

WYSTAWA CZYNNA DO 19.08.2018



KOJI KAMOJI. CISZA I WOLA ŻYCIA



Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

*Księżyc / Moon, 1994–1995,
własność artysty / property of the artist,
fot. / photo: Maciej Landsberg*

Wystawie *Koji Kamoji. Cisza i wola życia* towarzyszy publikacja wydana przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki i Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.

Zostanie udostępniona na początku lipca 2018.

The Koji Kamoji. Silence and the Will to Live exhibition by the publication published by the Zachęta — National Gallery of Art and the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków,. The book will be available in early July 2018.

Ekspozycja będzie mieć swoją odsłonę w Muzeum Manggha w Krakowie na początku 2019 roku

The exhibition is planned be shown at the Manggha Museum in Kraków sometime in early 2019

Podziękowania dla Zarządu Dróg Miejskich w Warszawie za pomoc w realizacji instalacji *Cisza i wola życia*

Special thanks to the the Municipal Road Authority (ZDM) in Warsaw for their help in implementing the installation *Silence and the Will to Live*

patroni medialni | media patronage: Stolica, artinfo

kontakt dla mediów | press: Olga Gawerska, rzecznik@zacheta.art.pl, +48 22 556 96 55, + 48 603 510 112

Koji Kamoji. Cisza i wola życia

Koji Kamoji. Silence and the Will to Live

kuratorka | curator: Maria Brewińska

współpraca | collaboration: Julia Leopold

asystentka artysty | artist's assistant: Naoko Takeda

projekt ekspozycji | exhibition design: Koji Kamoji, Maria Brewińska

stażystki | interns: Marcelina Palińska, Marta Korzekwa

Cisza i wola życia to retrospektywna wystawa artysty pochodzącego z Japonii, od 1959 roku mieszkającego i tworzącego w Polsce. Prezentuje wybór prac powstających od lat sześćdziesiątych do dzisiaj — obrazów, rysunków oraz kluczowych w jego dorobku instalacji. W perspektywie historycznej wystawa jest podsumowaniem dokonania twórcy, którego artystyczna tożsamość osadzona jest w szerokim kontekście: sztuki polskiej, modernistycznej, podejmującej wartości uniwersalne, ale też nasyconej estetyką i wartościami Wschodu.

Mimo przeglądowego charakteru wystawa nie posiada kategorię początku i końca. Powołując się na cykliczny model czasu, poruszamy się po okręgu, konfrontujemy się z tymi samymi pracami, działaniami, afektami, strategiami artystycznymi. Brak odniesienia do genezy, jak i brak definitywnego końca sprawiają, że „tu i teraz” nabiera w tej twórczości innego znaczenia. Świadomość dzieła przekłada się na stoicyzm artysty wobec siebie i świata, 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 dotrzeć jak najgłębiej, żeby uzyskać grunt, pewność, równowagę, swobodę oddechu. [...] Nie robię postępów, nie jest dla mnie ważne, czy praca została zrobiona wczoraj, czy dziesięć lat temu”.

Najstarsze prace na wystawie przywołują początki, uanaoczniając proces rozwoju twórczego artysty. Wszystko zaczęło się od Galerii Foksal, gdzie od 1967 roku Kamoji wystawia swoje prace, wpisując się w modernistyczne tradycje tego miejsca. Obrazy pruszkowskie, pudełkowe/reliefowe, powstałe z polichromowanych płyt z wyżłobionymi dłutem otworami/dziurami, wciąż zwracają uwagę swoją oszczędną, a zarazem złożoną formą. Prostota i zwyczajne materiały wyróżniają także inne prace artysty. Najczęściej używane: sklejka, kamień, metalowe pręty, aluminium, papier — współtworzą formalny i konceptualny rygor prac charakteryzujący się minimalizmem oraz czystością abstrakcyjnych przedstawień; budują zagadkowe korespondencje, nie poddające się jednoznacznej interpretacji. Dzieła te oraz ich komponenty nawiązują do japońskiej estetyki, tak jak cykl białych obrazów, instalacja *Dwa bieguny* (1972) zestawiająca abstrakcję z umieszczonym centralnie kamieniem czy *Cisza i wola życia* (2018) wywodząca się z tradycji ogrodów japońskich. Prace o przestrzeni, powietrzu i wodzie niosą ślady osobistych doświadczeń, np. długiej podróży do Polski. W wielu innych powracają wspomnienia tragicznych wydarzeń — samobójczej śmierci przyjaciela w cyklu *Księżyc Sasakiego*, 1995). Instalacje *Kamień oświęcimski* (1988) i *Hiroshima* (1995) dotyczą zbiorowych, traumatycznych doświadczeń. Ważny jest stosunek Kojiego do otaczających go rzeczy czego wyrazem są kompozycje *Martwych natur* (2003). „Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego lecz o odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy i świata, od którego się oddalamy”. Nieobca jest także artyście refleksja na temat przemian w sztuce artykułowana w serii obrazów poświęconych średniowieczu czy w tworzonych od kilku lat rysunkach: „Myślę, że sztuka współczesna w ostatnim czasie stała się bardzo rozbudowana i skomplikowana. Dlatego też m.in. chciałem powrócić jeszcze raz do najprostszych sposobów, używając, tak jak kiedyś, jedynie papieru, pędzla, tuszu i bieli”. Technika ich powstawania odwołuje się do różnych tradycji Wschodu, ale również do początków europejskiej abstrakcji i poszukiwania przez nią transcendencji. Czynności i cha-

Silence and the Will to Live is a retrospective exhibition of the Japanese artist Koji Kamoji, who has been based in Poland since 1959. It presents a selection of works ranging from the 1960s to the present — paintings, drawings, and, crucially, installations. From the historical perspective, the exhibition recapitulates the work of a creative individual whose artistic identity is set in a broader context: of Polish art, of universalistic modern art, but also of Oriental art, its aesthetics and values.

Despite its retrospective nature, the show doesn't have a categorical beginning or end. Informed by the cyclical model of time, we move around in circles, confronting the same works, performances, affects, and artistic strategies. The lack of reference to origins as well as the lack of a conclusive end mean that the 'here and now' acquire a different significance in this work. The awareness of the work translates into the artist's stoic attitude towards the world and himself, with a simultaneous preoccupation with the present continuum. As if nothing were changing: '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 make no progress . . . it doesn't matter to me whether a work is from yesterday or from ten years ago'.

The oldest works in the show evoke the beginnings, visualizing the process of the artist's creative development. Everything began at the Foksal Gallery where Kamoji has been showing his work since 1967, inscribing himself in the modernist traditions of the place. The box-like/relief-like 'Pruszków paintings', made of polychromed panels with chiselled holes, are still striking in their spare yet complex form. Simplicity and ordinariness of materials characterize other works as well. The most frequently used materials — plywood, stones, metal rods, aluminium, paper — contribute to the formal and conceptual rigour of the works, which is marked by minimalism and a purity of abstract representations; they bring forth puzzling correspondences that hardly yield to clear-cut interpretations. These works and their components allude to Japanese aesthetics, e.g., the white painting series, the installation *Two Poles* (1972), combining abstraction with a centrally placed stone, or *Silence and the Will to Live* (2018), inspired by the Japanese garden tradition. Works about space, air, and water carry traces of personal experiences — the long voyage to Poland. Other pieces contain reminiscences of tragic events — the suicidal death of a friend in *Sasaki's Moon* (1995). The installations *Auschwitz Stone* (1988) and *Hiroshima* (1995) touch upon traumatic collective experiences. Kamoji's mindful attitude towards the things around him is reflected in the *Still Lifes* (2003). 'I'm not interested in building anything new, but in finding and preserving the things we forget and the world we grow increasingly away from'. The artist's reflection on changes in art is articulated in a series of paintings devoted to the Middle Ages or in drawings, a medium Kamoji took up a few years ago: 'Contemporary art has become very complex in recent years. That's why I wanted to return to the simplest materials: just paper, brush, and ink, like in the past'. The technique of those works has been informed by various Oriental traditions but also by the beginnings of European abstract art and its quest for transcendence. The nature of Kamoji's practice — the repetitiveness of the creative gestures, intense concentration — takes on a clearly

rakter pracy — powtarzalność gestów tworzenia, wytężona koncentracja — nabierają wyraznie duchowego wymiaru. Twórczość artysty jest pragnieniem dotknięcia bytu człowieka, rzeczy, świata, co znajduje symboliczny wyraz w próbach reprezentacji nieskończoności przestrzeni, żywiołu wody, powietrza. To przejaw japońskiego, intuicyjnego odczuwania natury, ale i buddyjskiej tradycji.

W kontekście wystawy przekrojowej pojawia się jednak nowa jakość, nerw, który pozwala wybrzmieć nieznanym dotąd treściom. To monumentalna instalacja *Cisza i wola życia*, która nabiera bardziej surowego kształtu. „Pozbyłem się elementów sentymentalnych. Zlikwidowałem muzykę, deszcz, łódki na wodzie. Nie ma nic. Tylko lustro wody i chodniki dookoła. A wózek jest metaforą ciała, jakiegoś ograniczenia naszego życia, ale mimo wszystko woli życia”. Instalacja ta kreuje miejsce kontemplacji, metaforę pogłębionej relacji człowieka z naturą. Jest także opowieścią o przemijaniu — kiedy to, co minęło, funkcjonuje w teraźniejszości. Płyty chodnikowe wyznaczają ścieżki pozwalające wejść w przestrzeń instalacji, ale można jej również doświadczać, siedząc na wózku inwalidzkim. To przedmiot o szczególnym znaczeniu, wnoszący do dialogu z naturą problematykę fizycznej degradacji ciała związanej z procesem przemijania, lecz zdeterminowanej wolą życia. Symbolikę trwania i przemijania Koji Kamoji demonstruje w kilku planach wystawy. Instalacja *Przeciąg* (od 1975), której tytuł został wzbogacony o nowy komponent — starość, przydaje jej całkiem innego wymiaru (*Przeciąg/Starość*, 2018). Dotyka najbardziej podstawowego doświadczenia człowieka, jakim jest przemijanie, jednak czyni to bez patosu, tragizmu i trwogi.

Dzięki dyscyplinie wewnętrznej oraz intuicji Kamoji łączy sztukę, życie i doświadczenie duchowe w nierozrwalną całość. Sztuce i swojej w niej obecności przypisuje metafizyczny cel — odsłonięcie prawdy bytu/bycia, nawet tej najtrudniejszej, lecz przecież zdeterminowanej wolą życia. Na wystawie znalazła się także 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. Umiejętność integrowania wiedzy, doświadczeń i przeżyć, pragnienie wewnętrznej harmonii, a nade wszystko świadome pogłębianie pracy nad sobą należy uznać za wyznacznik życia i sztuki Kojiego Kamojiego.

Koji Kamoji urodził się w 1935 roku w Tokio. W 1958 roku ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych Musashino w Tokio. W 1959 roku odbył podróż do Polski. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskując dyplom w 1966 roku w pracowni prof. Artura Nacht-Samborskiego. Od 1967 roku współpracuje z Galerią 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 (2013). Laureat Laureat Nagrody Krytyki im. C. K. Norwida (1975) oraz Nagrody im. Jana Cybisa (2015).

spiritual dimension. The artist seeks to touch upon the existence of man, things, the world, which finds a symbolic expression in his efforts to represent the infinity of space, the element of water, air. This is a manifestation of the characteristically Japanese intuitive perception of nature but also of Buddhist tradition.

The retrospective features however a new quality, a nerve that allows previously unacknowledged aspects to emerge. It is the monumental installation *Silence and the Will to Live*, which acquires a more austere shape. ‘I’ve got rid of the sentimental elements. I’ve scrapped the music, the rain, the boats on water. There is nothing. Only the mirror of the water and the footways around it. The wheelchair, in turn, is a metaphor of our body, of the constraints of life, but also of our will to live’. The installation creates a place of contemplation, a metaphor of man’s deeper relationship with nature. It is also a narrative about transience — when the past functions in the present. The pavement stones form paths that allow one to enter the installation space, but it can also be experienced from the wheelchair. This is an object of special significance, contributing to the dialogue with nature the problematique of the physical degradation of the body, succumbing to transience but still determined by the will to live. The symbolism of duration and transience is present on several levels in the exhibition. The installation *Draught* (since 1975), whose title has received a new component — ‘old age’ — lends it a whole new dimension (*Draught/Old Age*, 2018). While dealing with the most basic human experience — that of transience — it does so without pathos or a sense of tragedy or anxiety.

Through his inner discipline and intuition, Kamoji combines art, life, and the spiritual experience into an inseparable whole. He ascribes a metaphysical purpose to art and his own presence in it — that of revealing the truth of existence, even the most difficult one, yet always determined by the will to live. The exhibition features the low-key installation *The Monk* (2009) — a symbol of wisdom and spiritual explorations – composed of the attributes of a body involved in meditation, art making, or finally subjected to the process of individuation, leading to a meeting with oneself. An ability to integrate knowledge, experiences, and emotions, a desire of inner harmony, and, above all, constant self-work are cornerstones of Koji Kamoji’s life and work.

Koji Kamoji was born in Tokyo in 1935. In 1958, he graduated from the Musashino Academy of Fine Arts in Tokyo. He then enrolled at the Warsaw Academy of Fine Arts, graduating in 1966 in the studio of Prof. Artur Nacht-Samborski. Associated with the Foksal Gallery in Warsaw since 1967. Selected solo exhibitions: Muzeum Sztuki, Łódź (1990); CSW Zamek Ujazdowski, Warsaw (1997, 2003); Muzeum Górnośląskie, Bytom (1998), or Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg (2013). Winner of the Cyprian Kamil Norwid Critics Prize (1975) and the Jan Cybis Prize (2015).

Prace na wystawie

Works at the Exhibition

Sala | Room 1

Cisza i wola życia, 2018

Instalacja nawiązuje do estetyki ogrodów japońskich służących kontemplacji i pogłębieniu relacji człowieka z naturą. Aluminiowa płaszczyzna tworzy iluzję wody —symbolu życiodajnej mocy i pragnienia życia. Chodniki wyznaczają ścieżki pozwalające wejść w przestrzeń instalacji, można jej również doświadczać, siedząc na wózku inwalidzkim. To przedmiot o szczególnym znaczeniu, wnoszący do dialogu z naturą problematykę fizycznej degradacji ciała związanej z procesem przemijania, ale zdeterminowanym wolą życia.

Silence and the will to live, 2018

The installation is informed by the aesthetic of Japanese gardens serving contemplation and helping to achieve a deeper relationship with nature. The aluminium surface creates an illusion of water – a symbol of the life-giving force and the will to live. The boardwalks form paths enabling the viewer to enter the installation space, which can also be experienced from the wheelchair. The latter is a special object, contributing to the dialogue with nature the issue of the physical degradation of the body which succumbs to transience, but nonetheless remains determined to live.

Sala | Room 2

Kamień oświęcimski, 1988/2018, instalacja

Chodziłem po obozie w Oświęcimiu. Przywiozłem kamień z torów kolejowych.

Przez niego nie mogłem wytrzymać w pracowni. Powstała ta praca.

Koji Kamoji, 1988

The Auschwitz Stone, 1988/2018, installation

I walked around the Auschwitz camp. I brought back a stone from the railroad tracks. Its presence in the studio was untenable. I made this work..

Koji Kamoji, 1988

Rysunki

Czym jest dla mnie rysunek i rysowanie.

1. Rysunek to rdzeń, pestka owocu.
2. Rysunek to wewnętrzna potrzeba, wewnętrzny kształt, a nie zewnętrzny wygląd rzeczy.
3. Rysunek to kształt skupienia.
4. Rysunek to czystość, a nie brud.
5. Rysunek to prostota, a nie komplikacja.
6. Rysowanie to próba podejmowania nowego kroku.
7. Rysunek to cel, a rysowanie to tu i teraz. Borykanie się i próbowanie i dążenie do tego celu.

8. Rysowanie to wyrzucanie niepotrzebnych elementów.
9. Rysunek to rezultat poszukiwania pionu.
10. Rysowanie to kopanie studni, a rysunek to studnia.
11. Rysunek to też ruch skrzydeł motyla.
12. Rysowanie to zauważanie rzeczy na nowo.
13. Rysowanie to być w stanie skupionym i rysunek to kształt skupienia.
14. Rysowanie jako ćwiczenie duchowe, czyli ciągle rozmowy ze sobą, skupienie, szukanie prostoty, uwalnianie się z zagmatwania, pozbycie się zbędnego myślenia.
15. Wszystko, co robię w swej pracy można nazwać rysunkiem, ponieważ zamierzeniem moim jest uchwycenie i pokazanie sedna rzeczy.
16. Rysować prawdę. Trudno powiedzieć, czym jest prawda, ale iść w tym kierunku, w którym czuje się, że to jest prawda.
17. Rysunek zewnętrzny i rysunek wewnętrzny.
18. Rysunek to, co pozostało po wichurze.
19. Nie rysować zewnętrznego wyglądu, rysować rdzeń, oś każdej rzeczy i powietrze, które ją otacza i przenika, patrzeć i rozmawiać z rzeczą. Wejść w rzecz, zjednoczyć się z rzeczą.
20. Kiedyś robiłem instalację pt. *Martwa natura*. Ta praca polegała na słuchaniu głosu rzeczy.
21. Myślę, iż od samego początku malowania nie interesowało mnie rysowanie i malowanie podobieństwa kształtu.
22. Rysowanie to prawdopodobnie dotarcie do siebie samego.
23. Rysowanie to próba uchwycenia czasoprzestrzeni w której jestem.

Koji Kamoji, 2013

Drawings

What the drawing and the act of drawing are to me.

1. The drawing is the core, the seed of the fruit.
2. The drawing is an inner need, the inner form and not the outward appearance of a thing.
3. The drawing is the shape of concentration.
4. The drawing is purity and not impurity.
5. The drawing is simplicity and not complication.
6. Drawing is an attempt at taking a new step.
7. The drawing is the purpose and drawing is the here and now. Struggling and endeavouring and pursuing that purpose.
8. Drawing is discarding unnecessary elements.
9. The drawing is the outcome of the quest for the vertical.
10. Drawing is digging the well and the drawing is the well.
11. The drawing is also the motion of a butterfly's wing.

12. Drawing is seeing a thing anew.
13. Drawing is to be in a state of concentration and the drawing is the shape of concentration.
14. Drawing as a spiritual exercise, in other words, a continual conversation with myself, concentration, seeking simplicity, liberating myself from embroilment and confusion, ridding myself of inessential thinking.
15. Everything I do in my work might be called drawing, for my intent is to capture and show the essence of things.
16. Draw the truth. It is hard to say what the truth is, but follow the direction which you feel to be the truth.
17. The outer drawing and the inner drawing.
18. The drawing is that which remains after the gale.
19. Do not draw the outward appearance, draw the core, the axis of every thing and the air that surrounds it, look at the thing and converse with it. Enter into the thing, become one with it.
20. I once created an installation entitled *Still Life*. It was work which depended upon listening to the voice of things.
21. I think that, from the outset, I was uninterested in painting, in drawing and painting resemblances of form.
22. Drawing is, probably, reaching one's own self.
23. Drawing is an attempt at capturing the space-time I am in.

Koji Kamoji, 2013

Pejzaż — Rano, 1990–1995, akryl, płyta pilśniowa, kol. Waldemara Andzelma

Landscape — Morning, 1990–1995, acrylic on hardboard, coll. of Waldemar Andzelm

Deszczowy pejzaż, 1990, akryl, płyta pilśniowa, wł. Moniki Kamoji-Czapińskiej i Janusza Czapińskiego

Rainy Landscape, 1990, acrylic on hardboard, coll. of Monika Kamoji-Czapińska and Janusz Czapiński

Nocny deszcz, 1992, akryl, płótno, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Night Rain, 1992, acrylic on canvas, Upper Silesian Museum in Bytom

Pod wodą, 1992, akryl, płótno, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Under Water, 1992, acrylic on canvas, Upper Silesian Museum in Bytom

Sala | Room 3

Zwiastowanie, 1995

Do tego tytułu miałem duże zastrzeżenia, ponieważ wiem, jak ważne jest to słowo w kulturze chrześcijańskiej. Nie chciałem nikogo dotknąć i być źle zrozumianym, tym bardziej, że nie jestem chrześcijaninem. Nie mogłem jednak znaleźć innego tytułu, który bardziej odpowiadałby mojej myśli i odczuwaniu tego słowa i chciałem spróbować wyjaśnić jego użycie. W zwiastowaniu widzę trzy elementy, które składają się

w jedną całość. Pierwszy — to pojawienie się ducha, drugi — to siła, która wskazuje to miejsce i trzeci — obszar, gdzie się to odbywa. 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 wyrażaniem ducha, którego przejawem jest każda rzecz, a nie tylko człowiek. Na marginesie chciałbym powiedzieć, że nie zacząłem od tytułu. Praca przyszła do mnie i jednocześnie przyszedł i tytuł.

Koji Kamoji, 1995

Annunciation, 1995

I had considerable reservations concerning this title as I know how important this word is in Christian culture. I did not want to upset anybody or be misunderstood, especially that I am not a Christian. However, I was not able to come up with another title which would corresponded more to my thinking about this word and feeling it. I would like to explain its use. I discern three elements composing it, the first one is the emergence of spirit, the second is the force which points to this place and the third is the area where all that takes place. I consider art to have been religious in this special sense, not only in Christianity, because I cannot imagine art without concentration leading straight to the sphere of spirit. In my view art is an expression of spirit manifested in each thing, not only in man. In addition, I would like to explain that the title did not come first. The work came to me along with the title.

Koji Kamoji, 1995

Hiroszima, 1990, instalacja

Instalacja upamiętniająca pierwszy w historii atak z użyciem broni nuklearnej, przeprowadzony przez Stany Zjednoczone 6 sierpnia 1945 roku na Hiroszimę, a trzy dni później na Nagasaki. Cień na ścianie nawiązuje do tzw. wiecznych cieni z Hiroszimy — śladów po ludziach pozostałych w miejscu epicentrum wybuchu. Przedmioty na podłodze pochodzą z Hiroszimy.

Hiroshima, 1990, installation

The installation commemorates history's first nuclear attack, carried out by the United States on Hiroshima on 6 August 1945 and three days later on Nagasaki. The shadow on the wall is a reference to the 'nuclear shadows' of Hiroshima, traces left by people's vaporized bodies. The objects on the floor are from Hiroshima.

Księżyc Sasakiego, 1995

Prace nawiązują do samobójczej śmierci przyjaciela artysty, Sasakiego. Na jednym z obrazów czytamy: „Miejsca samobójstwa S. Sasaki. Po zażyciu prosków nasennych pragnienie zmusiło go do przyczołgania się na brzeg morza, gdzie zmarł”. Sasaki pomimo decyzji o samobójstwie przejawiał w ostatnich chwilach wolę życia, która według artysty jest kwestią kluczową. Motyw czerwonej linii przywołuje drogę, jaką Sasaki przebył w końcowych momentach życia.

Sasaki's Moon, 1995

The works were inspired by the suicidal death of the artist's friend, Sasaki. One of the paintings contains the following text: "The place of S. Sasaki's death. Having swallowed a large dose of sleeping pills, thirst caused

him to crawl down to the water's edge, where he died'. Despite his decision to kill himself, Sasaki demonstrated in the last moments of his life a will to live, which Kamoji considers crucial. The red line motif evokes Sasaki's final path in life.

Sala | Room 4

Koji Kamoji — 1996, 1996, akryl, ołówek, kamyki, bibuła japońska, blacha aluminiowa, sklejka
Koji Kamoji — 1996, 1996, acrylic, pencil, stones, Japanese paper, aluminium sheet, plywood

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

Zachód słońca, 1996, akryl, ołówek, kamyk, blacha aluminiowa, sklejka, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie — Galeria 72
Sunset, 1996, acrylic, pencil, stone, aluminium sheet, plywood, Wiktor Ambroziewicz Regional Museum in Chełm — 72 Gallery

Biały obraz z kamyczkami, 2013, akryl, kamyki, sklejka
White Painting with Stones, 2013, acrylic, stones, plywood

Dziecko urodzone trzy dni temu jeszcze nie ma imienia, 2006, akryl, ołówek, kamyki, pinezki, bibułka japońska, blacha aluminiowa, sklejka, wł. prywatna
A Child Born Three Days Ago Has No Name Yet, 2006, acrylic, pencil, stones, tacks, Japanese paper, aluminium sheet, plywood, private collection

Na podstawie rysunku Fra Angelico, 1978, akryl, płyta pilśniowa, Muzeum Sztuki w Łodzi
After Fra Angelico's Drawing, 1978, acrylic on hardboard, Muzeum Sztuki Łódź

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

Ptak, 1994, budka dla ptaków, pręt zbrojeniowy
Bird, 1994, birdhouse, reinforcement rod

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

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

Księżyc, 1994–1995, blacha aluminiowa, pręt zbrojeniowy, drewno, płyta pilśniowa, Muzeum Sztuki w Łodzi
Moon, 1994–1995, aluminium sheet, reinforcement rod, wood, hardboard, Muzeum Sztuki Łódź
Księżyc, 1994–1995, blacha aluminiowa, pręt zbrojeniowy, drewno, płyta pilśniowa

Moon, 1994–1995, aluminium sheet, reinforcement rod, wood, hardboard

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

Trzy łzy, 1994/2018, blacha aluminiowa, pręt zbrojeniowy
Three Tears, 1994/2018, aluminium sheet, reinforcement rod

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

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

Sala | Room 5

Przeciąg/Starość, 1975/2018, bibuła japońska, nitka
Draught/Old age, 1975/2018, Japanese paper, hread

Ciało, 1980, instalacja: szklanka z wodą, pręt metalowy

Body, 1980, installation: glass of water, metal wire

Sala | Room 6

Dwa bieguny, 1972, instalacja, Muzeum Sztuki w Łodzi
Two Poles, 1972, installation, Muzeum Sztuki Łódź

Mnich, 2009, kamień, japonki, poduszka do medytacji, blacha aluminiowa
The Monk, 2009, stone, flip-flops, meditation cushion, aluminium sheet

Bez tytułu (Przestrzeń nr 1), 1966–1967, olej, płyta wiórowa, drewno, Galeria Starmach, Kraków
Untitled (Space No. 1), 1966–1967, oil, chipboard, wood, Starmach Gallery, Kraków

Bez tytułu (Przestrzeń nr 3), 1969, olej, płyta wiórowa, drewno, Galeria Starmach, Kraków
Untitled (Space No. 3), 1969, oil, chipboard, wood, coll. of Starmach Gallery, Kraków

Przestrzeń, 1966–1967, olej, płyta wiórowa, drewno, Galeria Starmach, Kraków
Space, 1966–1967, oil, chipboard, wood, Starmach Gallery, Kraków

Linie w przestrzeni, 1969, olej, płyta wiórowa, drewno, Galeria Starmach, Kraków
Lines in the Space, 1969, oil, chipboard, wood, Starmach Gallery, Kraków

Przedmiot wiszący w przestrzeni, 1966–1967, olej, pły-

ta wiórowa, drewno, Galeria Starmach, Kraków
Object Hanging in Space, 1966–1967, oil, chipboard, wood, Starmach Gallery, Kraków

Przestrzeń z kwadratem, 1969, olej, płyta wiórowa, drewno, Galeria Starmach, Kraków
Space with a Square, 1969, oil, chipboard, wood, Starmach Gallery, Kraków

Sala | Room 7

Najpiękniejszy kąt otwarcia drzwi albo obraz, 1984
 Siedziałem w kuchni, drzwi do łazienki były uchylone i drzwi do kuchni były uchylone. Stworzyły one kąt. Zacząłem się zastanawiać, jaki kąt otwarcia drzwi jest najpiękniejszy.
 Koji Kamoji, 1984

The Most Beautiful Angle of an Open Door, or, Picture, 1984
 I was sitting in the kitchen, the bathroom door was slightly ajar. It formed an angle. I began to wonder what is the most beautiful angle of open door.
 Koji Kamoji, 1984

prace z cyklu *Średniowiecze, 1982–1990, akryl, kamiki, płyta pilśniowa, drewno*

Rozmyślania nad sensem sztuki

Średniowiecze	Współczesność
modlitwa	postęp
do środka	na zewnątrz
nie spieszyć się	spieszyć się
odczuwalność przestrzeni	wymierność czasu i przestrzeni
człowiek	uprzedmiotowienie człowieka
pokora	zarozumiałość
beziemność	indywidualizm
przestrzeń	pomieszczenie
organiczność	nieorganiczność
rodzić się	wytwarzać
synteza	analiza
miejsce	relacje
część jednocześnie całością	część podporządkowana całości
odczucie ciężaru	ciężar jako miara
skupienie	koncentracja
istnienie	kształt i kolor
milczenie	konstrukcja
zmysł	umysł
jakość	ilość
tak	nie
Koji Kamoji, 1986	

Works from the The Middle Ages cicle, 1982–1990, , acrylic, stones, hardboard, wood

Thoughts on the Meaning of Art

The Middle Ages	The Present
prayer	progress
inwards	outwards

tarry	hurry
feeling of time and space	a measure of time and space
man	man reified
humility	conceit
anonymity	individuality
space	interior
organic	inorganic
be born	produce
synthesis	analysis
location	relation
a part making up the whole	a part subordinated to the whole
a sense of weight	weight as a measure
contemplation	concentration
existence	shape and colour
silence	construction
the senses	mind
quality	quantity
yes	no
Koji Kamoji, 1986	

Na ścianę świątyni, 1967, olej, sklejką, drewno, kol. Stefana Szydlowskiego
For a Temple Wall, 1967, oil, plywood, wood, coll. of Stefan Szydlowski

Na ścianę świątyni, 1965, olej, płótno, sklejką, drewno, dzięki uprzejmości Galerii Foksal/Mazowieckiego Instytutu Kultury
For a Temple Wall, 1965, oil, canvas, plywood, wood, courtesy of Foksal Gallery/Masovian Institute of Culture

Na ścianę świątyni, 1965, olej, płótno, sklejką, drewno, Galeria Studio w Warszawie
For a Temple Wall, 1965, oil on canvas, plywood, wood, Studio Gallery in Warsaw

Sarkofag, 1965/1995, olej, drewno, sklejką, wł. prywatna
Sarcophagus, 1965/1995, oil, wood, plywood, private collection

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

Miasto i dwa słońca, 1964–1965, olej, drewno, sznur, metal, drut metalowy, sklejką, Muzeum Sztuki w Łodzi
The City and Two Suns, 1964–1965, oil, wood, twine, metal, metal wire, plywood, Muzeum Sztuki Łódź

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

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

Laguna, 1964–1967, olej, drewno, piasek, sklejką
Lagoon, 1964–1967, oil, wood, sand, plywood

Hol | Hall

Martwa natura, 2003, instalacja

- Dla mnie istotą rzeczy jest jej byt.
- Byt jest odczuwalny, kiedy utożsamiamy się z rzeczą.
- Potrzebne jest skupienie, wewnętrzna cisza i chęć słuchania.
- Słowa często przeszkadzają.
- Wydaje mi się, że dla odczucia rzeczy, ważniejsze jest ich słuchanie niż patrzenie.
- Patrzenie jest bardziej związane z naszą wolą i stąd bardziej agresywne niż słuchanie.
- Często patrzenie nie potrafi przeniknąć do środka rzeczy.
- Słuchanie wymaga od nas ciszy i skupienia.
- Słyszeć ciszę, słyszeć milczenie.
- Należy bardzo delikatnie traktować rzeczy.
- Tu autor jedynie może prosić o niezakłócenie spokoju rzeczą.
- One są w swej własnej samotności.
- Ale wydaje mi się, iż one nie są smutne.
- Czuć w nich akceptację siebie samych.
- Próbę opracowania przyrządu przenoszenia głosu rzeczy wykonał autor.

Koji Kamoji, 2002

Still Life, 2003, installation

- For me being is the essence of things.
- We can feel the being when we identity with a thing.
- It is necessary to be attentive, and have inner silence and will to listen.
- Words often stand in the way.
- It seems to me that in order 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 the thing.
- Listening requires silence and attention from us.
- To hear silence, to hear no sound.
- We need to approach things with care.
- Here the author may requests not to disturb the quietness of things.
- They are here all by themselves.
- But I think they are not sad.
- One can feel their inner acceptance of themselves.
- The author took an attempt to work out an instrument for transmitting the voice of things.

Koji Kamoji, 2002



Wola życia to najważniejsza rzecz

The Will To Live Is the Most Important Thing of All

Z Kojim Kamojim, Moniką Kamoji-Czapińską i Januszem Czapińskim rozmawia Maria Brewińska

Koji Kamoji, Monika Kamoji-Czapińska and Janusz Czapiński in conversation with Maria Brewińska



Maria Brewińska: Spotykamy się, żeby porozmawiać z Kojimi o Kojim. Czy dla was, jego bliskich, to trudne?

Monika Kamoji-Czapińska: Dla mnie tak. To niezbyt komfortowe wypowiadać się o swoim ojcu, nakładają się relacje rodzinne i sztuka.

Janusz Czapiński: Ja czuję się swobodniej, zwłaszcza że bardzo go lubię, polubiłem niemal od pierwszego wejrzenia, czyli spotkania, na którym pozwolił mi poślubić swoją córkę — dzięki temu, że wygrałem z nim w grę jan-ken-pon (papier, kamień, nożyce). Znamy się od 30 lat. Koji to niekłopotliwy i przyjazny wobec wszystkich człowiek. Zgodliwy, chociaż okropny uparciuch w sprawach, na których mu zależy, głównie tych dotyczących twórczości. Jego cechą charakterystyczną jest absolutny brak parcia na karierę, różnie rozumianą. Innymi słowy, to jest twórca wewnętrzny, który nie liczy na splendory czy dochody. Wręcz przeciwnie, traktuje swoje prace niemal jak własne dzieci i próba kupienia u niego czegoś ma małe szanse powodzenia. Robi to wszystko tak naprawdę dla siebie, dla satysfakcji wewnętrznej. Chociaż, oczywiście zależy mu na tym, żeby wystawiać.

Od kilku lat planowaliśmy wystawę w Zachęcie, była przekładana. Koji mówił: „Może zrobimy ją pod koniec przyszłego roku, bo teraz jadę na warsztaty jogi do Indii”, później my przesuwaliśmy jej otwarcie z różnych powodów. W swoim powolnym rytmie dążyłeś jednak do wystawy?

Koji Kamoji: Cały czas chciałem ją zrobić. To przecież Zachęta, najważniejsza instytucja artystyczna, ale nie dla splendorów ją robię. W dużej mierze jest to podsumowanie mojego życia w Polsce od 1959 roku do dzisiaj. Brakuje wielu prac, wczesnych obrazów,

Dno nieba, 1993, instalacja, taras pracowni
Edwarda Krasińskiego

na sąsiedniej stronie:
Łódki z trzciny, 1997–2006, instalacja: blacha
aluminium

The Bottom of the Sky, 1993, instalation,
roof terrace in Edward Krasiński studio

opposite:
Boats of Reeds, 1997–2006, installation:
aluminium sheet



Martwa natura, 2003/2013, szklanka z wodą, blacha aluminiowa

na sąsiedniej stronie:

Haiku — Woda, 1994, instalacja, Miejska Biblioteka Publiczna, Legionowo

Still Life, 2003/2013, glass of water, aluminium sheet

opposite:

Haiku — Water, 1994, installation, Municipal Public Library, Legionowo

fot. | photo: Hans-Wulf Kurze

ale najważniejsze są pokazane. Oglądam moje życie, pracę, rozmawiam ze sobą. To jest dla mnie główny powód tej wystawy.

JC: Czyli autobiografia?

KK: Tak można powiedzieć. To też podziękowanie Polsce.

JC: Zapytałem kiedyś Kojiego, czy nie miałby ochoty wrócić do Japonii. Odpowiedział, że nie — tam jest zbyt ciasno i wszystko jest za bardzo uporządkowane, także w kategoriach norm społecznych, bo ludziom są przydzielane określone zachowania. Tutaj czułem szerszy oddech, swobodę.

MKC: To podsumowanie i długo decydowałeś, które prace wybrać. Długo też myślałeś nad tytułem.

KK: Ciągłe go zmieniałem. Wybór tytułu jest wyborem sensu wystawy. I sensu mojego życia.

Tytuł wystawy jest mocny: *Cisza i wola życia*. Formułujesz go w wieku dojrzałym. Do instalacji *Przeciąg*, tej z papierem z dziurami, dodajesz tytuł: *Starość*. Instalacja ma swoją historię. Mówiłeś, że kiedy ją tworzyłeś w 1975 roku, mając 40 lat, przeszło cię uczucie starości. Przeglądasz się w sztuce na różne sposoby, poprzez trwanie i przemijanie. Często np. wracasz do Sasaki.

KK: Wola życia jest w każdym wieku. Mój kolega Sasaki popełnił samobójstwo, mając 20 lat. Chciał umrzeć i zażył tabletki nasenne, ale wywołane przez nie pragnienie zmusiło go do przyczołgania się nad brzeg morza, gdzie umarł. Z jednej strony chciał umrzeć, ale z drugiej strony jego ciało chciało nadal żyć, pić wodę. I taka jest wola życia. A starość — tu też jest wola życia, tak jak na bibułach japońskich z dziurami: życie poddaje się ruchowi powietrza, podmuchowi wiatru i nie oponuje. Przez dziurę przechodzi powietrze, ale mimo wszystko ta bibuła istnieje. Tutaj widzę wolę życia, trwania. Uważam, że wola życia to najważniejsza rzecz.

MKC: To znamienne, co tata teraz powiedział: przez całe życie pamięta przyjaciela, który popełnił samobójstwo. Zaczął od silnego doświadczenia z młodości, które bardzo go poruszyło i tak naprawdę zdeterminowało jego twórczość, urosło do problemu egzystencjalnego. Dotknął tu kwestii rozumu, który nie jest wszystkim. Człowiek sam chce decydować o swoim losie, ale w momencie, kiedy władza intelektu zanika, bo tabletki usypiają umysł, ciało szuka ratunku. Ten problem pojawia się w wielu pracach ojca. Ani tytuł wystawy, ani kolejne prace nie są czymś nowym, widzianym tylko z perspektywy 83-letniego mężczyzny.

JC: Moje badania dowodzą, że wola życia jest tym aspektem psyche, który się nie starzeje. Z wiekiem ludzie mogą coraz więcej narzekać na stan swojego zdrowia, być coraz mniej zadowoleni z rodziny, z miejsca, w którym mieszkają, coraz mniej szczęśliwi

— tacy oklapnięci, szarzy duchowo — ale zachowują do końca wolę życia. Co więcej, nawet u samobójców wola życia nie gaśnie: biorą sprawy w swoje ręce i się wieszają, bo tak im podpowiada rozum lub obraz świata czy własnego życia, który mają w głowie, ale gdy takiego człowieka powstrzymać, rzadko się zdarza, że powtarza próbę samobójczą. Koji ma rację: wola życia to najważniejsza rzecz, z jaką przychodzimy na świat. Dzięki niej jesteśmy w stanie przejść przez wyzwania, jakie życie ze sobą niesie, wszystkie traumy, tragedie. Gdyby nie wola życia, szybciej byśmy z tego świata schodzili. Dotyczy to całego gatunku ludzkiego, tak zostaliśmy w procesie selekcji naturalnej ukształtowani.

KK: Ale chyba nie tylko u człowieka tak jest?

JC: Masz rację, selekcja naturalna dotyczy wszystkich gatunków.

MKC: Tylko że zwierzęta nie popełniają samobójstwa.

JC: Albo w każdym razie rzadko. Jest jeszcze jeden aspekt — dlaczego to wspomnienie ciągle wraca. Koji tak jak większość ludzi do późnych lat nosi w sobie dziecko. Zapachy z dzieciństwa, wspomnienia przyjaciół z dzieciństwa też się nie starzeją, pozostają w nas, stanowią punkt odniesienia. Kiedy Koji mówi, że wystawa w Zachęcie dla niego jest ważna, bo może przejrzeć się w swoim życiu artystycznym, to dlatego, że ma ten punkt odniesienia, wie, co było na początku jego drogi, także artystycznej, widzi, jak to się w kolejnych latach zmieniało. I wreszcie może zrobić przed sobą taką spowiedź — doszedłem dokądś.

Dokonujesz rozrachunku, Koji?

KK: Tak, to jest jeden z bardzo ważnych momentów, do tego etapu. Ale potem jeszcze moje życie zostanie. Chciałbym nadal móc malować, spokojnie pracować.

Kiedy mowa o pracach takich jak *Kamień oświęcimski*, *Hiroszima* czy *Modlitwa i Miasto*, Koji podkreśla: oni też mieli wolę życia. W tych pracach wyraża empatię?

JC: Empatia to próba odgadywania lub wczuwania się w to, co przeżywają inni, a jemu chodziło o to, co on sam by przeżywał, gdyby się znalazł w tym czasie i miejscu, gdyby to jego dotknęło. Jeśli chodzi o Warszawę, Koji miał na myśli też martwe miasto — przypuszczam, że jest w stanie wyobrazić sobie siebie na tym gruzowisku. Innymi słowy, on odczuwa empatię wobec świata. To szersza postawa, nie dotyczy tylko relacji z ludźmi, ale jego relacji ze światem.

MJC: To raczej swego rodzaju wrażliwość i czuwanie.

JC: Uwaga i ogólna wrażliwość na świat. Jest jeszcze jedna cecha Kojiego, Anglicy nazywają to *mindfulness*. Ona powoduje, że masa rzeczy może przefruwać koło Kojiego

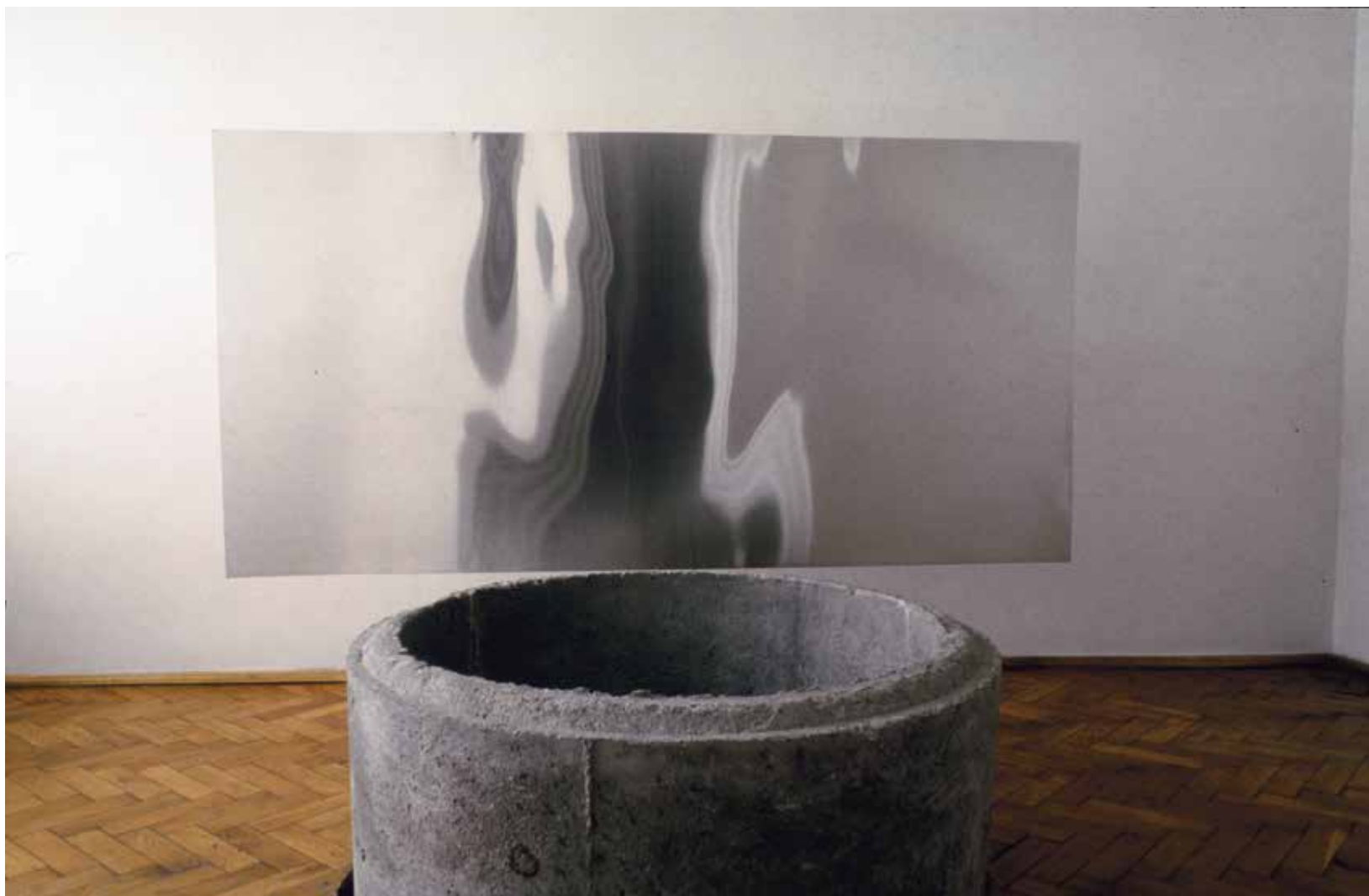


foto: | photo: Tadeusz Rolke, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

go w ogóle niezauważonych, bo on jest na czymś skoncentrowany. Zwłaszcza kiedy tworzy — absolutna koncentracja.

To chyba efekt konsekwentnej pracy nad wyciszeniem.

JC: Rzadko rozmawiamy o artystycznych działaniach Kojiego, bo on jest dosyć milczącym człowiekiem. Rozumiem go, kiedy nie chce mówić nawet z najbliższymi o swojej twórczości, dla niego to intymna sprawa. Jeśli godzi się na wystawę i cały proces trwa kilka kilka lat (tak jak w Zachęcie), to dlatego, że ta intymność jeszcze nie dojrzała, żeby ją pokazać. A ponieważ nie zależy mu na splendorach, to niech sobie spokojnie dojrzewa.

Mało który artysta dzisiaj mówi o swojej sztuce tak jak Koji — o duchowości, bycie, istocie. To filozoficzne podejście do świata i powściągliwość ma chyba źródła japońskie.

JC: Tak, kiedy odwiedziłem z Kojim jego najbliższą rodzinę w Japonii, miałem okazję się o tym przekonać. Oni nie mówią zbyt wiele, a jeśli mówią, to o sprawach naprawdę ważnych. Brat Kojiego też jest całkowicie skoncentrowany na tym, co tworzy — peruki dla teatru kabuki to tradycja rodzinna przejęta od ojca. Kiedyś odwiedziłem tę pracownię i to właśnie tak wygląda: kompletna cisza, kilku czeladników i mistrz. I praca z dokładnością do mikrona, bo oni każdy włos muszą umocować w tej formie. Tak, Koji mało mówi, a jak już coś powie, to sięga istoty, a nie prześlizguje się nad ruchomą powierzchnią świata. W Polsce i w ogóle w zachodniej kulturze indywidualistycznej to rzadkie, ale w Japonii jest dosyć powszechnym sposobem odnoszenia się do świata.

MKC: Myślę, że dla ojca sztuka jest szukaniem odpowiedzi na najbardziej filozoficzne pytania. To wizualizacja tych problemów poprzez tworzenie instalacji czy malowanie obrazów. W tym sensie, jak mi się wydaje, Koji jest bardziej filozofem niż malarzem.

Koji, czujesz się spolszczony?

KK: Spolszczony na pewno, tylko że nie czuję się całkowicie Polakiem. Pomieszany jestem.

MKC: Mnie się wydaje, że Koji jest wyłącznie Japończykiem.

JC: Koji przez 60 lat opanował język polski, ale słysząc, że nie jest to polski oryginał.

KK: Bo ja w ogóle mało mówię...

To „spolszczenie” właściwie rozpoczęło się w Japonii, zanim przyjechałeś do Polski.

KK: Mój wujek Ryōchū Umeda mieszkał w Polsce jeszcze przed wojną, od około 1921 roku. Wychował się w świątyni buddyjskiej i potem studiował filozofię buddyjską w Tokio. Chciał studiować filozofię europejską i wyruszył statkiem do Berlina. Na statku spotkał Polaka, swojego rówieśnika, Stanisława Michowskiego. To był dziadek Agaty Michowskiej, artystki z Poznania, stracony w 1951 roku. Zaprzyjaźnili się i potem wuj zachęcony przez Michowskiego przeniósł się do Warszawy. Mieszkał tu do wybuchu wojny, przez jakieś 18 lat, był pierwszym lektorem języka japońskiego na Uniwersytecie Warszawskim, tłumaczył literaturę polską i japońską. Potem został ewakuowany na Bałkany i wrócił do Japonii. Nigdy już nie przyjechał do Polski, nie dostał wizy. Miał kontakty z Polakami, z profesorem Wiesławem Kotańskimi z wieloma innymi.

U schyłku życia ochrzcił się i przyjął imię Stanisław, zmarł w 1962 roku. Chciał, by jego najstarszy syn Yoshiho osiadł tu na stałe, co też się stało. Yoshiho Umeda przyjechał do Polski po tobie, w 1963 roku, przyjechała go rodzina w Łodzi. Potem zaślubił zaangażowaniem w ruch opozycyjny, to niesamowita historia. Twój wuj „zaaranżował” mu polskie życie i miał także ogromny wpływ na ciebie. Podobno nawet chciał cię adoptować?

KK: Tak, bardzo mnie lubił. Ale matka się nie zgodziła, bo moja starsza siostra była już adoptowana przez młodszą siostrę matki. Nie chciała oddawać następnego dziecka.

MKC: W tamtych czasach była to dosyć częsta sytuacja, spowodowana biedą. A wujek Umeda zrobił Kojemu pierwszą wystawę w Japonii.

KK: Po powrocie z Polski był profesorem na uniwersytecie w Kioto i w Osace, mieszkał w wynajętym mieszkaniu w Kioto i tam zorganizował mi wystawę. Malowałem Kioto. Zaprosił swoich kolegów z uczelni, profesorów itd.

Co takiego mówił o Polsce, że zdecydowałeś się na przyjazd tutaj?

JC: Nie o samą Polskę wtedy chodziło — to ludźmi w Polsce był zafascynowany. Ściągnął go tutaj przyjaciel ze statku, a potem nawiązał kontakty z innymi Polakami i bardzo dobrze się poczuł w tym społeczeństwie. A Koji od wujka nasłuchiwał się dużo dobrych rzeczy o ludziach.

KK: Porównywał Polskę z Japonią, mówił że Polacy potrafią lepiej docenić pracę, sztukę innych ludzi. Miał kontakty ze środowiskiem twórczym.



foto: dzięki uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist

Dziura, 1975, instalacja, Galeria Foksal

na sąsiedniej stronie:

Przeciąg, 1975, bibułka japońska, czarna nitka,
wł. artysty

Kamień oświęcimski, 1988, instalacja, performans,
Galeria Rzeźby, Warszawa

The Hole, 1975, installation, Foksal Gallery

opposite:

Draught, 1975, Japanese paper, black thread,
property of the artist

The Auschwitz Stone, 1988, installation, perfor-
mance, Galeria Rzeźby, Warsaw

Potem była twoja długa podróż statkiem do Polski. Wiesław Borowski wspomina, jak duże znaczenie miała dla ciebie ta przestrzenność, woda i że ślad tej podróży jest w twojej sztuce, pomimo silnych doświadczeń natury wyniesionych z Japonii.

KK: Siedziałem na dziobie, byłem pochylony nad wodą i nic nie widziałem, samego statku też nie, tylko czułem, że wchodzę w naturę. Było tylko niebo i woda. Potem zabronili siadać na dziobie. A ja tam byłem, taki pochylony, nie zapomnę tego nigdy. Niesamowite to było, podróż trwała dwa i pół miesiąca, od 24 kwietnia. 16 lipca dotarłem do Gdyni, dalej pociągiem do Warszawy. Potem rok byłem w Łodzi, uczyłem się polskiego. Pamiętam dużo kominów, dymu, szare niebo, konie ciągnęły wozy z węglem. I czułem, że wpadłem w taką dziurę. Tokio też było biedne, ale Polska wtedy jeszcze bardziej.

Przez lata dręczyły cię dziury, sny z czarnym jeziorem w czarnej piramidzie (instalacja *Czarne jezioro*, 1991), studnie, otchłanie, coś, co jest poza percepcją, poza doświadczeniem, przeciwne do przestrzenności wokół statku.

MKC: U Murakamiego w *Kronice ptaka nakręca* jest wątek studni, do której on wpada. Mam wrażenie, że to jest wejście do zakamarków podświadomości, z którą nie mamy na co dzień kontaktu. I Koji może też tą studnią i otchłaniami schodził głębiej w psychikę.

Dzisiaj ciągle jesteśmy społeczeństwem raczej homogenicznym, ale w tamtych czasach byliście pewnie jedynymi Japończykami.

MKC: O tak, byliśmy dziećmi Japończyka, to było trudne. Rodzice przeprowadzili się w 1967 roku do Pruszkowa — zupełna prowincja, a tu nagle japońsko-polska rodzina. To był koszmar. Nie chcieliśmy mówić po japońsku; ja mówię tylko trochę, uczę się teraz. Ojciec do nas mówił po japońsku, a my odpowiadaliśmy po polsku albo udawaliśmy, że nie słyszymy. Ale on też uczył się intensywnie polskiego i nie za bardzo dbał o to, żeby

nauczyć nas japońskiego, bo dążył do integracji z polskim otoczeniem. Nie byliśmy szczęśliwi, że jesteśmy inni, woleliśmy mówić tylko po polsku. Do tej pory mam poczucie, że gdzieś w tłumie chciałabym się rozmyć. W Pruszkowie było osiedle cygańskie i często dzieci biegły za nami i wołały „Cyganka, Cyganka!”. A kiedy szłam przez dzielnicę cygańską, to i Cyganie za mną wołali „Cyganka!”. To już był szczyt wszystkiego. KK: Ja nie miałem żadnych przykrych wydarzeń z tego powodu, że jestem inny.

MKC: Koji był tak zajęty swoją twórczością, że po prostu nie dostrzegał, że zwraca uwagę.

KK: W Warszawie po przyjeździe mieszkałem u przyjaciela mojego wujka na Żoliborzu. Byłem zawsze ubrudzony farbami, a jego babcia mówiła: „Proszę pana, tu jest stolica! Nie można tak chodzić”. Wtedy czułem się inny. Ale z powodu japońskiego pochodzenia raczej nie.

MKC: Mamy zdjęcia ze ślubu rodziców w Łodzi — w kościele (rodzice mamy byli bardzo wierzący), ale oboje byli w kimonach! To był 1963 rok, pojawiła się nawet notka w gazecie łódzkiej.

Egzotyka Kojiego często była ekspozowana np. w recenzjach jego wystaw: „Japończyk w Warszawie”, „Kamienie polskiego Japończyka”, „Japończyk i my”, „Krzyk po japońsku”, „Tęcza między Wschodem a Zachodem”...

MKC: Albo: „Japończyk narodził się, a bibliotekarza wyrzucili”.

KK: Chyba powiesili... Odnosiło się to do wystawy *Haiku — Woda* (1994), studni wykopanej w budynku biblioteki w Legionowie, której kierownik i kurator wystawy stracił pracę.

Po przyjeździe z Łodzi do Warszawy zacząłeś studia w akademii w pracowni Artura Nachta-Samborskiego. W 1966 roku powstała Galeria Foksali od razu znalazłeś się w grupie jej artystów (wystawa w 1967). Ktoś cię tam wprowadził?

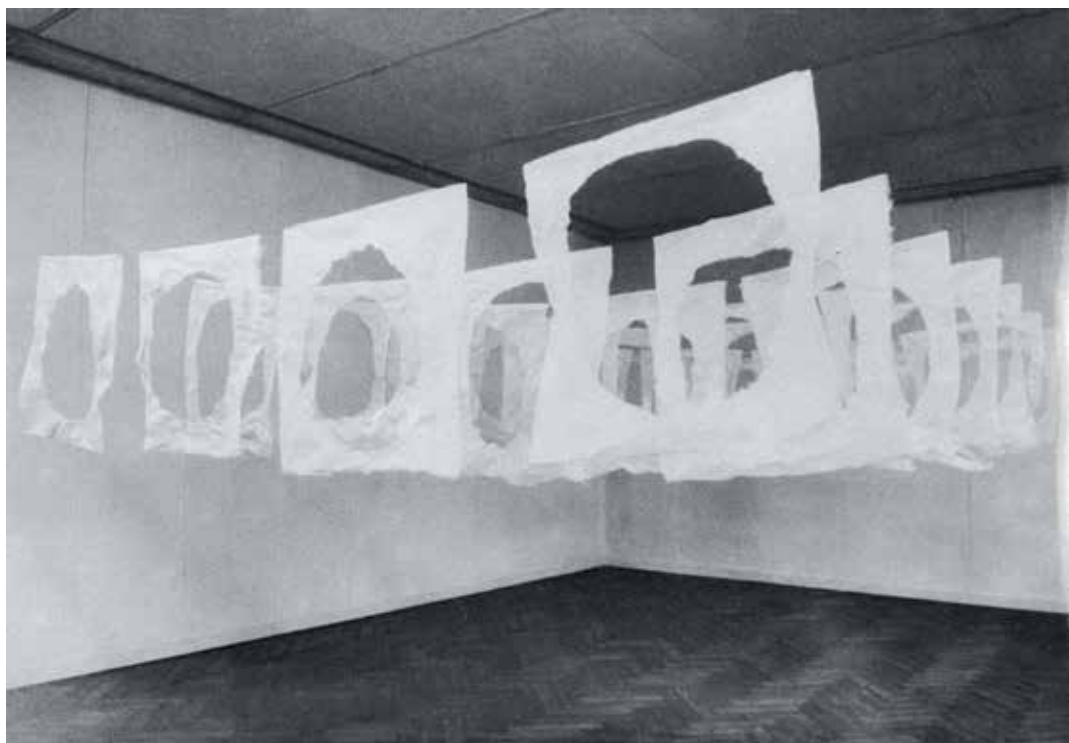


foto: dzięki uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist



foto: Erazm Ciołek, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

KK: Na akademii miałem wolność, robiłem co chciałem. Gdy robiłem pracę dyplomową u Nachta-Samborskiego, on powiedział, że mam sam zaaranżować sobie wystawę w pracowni. Dostałem pół pracowni, a drugą miał Władek Winiecki. Zbigniew Gostomski oglądał tę wystawę, kilka razy go zauważyłem. Potem zaproponował wystawę na Foksal. A kiedy miałem obronę, to profesor Mieczysław Szymański (Gostomski był jego asystentem), podał mi rękę, mówiąc: „Gratuluję panu, że pan sobie to wywalczył”. Obrona długo trwała.

A ty miałeś te „pudła” pruszkowskie?

KK: Tak. Długo dyskutowali, czy to obrazy, malarstwo w ogóle, czy rzeźba. Potem chciałem zapisać się do związku, to było normalne po studiach, ale mnie odrzucili. Jeden rzeźbiarz ze związku powiedział, że to nie są obrazy. Edzio Krasiński miał podobną sytuację.

MKC: Pomimo tylu lat w Polsce Koji zawsze widziany jest jako Japończyk, a nie po prostu jako jeden z polskich artystów. Nie masz takiego wrażenia?

KK: Nie chciałem, żeby to, co robię, było odbierane jako egzotyczne — że u mnie jest tylko japońszczyzna. Jestem przywiązany do swojej tradycji, dawnej Japonii i bardzo ją lubię, ale jednocześnie chciałem, żeby to było doświadczenie każdego, wspólne, nie tylko japońskie. Chciałem, żeby Europejczyk odbierał je podobnie.

Jaka jest różnica między nami?

KK: Według mnie w Europie ważne jest ciało, a w Japonii to takie odwrócone ciało. Kultura europejska jest kulturą ciała, logiki, rozumu, a japońska — kulturą cienia. Ale chciałoby się połączyć.

Łączysz te ciała na wystawie w Zachęcie, w nowej-starej instalacji w Sali Matejkowskiej, gdzie jest jezioro z aluminium, ścieżki z płyt chodnikowych i wózek inwalidzki.

KK: Pozbyłem się elementów sentymentalnych. Zlikwidowałem muzykę, deszcz, łódki na wodzie. Nie ma nic. Tylko lustro wody i chodniki dookoła. A wózek jest metaforą ciała, jakiegoś ograniczenia naszego życia, ale mimo wszystko woli życia. ●●●

Monika Kamoji-Czapińska — z wykształcenia psycholog, zawodowo dyrektor firmy handlowej, matka dwóch synów

Janusz Czapiński — psycholog społeczny, wykładowca akademicki, prorektor Wyższej Szkoły Finansów i Zarządzania w Warszawie, autor cebulowej teorii szczęścia

Maria Brewińska — kuratorka wystaw w Zachęcie

Maria Brewińska: We are here to talk with Koji and about Koji. Is that difficult for you, as his loved ones?

Monika Kamoji-Czapińska: It is for me. It's not really comfortable, talking about my father; family relationships and art tend to overlap.

Janusz Czapiński: It's easier for me, especially since I like him a lot, in fact, I liked him at first sight — our meeting, when he allowed me to marry his daughter . . . And that was only because I beat him at *jan-ken-pon* (rock, paper, scissors). We've known each other for 30 years. Koji is an easy-going man who's a friend to everybody. He's very agreeable, although he can be really stubborn when it comes to things he really cares about, particularly those connected with his art. What's special about him is the fact that he is not driven towards having a career, however broadly understood. In other words, he is an internal artist, who does count on any splendour or profits; instead, he treats his artworks like his children, and any attempts at buying anything from him is almost certainly doomed to fail. He does everything for himself, for his own satisfaction, even though exhibiting his works is important to him.

We've been planning an exhibition at Zachęta for quite a few years now, which was postponed a number of times. Koji said: 'Maybe we could do it at the end of next year, because right now I'm going to a yoga workshop in India', then we postponed it for a number of reasons. However, you strived to organise this exhibition at your own, slow pace?

Koji Kamoji: I wanted to do it the whole time. After all, it's Zachęta, the most important artistic institution, but I'm not doing it for splendour. The exhibition is mostly a summary of my life in Poland from 1959 until today. Many of my works, particularly the early paintings, just aren't there, but the most important ones are on display. I see my own life, my work, I talk to myself. For me, that's the main reason for organising this exhibition.

JC: So, an autobiography?

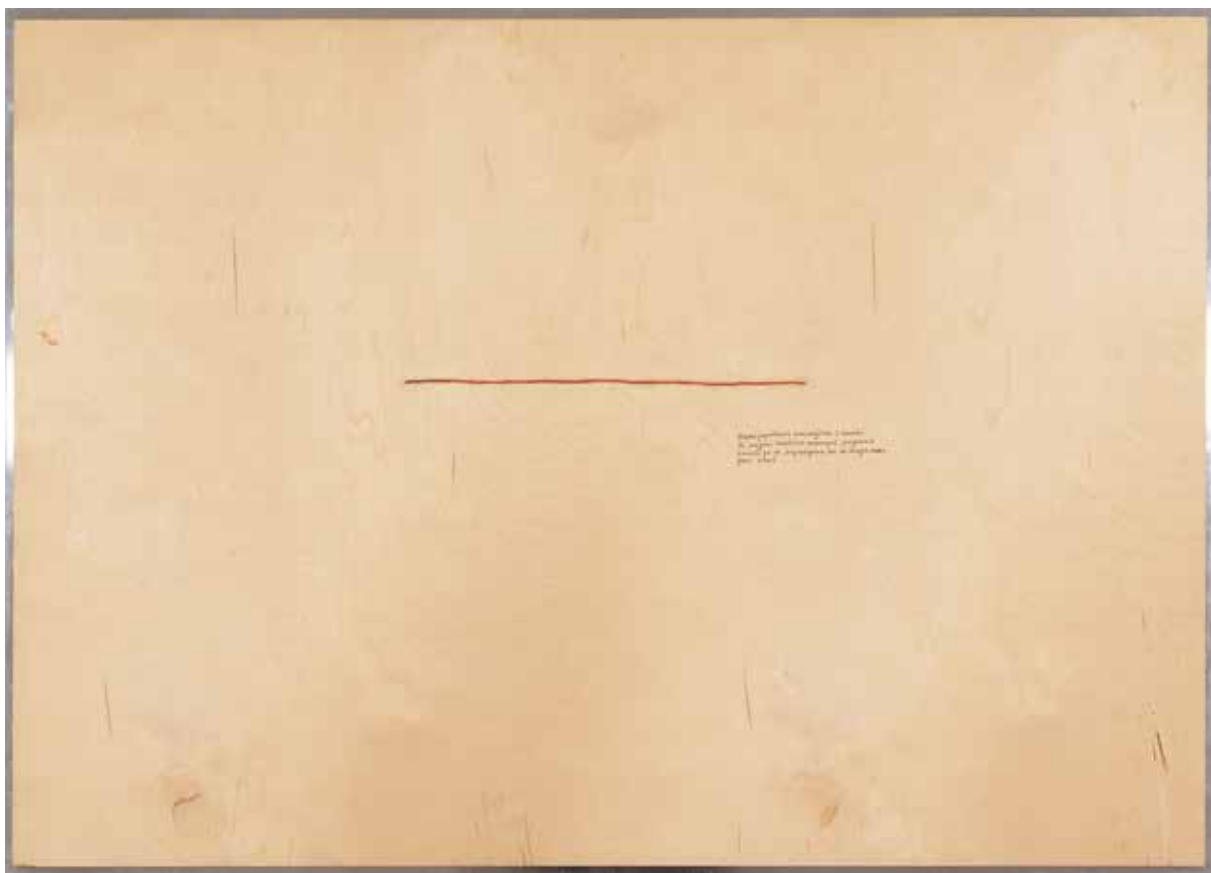
KK: You could say that. It's also a token of gratitude towards Poland.

JC: I once asked Koji whether he would like to go back to Japan. He said that he wouldn't, because everything there is cramped and too orderly, including social norms, because people are given specific behaviour patterns to follow. Here, he had more space and freedom.

MKC: The exhibition is a summary and it took you a while to decide which works you should choose. Coming up with the title also took you some time.

KK: I kept changing it, because the selection of a title is the selection of the sense of an exhibition, and the sense of my life.

The exhibition title is really strong: *Silence and the Will To Live*. You came up with it at a mature age. Moreover, you add a new title — *Old Age* — to the *Draught* installation, the one with a sheet



Księżyc Sasakiego, 1995, ołówek, przewód elektryczny, sklejka, blacha aluminiowa, Muzeum Sztuki w Łodzi

na sąsiedniej stronie:
Trochę ciepła, z serii *Średniowiecze*, 1984, akryl, płyta pilśniowa, drewno, kolekcja Waldemara Andzelma

Sasaki's Moon, 1995, pencil, electrical cable, plywood, aluminium sheet, Muzeum Sztuki Łódź

opposite:
A Bit of Warmth, from the *Middle Ages* series, 1984, acrylic, hardboard, wood, coll. of Waldemar Andzelma

fot. | photo: Hans-Wulf Kunze

of paper with holes in it. The installation has its history. You said that when you created it in 1975 as a 40-year-old man, you suddenly felt old. You look at yourself in your art in a number of ways, by living and by passing away. You often go back to Sasaki, among others.

KK: The will to live is something that you feel at any age. My friend Sasaki committed suicide when he was 20. He wanted to die, so he took sleeping pills, but the thirst caused by the medication forced him to crawl to the sea shore, where he met his demise. On the one hand, he wanted to die, but on the other, his body still wanted to live, to drink water. And that's how the will to live works. Regarding old age, you can also see the will to live here, like with Japanese tissue paper with holes — life yields to the movement of air, to gusts of wind, and does not oppose them. The air moves through the holes, but despite this, the tissue paper still exists. Here, I can see the will to live, to survive. I believe that the will to live is the most important thing of all.

MKC: What dad said just now is symptomatic: all his life, he remembers a friend who committed suicide. He started with a strong experience from his youth, which moved him a lot and actually determined his work, growing into an existential problem. He touched upon the question of reason, which is not everything. A person wants to decide their own fate, but at the moment when the power of the intellect disappears, because the pills put the mind to sleep, the body seeks help. This problem appears in many of 'dad's works. Neither the title of the exhibition nor the subsequent works are something new, seen only from the perspective of an 83-year-old man.

JC: My research shows that the will to live is an aspect of the psyche that does not age. As people age, they may complain more and more about their health, be less satisfied with their family, with the place they live in, be less and less happy — spiritually dull and grey — but they retain the will to live until the very last days of their lives. What is more, even people who commit suicide do not lose their will to live: they take things into their own hands and hang themselves, because that is what they are told by their reason or the image of the world or their own life, which they have in their heads . . . But if you manage to stop such a person from taking their own life, it is rare that they repeat the suicide attempt. Koji is right: the will to live is the most important thing we have in this world. It gives us the ability to go through the challenges of life, all traumas and tragedies. Had it not been for the will to live, we would pass away far quicker than we do now. This applies to the entire human species, and this is how we have been shaped in the process of natural selection.

KK: But this does not concern only humans, does it?

JC: You're right, natural selection applies to all species.

MKC: With the only difference being that animals do not commit suicides.

JC: Or, at least they rarely do. There is also one more aspect, which explains why the memory keeps coming back. Koji, like many other people, still has a child in him,

even despite his old age. The smells from our childhood, the memories of our childhood friends do not age either, they remain within us, becoming a point of reference. When Koji says that the exhibition at Zachęta is important for him, because he can look at himself reflected in his artistic life, it is because he has this point of reference that he knows what was at the beginning of his path, including his career as an artist, that he sees how it changed in the subsequent years. And finally, he can confess before himself — I have arrived at a certain destination.

Koji, are you trying to come to terms with your life?

KK: Yes, this is one of these very important moments, until this stage. But then, my life is going to follow its course. I would still like to paint and work in peace.

When it comes to the works like the *The Auschwitz Stone*, *Hiroshima* or *The Prayer and The City*, Koji emphasises that they always had the will to live. Does he show empathy in these works?

JC: Empathy is an attempt to guess or feel what others are experiencing, and he was concerned about what he would have felt had he been in that time and place, had it touched him. As far as Warsaw is concerned, Koji also meant a dead city — I suppose that he is able to imagine himself among the rubble. In other words, he feels empathy for the world. This broader attitude concerns not only relations with people, but also relations with the world.

MJC: This is a kind of sensitivity and vigilance.

JC: It's an attentiveness and general sensitivity to the world. Koji also has one more characteristic feature, called 'mindfulness' in English. This allows many things around Koji to go unnoticed, simply because he may be focused on something at the time, particularly when he creates — absolute focus.

This is probably the result of consistently working on his discipline.

JC: We rarely talk about Koji's artistic activities, because he is a rather quiet man. I understand him when he doesn't want to talk about his work even with his loved ones, because for him, it's an intimate matter. If he agrees to hold an exhibition and the whole process takes a few years (as is the case with Zachęta), it is because this intimacy is not yet mature enough to be shown. And since he does not care about splendour, let it mature in peace.

Few artists talk about their art today like Koji — about spirituality, being, essence. This philosophical approach to the world and restraint is rooted in Japan, isn't it?

JC: Yes, when I visited Koji's closest family in Japan with him, I had the opportunity to see it for myself. They do not talk much, and if they do, it is about things that are really important. Koji's brother is also completely focused on what he creates — wigs



fot. | photo: Waldemar Andziem

for kabuki theatre, a family tradition taken over from his father. I visited their workshop once and that's what it looks like: complete silence, a few apprentices and a master, doing work that is precise down to the micron, because they have to fix every hair in these forms. Koji doesn't talk a lot, and when he does, he talks about the essence, without sliding over the moving surface of the world. In Poland, and in the Western individualist culture, this is rare, but in Japan it is quite a common way of dealing with the world.

MKC: I think that for dad, art is an attempt to find answers to the most philosophical questions, a visualisation of issues and problems by creating installations and painting. In that sense, I think that Koji is more of a philosopher, rather than a painter.

Koji, do you feel Polish?

KK: Polish? Sure, although I don't feel that I'm a Pole. I'm a mixed bag.

MKC: I think that Koji is purely Japanese.

JC: In 60 years, Koji learned Polish, but you can hear that he's not a native Pole.

KK: Because I don't really talk that much.

Becoming 'Polish' started in Japan, before you came to Poland.

KK: My uncle, Ryōchū Umeda, lived in Poland before the war, since 1921. He was raised in a Buddhist temple and later studied Buddhist philosophy in Tokyo. He wanted to study European philosophy, so he embarked on a ship to Berlin. On board, he met a Pole, Stanisław Michowski, grandfather of Agata Michowska, a Poznań-based artist, who was killed in 1951. They became friends, and then my uncle, encouraged by Michowski, moved to Warsaw. He lived here for 18 years, until the outbreak of the war. He was the first teacher of Japanese at the University of Warsaw and translated Polish and Japanese literature. Then he was evacuated to the Balkans and returned to Japan. He never returned to Poland, he did not get a visa, although he kept in touch with other Poles, including Professor Wiesław Kotański and many more.

At the end of his life he was baptised and took the name Stanisław, he died in 1962. He wanted his oldest son, Yoshiho, to live here, and he did. Yoshiho Umeda arrived to Poland after you, in 1963, he was taken in by a family in Łódź. Later on, he became famous due to his involvement in the



foto: Hans-Wulf Kunze

political opposition, it's such an outstanding story. Your uncle 'arranged' life in Poland for him, he also had great influence on you. Supposedly he even wanted to adopt you?

KK: Yes, he liked me a lot, but mother did not allow it, because my older sister had already been adopted by her younger sister. She did not want to give up another child.

MKC: At that time, this was a very common situation, caused by poverty. Uncle Umeda organised the first exhibition of Koji's works in Japan.

KK: After returning from Poland, he was a professor at the universities in Kyoto and Osaka, he lived in a rental flat in Kyoto and organised my first exhibition there. I painted Kyoto. He invited his colleagues from the university, professors and so on.

What did he say about Poland that made you come here?

JC: It wasn't really about Poland, he was rather fascinated by the people in Poland. He was encouraged to come here by a friend from the ship, and then he got in touch with other Poles, he felt really good in this society. Koji heard a lot of good things about people from his uncle.

KK: He compared Poland to Japan, he kept saying that Poles could better appreciate other people's work and art. He had contacts with creative circles.

Then, there was your long travel on board of a ship to Poland. Wiesław Borowski remembers how important that space and water were to you and that the traces of this journey can still be seen in your art, despite strong experiences with nature brought from Japan.

KK: I sat there on the bow, I looked down into the water and I didn't see anything, not even the ship, I only felt like I was going into the nature. There was only the sky and water. Then, they forbade me from sitting on the bow. I will never forget how I sat there, bent down . . . It was amazing. The journey lasted two and a half months, it started on 24 April. On 16 July, I reached Gdynia, then I took a train to Warsaw. Then, I spent a year in Łódź, where I learned Polish. I remember many smokestacks, a lot of smoke, grey sky, horses pulling carts with coal. I felt that I fell into a hole of sorts. Tokyo was poor too, but Poland was even poorer.

You have been tormented by holes, dreams about a black lake in a black pyramid (*Black Lake* installation, 1991), wells, chasms, things outside our perception, outside experience, opposite to the space around a ship for many years.

MKC: In Murakami's *The Wind-Up Bird Chronicle* there is a fragment about a well and falling into it. I believe that this means going deep into the nooks and crannies of your subconscious that you don't really see on a daily basis. Perhaps Koji also went deeper into his psyche using this well and the chasms?

Today we are still a rather homogeneous society, but back in the day you were probably the only Japanese people in here.

MKC: Oh, yes. We were Japanese children, and that was difficult. Our parents moved to Pruszków in 1967 — it was a completely provincial place, and suddenly there was a Polish-Japanese family. It was awful. We didn't want to speak Japanese, I can barely speak it now, although I'm learning. Father spoke to us in Japanese, we answered him in Polish or pretended we didn't hear anything. However, he also intensively learned Polish and he didn't care about teaching us Japanese too much, because he strived to integrate with the Polish circles. We weren't happy with being different, we preferred to speak only Polish. Even these days I sometimes feel like I want to disappear in the crowd. There was a Romani settlement in Pruszków, and children would often chase us screaming 'Gypsy! Gypsy!' at us. What's worse, even when I walked through the

Mnich, 2009, kamień, japonki, poduszka do medytacji, blacha aluminiowa, dzięki uprzejmości artysty

na sąsiedniej stronie:
Jezioro w piramidzie, 1991, instalacja, Galeria Foksal

Modlitwa i Miasto, 2017, Instytut Awangardy, Warszawa

The Monk, 2009, stone, flip flops, meditation pillow, aluminium sheet, courtesy of the artist

opposite:
Lake in the Pyramid, 1991, installation, Foksal Gallery

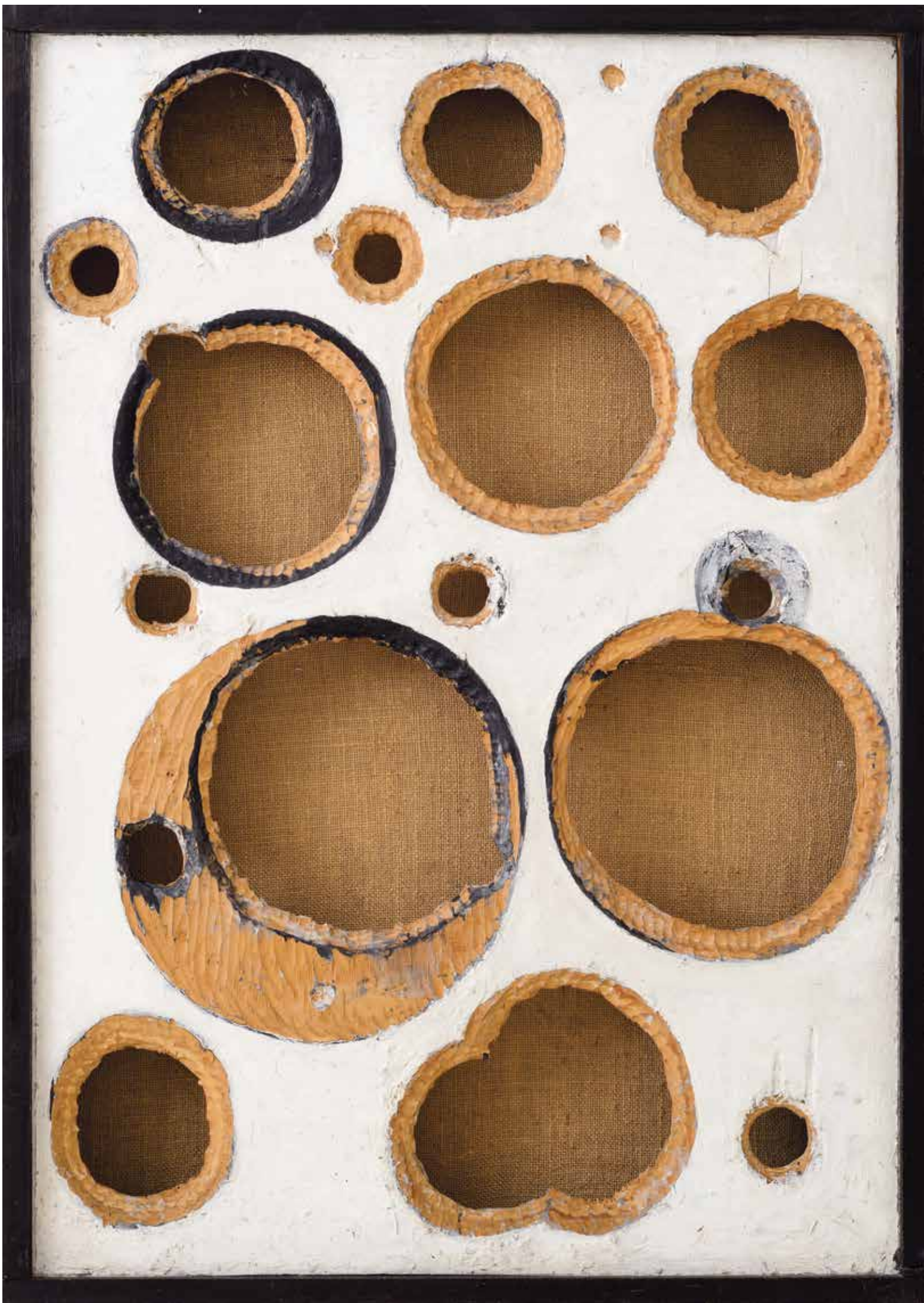
The Prayer and The City, 2017, Avant-Garde Institute, Warsaw



tot. dzięki uprzejmości artysty | photo: courtesy of the artist



tot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal | photo courtesy of the Foksal Gallery Foundation



Romani settlement, even the Romani people called me a 'Gypsy'. That was just awful.

KK: I didn't have any unpleasant experiences due to the fact I was different.

MKC: Koji was just so preoccupied with his art, that he simply did not see that people noticed.

KK: After I arrived in Warsaw, I lived with my uncle's friend in Żoliborz. I was always covered in paint, and his grandma used to say: 'Sir, we're in the capital! You can't walk around like that!' At that point, I felt different. But I never felt different because of my Japanese origin.

MKC: We have photographs from our parents' wedding in Łódź — it was a church wedding, because mother's parents were deeply religious, but they both wore kimonos. It was 1963, there was even a short article in a local paper.

Koji's exotic origin was often highlighted in reviews of his exhibitions: 'Japanese artist in Warsaw', 'The stones of a Polish Japanese artist', 'The Japanese artist and us', 'Scream in Japanese', 'A rainbow between the East and the West' . . .

MKC: Or even: 'The Japanese made a mess, and the librarian was fired.'

KK: I think it was 'hanged' . . . It was about the *Haiku — Water* exhibition in 1994, a well dug in the library building in Legionowo. The director and exhibition curator lost his job.

After moving from Łódź to Warsaw, you started studying at the Academy, in the studio of Artur Nacht-Samborski. In 1966, the Foksal Gallery was established and you instantly joined the ranks of its artists. Who introduced you there?

KK: At the Academy, I had creative freedom, I did whatever I wanted to. When I prepared my diploma project under Nacht-Samborski, he told me that I had to arrange my own exhibition at the studio. I got half of the studio, Władek Winiecki got the other half. Zbigniew Gostomski visited this exhibition, I noticed him a number of times, then he suggested an exhibition for Foksal. When I defended my diploma project, Professor Mieczysław Szymański, whose assistant was Gostomski, shook my hand saying: 'Congratulations, you've done it.' That defence took a long time.

And did you have the Pruszków 'boxes'?

KK: Yes. They discussed for a long time whether they were paintings at all, or a sculpture. Then I wanted to join the union, it was normal after university, but they rejected me. One of the sculptors from the union said they weren't paintings. Edzio Krasieński had a similar situation.

MKC: Despite spending so many years in Poland, Koji is still perceived to be Japanese, he's not considered to be a Polish artist. Do you also feel that way?

KK: I don't want the things that I do to be perceived as exotic, Japanese through and through. I'm very attached to my tradition, to Japan and I like it very much, but at the same time, I would like for everybody to be able to experience it, I want this experience to be a common one, not only Japanese. I would like Europeans to perceive it in a similar way.

What are the differences between us?

KK: In my opinion, Europe puts an emphasis on the body, while in Japan we are dealing with a reverse body. The European culture is a culture of the body, logic and reason, while the Japanese culture is a culture of shadow. But I would really like to combine that. You combine these bodies at your exhibition in Zachęta, in the new-old installation in the Matejko room, with an aluminium lake, paths made of paving slabs and a wheelchair.

KK: I got rid of sentimental elements. I got rid of music, rain and boats in the water. There is nothing, nothing but water and pavement around it. The wheelchair is a metaphor of the body, the limitations of our life, and the will to live at the same time. ●●●

Monika Kamoji-Czapińska — a trained psychologist, director of a trading company, mother of two sons

Janusz Czapiński — social psychologist, prorector at the University of Finance and Management in Warsaw, author of the 'Onion Theory of Happiness'

Maria Brewińska — exhibition curator in Zachęta



foto: Waldemar Andrzej, dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist

Koji Kamoji, 2005

na sąsiedniej stronie:

Na ścianę świątyni, 1965, olej, płótno, sklejka, drewno, Galeria Studio, Warszawa

Koji Kamoji, 2005

opposite:

For a Temple Wall, 1965, oil on canvas, plywood, wood, Studio Gallery, Warsaw

Dziura i ogród

The Hole and the Garden

Wiesław Borowski

Tekst opublikowany w książce *Koji Kamoji. Cisza i wola życia* towarzyszącej wystawie, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
Text published in *Koji Kamoji. Silence and the Will to Live*, the book accompanying the exhibition, Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw 2018

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, tasienki 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 sklejkі, 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 procederu 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, 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. Zapraǳnął 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 zapraǳnął jej poszukać w ziemi. Prowadzący legionowską galerię Stefan Szydlowski 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: „Błądź, 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 jedynego miejsca dla ustawienia zwykłej szklanki na-

pełnionej 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, napęlnia 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 utwalenie rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy”. W jego twórczości przypomniany i utwalany obraz pamięci ma rzeczom usytuowanym 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 mateczniku, jakim jest świat cizy, harmonii i ponadczasowego trwania.

Znaczenie wspomnienia w dziełach Kojiego 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 sytuacje realne pokazane na wystawie, uobecnione we współczesności, stanowi wyraz dążenia do utwalania 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 zmagając 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 utrwalenie. 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 utrwalaony 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, spieszyć się—nie spieszyć się...”. Średniowiecze, czas intensywnego skupienia i duchowego uniesienia chciał przenieść do swoich obrazów. 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 twórcy 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

tęgo, 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, zwykle 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 istotą 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 odczuwało się tę jego szczególną umiejętność, zdolność pozostawiania 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. Tęgo 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 wszystkich Henryk Stażewski, w którego obrazach widział bliskie mu sku-

pienie, 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 la 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 opóźniać 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.

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 a 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 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 Municipal Library 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 infi-

nite 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 Nonexistent 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 Nonexistent 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 Nonexistent 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 Nonexistent Museum could yet be founded.

Text is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

Dyskretny urok starości

The Discreet Charm of Old Age

Maria Brewińska

Text published in *Koji Kamoji. Silence and the Will to Live*, the book accompanying the exhibition, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw 2018

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 — poczynając od inicjacji artystycznej w Japonii i Polsce, przez liczne wystawy, poszczególne dzieła czy ich cykle, instalacje i performance, 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 uwidocznić 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: *Łódki z trzciny i inne prace 1963–1997* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (1997) oraz *Ścieżką ogrodu* w Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen w Magdeburgu (2013). Wybór trzeci, lecz poprawiony, przereklamowany przez artystę w 2018 roku. Pokazujemy bowiem to, co było i wciąż jest, co już istnieje w dorobku Kamojiego, któremu obce jest napięcie przymusu 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 heroicznych, „umięśnionych” kulminacji, charakteryzujących się spiętrzeniem form i znaczeń. Imponująca i cudownie uspakajająca jest szczególna 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 lejtymotywem w życiu i sztuce artysty.

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, uniwersalnej, ale też nasyconej estetyką i wartościami 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 białe-czarne 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 obrazy tzw. 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 Jasieński 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 także wzmocnić 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 pociągami 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 ho-

mogenicznych 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”, zadowolenia, tradycyjna estetyka Japonii dominuje w jego odbiorze świata, a ostatnimi laty jeszcze się nasila, co tak podsumowuje:

Myślę 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. Myślę, 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 kategorycznego 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 nieco inaczej, ale koniec końców zawsze i tak napotkamy to samo lub podobne. Brak odniesienia do genezy, prapoczątku, jak i brak 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 dziesięć 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 zgoda 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 taflę 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. założen 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 wpisywała 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 taflę 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. Nietrudno 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,

choć 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, podzielona dość gęsto 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 osobistego „tu i teraz”. Wózek inwalidzki to przedłużenie ciała — proteza ułatwiająca poruszanie się, kiedy odmawia ono posłuszeństwa, uchodzi z niego energia, lecz 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 od doświadczenia prozaicznego — 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 wszystkich podtrzymywani. Musimy więc trwać w intymnej relacji z ciałem, ponieważ stanowi ono nasze przeznaczenie — poprzez nie przejawiamy się światu i, jakby powiedział Koji, 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 bezformnego 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 przejawiającej się w pragnieniu życia, kultuwacji energii życiowej i dążeniu do jej podtrzymania.

Podmiot, czyli artysta, demonstruje własną wolę życia w instalacji *Cisza i wola 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, jakie przywołuje 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 zakończanego nieuniknioną śmiercią. Takiego sposobu abstrahowania 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 przeciągu. Podczas przygotowywania wystawy artysta przypomniał sobie, że kiedy tworzył po raz pierwszy tę pracę, przeszyło go odczucie starości, a miał wtedy zaledwie 40 lat. Powtórzył proces twórczy, rekonstruując instalację specjalnie na obecną wystawę, lecz świadomie zmienił jej tytuł, gdyż uczucie, 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.

Odwolujemy 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 połowie 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 najpełniej w drugiej połowie życia, dając szansę 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, by na koniec osiągnąć harmonię wewnętrzną.

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 *stawania 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 doświadczaniem sztuki. Od kilku lat regularnie tworzy rysunki — białoczarne abstrakcje z użyciem 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. Za-

wiera 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 odsłania 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.

- 1 *Duchem wracam do przeszłości, rozmowa Katarzyny Bik z Kojim Kamojim*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 2.11.2006.
- 2 *Wiesława Wierzchowska w rozmowie z Kojim Kamojim*, „Pokaz” 1996, nr 1(14), s. 48.
- 3 Zob. Mircea Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 177–188.
- 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.

Tekst udostępniony na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach 3.0 Polska

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 exists 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 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

*

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, minimalistic 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 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 constatation, 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

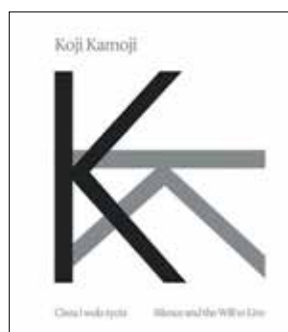
look deeply within. Each of the drawings is a trace of a singular experience, a meditation, a small illumination, an effect of overcoming chaos, like in yoga, of the practice of concentration through the creative gesture with the purpose of attaining inner peace and the spiritual experience. Since this 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 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.

- 2 'Wiesława Wierchowska w rozmowie z Koji Kamoji', *Pokaz*, no. 1 (14), 1996, p. 48.
- 3 See Mircea Eliade, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- 4 See Maria Straś-Romanowska, 'Mądrość człowieka starego — nawiązanie do teorii C.G. Junga', in *Psyche w sidłach iluzji. O psychoanalizie*, ed. Robert Saciuk, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, pp. 51–62.

Text is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

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



Koji Kamoji. Cisza i wola życia | Koji Kamoji. Silence and the Will to Live
 pod redakcją | edited by Maria Brewińska
 projekt graficzny | graphic design: Grzegorz Laszuk^{K+5}
 wersja językowa polsko-angielska | Polish-English edition
 strony | pages: 256
 Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
 ISBN 978-83-64714-64-1

Retrospektywnej wystawie *Koji Kamoji. Cisza i wola życia* towarzyszy obszerna publikacja wydana przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki i Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie. Na książkę składają się teksty: Marii Brewińskiej, Wiesława Borowskiego, Jaromira Jedlińskiego, Anny Król, Piotra Schollenbergera i Anny Wolińskiej. Publikacja została zilustrowana bogatym materiałem archiwalnym oraz zdjęciami dokumentującymi aktualną wystawę w Zachęcie. Zostanie udostępniona na początku lipca 2018.

The *Koji Kamoji. Silence and the Will to Live* retrospective exhibition by a comprehensive publication published by the Zachęta — National Gallery of Art and the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków, featuring essays by Maria Brewińska, Wiesław Borowski, Jaromir Jedliński, Anna Król, Piotr Schollenberger, and Anna Wolińska, and richly illustrated with archival images as well as pictures documenting the present show. The book will be available in early July 2018.

czerwiec, lipiec, sierpień 2018 | June, July, August 2018

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

15 czerwca (piątek), godz. 19 ○

Wernisaż

20 czerwca (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD »

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*

→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

21 czerwca (czwartek), godz. 17 ○ ♯

Spotkanie z cyklu *Zachęta miga!*

→ prowadzenie w Polskim Języku Migowym: Daniel Kotowski
→ spotkanie tłumaczone na język polski

24 czerwca (niedziela), godz. 12.15 ● ♯

Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

15 June (Friday), 7 p.m. ○

Opening reception

20 June (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD »

Meeting from the series *Available Art. Meeting with Contemporary Art for Visual Impaired Persons*

→ registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone
22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

21 June (Thursday), 5 p.m. ○ ♯

Meeting in the *Zachęta Signs!* series

→ Polish Sign Language host: Daniel Kotowski
→ the meeting will be translated into spoken Polish

24 June (Sunday), 12.15 p.m. ● ♯

Curatorial guided tour by Maria Brewińska

OPROWADZANIA

Piątek o piątej ●

Specjalne piątkowe oprowadzanie po aktualnych wystawach. Poruszamy różne tematy i różne problemy. Co tydzień edukatorzy proponują inną ścieżkę zwiedzania i nowe zagadnienia.

→ piątki, godz. 17, zbiórkaw holu głównym

Niedzielne oprowadzania ●

Jeśli wybieracie się do nas w niedzielę, zapraszamy na oprowadzanie po aktualnych wystawach. Nasi przewodnicy wskażą najważniejsze wątki, przytoczą szerszy kontekst prezentowanych dzieł oraz odpowiedzą na wasze pytania. To doskonała okazja, aby jeszcze lepiej zapoznać się z naszymi wystawami. Dodatkowo, w pierwszą niedzielę po otwarciu wystawy, odbywają się oprowadzanie kuratorskie.

→ niedziele, godz. 12.15

→ zbiórka w holu głównym

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim ●

→ koszt: 150 zł; grupa: maksymalnie 30 osób

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

GUIDED TOURS

Guided tours in Polish, English, German or French ●

→ cost: 150 zł; group: maximum of 30 people

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

At Five on Friday ●

Special Friday guided tours around current exhibitions. We raise various themes and issues. Each week, guides will propose a different route through the exhibition and different issues to consider.

→ Fridays, 5 p.m.

→ meeting in the main hall

Sunday guided tours ●

Guided tours of current exhibitions are available on Sundays. Our guides will highlight the main themes, sketch a broader context of the presented works and answer your questions.

→ Sunday, 12.15 p.m.

→ meeting in the main hall

WARSZTATY

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty, których celem jest zapoznanie z wystawą, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

Warsztaty dla szkół i przedszkoli ●

→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12

→ koszt: 150 zł od grupy do 25 osób (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osób (gimnazjum i liceum)

→ czas trwania: ok. 90 min

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

Warsztaty rodzinne ⊕ ●

Warsztaty na wystawach przeznaczone dla rodzin

z dziećmi w wieku 4–10 lat. Po obejrzeniu wystawy dzieci i rodzice razem wykonują pracę plastyczną, którą można wziąć do domu. Zajęcia odbywają się w każdą niedzielę w dwóch grupach wiekowych.

godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 lat)

godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)

→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

WORKSHOPS

During the whole period of the duration of exhibitions we run workshops whose goal is to get to know exhibitions better, to encourage the asking of questions and to motivate creative thinking.

Workshops for schools and kindergartens ●

→ sessions take place on Tuesdays and Fridays from 12 p.m.

→ cost: 150 zł for groups of up to 25 (for kindergartens and elementary schools), and up to 30 (for middle and upper schools)

→ duration: about 90 min.

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

Family workshops ●

The workshops at the exhibitions are addressed to families with children aged 4–10. After visiting the exhibition, the children and parents work together to create a work of art, which they can take home with them. The workshops are held every Sunday in two age groups.

12.30 p.m. (children 3–6)

3 p.m. (children 7–10)

→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl
or informacja@zacheta.art.pl

→ cost: 18 zł (family ticket)

○ wstęp wolny | free entrance

● wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee

● wstęp płatny | entrance fee

⊕ obowiązują zapisy | registration required

♯ pętla indukcyjna | induction loop

♯ dostępne dla niesłyszących | accessible for the hearing impaired

AD » audiodeskrypcja | audio description



zacheta.art.pl