no god in it. No ordinary artist can transmit such a spirit into his work; but, unless the student strives with this aim in mind from the first day of his training, how could he expect to attain the ultimate of the art of painting eventually? The same is true of all other paintings. There would be no need for talking about principles of painting, if painting were no more than an art of copying the shape. The ultimate aim of painting is to represent the spirit of the object.⁹

Simplicity and synthesis are immanent to Kamoji's art, which is realised using minimal means (stones, water, air, line). Its essence consists in the first place in understanding the meaning of art (painting) and in perceiving nature. For Kamoji like for the Japanese masters, the ultimate goal of painting is to represent the 'spirit of objects', to capture the crux of things. Kamoji practices what Tosa Mitsuoki advised in his *Honchō gahō taiden* [The Authoritative Summary of the Rules of Japanese Painting] several centuries ago. The Japanese master discussed several fundamental issues related to the essence of painting and the creative process as such. According to him, the most perfect artistic product is a work that possesses a 'divine element', and the ultimate goal of painting is to visualise the 'spirit of the object'. The path that leads there is one of simplicity:

In all types of painting, whether monochrome or colour, make simplicity your guiding principle. The patterns would better be left incomplete. It would be more effective to represent only one-third of the background objects. If you are handling a poetic theme, do not describe it in detail, but leave its meaning unsaid. A blank space is also part of the picture; leave white space and fill it with unspoken meaning. Empty space is also an element of

the painting; retain the whiteness of space and fill it with ambiguity.¹⁰

Simplification is not a goal unto itself: it is meant to evoke suggestions; the painter has to keep his work simple, for it is only in this way that he can suggest the work's idea to the viewer:

In painting trees and grass, insert branches, leaves, and flowers only where they are absolutely necessary. And even in these cases, put down a bit fewer than what seems needed. It is lowly to have branches and leaves where not needed. . . . The best way is to express the full meaning with few descriptions. . . . A work by a master painter has only a few details and yet lets the meaning abundantly manifest itself.¹¹

In all his works, Koji Kamoji, a Japanese man in Warsaw, lets the idea speak by itself, enabling its self-manifestation.

One can look at Kamoji's work from a transcultural perspective, in the context of Japonisme studies and Japanese/Western mutual cross-influences. Japonisme was born in the 1860s in France and Great Britain, and quickly spread throughout Europe as well as to the United States. But the filtering through of Japanese cultural and artistic ideas to the West was by no means a unidirectional process. The landscape woodcuts of Hokusai and Hiroshige, which transformed Polish and European painting, had achieved their masterful quality and originality of composition thanks, among other things, to the adaptation of Western-style perspective. What we consider as essence of Japanese vision is in fact a combination of two visual idioms: Japanese and Western. Mae Michiko, a Japanese cultural comparatist, believes that it was precisely because of Western influence that Japanese artworks had become so 'transculturally effective', denoting a strong potential that could manifest itself in favourable conditions. According to Michiko, the phenomenon of Japonisme can only be explained from the perspective of the transcultural process.

Japonisme took Japanese culture beyond its own boundaries and made it a significant part of Western culture. At the same time, by absorbing Japanese culture and transforming it into something all its own, Western culture opened itself to another tradition and overcame its self-referentiality. The influences, effects, encounters, exchanges and

8 Ibid.

9 Tosa Mitsuoki, *Honchō gahō taiden* [The Authoritative Summary of the Rules of Japanese Painting], quoted in Makoto Ueda, 'In Search of the Lifelike: Mitsuoki on the Art of Painting', in *Literary and Art Theories in Japan* (reprinted, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, 1991; first edition: 1967), p. 137. The translator thanks Barbara Romanowicz for making the original passages available to him.

10 Ibid., p. 166.

11 Ibid.

inspirations that transpired between these two cultures were thus transcultural rather than intercultural processes and phenomenon. . . .

If we regard Japonisme as a transcultural phenomenon — and even go so far as to regard it as a model of transculturality — its productive potential for cultural change and the emergence of modern culture in the 20th and 21st centuries becomes clear.¹²

Recapitulating, Michiko writes,

Cultural elements . . . as well as Japanese and East Asian pictorial elements transcend cultural boundaries and spread freely through other countries, entering into new relationships and bringing forth new meanings in the process.

Thus, perhaps it is not so important whether Western artists understood Japanese art and culture ‘correctly’ in the strictly scientific sense; what is far more important is what they ‘wanted to see and were capable of seeing’ and how they responded to other culture by creating new relationships and meanings in their art.

Indeed, the transcultural interpretation of Western and Japanese art represented a decisive step in the development of modern art on its path to abstraction.¹³

As Wolfgang Iser, a German philosopher interested in transcultural processes, wrote during his stay in Japan:

Japanese identity, it seems to me, is exceptionally prepared to be transcultural — perhaps it even is transcultural in its structure.

One sign of — or precondition for — this is the fact that Japanese people put emphasis on things’ being relevant, being close to them — no matter where the things in question originated from. Japanese people don’t (as seems natural for Europeans) base their access and judgement on the distinction between own and foreign, but rather on the viewpoint of proximity.¹⁴

Besides the category of proximity, Iser mentions another important factor which offers a key to understanding other cultures, namely that of fascination. He writes,

The second aspect I want to point out with regard to this phenomenon of attraction and fascination is the fact that the power of great works or conceptions is evidently not limited to a specific cultural context, such as that in which they originated. Rather their force is transculturally effective.¹⁵

One could therefore say that Japanese artistic inspirations, whether those from the turn of the 20th century or contemporary ones, are an effect of transcultural processes because, among other factors, European artists were fascinated with Japanese art and noticed in it an element of particular proximity — a closeness that is interpreted as being ‘relevant to our orientations’. It is present, becoming a ‘present challenge’.¹⁶ The broad phenomenon of Japonisme can be described using the definition of transculturation (transculturality) formulated by Bronisław Malinowski, who noted in 1940:

Every change of culture, or . . . every transculturation, is a process in which something is always given in return for what one receives, a system of give and take. It is a process in which both parts of the equation are modified, a process from which a new reality emerges, transformed and complex, a reality that is not a mechanical agglomeration of traits, nor even a mosaic, but a new phenomenon, original and independent.¹⁷

Koji Kamoji’s art is an example of a transcultural process, one that has produced original and independent works, going beyond the simple sum total of elements sourced from the two cultures, beyond dialogue.

12 See Mae Michiko, ‘Japonisme as a Transcultural Process — Odano Naotake, Katsushika Hokusai and Vincent van Gogh’, in *Monet, Gauguin, Van Gogh . . . Japanese Inspirations*, ed. Geneviève Aitken and Christoph Dorsz, exh. cat., Essen: Folkwang Museum, 2015, p. 21.

13 Ibid., p. 27.

14 Wolfgang Iser, ‘Rethinking Identity in the Age of Globalization — a Transcultural Perspective’, *Aesthetics & Art Science*, Taiwan Association of Aesthetics and Art Science, no. 1, 2002, pp. 85–94.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 Bronisław Malinowski, ‘Introduction’ (1940), in Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Durham-London: Duke University Press, 1995, quoted in Maria Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2007, p. 123.

A Sensory Deposit of Existence

... as in images we awake,
Within the very object that we seek,
Participants of its being. It is, we are.
He is, we are. Ah, bella! He is, we are,
Within the big, blue bush and its vast shade ...

WALLACE STEVENS¹

The art of Koji Kamoji can be looked at as an attempt to sensorily deposit existence. A 'deposit' (*depositum*) is something that has been deposited (*ponere*), put down, set aside, taken from one place to another, or, if we follow the etymology (fantasising a little), something that is an attempt to establish the place (*situs*) that a thing may occupy. Art deposits existence, the artist 'setting aside' the sediment of everyday life in order to make us sense that which has been deposited in the work, that which waits to be taken up by us: '... I meant feeling. Not with your head but your body. I've always tried to make it so that space be experienced not only through the intellect', comments Kamoji on one of his installations. The work is thus a sensory deposit, its purpose being to be felt. The object of sentience is existence itself. The existence of the things that the work contains, transferred into the artwork.

All this stems from the need to possess 'nothing': 'I would like to have nothing', says Kamoji.² But how to deposit nothing? We cannot reach the thing otherwise than through our own self, which cannot however be separated from the thing. You cannot grasp the world 'objectively' by listening

1 Wallace Stevens, 'Study of Images I', in idem, *The Collected Poems*, New York: Alfred A. Knopf, 1971, p. 463.

2 *Koji Kamoji. The Pruszków Paintings*, exh. cat., trans. Beata Kamoji, Warsaw: Galeria Foksal, 2008, p. 6.

Piotr Schollenberger

solely to objects, things. Nor can you reduce it to the ‘subjective’, the realm of the mind. Our notions mingle constantly with reality, and all close observation resembles ultimately the work of a dredge ship. Dredging (removing sediment from the bottom of the sea or a river), ‘I plunge a mouth of steel in a water’, writes Derrida:

I scrape the bottom, hook onto stones and algae there that I lift up in order to set them down on the ground whole water quickly falls back from the mouth. And I begin again to scrape, to scratch, to dredge the bottom of the sea. The toothed matrix only withdraws what it can . . . But the remains pass between its teeth, between its lips. You do not catch the sea. She always reforms herself.³

Derrida describes here the work of reading, which is the sifting of the text for that which we try to grasp (comprehend, interpret), to set aside; but the sea in which we are dredging remains unmoved, inexhaustible. The same applies to all creative activity. In our attempt to possess the ‘nothing’ that is the totality of existence we can only scratch the bottom, setting the finds aside and letting water trickle down back to the sea. Koji Kamoji is an artist who seems to be perfectly well aware of the inexhaustibility of the world, its presence, which he seeks to render (reveal, manifest) in the form of artworks. All artist can do is ‘extract’ an object ‘from the world’ in order to set it aside, to put it in a frame comprising a special space — *templum* — so that through the thus manifested presence of things the very existence of the world becomes visible in its ungraspability and ultimately, invisibility. ‘I don’t aim at constructing anything new, I try to recover the things we tend to forget about, to retrieve the world we depart from. I would like to come by the form which will make them present.’⁴ Things around us are ephemeral. Superficially, this may sound like an absurd statement. One can hardly find something more solid than a physical object. But the fleetingness of things consists in the fact that we seldom pay attention to their silent presence. Things are ephemeral because they barely exist for us; only some of them, those that we need for something, are within our field of attention. Ephemeral in itself, art allows the glimmering world to come to existence in all its magnificence. Thus, every moment becomes a gate to enlightenment.

3 Jacques Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavey, Jr., Richard Rand, Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1986, p. 205.

4 *Koji Kamoji. Drawings*, exh. cat., trans. Małgorzata Sady, Kraków: Otwarta Pracownia, 2012, p. 17.

The writings of Dōgen Kigen, a Japanese Buddhist teacher living in the 13th century, feature the figure of speech ‘such a thing’. ‘Such’ (Japanese *inmo*, Chinese *rènmó*) means in them literally ‘thus’, ‘in this way’, but it also denotes that which can’t be expressed with words.⁵ So ‘such a thing’ is a ‘thing that exists in this way’, but also an ‘unsayable thing’. ‘If you wish to experience That Which Is’, said one of the masters quoted by Dōgen, ‘you need to be “such a person”. If you are already “such a person”, why be worried about experiencing That Which Is?’⁶ That which is inexpressible in words, the supreme (enlightenment) is ‘just like this’. As much and as little: when one begins to reflect on how one exists, the ‘thing’ that such a reflection is inextricably bound up with — the desire of truth — is already given, doesn’t have to be sought. Similarly, as soon as we begin to wonder what is the most beautiful angle at which a door can be left ajar, it turns out that angle is already waiting for us somewhere (*The Most Beautiful Angle of an Open Door, or Picture*, 1984). Speaking more precisely, it is waiting for you and for me, as well as for anyone willing to look for it. But will it be the same for everyone? Or perhaps everyone should construct it for themselves by sitting on a chair and taking up the thought deposited in the objects lying opposite? The profit here is the experience of this thought, which is its final realisation. To think about the most beautiful angle of an open door is possible when ‘such a thing’ — one that exists in such-and-such way, and is also unsayable — is given to me. Given to me as an image. But this image doesn’t represent the most beautiful angle of an open door. That angle remains to be found. Giorgio Agamben tells the story of Nagarjuna (c. 150–c. 250 CE), an Indian philosopher, founder of the Madhyamaka school of Mahāyāna Buddhism. In the story, Nagarjuna’s worry is that his most faithful disciples miscomprehend the notion of ‘emptiness, thinking of it as a ‘thing’ that can be represented, a representation of the emptiness of representation. When considering the void, they are attracted to a vision of a lack of all visions. But isn’t a vision of a lack of visions still a vision? True void is the end of visions.

If . . . you patiently dwell in the emptiness of representation, if you do not make of it any representation, this, I blessed one, is what we call the middle way. . . . The empty

5 See *Shobogenzo. The Treasure House of the Eye of the True Teaching. A Trainee’s Translation of Great Master Dogen’s Spiritual Masterpiece*, trans. Hubert Nearman, Mount Shasta, California: Shasta Abbey Press, 2007, pp. 364–373.

6 *Ibid.*, p. 364.

image is no longer the image of nothing. The word draws its fullness from its very vacuity. This peace of representation is the awakening⁷

This means that the ultimate profit we derive from this form of sensory deposit can be described as the ‘truth’.⁸ Kamoji writes:

I imagine a piece of tissue paper, moving slightly in the wind; seeing it, we become aware of the blowing wind. We wouldn’t achieve the same result if we replaced the tissue with a solid wall. In the same way I discern a certain similarity between the piece of tissue paper and the ephemerality of today’s art. Tissue paper is ephemeral and the wind makes it even more so, while at the same time its ephemerality becomes the only one, irreplaceable, present. It is most ephemeral, its ephemerality becoming an entity. We see the tissue and its location, we feel the wind. Or a shaft of light coming through the window, a circle of light moving across the floor as times passes. And yet we are interested in such a most ephemeral phenomenon.⁹

Yasujirō Ozu’s film *Late Spring* (1949) concludes with a much-analysed sequence of scenes. In one of those we first see the rocks, resting amidst a sweep of smooth pebbles, of the famous rock garden at the Ryōan-ji Zen temple in Kyoto. Then the camera turns around and above the tops of two of the rocks, which are still visible in the foreground, we see two men seated on a wooden platform. Dressed in black formal suits, they actually resemble the rocks. Anchored in space, brooding, their arms wrapped around their knees. Their conversation turns out to be rather banal: the daughter’s wedding, the remark (somewhat offensive to the modern sensibility) that a son would have been better, something about all children eventually leaving the family home, then the rather sober observation that they themselves had married the daughters of other men (so perhaps raising a girl is not so bad at all?) One banality chases another, but then the camera switches again to the boulders, lying in their place

since the 15th century. The uncompromising duration of the stages of human life is ultimately equated in this single scene with the indefatigable duration of the rocks. Through the commonplaceness of human fate, going beyond it, but still rooted in it, existence manifests itself. Gilles Deleuze, for whom Ozu’s film is a perfect example of a ‘time-image’, making time and thought visible and of sound,¹⁰ argued that the Japanese director makes us aware of Leibniz’s thought: the world is made up of composed and simple series, of sequences of things that are just as they are. Neither good nor bad. ‘It is men’, writes Deleuze, ‘who upset the regularity of series, the continuity of the universe. There is a time for life, a time for death, a time for the mother, a time for the daughter, but men mix them up, make them appear in disorder, set them up in conflicts’.¹¹ An image of empty — but not sterile — space becomes a moment of contemplation, ‘immediately bring[ing] about the identity of the mental and the physical, the real and the imaginary, the subject and object, the world and the I’.¹² So whereas in daily life we disrupt the continuity and compatibility of events, combining sequences into new series, no longer naturally balanced, art, isolating a fragment of existence in the shape of an image, enables the merger, a temporary recovery of balance, between the imagined and the real, before we fall again into the vortex of our own separateness.

The image, consequently, can be ‘external’, showing the appearance of things, as well as ‘internal’, revealing their very manifestation, or, were one to venture such a generalisation, mental images interwoven with the tissue of reality. Koji Kamoji’s message is to render visible the essence of things, their kernel, core, together with the surrounding air.¹³ All that happens ‘after the drama’, when human moves and actions have achieved, or not, their particular purposes. Writing about the garden featured in Ozu’s film, Kamoji stresses that it is about representing a world ‘without relations’.¹⁴ At the same time, the garden, like the image, consists of the inner relations between its components. So how

7 Giorgio Agamben, *Idea of Prose*, trans. M. Sullivan and S. Whitsitt, Albany: State University of New York Press, 199, p. 133.

8 Asked by Adam Mazur what is the most important thing for him in art, Kamoji replies: ‘In the general sense, I think that ultimately it is truth’; cf. idem, ‘Zmieniaj się powoli. Rozmowa z Kojim Kamojim’, *Magazyn Szum*, 4 November 2016, <http://magazynszum.pl/rozmowy/zmieniaj-sie-powoli-rozmowa-z-kojim-kamojim> (accessed 11 April 2018).

9 ‘Z Koji Kamoji rozmawia Jaromir Jedliński’, in *Koji Kamoji. Pejzaż — Deszcz*, exh. cat., Poznań: Galeria Muzalewska, 2014, p. 27–28.

10 Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp. 17–18.

11 Ibid., p. 15.

12 Ibid., p. 16.

13 Koji Kamoji, ‘The Drawing. What the drawing and the act of drawing are to me’, in *Koji Kamoji. A Prayer to Being*, exh. cat., trans. Caryl Swift, Warsaw: Foksal Gallery, 2015, pp. 12–13.

14 Koji Kamoji, ‘The Ryoanji Zen Garden and My Dream about Gardener’, in *Koji Kamoji*, exh. cat., trans. Maria Wanat, Artur Zapalowski, Warsaw: CCA Ujazdowski Castle, 1997, pp. 56–57.

to grasp no-relations through relations? How to use the image to visualise reality? And is it possible at all? Or perhaps all we have are mental images, including those about the absence of all images? ‘The relation’, writes Kamoji, ‘is in us’. The task of the gardener, like that of the artist, is to exploit relations, to use images not in order to annihilate them, but to feel the ‘burden of existence’ through them. In this sense, the gravity of being functions beyond all relation. It merges things, but as things, not as objects given to us in their handiness. ‘When we perceive the world not as something relative, but as a burden of existence, reality becomes internalised. Everything has the same existential surface (dust, stone, man, wind, or a glass). Perceiving, sensing of recognising of existence makes us aware of a time and space without relations.’¹⁵

In a certain sense, the answer given by Kamoji converges, I think, with the intuitions of the phenomenologists. To reflect on the world, to ask about the sources of knowledge and criteria of learning about it, is not the same as to live in the world, to be immersed in it. In this sense, the notion of reality is not identical with reality itself, for the meaning that we lend it is rooted in an experience of reality that happens at the ‘interface’ of consciousness (psychologically, culturally, cognitively determined) and the world. There is no pre-existent world, no reality to be explained. Reality is that which realises itself, makes itself real for us, immersed as we are in the world like anchors resting on the bottom of the sea or like names tied to stones and relentlessly pulled down by them (*Man*, 1984). Man is the node of relations, and only starting with this node can one try to reach out to its other component: world, being, existence. But how can I know that it is the world, being, existence *manifesting* themselves and not myself *representing* them in my own fashion? We must assume that the world ‘makes sense’ on these two levels: possessing, owning, or being depositary of what we call meaning (so there exist: the world and meaning — the former owning the latter), and being sensible, consistent with man’s order of thinking and experiencing (so there exist: the world and man — the former corresponding with the latter). Existence expresses itself by speaking to us soundlessly using words, colours, shapes, sounds, solids formed by artists’ hands. That which can be held against such a vision of the ontological mission of art — something that many later philosophers actually do — is its naïve belief that the expression will be fulfilled, that the silence we will hear courtesy of the artwork will in fact prove

¹⁵ Ibid., p. 57.

to be meaningful and talkative. At first sight, there are many affinities with this idea in Kamoji’s artistic project. He argues for example that,

Shape is a limitation, but EXISTENCE is not.
It is filled with space and time.
The image is its barely perceptible sign.
A tissue with holes
ripped by time
remains but the limit of the area of silence.¹⁶

The shapes that we ‘cut out’ from reality introduce restrictions without which we wouldn’t be able to experience anything. Our world is a world of entities separated from each other but connected by relations that we impose on them. Existence is not limited. Yet it is also nothing but things, shapes. In it we find time and space, the necessary conditions of all phenomenality (‘the same spirit lives in each part of the whole’,¹⁷ Kamoji says). We cannot experience them in themselves for they are given to us only through things as they appear in time and space. The artwork, the picture, is a special thing, however, ‘with holes’, through which an ‘area of silence’ is delimited. It is in this slight modification — an ‘area of silence’ instead of expression, the world instead of a meaning of the world — that we can notice a step beyond the limitations of a certain metaphysics that to some degree imagines existence as not only sensible but also verbose. ‘There is no need to choose a figure and ground’, writes Elżbieta Górka in the catalogue of Kamoji’s exhibition *Still Life*.¹⁸ Like in the installation *Draught* (1975), where square sheets of tissue paper, suspended in rows, open up to the holes gaping in their midst, ‘ripped by time’, through which nothing can be seen and yet in which something completely different can be noticed. Or take *Flute* (1988): ‘A flute without a melody / a stone hanging from it’. In the soundlessness of the instrument, the combination of the fleetingness of an absent sound and the weight of the stone hanging from the flute, next to which were installed a metal rod and a poplar branch (on the wall) and a glass of water (on the floor), one can notice the artist’s *modus operandi*. The point is not to create conditions for speaking (writing, expressing, combining, and compiling), but to create an environment of silence, which won’t be ‘eloquent’, but will simply *be*. ‘By focusing

¹⁶ Koji Kamoji (22 January 1979), in Włodzimierz Borowski, *Edward Kraśniński, Koji Kamoji*, exh. cat., Legionowo: Galeria Biblioteka, 1993.

¹⁷ *The Pruszków Paintings*, p. 8.

¹⁸ Elżbieta Górka, in *Koji Kamoji. Still Life*, exh. cat., trans. eadem, Warsaw: Galeria Foksal, 2003, p. 1.

on a thing, we feel its presence. What I try to do is reproduce this feeling, manifest it in a different form. A work is made in concentration and is a shape of concentration.¹⁹

One of the Ryōan-ji garden's features is a small *tsukubai* washbasin on which *kanji* — logographic signs — had been written. Together they read *ware tada taru shiru*, 'I know how much is enough' or 'I have all I need'. Being content with what had been given to us, learning that the 'vessel can be simple',²⁰ it is enough to place a glass, like Kamoji did at the Magdeburg monastery or in the cistern of the Ujazdowski Castle in Warsaw, for the existence of the place, with its own *genius loci*, to be concentrated in the work like an electric charge in a Leyden jar.

One could think that Kamoji's spare, geometric constructions tap into the constructivist vein. The point, the line, the plane, the principles governing the forces that tauten the composition from inside, recurring frequently in Kamoji's enunciations or his drawings — all these things could suggest a creative continuation, but still a continuation, of Władysław Strzemiński's work. But Kamoji, though he holds Strzemiński in high esteem, doesn't subscribe to his painting theory. It seems possible to answer the question of why this is so. To search for the principles of the picture's external and internal composition, to perceive the different elements of the painting through the prism of certain general qualifications that make representation possible, means to follow the path set by transcendentalism. By studying the conditions that allow all experience or the different artistic disciplines, as Clement Greenberg neatly redefines Kant,²¹ we point to general principles that precede cognition (Kant) or a particular artistic activity, being inscribed in the medium (Greenberg). Art then becomes a study. The artist studies the specificity of the given medium with artistic means because he believes that building a cohesive body of knowledge about art is possible. With his contemplative attitude, Kamoji on the one hand follows the project of such studies, but on the other hand, beautifully transgresses it. In a conversation with Adam Mazur, Kamoji remembers how Henryk Stażewski counselled him to change slowly. 'I didn't really act on the advice, I wanted to make sudden moves, but still I wanted to preserve something that doesn't change, something that endures', he says. To make sudden moves and at the same time to strive for an unchanging remnant to

be left sounds like an agenda of preserving and transgressing a certain artistic tradition. Kamoji often stresses that he is most interested in the plane, the line — which are terms from the vocabulary of the great modernists: Paul Klee, Vassily Kandinsky, Władysław Strzemiński. All of them sought for general principles underlying the analysis of the basic components of the representation. Kamoji however is keen to note that air, energy, 'gravitational force' are equally important to him. These works, site-specific more rather than less often, appear to be determined not only by the principles of composition, but also by something immeasurable, inscribed in the direct experience of the subject in the world. The force that indicates the appearance of the spirit that Kamoji talks about by referring to the idea of annunciation emerges in a specific area. It can however be neither defined nor studied — there are no means for that. It can only be experienced and it is precisely this physical rather than metaphysical extra force that is gravitation, construed as an emotional feeling of a place (attraction/repulsion), that causes a certain tradition to be transgressed here.

If the point, the line and the plane are an entity, then to try to grasp the 'silence of being' means also to 'silence' — muffle — the point, the line, and the plane.²² They don't need to say or show much. They can be very space, ephemeral. Then every change of their coordinates, every angle they form, become noticeable ('Sometimes I move a line many times by a millimetre or two', Kamoji admits). It is enough that they are, like things, which are always singular, unconnected, before they are transferred to a shared narrative canvas. That is why the metaphor of listening out is so important to Kamoji, and the picture becomes something like an anechoic chamber — an empty, isolated, and soundproofed room where you can hear silence and where even the slightest sound vibrates.

The often-cited *Reflections on the Meaning of Art* are divided into two columns: for the Middle Ages and the present. Critics often note Kamoji's fascination with medieval times, which is also reflected in the titles of his works, and the purpose of his compilation is to name the qualities associated with the two periods. 'Yes' for the Middle Ages, 'no' for the present times, 'prayer' and 'inwards' for the Middle Ages, 'progress' and 'outwards' in the present column, 'part making up a whole' — the Middle Ages, 'part subordinated

19 Koji Kamoji, *Gazeta Wyborcza (Lublin)*, 2 July 2010.

20 *Koji Kamoji. Drawings*, p. 3.

21 Cf. Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in *Forum Lectures*, Washington, D. C.: Voice of America, 1960

22 'For me / The point is a being / The line is a being / The plane is a being / To capture the quietness of being', Kamoji writes. Cf. *Koji Kamoji. A Prayer to Being*, p. 13.

to the whole' — the present day. And so on. The point now is to reflect on the underlying principle of the comparison. The qualities have been selected arbitrarily, based on general connotations. Each column in itself is also completely neutral. It is only when they have been placed side by side that there is a valuation, a decision that means a choice. Where this decision takes place is determined not only by the arrangement of the columns, but also the space (void?) that makes the comparison possible. Sei Shōnagon, a court lady living at the turn of the 10th and 11th centuries, wrote a private journal, later published as *The Pillow Book*. Recording her everyday observations with the brush, she wrote, 'Things that cannot be compared. Summer and winter. Night and day. Rain and sunshine. Youth and age. A person's laughter and his anger. Black and white. Love and hatred. The little indigo plant and the great philodendron. Rain and mist'.²³ Sei Shōnagon writes that these things cannot be compared, yet she juxtaposes things that seem diametrically opposed, though perhaps it is precisely the default oppositions that make comparison possible at all. For we can compare anything with anything, confront different qualities and aspects of reality. Which is why Sei Shōnagon promptly adds: 'When one has stopped loving somebody, one feels that he has become someone else, even though he is still the same person'.²⁴ The world doesn't change when love dies, though we perceive both the world and the person differently. The principle of comparison is not in the world, but in us, in the 'gravitational force' that Kamoji makes reference to.

We should therefore listen out to existence as such. But who or what is heard when existence speaks? What is its sound? And finally: whom does existence address if not the one listening out?

Whichever stone you lift —
you lay bare
those who need the protection of stones:
naked,
now they renew their entwinement.²⁵

When exactly Koji Kamoji picked up a field stone from the rail tracks at the former Auschwitz-Birkenau extermination camp in Oświęcim is not known. He writes that its presence in the studio was untenable, and that *The Auschwitz Stone*

23 Sei Shōnagon, *The Pillow Book*, trans. Meredith McKinney, London: Penguin Books, 2006.

24 Ibid.

25 Paul Celan, 'Whichever Stone You Lift', trans. John Felstiner, in *Prose and Poems of Paul Celan*, Norton Publishers, 2007.

(1988) performance/installation was an attempt to deal with the unbearable experience, or rather to deposit it so that the existence of those whose every trace had been effaced from the surface of the earth could come into existence as a trace. The installation, it seems to me, can be perceived as an attempt to show traces unable any longer to reference any ordinary presence. But to traces reference it at all?

The installation consisted of a flagstone from which a metal rod emerges, as if someone were trying to rise in the air, either in a desperate attempt of flight and redemption or heading in the direction of the crematoria smoke, towards the 'grave in the sky'.²⁶ The field stone, like a deposit from a historical archive of crime, but also a witness (*testis* or *superstes*?), lay on the floor nearby.²⁷ Around it, two hundred candles hang upside down in seven rows. The half-metre spacing of the candles suggested that each of them was a bunk bed in a camp barrack. The candles were lit, and then the artist and spectators relit those that had gone out, waiting for all of them to burn completely, for the wax to drip off on the floor, leaving nothing but the stone, the wax drippings, and the smoke of burnt candle wicks.

Jacques Derrida notes the difference between smoke and cinder. He considers the latter as the most perfect example/metaphor/metonymy of the trace. Cinder is left by something that no longer exists as an element of being, so it is a form of presence, but also a trace, though one that doesn't make it possible to recreate, recover, or evoke the one who has left it. 'What a difference between cinder and smoke', Derrida writes, 'the latter apparently gets lost, and better still, without perceptible remainder, for it rises, it takes to the air, it is spirited away, sublimated. The cinder — falls, tires, let's go, more material since it fritters away its word; it is very divisible'.²⁸ It is a commemoration, for all that has burnt has left material remnants, but it is also a new, material form of a return, of the (re)appearance of that which has been reduced to ashes. For Derrida, smoke, a classic semiotic example of an indexical sign (rising smoke indicates a fire), is too ephemeral, leaves nothing when it has dissipated,

26 Idem, 'Fugue of Death', trans. Christopher Middleton, in *The Poetry of Our Own World*, ed. Jeffrey Paine, HarperCollins, 2001.

27 Classical Latin had two names for 'witness'. One was *testis*, from which the Italian word *testimone* derives, meaning the third party (*terstis*) in a contract or dispute. The other was *superstes*, meaning someone who has survived something and can testify about it or attest to it. See Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York: Zone Books, 1999.

28 Jacques Derrida, *Cinders*, trans. Ned Lukacher, Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1991, p. 73.

is something that accompanies incineration. Cinder ‘fritters away’, constantly risks dissipating, yet it ‘holds somehow’, occupying a strange area between what is and what is not. What matters now is that for Derrida cinder becomes a perfect metaphor of the word. In order to name something, the word in a way incinerates the designate, being left when the thing is no longer. But the word itself, like cinder, is bound to vanish. It is ephemeral, infinitely divisible. ‘[Incineration] will no longer designate, in this place, the *operation* at times decided on or rejected by whoever asks himself whether or not to proceed with the cremation, with the destruction by fire, leaving no remains other than ashes, of this living being or of this archive. The incineration of which I speak takes place prior to any operation, it burns from within.’²⁹ We turn to ashes. We turn to ashes because we speak. Since we can turn to ashes, we can speak. Were it not for vanishing, transience, the world would be immutable and immobile. Like a stone.

You cannot incinerate stone. It is on it that the marks of commemoration are usually made. But there seem to exist such stones on which nothing can be commemorated. They endure in their unbearable presence, unable to turn into a sign. Kamoji’s *The Auschwitz Stone* was, I think, an attempt to go through mourning, to inscribe the stone in the world of nonexistent beings — signs that drift like smoke, blowing in the wind, and yet make it possible to speak about something. But there are no cinders here! So is the analogy legitimate at all? Let us notice that what is left is wax. A malleable substance, appearing in various states of matter. Wax, that is the body. That is at least what Descartes would say. The fleshiness of wax, the malleability of bodies — this is what remains when the smoke of burnt candles has cleared. Perhaps that is how a stone from camp tracks can be transferred to the world of human bodies that can live and die.

The pulse of the object, the heat of the body
grown cold
Or cooling in late leaves, not false except
When the image itself is false, a mere desire,
Not faded, if images are all we have.
They can be no more faded than ourselves.
The blood refreshes with its stale demands.³⁰

29 Jacques Derrida, ‘Shibboleth: For Paul Celan’, in idem, *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, New York: Fordham University Press, 2005, pp. 41–42.

30 Wallace Stevens, ‘Study of Images I’, p. 463.

Being as ‘Cutting Out Events from the Spatio-Temporal Totality of the Objective World’.

The Presence of Time in the Work of Koji Kamoji

... it still lives in me.
KOJI KAMOJI

There is a passage in *Phenomenology of Perception*¹ where Maurice Merleau-Ponty notes that our common notions of things don't really capture what these things are. The problem is time. As the French philosopher writes,

We say that time passes or flows by. We speak of the course of time. The water that I see rolling by was made ready a few days ago in the mountains, with the melting of the glacier; it is now in front of me and makes its way towards the sea into which it will finally discharge itself. If time is similar to a river, it flows from the past towards the present and the future. The present is the consequence of the past, and the future of the present. But this often-repeated metaphor is in reality extremely confused. For, looking at the things themselves, the melting of the snows and what results from this are not successive events, or rather the very notion of event has no place in the objective world. When I say that the day before yesterday the glacier produced the water which is passing at this moment, I am tacitly assuming the existence of a witness tied to a certain spot in the world, and

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945), trans. Colin Smith, London and New York: Routledge, 2005.

Anna Wolińska

I am comparing his successive views: he was there when the snows melted and followed the water down, or else, from the edge of the river and having waited two days, he sees the pieces of wood that he threw into the water at its source. The ‘events’ are shapes cut out by a finite observer from the spatio-temporal totality of the objective world. But on the other hand, if I consider the world itself, there is simply one indivisible and changeless being in it. Change presupposes a certain position which I take up and from which I see things in procession before me: there are no events without someone to whom they happen and whose finite perspective is the basis of their individuality. Time presupposes a view of time. It is, therefore, not like a river, not a flowing substance. The fact that the temporality metaphor based on this comparison has persisted from the time of Heraclitus to our own day is explained by our surreptitiously putting into the river a witness of its course.²

Philosophical reflection on time has to overcome a fundamental difficulty. This difficulty stems from the fact that time in itself doesn’t assume a phenomenal shape, in other words: time is invisible.³ Contrary to what is popularly believed time isn’t a ‘flowing substance’, and its common-sensical representation as a ‘succession of instances of *now*’, completely detached from the finite perspectives that open us out to the world, is incoherent.⁴

The study of time encounters yet another hurdle. ‘Time is threefold and simultaneously one.’⁵ In philosophical reflection, this peculiar complexity, translating directly into an elusive-as-it-happens specific phenomenality of time, has been problematised in various ways.⁶ The introduction of an observer changes not only our notion of the relationships that occur between the past, present, and future ver-

sus the waters of the river,⁷ but first and foremost makes us realise that time is not a ‘real process, not an actual succession that I am content to record’.⁸ Time, Merleau-Ponty states, ‘arises from *my* relation to things’.⁹ Before an attempt to define what time is comes a realisation of its very existence. This happens when I perceive the world, but not only when I record its changes. My relation to things yields a temporality that introduces change even to that which seems unchangeable. I look at the old leather-bound notebook lying in front of me. The moment I made the recognition ‘elapses’, my perception continues, and in this experience, despite the fact that the notebook lies there as before, nothing remains identical, invariable, for our earlier impressions are unrepeatable. Merleau-Ponty declares somewhat slyly: ‘Time is always lost.’¹⁰ This is not to say, however, that it remains completely obscure, inaccessible. The formula, with its link to Proust, should be understood differently. Dominique Janicaud notes: ‘You have to lose time to find it.’¹¹ This fleetingness of impression is contained in the way time manifests itself. Reaching into the past with our memory, we never find time the way we lost it, but that doesn’t mean that time manifests itself only in a shape completely invisible to man, in an ecstatic event. ‘With the arrival of every moment, its predecessor undergoes a change: I still have it in hand and it is still there, but already it is sinking away below the level of presents; in order to retain it, I need to reach through a thin layer of time.’¹² According to the philosopher, we should rather speak of the ‘coexistence of incommensurate presents’.¹³ Our imagination immediately offers us an image of time in the shape of interplaying, different yet adhering layers of impressions.

The notion of time described by Merleau-Ponty, or rather the way it manifests itself, resonate closely with the work of Koji Kamoji. Time for him is not abstract form that rests at the basis of our experience of the world, acquiring meaning alongside that experience. Time is not given by itself, and

2 Ibid., pp. 477–478.

3 Since time ‘never manifests itself within our horizon of visibility and perception as a phenomenal object’ (Dominique Janicaud, ‘Fenomenologia na tropach niewidoczności czasu’, trans. Paweł Pieniążek, in *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinęcia*, ed. Jacek Migasiński, Iwona Lorenc, Warsaw: Wydawnictwo IFiS PAN, 2006, p. 337), Immanuel Kant, for example, defines time as the ‘a priori formal condition of all appearances’, stressing that it is not ‘empirical concept . . . drawn from an experience’ (*Critique of Pure Reason*, trans. Paul Guyer, Allen W. Wood, Cambridge University Press, 1998, pp. 178, 180).

4 See Maurice Merleau-Ponty, p. 479.

5 Dominique Janicaud, p. 339.

6 Some solutions confined themselves to capturing a measure of the flow of time, without trying to provide a general definition of its phenomenon.

7 Whether the observer follows the river or stands on the bank and observes the flow, temporal relationships, Merleau-Ponty argues, are reversed: ‘the volume of water already carried by is not moving towards the future, but sinking into the past; what is to come is on the side of the source, for time does not come from the past’; Merleau-Ponty, p. 478.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours (1959–1961)*, Paris: Gallimard, 1996, p. 197.

11 Dominique Janicaud, p. 355.

12 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 484.

13 Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours . . .*, p. 207.

the particular phenomenality of time — its ephemerality — is borne of our relation to the world, to things.

In the catalogue of one of his exhibitions, Kamoji wrote, Writing this text made me aware how quickly the time had passed. I was working more or less as I wanted, went on guided intuitively by an inner compass, searching for a conformity between my experience of the world and an inner sense of happiness and peace, though I had many difficult moments . . . I feel also that our life is similar to that of the ant and the sparrow. Or of the roadside stone or tree, vis-a-vis the all-permeating infinity of time and space, but I actually perceive it as a gentle wind, perhaps because I was born in Japan, a country of temperate climate and generally cheerful nature. I'd like to keep on going, slowly and with breaks, observing everything around me with a friendly attitude to life.¹⁴

Already the first sentence confirms the analogy. Time reveals itself in relation to things, to text, to the events comprising one's life up till now, cut out, as Merleau-Ponty says, 'by a finite observer from the spatio-temporal totality of the objective world'.

The excerpt quoted above is a discreet expression of intuitive insight not so much into the essence of time itself, or the originary in temporality, but into an interplay, characteristic for temporality, taking place in the space between us and the world, of the visible and invisible, the expressible and inexpressible. In one of the artist's childhood memories, in which we find a direct reference to his *Boats of Reed* (1997, aluminium sheet),¹⁵ this interplay becomes even more pronounced:

Once, when I was a child, I made small boats of reed leaves. There were two kinds of them, with and without sails. I set them afloat on the bank of a river by which I lived. The wind and currents carried them far away . . . Now I am doing the same thing here, far away from that place. Instead of reed leaves, I am using sheets of aluminium, and a white surface is my water. Today, just as then, I would like to sit facing this surface — the water — and think about nothing.¹⁶

A remembered childhood experience doesn't return *now* in an unchanged form, 'water is a white surface', and instead of the reed once used to make the boats, aluminium sheet has been employed.

What is the purpose of this contrast? Certainly not to stress that the past is gone for good; 'Everyone carries a child in themselves',¹⁷ says the artist in an interview. Contrast makes it possible to capture that which was hidden, invisible in its very appearance, the fleetingness of things in time remembered from childhood. It is worth noting that a material as non-durable as reed and a substance as changeable as water are replaced in the work by sheet metal, a material not so delicate and ephemeral, much more resistant. So is the artist trying to arrest the elusive presentness? Reflections are created on the surface of the metal, imitating the play of light and shadow on water, but imitation is not the point here. The use of aluminium sheet produces the effect of events being cut out by the artist from the 'spatio-temporal totality of the objective world'. A past impression momentarily assumes a distinct shape, being present in a modified form. Art thus becomes a trace, a token of attention focused on a unique experience. But a structure in which the gap between sign and meaning completely disappears is not the point here. 'Hints need the widest sphere in which to swing', says Martin Heidegger in *A Dialogue on Language Between a Japanese and an Inquirer*.¹⁸ The unbridgeable gap, however small, between two signs, a visible contrast, comprises a free space, a sphere for that which eludes the gaze, which is invisible in the specific phenomenality of time. Time becomes a sheath, an involucrum preventing us from establishing a direct relation to a thing. Paradoxically, this invisible boundary doesn't separate us from the world; distance is not simply detachment. Its immutable presence enables the artist to bring from darkness to daylight that which has been and which cannot be identified simply with the past.¹⁹ In Koji Kamoji's work, the immutable finds shelter in that which has been and which never returns in the same form. As he says about his work in an interview, 'I wanted to make rapid changes, but on

14 Koji Kamoji, in *Koji. Inner Drawing*, exh. cat., trans. Joanna Holzman, Ząbki: Galeria Sztuki Współczesnej Andzelm Gallery, Wydawnictwo Apostolicum, 2007, p. 5.

15 Koji Kamoji. *Boats of Reed and Other Works 1963-1997*, Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 1997.

16 Koji Kamoji. *Winter Drawings*, exh. cat., trans. Maria Wanat, Lublin: BWA Gallery in Lublin, 1998, p. 6.

17 'Duchem wracam do przeszłości, rozmowa Katarzyny Bik z Kojim Kamojim', *Gazeta Wyborcza* (Kraków), 2 November 2006.

18 Martin Heidegger, 'A Dialogue on Language Between a Japanese and an Inquirer', in idem, *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz, New York-Evanston-San Francisco-London: Harper & Row, 1971, p. 27.

19 See *ibid.*, p. 54.

the other hand I wanted to retain something that doesn't change, something that stays',²⁰ a 'true sense of existence' that manifests itself suddenly at various times of day.

This invisible boundary makes it possible also to retain the relative autonomy of the world, which is so important to Kamoji, and even leads to a delicate imbalance between us and the world, with advantage to the latter. Things are never completely 'absorbed in the accomplishment of the function for which they are made',²¹ the artist seems to be saying. What is characteristic for the thing's existence is a 'surplus of its being over its finality',²² which Kamoji addresses directly: 'For me being is the most important attribute of things'.²³ In the catalogue of *Still Life* (Foksal Gallery, 2003), he writes, 'The heroes of this exhibition are things, and not their author who is showing them here. . . . It seems to me that to feel things listening to them is more important than looking. Looking is closely linked to our will and therefore it is more aggressive than listening. Looking often cannot penetrate the inner nature of a thing.'²⁴

The artist arranged the following on tables in the exhibition space: a glass of water, a bus ticket, a book, a calendar, a stalk of grass, a piece of paper, an apple, a lump of earth, letters. For each of those things he had built a voice-conveying device, a thin bent piece of metal on a stand — a resonance mechanism. Let things speak, Koji Kamoji is saying, asking us not to disturb their peace.

In this case, accepting the 'thin layer of time' that separates us from the world means accepting the fact that things, like us, have their own life. They exist also for them-

selves.²⁵ A discreet curiosity of the world finds an expression in a question that we know will forever remain unanswered: What do things do without us, how does the room look like when we have left it?²⁶ Things always elude us. We can approach them by remaining silent, by not speaking in their name. Allowing things to keep silent — they don't use words, do they? — we avoid appropriating them and instead enter in metaphysical contact with them. 'They are in their own solitude',²⁷ Kamoji writes.

The specific tension between the reliving of a past event and its artist-made trace, 'recording', finds a perfect expression in the lapidary poetic form known as haiku.²⁸ Koji Kamoji's formally spare art, directly informed by the Japanese tradition, tackles with it the issue of temporality.

Haiku reflects a specific experience of the world; it doesn't recreate reality, as Roland Barthes correctly argues,²⁹ is not its description or illusion, but a trace of contact with nature.³⁰

A perfect exemplification of this specific relation to the world is the frog-in-pond haiku poem by Matsuo Bashō, whom Kamoji also considers his master:

Into the ancient pond, ah!
A frog jumps
Water's sound!³¹

Crucial for the whole experience is the splash of water, the moment when the *plap* sound reaches the poet is not projected or reconstructed by him in retrospective. The event is localised, as indicated by the words: old pond, frog, water. The exclamation 'ah!' — *ya* — serves no function in the conceptual construction because haiku as such lacks one. It means, Suzuki explains, the sound itself, pointing to an instant — a 'now', a moment of consciousness when polarisation ends or begins.³² It is the moment when the poet and the frog-leap splash 'make contact'. An instantaneous,

20 Adam Mazur, 'Zmieniaj się powoli. Rozmowa z Kojim Kamojim', *Magazyn Szum*, 4 November 2016, <http://magazynszum.pl/rozmowy/zmieniaj-sie-powoli-rozmowa-z-kojim-kamojim> (accessed 11 April 2018).

21 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: an essay on exteriority*, trans. Alphonso Lingis, The Hague-Boston-London: Martinus Nijhoff Publishers, 1979, p. 74.

22 Ibid.

23 Koji Kamoji. *Still Life*, exh. cat., trans. Elżbieta Górska, Warsaw: Galeria Foksal, 2003. An acute feeling of the distinct presence of things in the world, which finds a reflection in Koji Kamoji's works, serves also as a point of departure for the prose-writing poet Francis Ponge, who writes in his *My Creative Method*: 'Their presence, concrete obviousness, wealth, their three-dimensionality, tangibility, reliability, their existence, which I am more certain of than my own, their "you don't invent it (you discover it)", their "it is beautiful because I wouldn't invent it, wouldn't be able to invent it" — all this is my only reason of existence'. See Francis Ponge, 'My Creative Method', trans. Jan Maria Kłoczowski, *Literatura na Świecie*, no. 9/10, 2006, p. 109.

24 Ibid.

25 See Emmanuel Levinas, p. 74.

26 Ernest Bloch, *Ślady*, trans. Anna Czajka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 156 [English edition: Ernst Bloch, *Traces*, trans. Anthony A. Nassar, Stanford University Press, 2006].

27 Koji Kamoji. *Martwa natura*.

28 In this context I use the term 'form' to denote a certain general structure. 'Form' here doesn't mean an outside order imposed on our experience.

29 See Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1982.

30 See Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York: Pantheon Books, 1959.

31 Translated by Daisetz T. Suzuki, <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm> (accessed 11 April 2018).

32 Daisetz T. Suzuki.

fleeting, intense sense of existence snatches Bashō out of a certain predictable order, but then fades away; what remains is an indelible trace of the event, which cannot be expressed directly. Hence the importance in haiku poetry of that which 'perforates the semantic relation', as Barthes puts it³³; through it, the suddenness and inexpressibility of content characteristic for randomness can be captured.

It is not only Kamoji's *Haiku — Rain* and *Haiku — Water*³⁴ that constitute a 'record' of a specific experience, of the focusing of attention on the 'here' and 'now'; in fact, the majority of his works draw a trace of that existential experience. For example, we find a token of a sudden and intense encounter with the world, with things that cannot be expressed discursively, in his painting *Death of the Boys*, inspired by a news piece about the suicidal death of two teenagers who jumped from the 14th floor in Tokyo. In the painting, the artist marked only two red dots emerging from a white background. Similarly laconic in form are the paintings from the *Small Pains* series, made in 1999–2001, white backgrounds on which have been executed minimalistic combinations of points and lines. The simplified shapes are not an abstract form, but a mark of that which actually exists. Lines, dots, or circles have — like things — their own weight. As Kamoji commented on one of his exhibitions:

My work comes nearest in form to the work of an urbanist. Relevant to me are: disposition, weight, texture, size and background in space. However, the goal I set before myself runs counter to urbanistic purposes. I don't aim at constructing anything new, I try to recover the things we tend to forget about, to retrieve the world we depart from. I would like to come by the form which will make them present.³⁵

In haiku, the dynamics of experience is centrifugal-centripetal. It is reflected in tensions, sometimes barely visible discontinuities arising at the junction of point and background, interior and exterior of a circle, on the boundaries of lines and strips. The lack of a hierarchical order, the disturbance of equilibrium, produces an effect of dynamic 'suspension', constant oscillation between what is and what may be, an interplay of the visible and invisible.

The flow of time is like the 'unfolding' of a landscape before our eyes. The artist walks slowly through the world, recording the minute changes. Haiku is a record of what

happens in the blink of an eye, but also a trace of that which lasts immutably.

Following the artist, we enter a world where the interfaces are not perfectly smooth. The world is not a static unity, an eternal, motionless duration. A gentle breeze blows over everything and even if it doesn't bring about sudden changes, it creates a free space for randomness, which is inextricably connected with creativity and existence.

33 Roland Barthes, p. 76

34 The works were exhibited at the Galeria Biblioteka in Municipal Public Library in Legionowo in 1993 and 1994.

35 *Koji Kamoji*, exh. cat., Warsaw: Foksal Gallery, 1967.

The Hole and the Garden

Exactly 50 years ago, Koji Kamoji completed his studies at the Warsaw Academy of Fine Arts. Zbigniew Gostomski saw his graduation project and offered him an exhibition at the Foksal Gallery. Koji arranged it in the form of a small Japanese garden: he covered a section of the floor with a layer of white pebbles and placed his paintings on it. Today Koji says: 'I don't feel at all that I did those works a long time ago, that nothing connects me with them now . . . I'm still studying the same problem.' Many photographs show the artist in the studio, kneeling or sitting in the lotus position in front of a painting, which lies on the floor, hidden from view by his silhouette. What is he doing with it? Today we know that he is not necessarily painting. He may be sticking wood bricks to it, or thin metal pipes, or ribbons of aluminium foil, or pebbles. Sometimes he leaves almost no trace of his activity on the white surface of the painting, which remains pure, save for a barely visible line or an imperceptible change in texture. He seldom uses stretched canvas; most often these are fibreboard or framed plywood panels, which produces a three-dimensional effect. That was the case with the pieces displayed on white pebbles in the Foksal Gallery garden. They could be referred to as 'reliefs', as Henryk Stażewski called his three-dimensional paintings. But Koji not only attached objects to the surface of his early paintings; he also visualised the third dimension

in a different way, by gouging all the way through the panel until a hole was made. He would produce several or a dozen of such larger or smaller holes. But in his case the procedure was not about three-dimensionality, as in Stażewski, or about aesthetically mutilating the painting and ripping it apart 'destructively', as Lucio Fontana did. Koji's professor at the academy was Artur Nacht-Samborski, whom Koji held in high esteem, as he admitted later, and most of all for not interfering with what Koji did in his studio. He also explained how it all began: with scratching in the surface of the painting. As he scratched, he curiosity grew as to what lay ahead. Ahead there lay, of course, a hole, which shouldn't come as a surprise. Nonetheless the artist was astounded. As he confesses, working his way through to the other side of the painting opened up for him a new horizon of infinite space, making him aware that the picture suddenly became but a means of achieving it. For a student of painting at art school, to pursue this kind of practice was an act of courage, as was exhibiting hole-ridden paintings at an art gallery, even one considered avant-garde.

Only a few years later, when I'd become familiar with the artist's other works, did it occur to me that those paintings weren't an avant-garde experiment or an artistic provocation. They showed that Koji was looking for them for a space wider than the surface of a canvas or even a garden. If they

Wiesław Borowski

were but a means of achieving a goal, then the place of art shifted towards a different dimension, which was the artist's actual area of inquiry. Evidence of this can be found in every exhibition, in every situation, where he presents his successive works, for example in the four-exhibition series *Hole, Mirror, Line, Draught* at the Foksal Gallery in 1975. Already working on the first of those shows, Koji obviously felt constrained by the exhibition space. He decided to make a hole in the wall, and made one, hammering his way through the plaster and brickwork. He was very happy to look through the hole at the new space. This became the culminating point in a precise yet simple arrangement of the four shows of the series; in the final one, the works — lightweight sheets of paper with cut-out holes nearly touching the edges — hung from strings, fluttering in the draught.

Many years later, conceiving an exhibition for the Galeria Biblioteka in Legionowo, he thought of water. Water is one of the primary motifs of his art, one he has engaged with in many ways; it has also been, as he's often mentioned, essentially embedded in his memory since childhood. It appears as an image, a shortcut, or a symbol; sometimes it is materialised, and sometimes 'hidden' in the very dream of it. That time the artist decided to look for it in the ground. After some hesitation, the gallery's manager, Stefan Szydłowski, agreed for a well to be dug under the library's parquet floor. It was a work that required effort, patience, and faith. Digging continued, with pre-cast concrete rings added successively to secure the sides, until water was struck. Its exposed surface became — not only for the artist, but for all those present — a surprisingly true moment of art. It needs to be noted that in the context of the unknown or uncertain final effect (or discovery), the material/physical procedures and activities involved in the making of a work take on a ceremonial, ritual aspect. As Koji says, 'I stray, but I do it with pleasure.' When revelation occurs at last, it is accompanied by a sense of relief, peace, and fulfilment.

That was also the case when the artist was searching for the right and only right place to position an ordinary glass of water. I saw that glass in the perfectly silent 11th-century crypt of the Unser Lieben Frauen monastery in Magdeburg, standing on a stone floor, among simple Roman columns. Describing the situation, Koji said, 'Tiny lights of day fall on it through tiny wall openings. The water receives and reflects them.' There is also an added, barely perceptible sound element: the 'voice of water, which could be audible in ourselves, fills the crypt silently, like a prayer to the walls and to the absent shadows of the monks.' Giving ear to the 'voice

of water', the voice of things — stone, plant, mirror, leaf, iron rod — comprises the most sublime sphere of Koji's art.

In the exhibition *Evening — Boats of Reed* at Kraków's Starmach Gallery in 2006, the artist covered the floor with sheets of shiny metal to create an aluminium lake, intersected by flagstone paths, with aluminium boats sailing across it. As he reminisces, 'In childhood, we were one with the reed boat . . . today I use aluminium instead of reed'. In combination with this recollection as well as the soundtrack — consisting of klezmer and Japanese flute music — the cool, metallic, 'watery' landscape of the exhibition, with a 'rain' of hanging aluminium bands, creates a mood of focus and concentration. This song emerges from the memory of the site, reminding us that the gallery once used to be a Jewish prayer house.

According to the artist, listening to nature and to things — whether past or present — is the only way 'to recover the things we tend to forget about, to retrieve the world we depart from. I would like to come by the form which will make them present.' In Koji's work, an image of memory, remembered and recorded, is meant to enable things, situated in a specific space, to move to a different one, to connect with the universe, with infinite space. Earth, water, stone, and everyday objects find their place in his works, in the shared matrix of the world of silence, harmony, and timeless duration.

The role of memory and reminiscence in Kamoji's art makes one think of the work of Tadeusz Kantor. Both search for the deep roots of their art, which they perceive in fundamental and ultimate terms rather than current, short-term ones. The conveying of traces of memory into real situations shown in the exhibition, made present in contemporaneity, is an expression of a striving to preserve forgotten things. Childhood memories too are a frequent important motif in the work of the two artists. Despite those analogies, there are many differences between them — first of all in the way they think of and express traces of memory in their art. Koji trusts his memory and is reconciled with the world; he returns to childhood memories, even the difficult ones, without becoming excited about it; he doesn't comment on events and doesn't dramatise them. His form is concise, symbolic, definitive. Kantor, in turn, grapples with memory, is deeply suspicious of it, though he keeps reaching back into the past and trying to save the remains torn from its ruins. His profound sense of transience offers no hope of preserving them. All Kantor wants is to shed light on a particular fragment surviving on the photographic plate of memory. He is interested in the dark aspects of the past, the wars and catastrophes that

destroy people and humanity. Remembering his childhood room, he doesn't see joy and serenity in it, but a 'dark and littered cubbyhole'.

Koji Kamoji has always appreciated and admired Kantor's work, though he has never been inspired by him. His own work exists beyond time, doesn't vanish in nothingness, and doesn't participate in the whirl of contemporary life and a ruined world. Kamoji tries in his works to leave a different trace preserved in time and space, beyond existential experience, in a world construed as an infinite totality. Creative work leads to a moment when this totality can be experienced. It doesn't require particular alertness, haste, or constant mobilisation. Nor does it strive towards any preconceived goal. The artist doesn't know where the process is taking him. Koji Kamoji says that perhaps one should yield to the force of gravity, or grope around like a blind man. The time of art is neither random nor privileged, yet unique. Finding a place in space, the work reaches the viewer not as a signal of the moment, but as a sign that allows him to reflect on all life and the world. With its maker, it goes out to 'meet time and space, to meet nature; it's the only moment for us, a moment like no other.' In the metaphor of the garden, which for Koji is not a metaphor at all but a concrete situation, the 'moment is heightened and illuminated through the immutability of the garden. A meeting, a farewell, and immutability'. And his admiration in the question: 'How did the gardener manage to create such a garden?' Koji searches for the ideal, pursuing it constantly in concentration and silence. That is perhaps why he is fascinated with such periods in art as the Middle Ages, Egyptian art, or prehistoric times. Art in a vacuum of time, without dates and signatures, yet meaningful for and present in the life of its contemporaries. He went to Lascaux to see the cave paintings, he peregrinated to Chartres in search of traces of art emerging from an abyss of time. He devoted a series of paintings to his reflections on the Middle Ages, noting down a litany of features distinguishing the era from the present times: 'prayer — progress . . . sense — mind . . . no hurry — hurry' and so on. The idea was to make the Middle Ages, a period of intense concentration and spiritual elation, present in his paintings. In Koji's work, the Medieval Period becomes a symbolic garden, where images find their place and meaning, like rocks in a natural garden, the stones and bricks of a temple, which are also the 'sediments of memory, witnesses of events, fossilised emotions'. Koji seeks for his art a pure place and time, freed from a legacy of fear and the complexity of contemporary civilisation. He employs the simplest visual solutions: concise and formally spare.

On the one hand, we notice in them points, strokes, parallel or intersecting lines, semi- or full circles. As Lech Strangret pointed out, the visual code has for centuries served as a reference to the invisible. This code however isn't too important in these works, which by no means should be classified as abstract for, for, on the other hand, we find in them stones, sand, earth, water, metal, ordinary real objects, with their own weight, material structure, and function in nature and the human environment. But these objects don't push themselves to the front, don't overwhelm, for what matters in the first place is their transformation in the work. The most important thing is the invisible touch of the object, the faint trace of the artist's hand as he paints, the gentle gust of wind, the reflection of light from the surface of water, the ripples on it. And the special voice of the objects. It is — like the garden — an image of the harmony of things as well as a voice of silence, which the artist wants to convey and which may reach us too. In the garden of Koji Kamoji's art we are able to experience the mysterious mechanism of the world, its nostalgic beauty, and to reflect on it as a totality.

*

As I reflect on the Foksal Gallery's long-time association with Koji Kamoji, I realise that we came to understand the essence of his art and the 'fullness' he pursues only gradually, during his successive exhibitions, all of which were important in their own right. Initially, the diversity of his forms of expression — painting, installation, the ever-different objects he used — could be deceptive, causing us to see them separately. It was only when one had gotten more familiar with Koji and his art that the vision, meaning, and significance of each of his works became clear.

Koji was and is the Foksal Gallery's good spirit, but also our time-proven friend. His special skill — the ability to be on good terms with everyone, everywhere — could be felt from the beginning. I think it's a gift that is Japanese and Oriental rather than Polish or European. As a result, the viewer can feel within the exhibition space as if he were at his own studio. Koji's presence at the Foksal and the discreet and effective support he provided to its daily operations was invaluable and utterly selfless. It was the gallery's policy that exhibitions were arranged by the artists themselves rather than the curators. When the featured artist was unavailable, we'd ask other artists for help. In such situations, Zbigniew Gostomski and Koji Kamoji were invaluable, putting the show in order precisely and selflessly.

Koji was always interested in other artists and their exhibitions. He appreciated many, but felt the closest affinity artistically with Henryk Stażewski, Edward Krasiński, Andrzej Szewczyk, or Zygmunt Targowski, whom he was friends with. He actually introduced the latter to the gallery: Targowski had only one exhibition, *Photographs*, but it was phenomenal (he died in a motorcycle accident when it was on display). Koji shared many ideas with philosopher Stanisław Cichowicz, who was a frequent guest at the gallery and presented his projects here. The two of us frequently went to Kraków together to watch the rehearsals and performances of Kantor's Cricot 2 theatre, which invariably fascinated him.

But his highest esteem was reserved for Henryk Stażewski, in whose paintings he saw focus, silence, and joy, qualities that appealed to his own sensibility; Koji always gladly participated in joint exhibitions with Stażewski. He remembers to this day a piece of advice he got from him: 'Change slowly'. Koji went with me to London when the Polish Cultural Institute there, already under 'Solidarity' management, invited us to design an exhibition of Stażewski's paintings. As he later reminisced, this proved a challenge, since the Institute's beautiful lobby, with its wainscoted walls and chandeliers, wasn't the best space for such a presentation. But Koji found a solution and the show was a success.

Earlier, in 1982, he 'saved' the exhibition *Échange entre artistes 1931-1982. Pologne-USA* at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, which was important for us. It featured the works of over 30 artists, including famous American artists, who didn't attend however. On the day before the launch we still weren't happy with the show, and Koji called it 'dede'. He took matters in his hands and the museum's director, Susanne Pagé, allowed us (Koji, Anka Ptazkowska, and myself) to remain on the premises for the night. During that night, Koji changed everything. In the morning, the exhibition looked good: it had, as he said himself, become very appealing, with a lively mood.

In conclusion, I'd like to mention yet another of Koji's creative interventions in support of the Foksal Gallery. In the 1980s, when the mood in the whole country, and so also in the gallery, was one of gloom, hopelessness, and lack of prospects, we talked a lot about a collection. This discussion had been occupying us for some years, when Krzysztof Wodiczko and Andrzej Turowski were still present to partake in it. Now we were returning to the subject, thinking about a collection that would comprise a certain canon of Polish art, or about an international collection, as we came

up with all kinds of ideas, sometimes perfidious, sometimes megalomaniac. We sought actual possibilities too, suggesting specific forms and locations of such a collection to various official bodies (including the Ministry of Culture). Those efforts were all bound to fail.

Then one day Koji came and pitched the idea of the Non-existent Museum. The Foksal Gallery would ask selected Polish and international artists to donate their best works, one each. The donated work would physically remain in the artist's studio. The idea was for each work in the Non-existent Museum to be unique and to remain in the same setting in which it had originally been made. The Museum would be invisible and kept in secret. All that was needed for the work and its documentation to be added to the collection register was a donation deed. While the Non-existent Museum was a feasible idea at the time due to the gallery's close ties with its artists, it remained but an interesting project. Nonetheless, the idea shows that for Koji lasting relationships are most important, and he believes to this day that the Non-existent Museum could yet be founded.

Koji, a Shared Path — Meetings, Conversations, Through the Years . . .

Issa, of whom I read lately
that he suffered misery and poverty
and yet lived to old age,
says in one of his
untranslatable poems:
'Climb Mount Fuji,
O snail,
but slowly.' Slowly

Do not hurry, words and hearts.

RYSZARD KRYNICKI¹

¹ Ryszard Krynicki, 'Issa', in idem *Magnetyczny punkt*, Warsaw: Wydawnictwo CiS, 1996, p. 139.

I write these words, collecting my thoughts on Koji's work and our long-time association. Including those on his life and philosophy, which wasn't immutable over the years. Our relationship changed too. I look at a piece of lava rock, which Koji picked up at Mount Fuji and presented to me years ago. I hold it, feeling its powdery roughness, when I rethink Koji's art and personality today, though I know I won't add much to what I've already said and written about my artist friend. At the same time, I'm reading various accounts of climbing expeditions. This is my reading material these days; it isn't particularly connected with the remarks here, for mountaineering has been a number one topic for me lately. I've even started hiking myself. I've also been preoccupied with all kinds of self-therapy programmes, spiritual quests, efforts to transform my life. I wasn't aware of that before, but all those things are linked to a lesson that stems from Koji's art and life. Formerly I didn't perceive this work and existence in such terms — as primarily a lesson in humility. Finding oneself on the verge of collapse, of catastrophe, one is taught (I have been) to eliminate the unnecessary (hubris especially). Adam Bielecki, an inspiring

Jaromir Jedliński

young-generation climber, wrote, ‘Gasherbrum hit us in the face at the very start. We received quite a lesson in humility.’²

In his persevering work on the picture or (especially) a spatial object, and in his steadfast work on his own body and mind (yoga), Koji Kamoji climbs upwards and at the same time looks at himself. And he doesn’t forget about the mundane. In this he seems similar to the alpinists. One of those, Piotr Pustelnik, reflected recently on why he climbs: ‘On another level, the experience is purely aesthetic: captured visually and reworked into images in the brain. We climb in incredibly beautiful scenery. Each and every climbing route is an obstacle, something to vanquish, though not in the military sense. You need to conceive of such a sequence of movements that will allow you to negotiate it and go further’.³ One is reminded at this point of *tao* (the right way) and Koji’s *Taoist Drawings*, focused completely on the Way at its every moment. The goal exists for itself, waiting — being — independently of the traveller. For Koji, this Way is art, the art of everydayness, purposeless yet inalienable. Art as a necessity of life — for the artist and sometimes for some of us too.

Besides references to those great, lofty spheres and infinite spaces, Koji’s work is marked by a sense of cosiness. He seeks the cosiness in his practice. What he means by it is ‘proximity, directness, everydayness, the presence of life, the world around us, the surroundings’. ‘I strive’, he continued, ‘for my work and my environment to merge into one, into a sense of wholeness. It was in this sense that I used the word “cosiness”’. And he added, ‘I like to show my work in a familiar room, where my colleagues, whom I appreciate, have shown theirs. Excuse the comparison, but it’s a bit like a dog finding traces of other dogs.’⁴

A long time ago I asked Koji about other artists, about how they informed him back in his early days and how he related to them now. Koji spoke about his major revelations from the time he still lived in Japan: the paintings of the Impressionists, the works of Alberto Giacometti. Later, in Europe (having arrived by ship in Gdynia in summer 1959), he was particularly influenced by Constantin Brâncuși and Władysław Strzemiński. Of historical artists, he felt the closest affinity with Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, or

Lucas Cranach. Of those he met in Poland, the most important one for him was Henryk Stażewski, whom Koji got to know in 1966, when the Foksal Gallery was being founded. His acquaintance with Edward Krasiński was to prove significant too. Stażewski or Krasiński are laconic artists — like Koji. There were parallels, he thought, between the work of the former and that of Giotto. In a conversation I did with him, he spoke of Stażewski’s later work in association with the master from Assisi: ‘What I meant was his freedom, like that of a butterfly, and these pastel colours in his painting.’⁵ On another occasion, he noted that Stażewski and Krasiński embodied the spirit of Zen with their practices (even if, he hastened to add, they had no idea what Zen was). He stressed their sense of freedom, an ideal that he also shared. Again, I am reminded of a particular climbing style, personified by the extraordinary alpinist Wojciech Kurtyka, who used to say that ‘climbs without a leash’, that he wants to ‘climb at night and naked’.⁶

In his practices, Koji combines spiritual investigations with visual aesthetics characteristic for the East and the West. During my two-year tenure as chief curator of the Foksal Gallery (which Koji has been associated with since its founding), we staged in summer 2008 an exhibition of his ‘gouged paintings’. It was titled *Koji Kamoji. The Pruszków Paintings*. In the catalogue, I wrote,

Recently, when discussing his return to the ‘gouged paintings’ from his early Pruszków period, Koji Kamoji talked about two things that in my view represent the most important aspects of his attitude towards the world and towards art: ‘the inner drawing’ and, as he himself put it: ‘the direct perception of air and space is very important to me . . .’. I should add that the ‘gouged paintings’ may well be the most perfect example of the concreteness as expressed in the author’s objective quoted above — the most perfect example that I know of in painting. I also think that this response to Koji Kamoji’s paintings is reinforced by other words that he spoke during our conversation several years ago ‘I always feel that the same spirit permeates each part and the whole. . . . Of course from the physical point of view each brick, for instance, is just part of a cathedral, but if it does not contain prayer then it is as if the cathedral cannot be a cathedral. . . . Even when individual bricks are taken

2 Adam Bielecki, Dominik Szczepański, *Spod zamrażniętych powiek*, Warsaw: Agora, 2017, p. 9.

3 ‘Liczy się człowiek. Z Piotrem Pustelnikiem rozmawia Michał Kołodziejczyk’, *Rzeczpospolita. Plus minus*, 10–11 March 2018, p. 24.

4 ‘Z Koji Kamoji rozmawia Jaromir Jedliński’, in *Koji Kamoji. Pejzaż — deszcz*, exh. cat., Poznań: Galeria Muzalewska, 2004, pp. 25–26.

5 ‘Koji Kamoji: I waste no time. . . , Jaromir Jedliński: You gain time’, in *Koji Kamoji*, exh. cat., trans. Joanna Holzman, Bytom: Upper Silesian Museum, 1998, p. 28.

6 Bernadette McDonald, *Kurtyka. Sztuka wolności*, trans. Maciej Krupa, Warsaw: Agora, 2018.

away from the temple, I feel that they still contain spirituality'. Julian Przyboś, when referring to the 'suspended outdoor forms' made by Koji's friend Edward Krasiński, said they were an example of 'aerial sculpture'. I would say that the 'gouged paintings' which Koji Kamoji started constructing four decades ago are an example of the painting of emptiness, and herald a wholeness that I struggle to name. What is more, they fulfil that promise.⁷

Koji is an artist who describes his works as 'prayers to being', a persevering artist who has the characteristics of a master not only of art but also of the martial arts, a master of yoga — tough and unfathomable. At the same time, he is more effusive in explaining the spiritual sources of his art than Western artists. When two years ago, preparing his exhibition at the Muzalewska Gallery in Poznań, I asked him what the 'prayer to being' meant in his life and work, Koji replied,

I showed the works from the *Prayer to Being* series in January–March 2015 at the Foksal Gallery, but before that I showed drawings of this kind at the Otwarta Pracownia in Kraków in 2012 under the title of *Drawings*. The difference between the two groups of works was that the former had been made on European paper and the latter on hand-made non-smooth India paper. These two kinds of paper behave completely differently when you paint on them. At this point, I am reminded that in 1960 I visited Lascaux and saw the cave paintings there, animals painted on uneven surfaces. Using the India paper, I wanted to make reference to painting techniques similar to those you see at Lascaux. I think my *The Pruszków Paintings* from years ago and the recent drawings are similar in character. They are more direct than my other works. At the same time, I've been working on the white paintings with pebbles, which are also featured in this exhibition. They are more quiet. . . . So what is the prayer to being? Since I can't define what being is, I decided I could only pray to it. In any case, the 'being' in the title *Prayer to Being* doesn't denote any particular, individual being, but being in the general sense of the word. Being can be alternatively called 'existence'. Praying to it can mean an inner conversation, an attempt to get in touch with yourself. An effort to capture something can also be a prayer. I'd like this attempt to be more comprehensive. At the same time,

I'd like to attain peace and harmony. Prayer, concentration, give me a sense of peace, of unity with being. That is perhaps the most important thing for me.⁸

In the same conversation, I asked Koji what the passage of time meant to him, since the 2016 exhibition in Poznań featured early works (dating back from the beginning of the 1960s onwards), but also recent ones (from the early 2000s). I wanted to know whether his work philosophy was the same early on, later, and now, or whether it changed over time (or had changed definitely). Koji satisfied my curiosity by saying,

I'm basically not interested in form, but rather in being or more precisely, the experience of being. Form, I believe, is only a result of the process of searching for and conveying this experience. In this sense, while the form of my work may change, its core remains the same. This applies also to the forms of my work, such as painting, installation, performance and so on. What really matters for me is being, the sense, or experience, of being. In a state of matter, being acquires a more distinct shape and that is what I want to capture. Being has no form, it is us who endow being with forms and colour in order to see it, to visualise it. My works have different forms, but like the compass they all point to one azimuth — that of being. I think this hasn't changed since when I began.⁹

At its very heart, I believe, Koji's art is primordial, primitive even. Many years ago, an artist of a very complex way of reasoning, an erudite and extraordinarily eloquent man, Royden Rabinowitch, made me realise that 'art is a very primitive thing'. He meant the opposition between near-concrete art (as Koji practices) and all abstraction, departure from physicality, forgetting of corporeality. An art dealing with sensory experiences and emotions is primitive like eroticism, and that is precisely the nature of Koji's works.

Yet another major aspect of his practice is the timelessness (or non-temporality) embodied in his works. It is intriguing how deeply this painter, draughtsman, author of meditative installations, site-specific interventions, devotes himself to a fruitful quest for contentuality in art. As has been mentioned, his work combines spiritual reflection with Oriental and Occidental depiction modes, but

7 Jaromir Jedliński, 'Emptiness — wholeness', in *Koji Kamoji. The Pruszków Paintings*, trans. Beat Kamoji, exh. cat., Warsaw: Foksal Gallery, 2008, n.pag.

8 *Koji Kamoji. Modlitwa do bytu*, exh. cat., Poznań: Galeria Muzalewska, 2016, p. 28.

9 *Ibid.*, p. 27.

also meditation with skill. Dreams with responsibility, as in the boat builder (*Boats of Reed*), the mountain climber. The fruits of his work are imbued with mystery, poetic imagination, and subtle beauty — with harmony. I've stressed many times that Koji is in the first place an artist of the *individual meeting*. A man of such a meeting.

What Koji does is he establishes situations, creating an *in-between* state: between the walls of a room, between heaven and earth, inside and outside, the antipodes, between, of course, East and West, construed as cardinal directions and parts of the day, each day in our time-space continuum. At the Foksal Gallery in 1972, between the hall and the exhibition room, Koji hung out a white rectangular panel saying, 'AIR ROOM SPACE / DOOR, WINDOW — CAN BE OPEN OR CLOSED / LIGHT — CAN BE ON OR OFF / KOJI KAMOJI'. Resonating in a particular way with this spatial haiku in relation to a general state of liminality is a work inspired by an actual event between life and death, youth and maturity, an important one, executed in different versions, harkening back to the artist's friendship during his youth in Japan with a peer named Sasaki (*Sasaki's Moon*, 1995). This work is situated between the shout of futile protest and the silence of tender remembrance. I choose the latter. The most fitting thing to do in front of this moving epitaph is to remain silent. Once upon a time, at the Muzeum Sztuki in Łódź, I spent many hours in front of it. In silence. Like many other of Koji's works, this piece is about recollection. It is him.

Having mentioned the Muzeum Sztuki, let me go back to yet another moment on our shared path. In the difficult year 1982, a long-planned (involving any people in Poland and internationally) exchange of artworks took place between Polish and US artists, between the Łódź museum and the Los Angeles Museum of Contemporary Art. But first the two collections met in Paris, where they were put on show at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Koji's contribution to this project was a new version of his *Area*. He also wrote a catalogue essay that avoided the political context. He was tellingly silent about it, sharing instead a general reflection: 'FORM is a limitation but EXISTENCE is not . . . It is infiltrated by time and space. A picture is nothing but its barely felt sign.'¹⁰ Koji comes across as a master of the constant transgression of form.

Returning to the beginning of this essay — the image of a snail climbing up Mount Fuji — it is worth mentioning Koji's work, *Snail* (1993–1994). In this work we see two snails crawling along a reinforcement rod bent in the shape of an incomplete circle, its left half covered with sheet aluminium, evoking a first-quarter moon. Perhaps they are climbing slowly, thoughtfully, up Mount Fuji, as in Ryszard Krynicki's poem.

Let us quote Adam Bielecki once again as he describes climbing the last metres of Broad Peak in what was its winter ascent ever:

I focused on my breathing. Yet another time in my life, doggedly, step by step, I was approaching my goal. Ten steps. Break. Five breaths. A snow anchor flying shredded pieces of fabric meant the point from which you could climb no more. The summit. The first feeling is that of relief that you don't need to keep on walking uphill. The second one is the fear of the descent. And that's it.¹¹

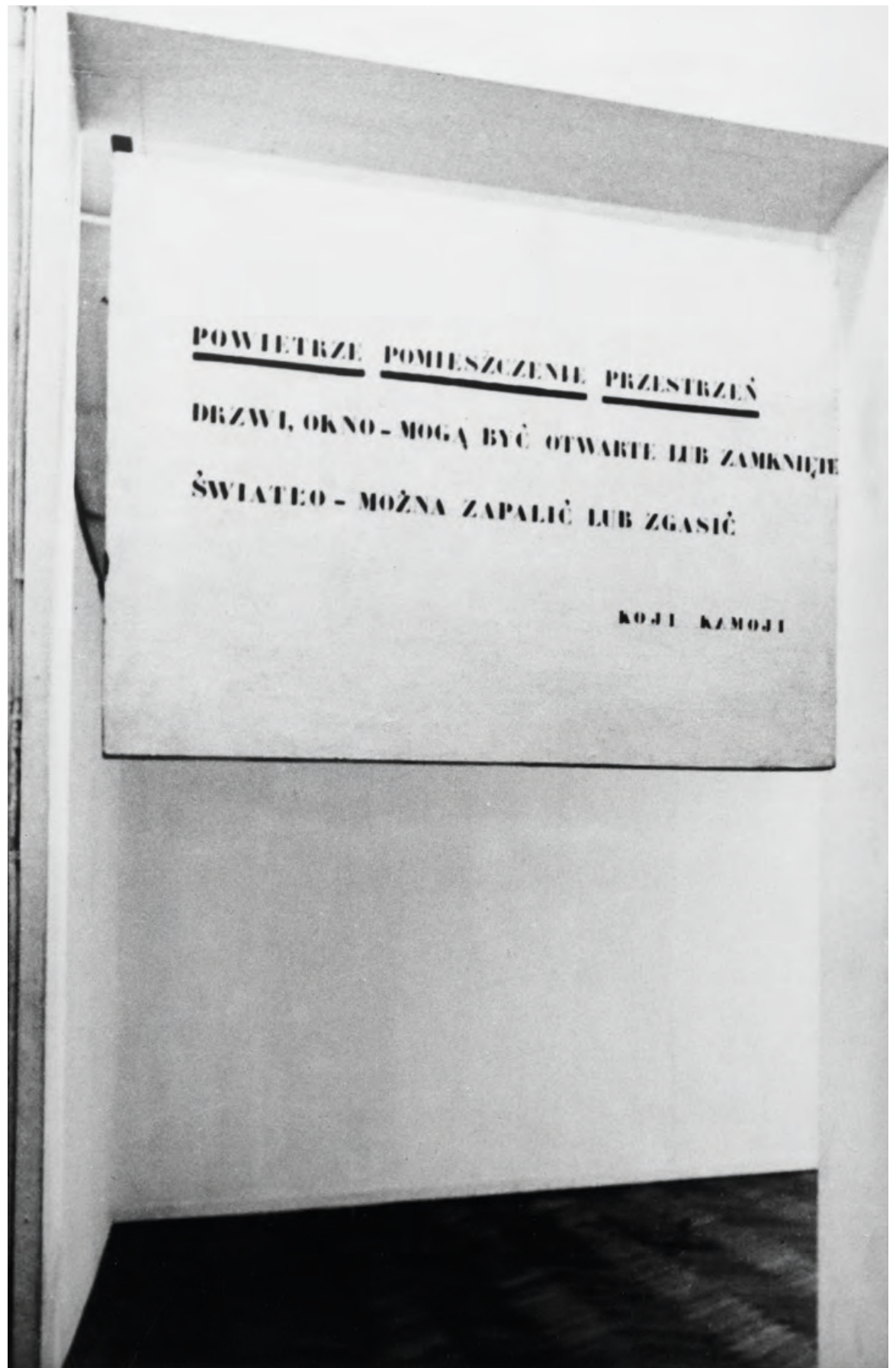
Whatever is written or told, the cycles of ascending and descending, of going up and going down, of creating a work, and another, and another, their repetitiveness, remain a mystery. And so remains the artist's decision to show his work to others, and even more so to show many works to many people as it happens in a large exhibition at a major institution. Koji had for years postponed *ad calendas graecas* the date of his Zachęta exhibition (a bit like Wojciech Kurtyka refusing to accept medals, saying, 'I escape into the mountains to avoid the public hypocrisy. . . . Don't even try to award me. Climbers possess an extraordinarily strong sense of freedom'¹²). Now the time has come for a show at the Zachęta. The mystery remains unravelled and will largely remain so. But the contemplation of a collection of works brought together in the exhibition space is the only possible (though still fragmentary) elucidation of this mystery, a flicker of understanding, an echo of conversations, a reminiscence of experiences and meetings.

winter 2018

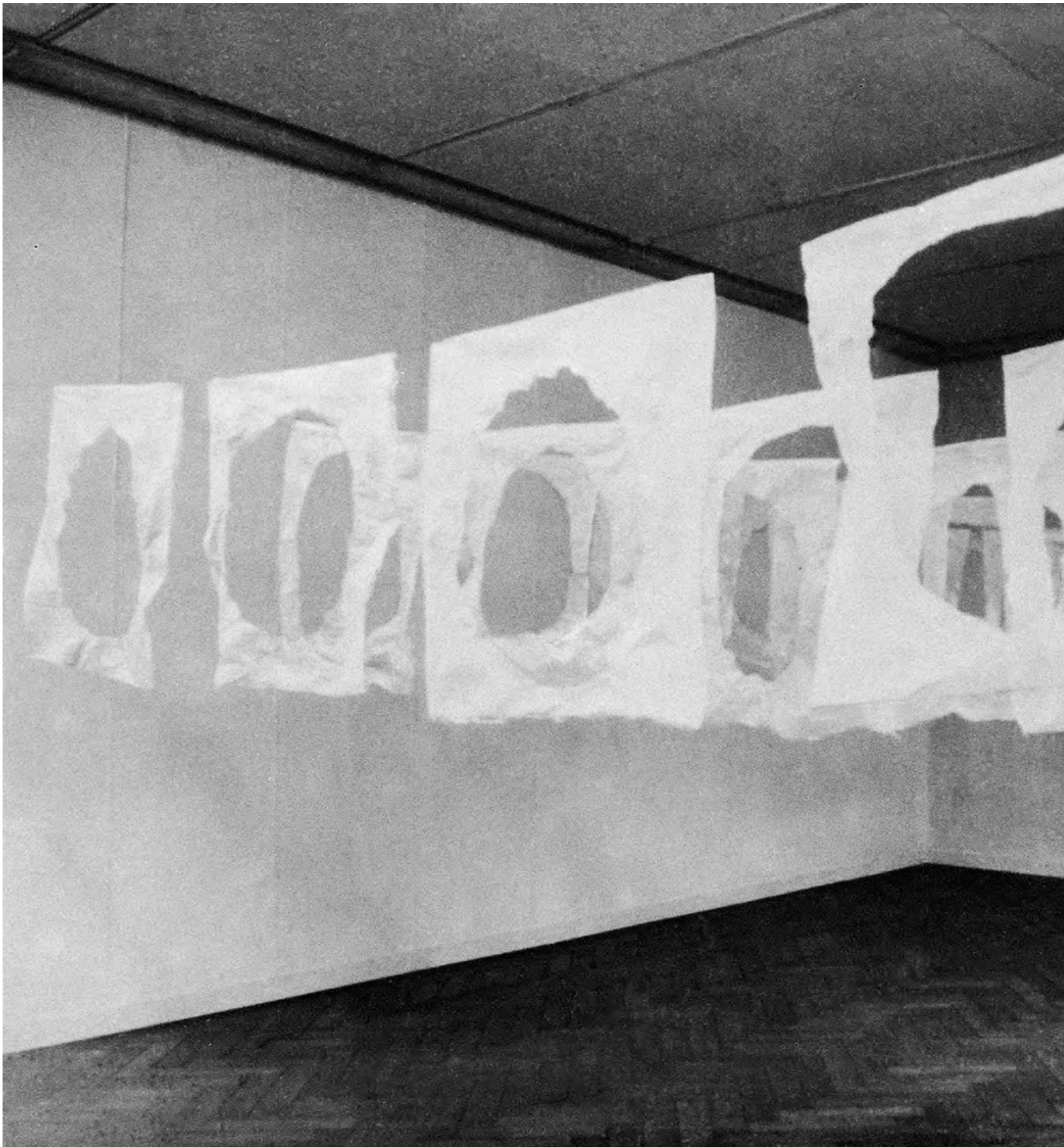
10 *Échange entre artistes 1931–1982. Pologne–USA*, exh. cat., Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982, p. 67.

11 Adam Bielecki, p. 275.

12 Bernadette McDonald, p. 7.

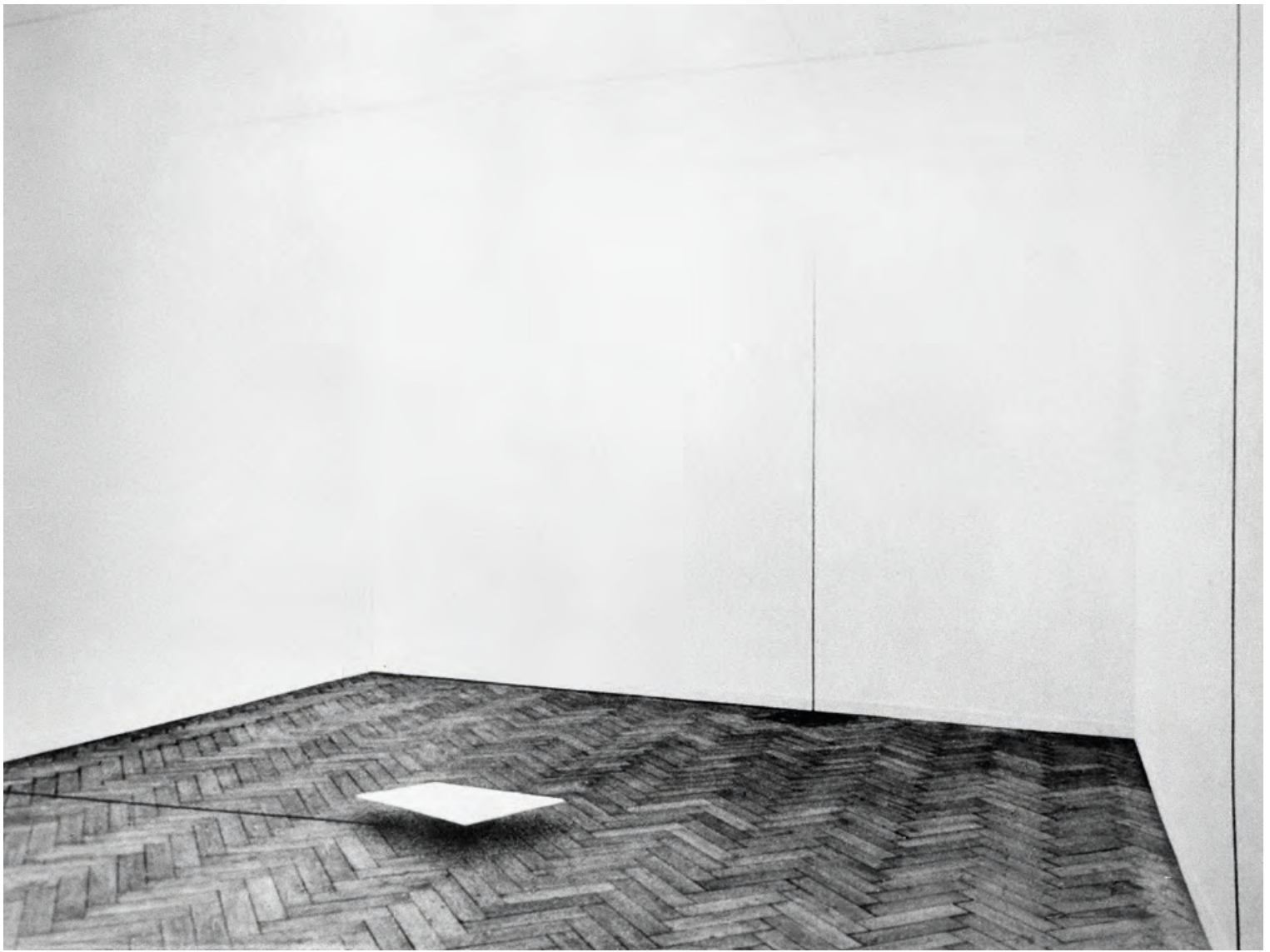


*Powietrze, pomieszczenie,
przestrzeń / Air, Room,
Space, 1971*
instalacja, Galeria Foksal,
Warszawa
installation, Foksal Gallery,
Warsaw

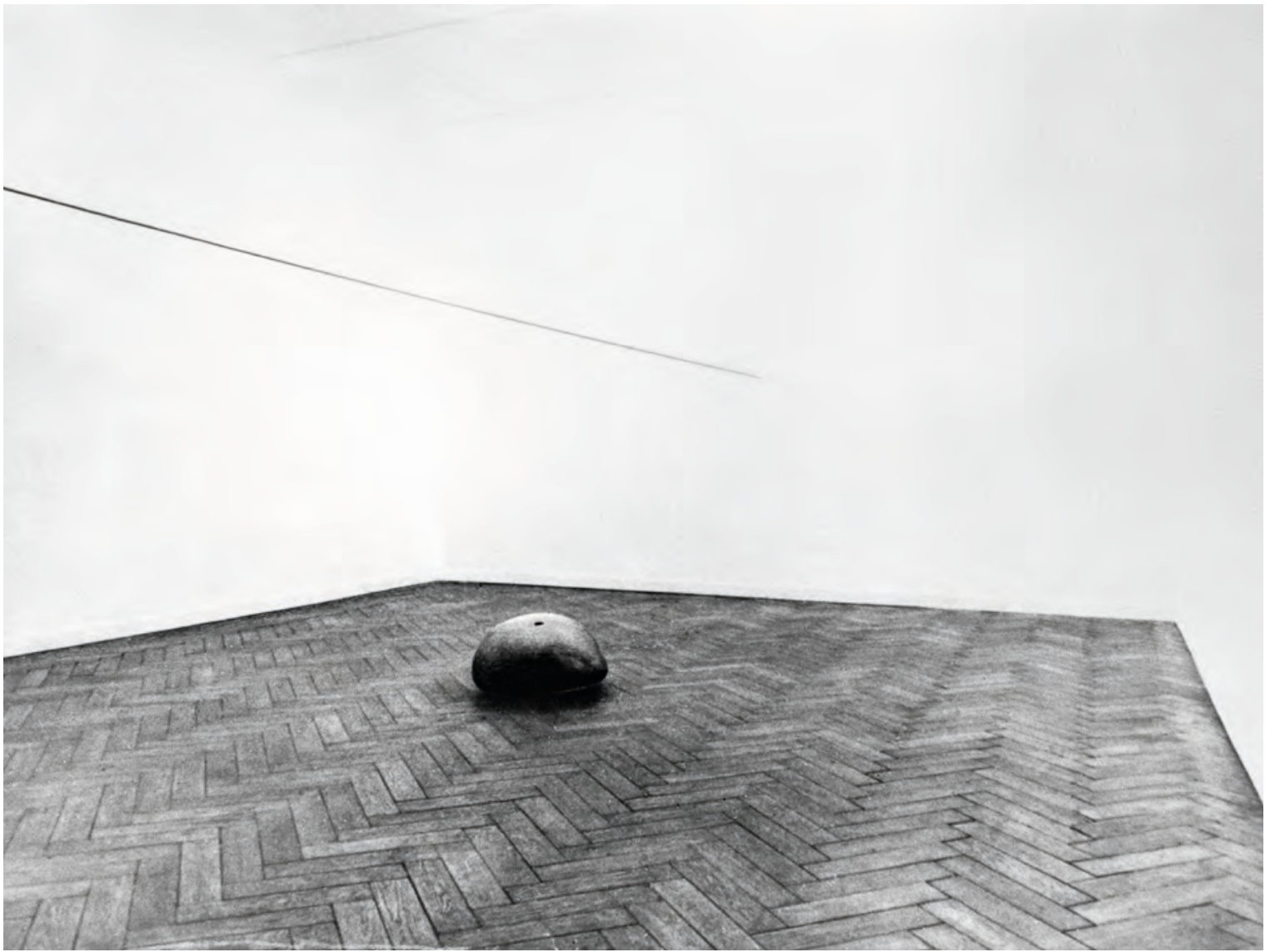




Przeciąg / Draught, 1975
instalacja: bibułka japońska, czarna nitka, Galeria
Foksal, Warszawa
installation: Japanese paper, black thread, Foksal
Gallery, Warsaw



Lustro / Mirror, 1975
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw

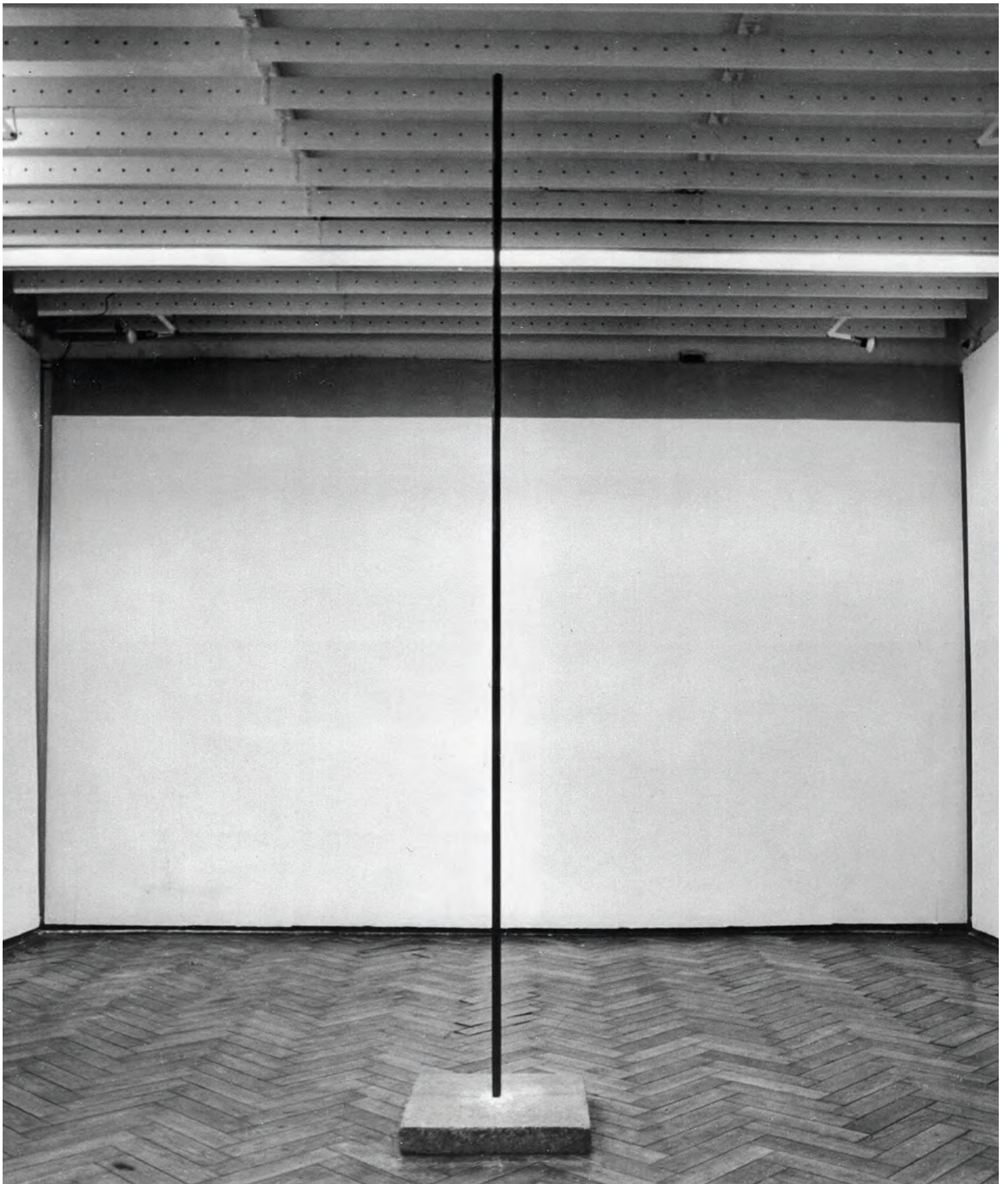


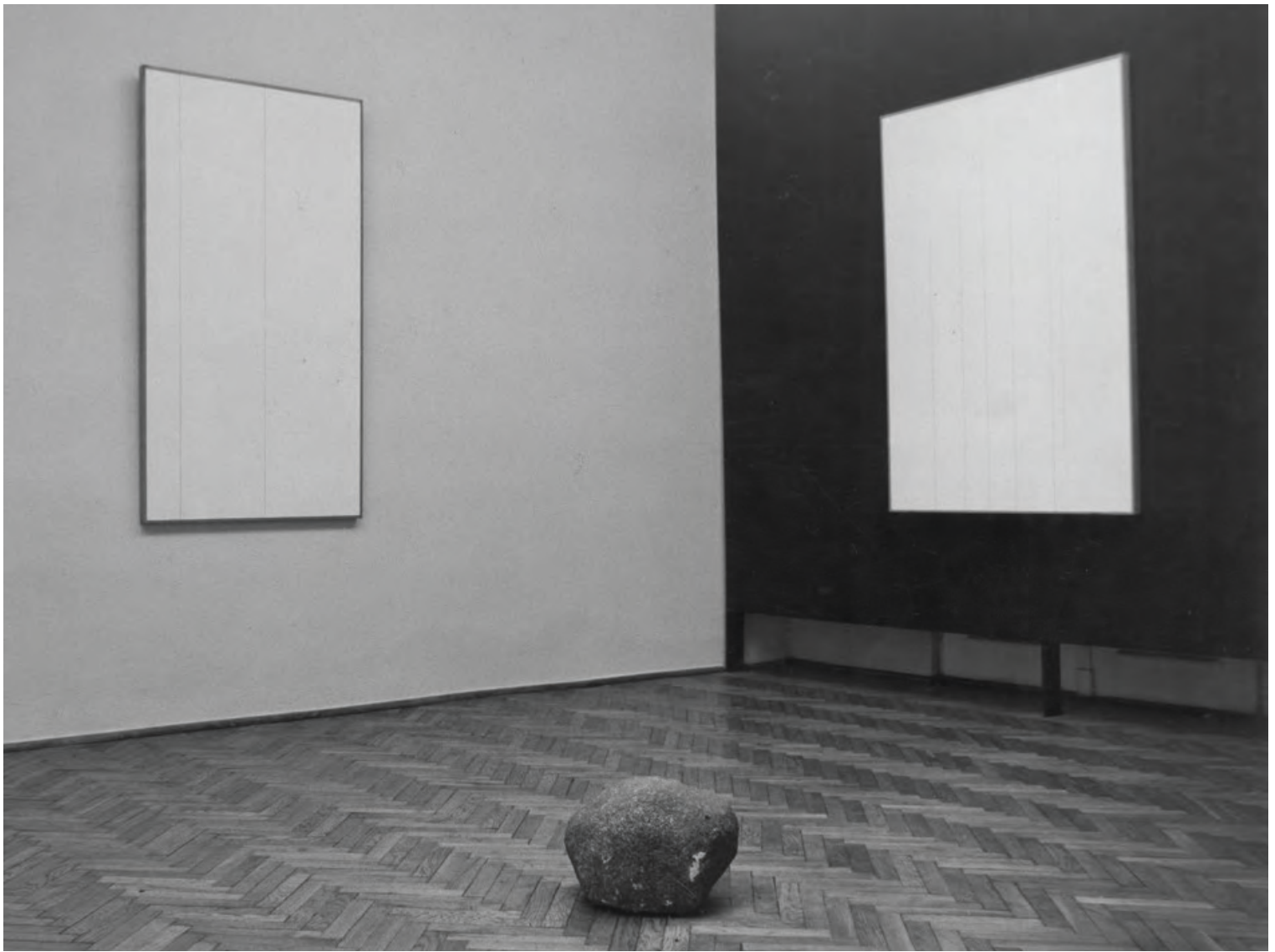
Linia / Line, 1975
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw



Dziura / The Hole, 1975
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw

>
*Płyta chodnikowa, pręt metalowy i niebo /
Paving Slab, Metal Rod, and the Sky*, 1973
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw





Dwa bieguny / Two Poles, 1972
instalacja, wystawa *Dziura — Wiatr — Kamienie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1990
installation, *Hole — Wind — Stones* exhibition, Muzeum Sztuki, Łódź, 1990



Teren / Area, 1978
instalacja, Galeria Desa, Nowa Huta, kol. MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
installation, Desa Gallery, Nowa Huta, coll. of MOCAK Museum of Contemporary Art in Kraków



Najpiękniejszy kąt otwarcia drzwi albo obraz / The Most Beautiful Angle of an Open Door, or Picture, 1984
drewniane krzesło obrotowe, 4 klamki, 2 szyldy, klucz, drewniany próg, bibuła japońska, kamień, sznurek, akryl, płyta pilśniowa,
wystawa *Język geometrii*, CBWA Zachęta, Warszawa
wooden revolving chair, 4 handles, 2 signboards, key, wooden threshold, Japanese paper, stone, twine, acrylic, hardboard,
Language of Geometry exhibition, CBWA Zachęta, Warsaw

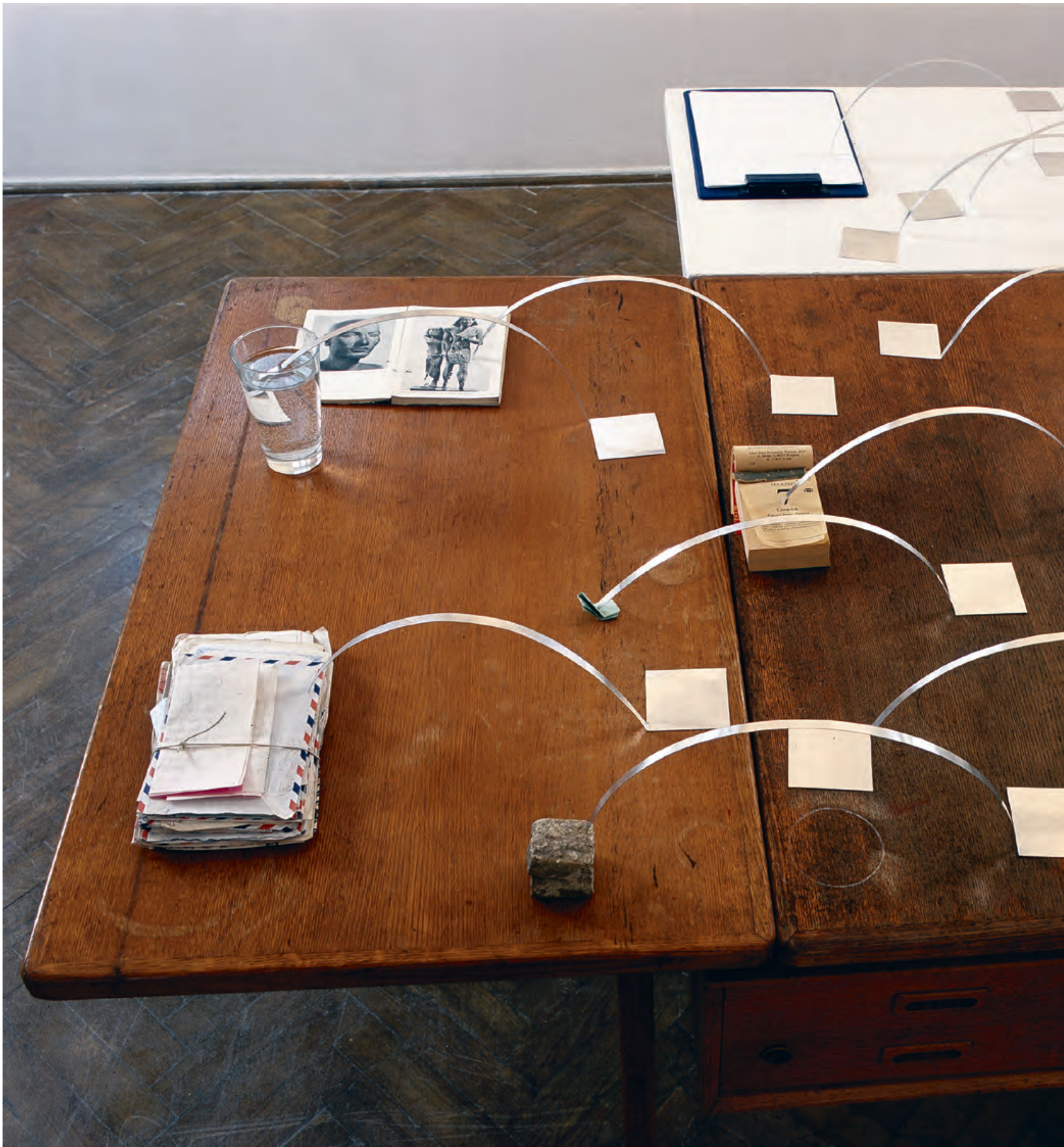


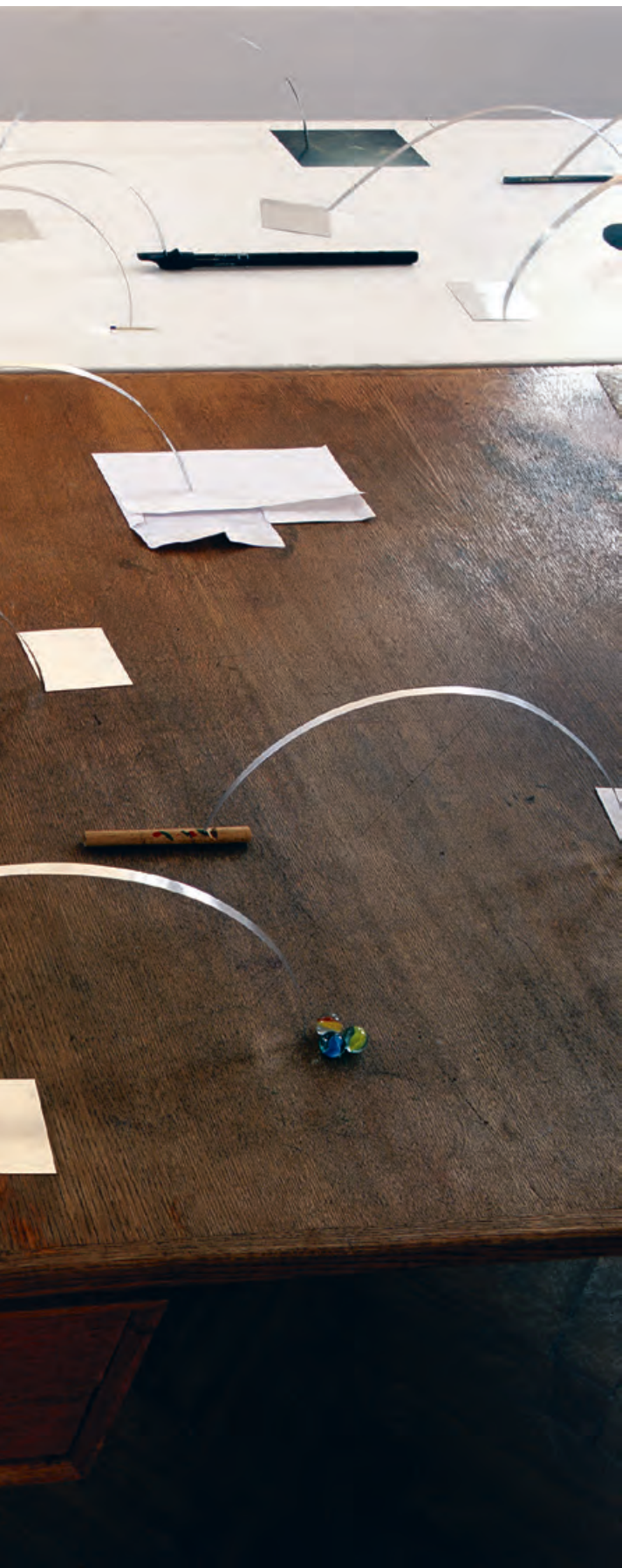
Haiku — Deszcz / Haiku — Rain, 1993
instalacja, Galeria Biblioteka, Miejska Biblioteka Publiczna, Legionowo
installation, Galeria Biblioteka, Municipal Public Library, Legionowo



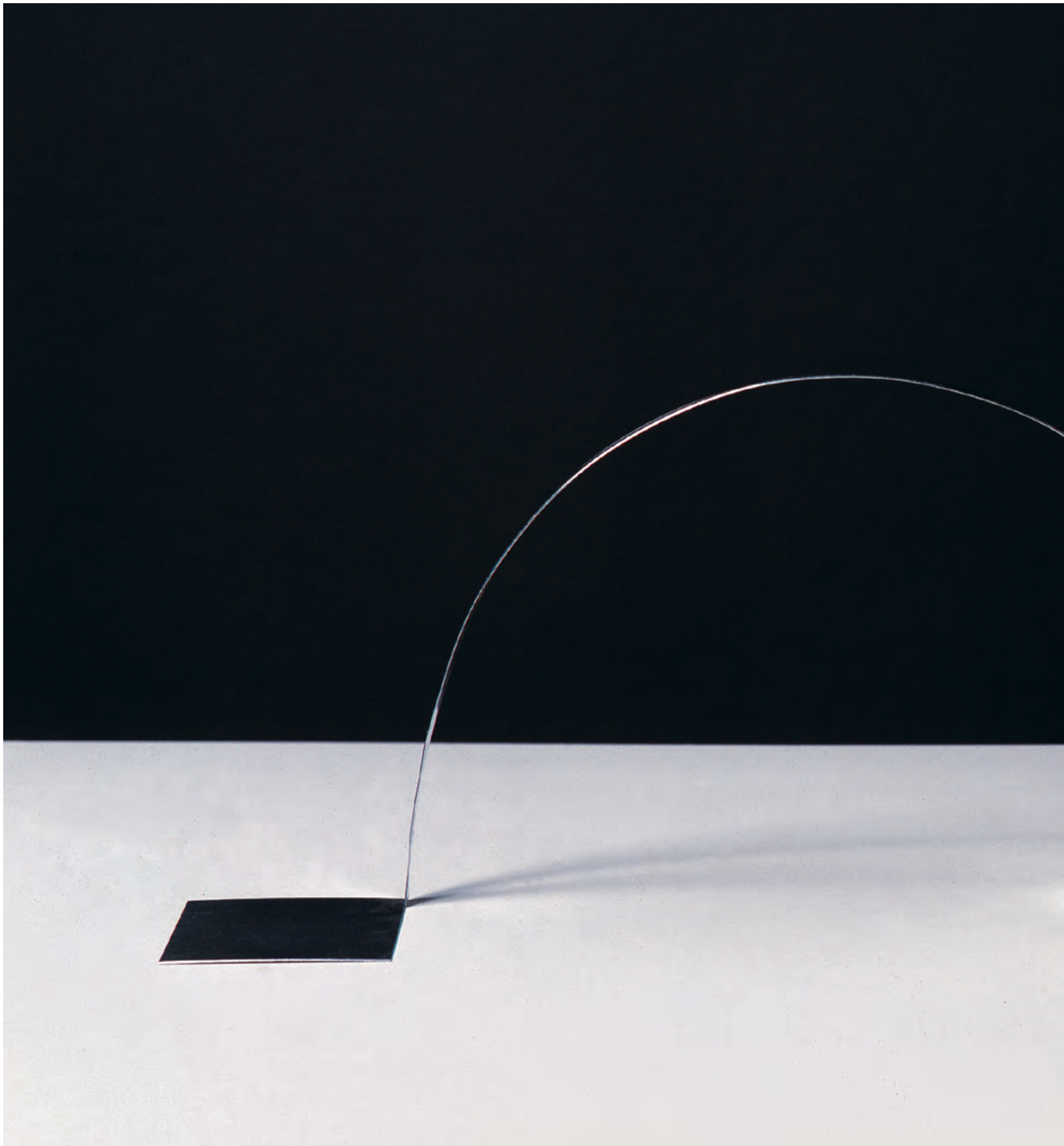


Martwa natura / Still Life, 2003
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw





Martwa natura / Still Life, 2003
instalacja, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Foksal Gallery, Warsaw





Martwa natura / Still Life, 2003/2013
szklanka z wodą, blacha aluminiowa
glass of water, aluminium sheet

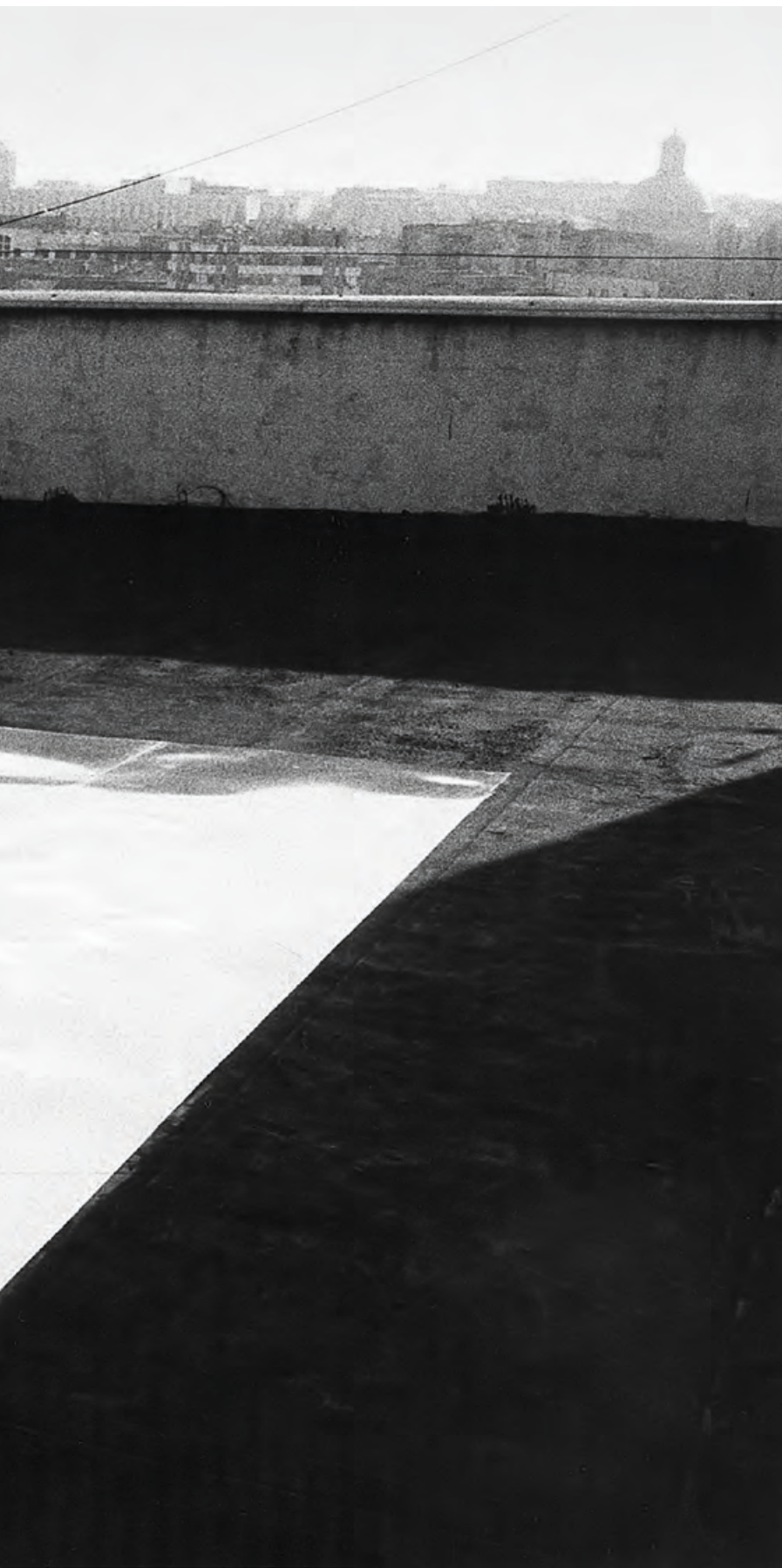
Łódki z trzciny / Boats of Reed, 1997–2006

instalacja: blacha aluminiowa, wystawa *Ścieżką ogrodu*, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2013

installation: aluminium sheet, *Along the Garden Path* exhibition, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2013







Dno nieba / A Bottom of the Sky, 1993
instalacja, taras pracowni Edwarda Krasińskiego, Warszawa
installation, terrace of Edward Krasiński's studio, Warsaw





Steinerner Sitz, 2003
instalacja, park Georgium, Dessau
installation, Georgium Park, Dessau



Haiku — Woda / Haiku — Water, 1994
instalacja, Galeria Biblioteka, Miejska Biblioteka Publiczna, Legionowo
installation, Galeria Biblioteka, Municipal Public Library, Legionowo



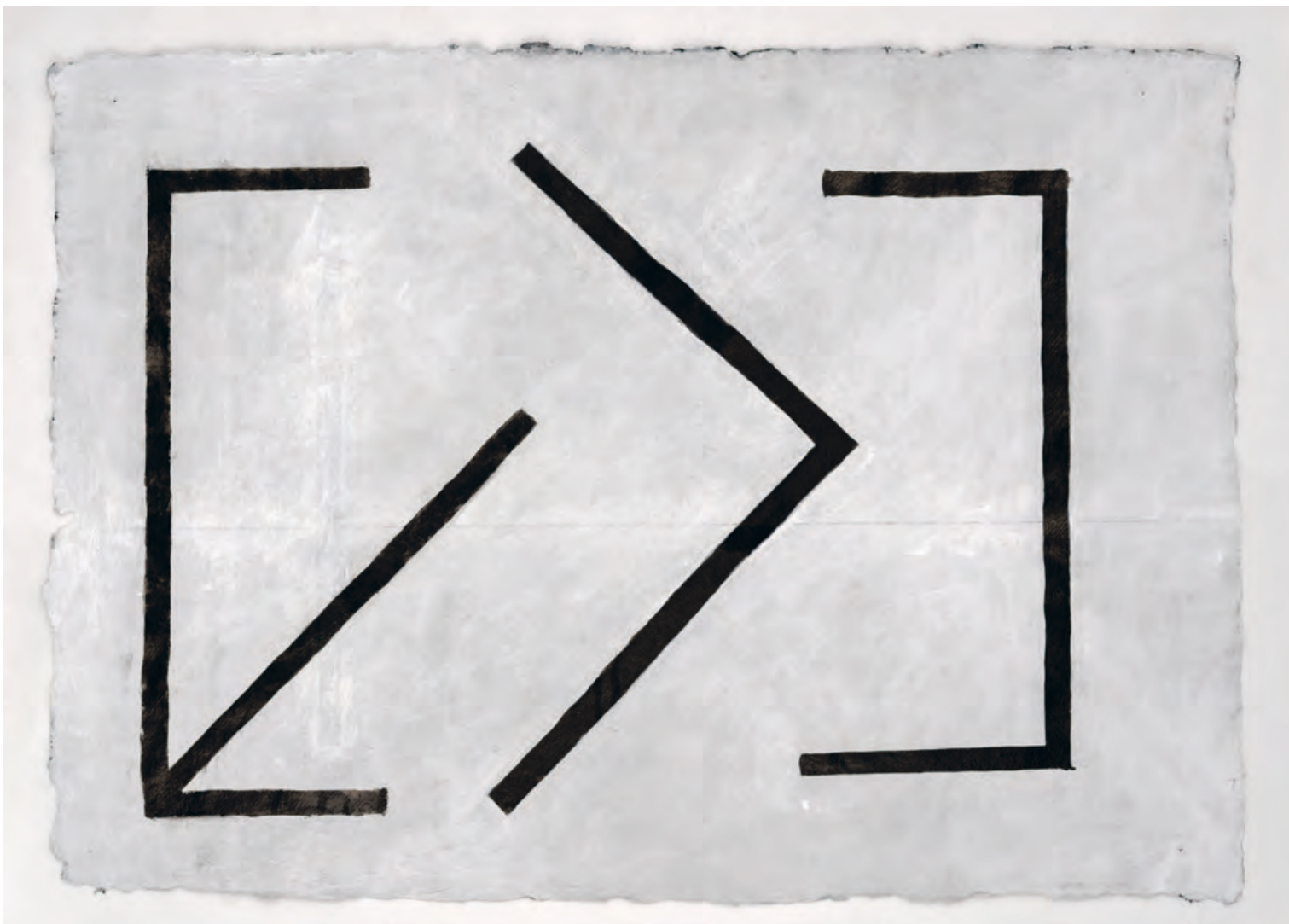
Woda / Water, 2002
instalacja, Galeria Szydłowski, Warszawa
installation, Szydłowski Gallery, Warsaw



Zwiastowanie / Annunciation, 1995

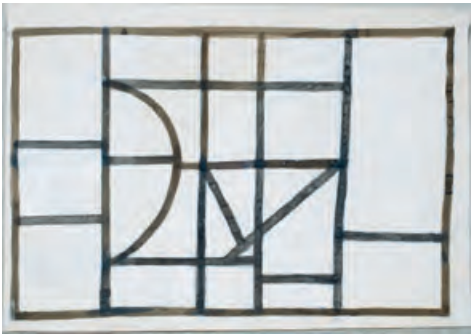
pręt zbrojeniowy, blacha aluminiowa, drewno, tekst artysty, dźwięk, kol. Muzeum Sztuki w Łodzi
reinforcement rod, aluminium sheet, wood, artist' own text, sound, coll. of Muzeum Sztuki, Łódź



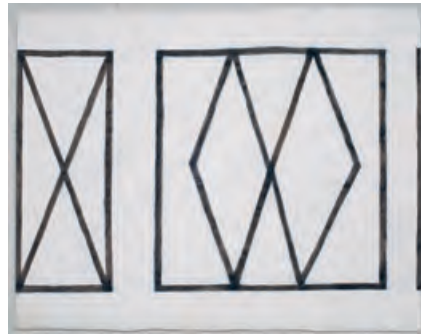


Rysunek / Drawing 62, 2012*

* jeśli nie podano inaczej, rysunki w technice: tusz chiński, akryl, papier / unless otherwise noted, drawing made using the China ink, acrylic on paper technique



1.



2.



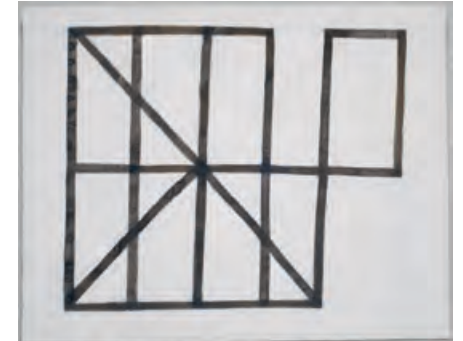
3.



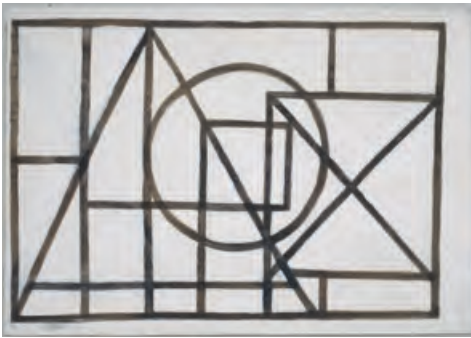
4.



5.



6.



7.



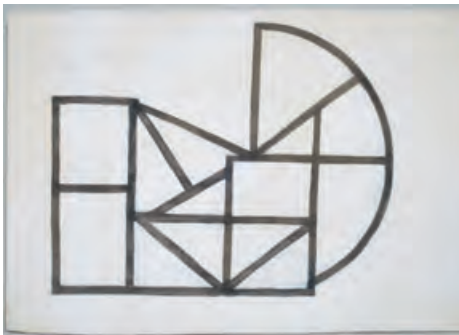
8.



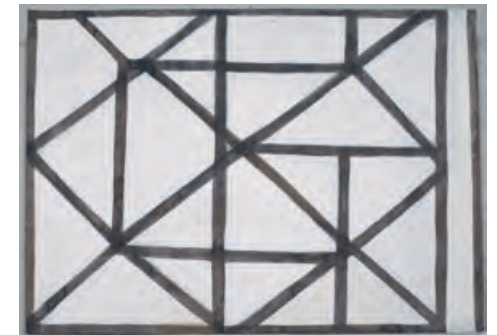
9.



10.



11.



12.

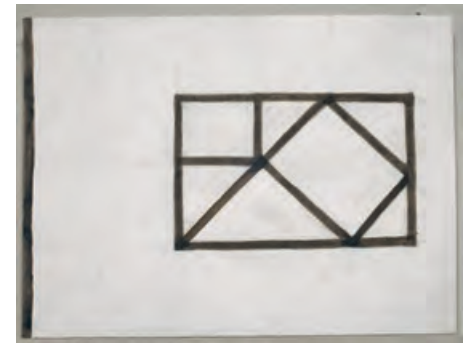
1. Rysunek / Drawing 1, 2011 | 2. Rysunek / Drawing 2, 2011 | 3. Rysunek / Drawing 3, 2011 | 4. Rysunek / Drawing 4, 2011 | 5. Rysunek / Drawing 5, 2011
6. Rysunek / Drawing 6, 2011 | 7. Rysunek / Drawing 7, 2011 | 8. Rysunek / Drawing 8, 2011 | 9. Rysunek / Drawing 9, 2011 | 10. Rysunek / Drawing 10, 2011
11. Rysunek / Drawing 11, 2011 | 12. Rysunek / Drawing 12, 2011



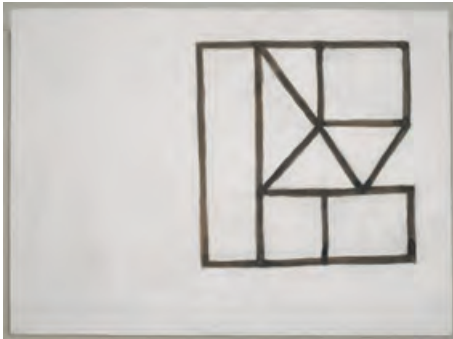
13.



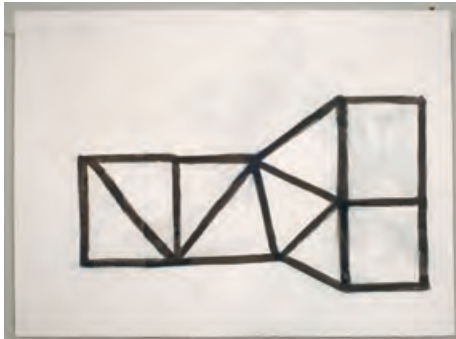
14.



15.



16.



17.



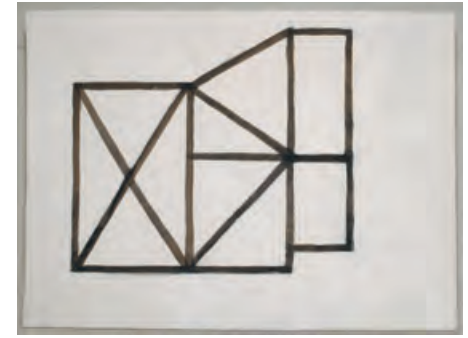
18.



19.



20.



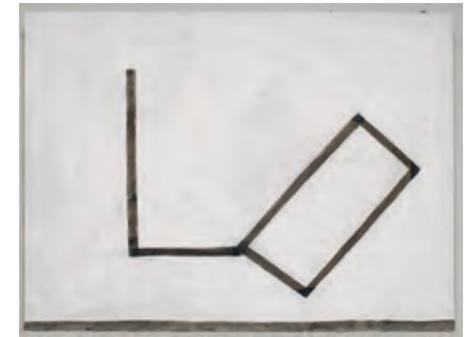
21.



22.

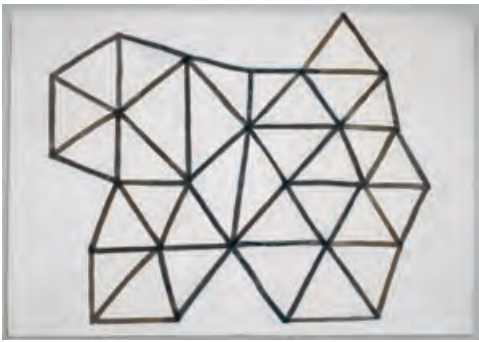


23.



24.

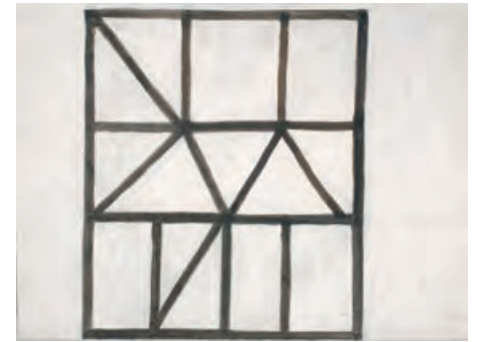
13. Rysunek / Drawing 13, 2011 / 14. Rysunek / Drawing 14, 2011 / 15. Rysunek / Drawing 15, 2011 / 16. Rysunek / Drawing 16, 2012 / 17. Rysunek / Drawing 17, 2011
18. Rysunek / Drawing 18, 2012 / 19. Rysunek / Drawing 19, 2012 / 20. Rysunek / Drawing 20, 2012 / 21. Rysunek / Drawing 21, 2012 / 22. Rysunek / Drawing 22, 2012
23. Rysunek / Drawing 23, 2012 / 24. Rysunek / Drawing 24, 2012



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.

25. Rysunek / Drawing 25, 2012 / 26. Rysunek / Drawing 26, 2012 / 27. Rysunek / Drawing 27, 2012 / 28. Rysunek / Drawing 28, 2012 / 29. Rysunek / Drawing 29, 2012
30. Rysunek / Drawing 30, 2012 / 31. Rysunek / Drawing 31, 2012 / 32. Rysunek / Drawing 32, 2013, Fundacja Galerii Foksal / Foksal Gallery Foundation
33. Rysunek / Drawing 33, 2013 / 34. Rysunek / Drawing 34, 2013 / 35. Rysunek / Drawing 35, 2013 / 36. Rysunek / Drawing 36, 2013



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.



47.



48.

37. Rysunek / Drawing 37, 2013 / 38. Rysunek / Drawing 38, 2013 / 39. Rysunek / Drawing 39, 2013 / 40. Rysunek / Drawing 40, 2011 / 41. Rysunek / Drawing 41, 2013, wł. prywatna / private collection / 42. Rysunek / Drawing 42, 2013, tusz chiński, akryl, kamyk, papier, wł. prywatna / China ink, acrylic stone, paper, private collection / 43. Rysunek / Drawing 43, 2013, tusz chiński, papier / China ink, paper / 44. Rysunek / Drawing 44, 2014, tusz chiński, akryl, kamyk, wł. prywatna / China ink, acrylic, stone, paper, private collection / 45. Rysunek / Drawing 45, 2013 / 46. Rysunek / Drawing 46, 2014 / 47. Rysunek / Drawing 47, 2014 / 48. Rysunek / Drawing 48, 2014



49.



50.



51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.

49. Rysunek / Drawing 49, 2014 / 50. Rysunek / Drawing 50, 2014 / 51. Rysunek / Drawing 51, 2014 / 52. Rysunek / Drawing 52, 2015, tusz, akryl, kamyk, papier, wł. prywatna / China ink, acrylic, stone, paper, private collection / 53. Rysunek / Drawing 53, 2014 / 54. Rysunek / Drawing 54, 2014 / 55. Rysunek / Drawing 55, 2014 / 56. Rysunek / Drawing 56, 2014, tusz, akryl, kamyki, papier, wł. prywatna / China ink, acrylic, stones, paper, private collection / 57. Rysunek / Drawing 57, 2014 / 58. Rysunek / Drawing 58, 2014 / 59. Rysunek / Drawing 59, 2014, tusz, akryl, kamyki, papier, wł. prywatna / China ink, acrylic, stones, paper, private collection / 60. Rysunek / Drawing 60, 2014



61.



62.



63.



64.



65.



66.

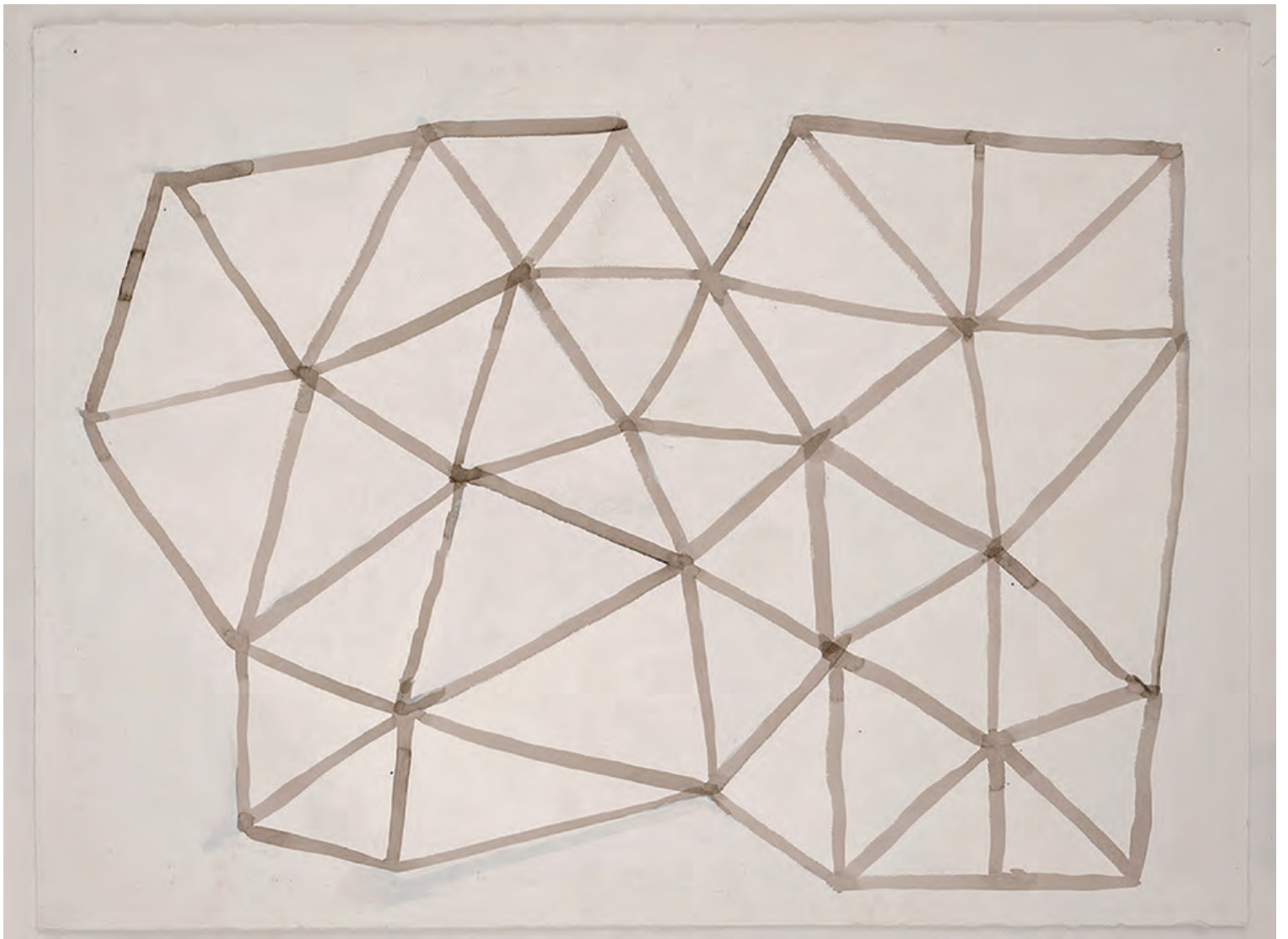


67.



68.

61. Rysunek / Drawing 61, 2014, tusz, akryl, kamień, papier, wł. prywatna / China ink, acrylic, stone, paper, private collection / 62. Rysunek / Drawing 63, 2011
63. Rysunek / Drawing 64, 2014 / 64. Rysunek / Drawing 65, 2014 / 65. Rysunek / Drawing 66, 2014 / 66. Rysunek / Drawing 73, b.d. / undated
67. Rysunek / Drawing 77, b.d. / undated / 68. Rysunek / Drawing 81, b.d. / undated



Rysunek / Drawing 67, 2011





Wystawa *Modlitwa do bytu* /
Prayer to Being exhibition, 2015
Galeria Foksal, Warszawa
Foksal Gallery, Warsaw





Modlitwa i Miasto / The Prayer and The City, 2017
instalacja, Instytut Awangardy, Warszawa
installation, Avant-Garde Institute, Warsaw





Hiroshima / Hiroshima, 1990
instalacja: kimono, dachówka, kamienie, wystawa
Dziura — Wiatr — Kamienie, Muzeum Sztuki w Łodzi
installation: kimono, roof tile, stones, *Hole — Wind*
— Stones exhibition, Muzeum Sztuki, Łódź

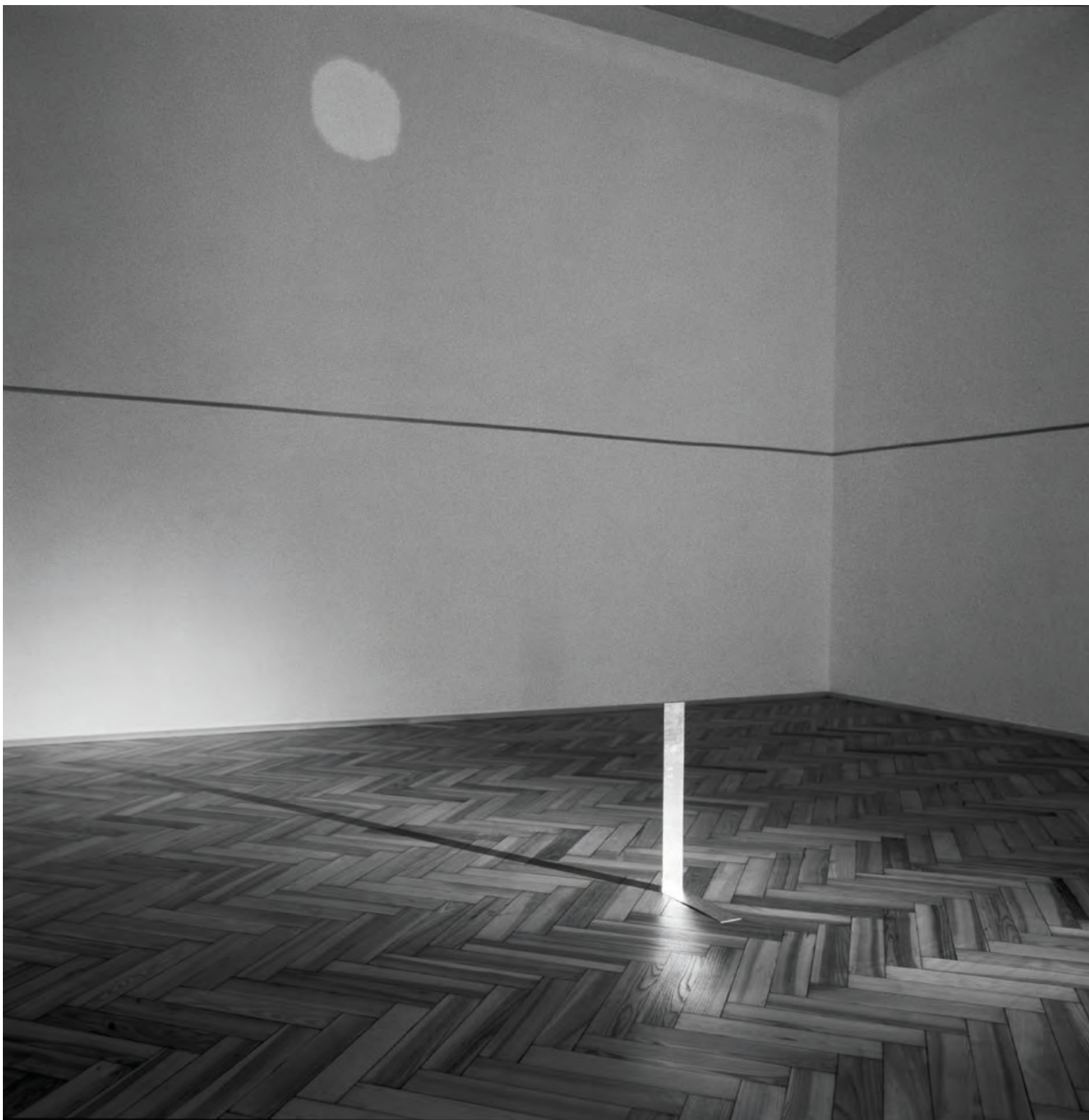
Kamień oświęcimski / The Auschwitz Stone, 1988
instalacja, performans, Galeria Rzeźby, Warszawa
installation, performance, Galeria Rzeźby, Warsaw







Człowiek / A Man, 1984
wizytówki, kamienie, nitka, wystawa *Ścieżką ogrodu*,
Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg,
2013
visiting cards, stones, thread, *Along the Garden Path*
exhibition, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen,
Magdeburg, 2013

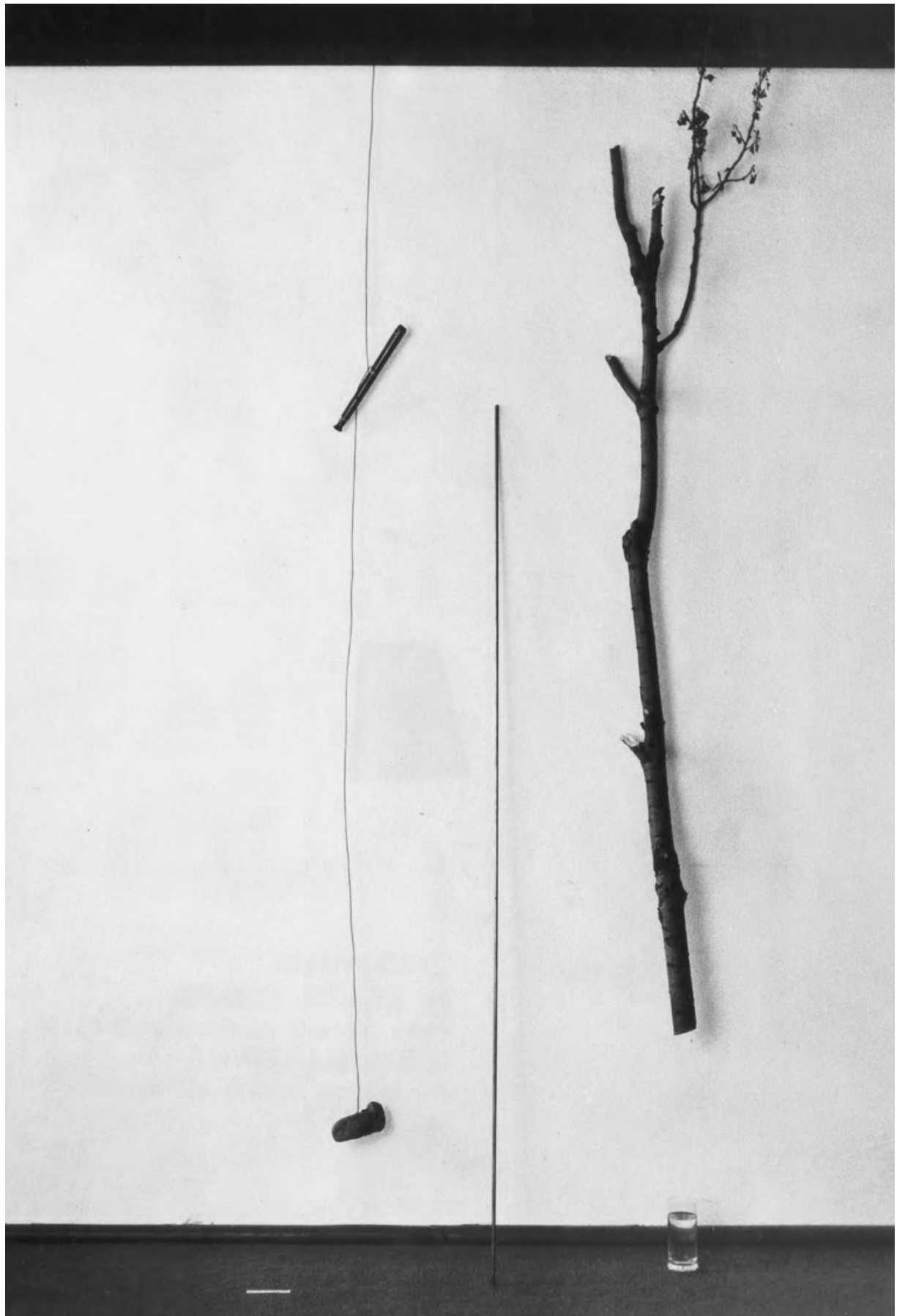


Niebieski pasek i cień / Blue Tape and Shadow, 2004
instalacja, wystawa Koji Kamoji, Edward Krasieński, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Koji Kamoji, Edward Krasieński exhibition, Foksal Gallery, Warsaw



W ciszy / In Silence, 1986
instalacja, wystawa Henryk Stażewski, Edward Krasiński, Koji Kamoji, Galeria Foksal, Warszawa
installation, Henryk Stażewski, Edward Krasiński, Koji Kamoji exhibition, Foksal Gallery, Warsaw

Flet w ciszy / Flute in Silence, 1988
instalacja, Galeria Działań, Warszawa
installation, Galeria Działań, Warsaw







Mnich / The Monk, 2009

instalacja: kamień, japonki, poduszka do medytacji, blacha
aluminiowa, wystawa *Ścieżką ogrodu*, Kunstmuseum Kloster
Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2013

installation: stone, flip-flops, meditation cushion, aluminium
sheet, *Along the Garden Path* exhibition, Kunstmuseum
Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2013





Letnie popołudnie / Summer Afternoon, 1991
instalacja: ławki ogrodowe, rośliny, lustro, kamień,
pergola, Galeria Rzeźby, Warszawa
installation: garden benches, plants, mirror, stone,
pergola, Galeria Rzeźby, Warsaw

BIOGRAM ARTYSTY / BIOGRAPHICAL NOTE

Urodzony w 1935 roku w Tokio, mieszka w Warszawie. Malarz, autor obiektów i instalacji. Ukończył studia w Musashino Art University w Tokio, w 1959 roku przyjechał do Polski i rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskując dyplom w 1966 roku.

„Potrzebne jest skupienie, wewnętrzna cisza i chęć słuchania” — te słowa artysty wypowiedziane przy okazji jednej z wystaw mogłyby być mottem całej jego twórczości. Jego prace charakteryzujące się minimalizmem i czystością abstrakcyjnych, geometrycznych form, porównywane są często z poezją haiku. Podobnie jak jej przypadku, dzieła te nie poddają się bezpośredniej interpretacji, pozostawiają jednak ulotne odczucie refleksji, odnoszące się do natury i człowieka. Niczym w japońskim ogrodzie znajdziemy tu kamyczki (cykl *Białych obrazów*) i kamienie (np. instalacja *Dwa bieguny*). Woda i powietrze — żywioły, których intensywności artysta doświadczył w trakcie swojej podróży statkiem do Polski, powracają często w jego dziełach: woda w szklance (*Ciało*), studni lub pod postacią tafli polerowanej blachy (*Łódki z trzciny*); powietrze to przestrzeń lub otwór, jak choćby w cyklu podziurawionych *Obrazów pruszkowskich* czy instalacji *Przeciąg*. Artysta odwołuje się także do tragicznych wydarzeń, z którymi się zetknął osobiście (samobójcza śmierć przyjaciela w cyklu *Księżyc Sasaki*), lub też będących traumatycznym doświadczeniem ludzkości (instalacje *Kamień oświęcimski*, *Hiroshima*).

Wielokrotnie wystawiał swoje prace w Galerii Foksal w Warszawie, indywidualne wystawy artysty odbyły się m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi (1990); CSW Zamek Ujazdowski (1997, 2003); Muzeum Górnośląskim w Bytomiu (1998) oraz w Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen w Magdeburgu (2013). Laureat Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1975) i Nagrody im. Jana Cybisa (2015).

Born 1935 in Tokyo, lives and works in Warsaw. Painter, author of objects and installations. A graduate of the Musashino Art University in Tokyo, he came to Poland in 1959 to study at the Warsaw Academy of Fine Arts, where he graduated in 1966.

‘Concentration, inner silence, and a desire to listen is what we need’ — the words, spoken on the occasion of one of the artist’s exhibitions, could serve as a motto of his entire oeuvre. Numerous researchers have compared Kamoji’s works, characterised by the minimalism and purity of abstract, geometric forms, to haiku poems. Like the latter, they defy direct interpretation, leaving however a fleeting sense of reflection on nature and man. Like in a Japanese formal garden, we will find pebbles here (the *White Paintings* series) as well as rocks (e.g. in the installation *Two Poles*). Water and air, elements whose intensity the artist experienced during his sea voyage to Poland, recur frequently in his works: water in a glass (*Body*) or a well, or as a sheet of polished metal (*Boats of Reed*); air is space, a hollow, as in the series of the hole-ridden *The Pruszków Paintings* or the installation *Draught*. Kamoji is also inspired by tragic events, whether of a personal nature (the suicidal death of his friend in the *Sasaki’s Moon* series) or a global one (the installations *The Auschwitz Stone*, *Hiroshima*).

He has had numerous solo exhibitions at the Foksal Gallery in Warsaw as well as the Muzeum Sztuki Łódź (1990); Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art (1997, 2003); Upper Silesian Museum in Bytom (1998), or the Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg (2013), among other venues. Recipient of the Cyprian Kamil Norwid’s Critics Award (1975) and Jan Cybis Award (2015).



Koji Kamoji.
Cisza i wola życia
Silence and the Will to Live

WYSTAWA / EXHIBITION



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Zachęta — National Gallery of Art
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa
zacheta.art.pl

dyrektor / director:
Hanna Wróblewska

16.06–19.08.2018

kuratorka / curator:
Maria Brewińska

współpraca / collaboration:
Julia Leopold

asystentka artysty / artist's assistant:
Naoko Takeda

projekt ekspozycji / exhibition design:
Koji Kamoji, Maria Brewińska

realizacja / exhibition production:
Krystyna Sielska i zespół / and team

program edukacyjny / educational programme:
Zofia Dubowska

sponsor wernisażu / sponsor of the opening reception:

Freixenet

patroni medialni / media patronage:

STOLICA
WARSZAWSKI MIASTECZKO RESTAURANT

artinfo.pl



Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha /
Manggha Museum of Japanese Art and Technology
ul. M. Konopnickiej 26, 30-302 Kraków
manggha.pl

dyrektor / director:
Bogna Dziechciaruk-Maj

pierwszy kwartał 2019 roku / the first quarter of 2019

kuratorka / curator:
Anna Król

projekt ekspozycji / exhibition design:
Koji Kamoji, Anna Król

KSIĄŻKA / BOOK

pod redakcją / edited by
Maria Brewińska

koordynacja wydawnicza / editorial coordination:
Dorota Karaszewska

projekt graficzny / graphic design:
Grzegorz Laszuk^{K+S}

tłumaczenie / translated by
Marcin Wawrzyńczak

fotografie / photographs:
Waldemar Andzelm: s. / pp. 47, 56, 77, 112, 113, 130 (nr 1),
131 (nr 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12)
Erazm Ciołek: s. / pp. 209, 215
Mateusz Faba: s. / p. 94
Jerzy Gładyski: s. / p. 193
Bartosz Górka: s. / pp. 194-200
Hans-Wulf Kunze: s. / pp. 42, 48, 68, 75, 78-93, 96-97, 104,
124-125, 127, 128-129, 180-181, 183, 210-211, 216-217
Marek Krzyżanek: s. / p. 114, 220
Maciej Landsberg: s. / pp. 8-31, 48, 99, 105, 106-107, 120-121,
122-123, 132, 133 (nr 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34)
Mariusz Michalski: s. / pp. 176-177, 178-179
Tadeusz Rolke: s. / pp. 102, 114, 131 (nr 14), 174-175, 188, 189
NAFTASQUAD: s. / p. 115
Ignacy Skwarcan: s. / p. 131 (nr 2, 3, 4)
Zygmunt Targowski: s. / p. 165
Grzegorz Zabłocki: s. / p. 133 (nr 23, 24, 25)

Galeria Foksal: s. / pp. 184-185
Galeria Starmach, Kraków: s. / pp. 67, 109, 110, 111
Fundacja Galerii Foksal: s. / pp. 204-205
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, depozyt Anki
Ptaszkowskiej: s. / p. 133 (nr 21)
Muzeum Sztuki w Łodzi: s. / pp. 103, 118-119, 133 (nr 26)

pozostałe zdjęcia dzięki uprzejmości artysty /
other photographs courtesy of the artist

redakcja / editing:
Jolanta Pieńkos

korekta tekstów angielskich / English proofreading:
Paulina Bożek

łamanie / layout execution:
Krzysztof Łukawski

opracowanie zdjęć / images editing:
MESA

druk / printed by
Argraf, Warszawa

wydawcy / publishers:
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków

ISBN 978-83-64714-64-1
ISBN 978-83-62096-74-9

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
Teksty i projekt graficzny dostępne na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska /
Texts and graphic design are licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

ZACHETA

manggha



ISBN 978-83-64714-64-1
ISBN 978-83-62096-74-9

ISBN 978-83-64714-64-1



9 788364 714641 >