

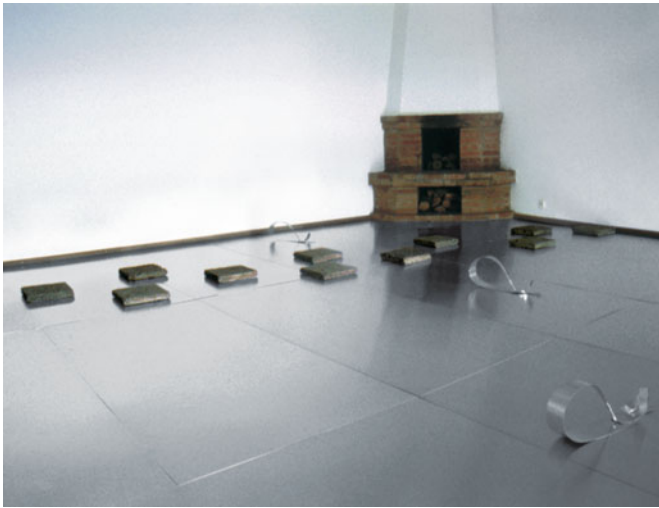
Koji Kamoji

Koji Kamoji

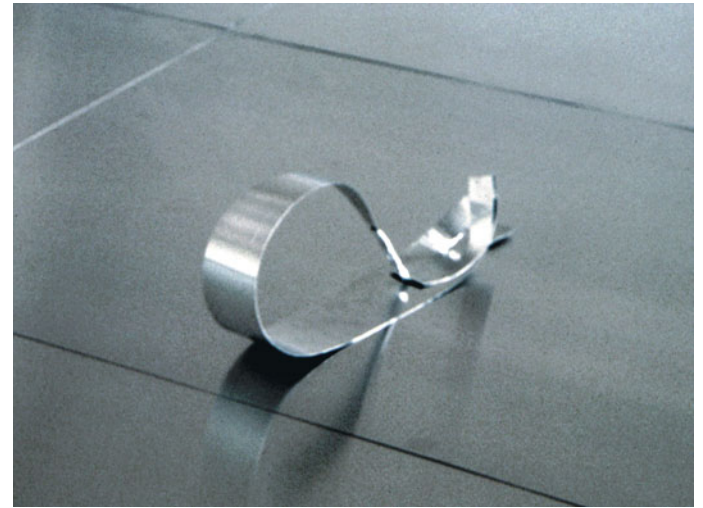
Pejzaż – Deszcz

„Pejzaż – Deszcz”, 2003-2004
katalog – pozycja 1





„Pejzaż – Deszcz”, 2003-2004
katalog – pozycja 1



„Pejzaż – Deszcz – łódka z trzciny”, 2003-2004
katalog – pozycja 1



„Pejzaż – Deszcz”, 2003-2004
katalog – pozycja 2



„Pejzaż – Deszcz – laska z przyrządem do przenoszenia głosu”, 2003-2004
katalog – pozycja 2



„Pejzaż – Deszcz – walec z blachy aluminiowej
z różowym balonikiem”, 2003-2004
katalog – pozycja 2



„Pejzaż – Deszcz – walec z blachy aluminiowej
z różowym balonikiem”, 2003-2004
katalog – pozycja 2



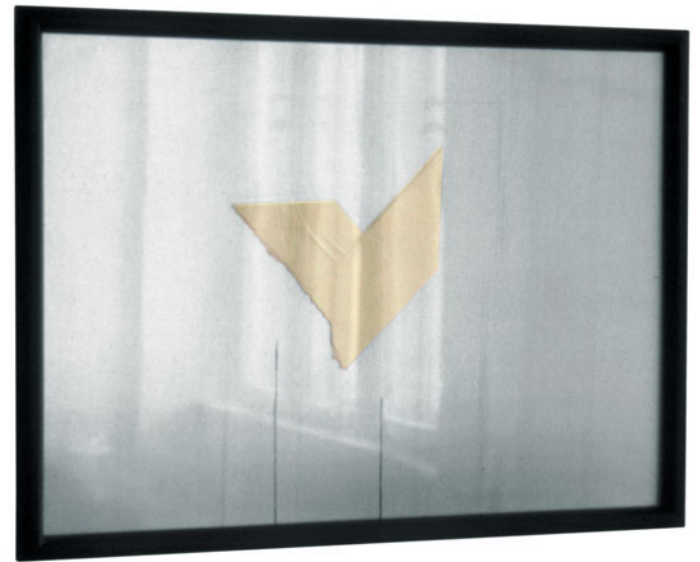
„Pejzaż – Deszcz”, 2003-2004
katalog – pozycja 2



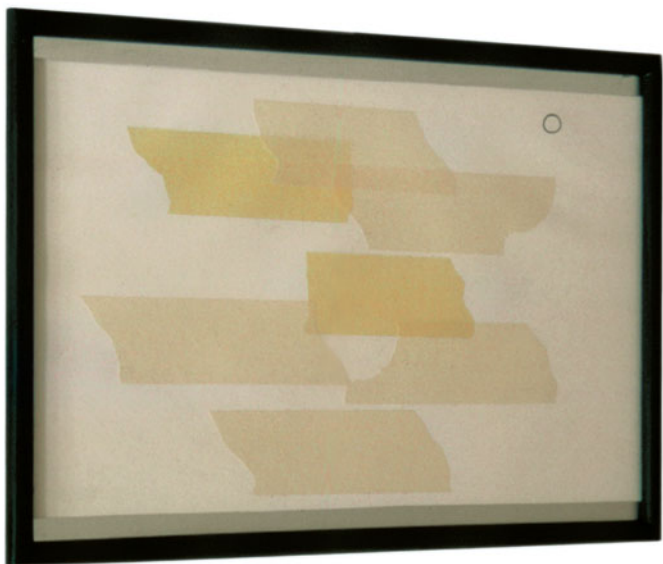
„Pejzaż – Deszcz – szklanka z wodą z przyrządem
do przenoszenia głosu”, 2003-2004
katalog – pozycja 2



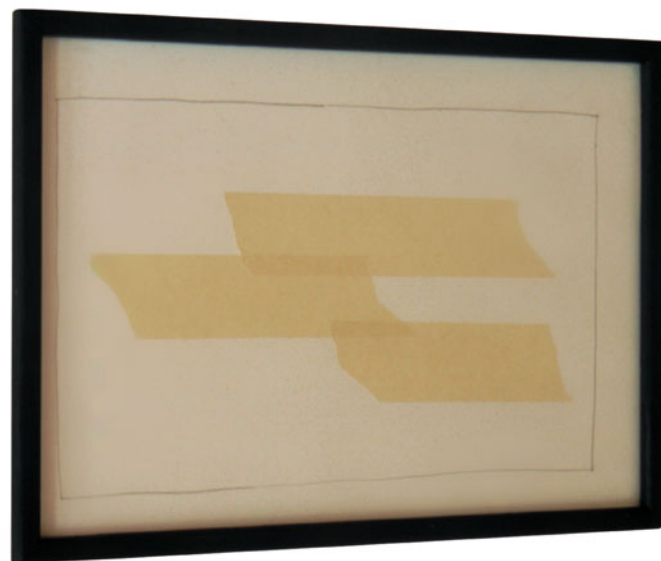
„Budka dla ptaków – Ptak”, 1994
katalog – pozycja 6



„Rysunek taoistyczny (III)”, 1998
katalog – pozycja 9



„Rysunek taoistyczny (I)”, 1998
katalog – pozycja 7



„Rysunek taoistyczny (II)”, 1998
katalog – pozycja 8



„Martwa natura H.M.”, 2003-2004
katalog – pozycja 3



„Martwa natura H.M.”, 2003-2004
katalog – pozycja 3

Katalog prac

1. „Pejzaż – Deszcz” – układ przedmiotowo-przestrzenny z „Łódkami z trzciny”, 2003
blacha aluminiowa 0,5 mm, płyty chodnikowe 30x30 cm, całość układu – wymiary zmienne
2. „Pejzaż – Deszcz” – układ przedmiotowo-przestrzenny z „Przyrządami do przenoszenia głosu”, 2003
blacha aluminiowa 0,5 mm, czarne parasole, drewniana laska, błękitny papier laminowany, różowy balonik, szklanka z wodą, całość układu – wymiary zmienne
3. „Martwa natura” – układ przedmiotowy z osobistymi obiektami H.M. oraz „Przyrządami do przenoszenia głosu” ustawiony na blacie kredensu, 2003
osobiste przedmioty H.M., blacha aluminiowa 0,5 mm, całość układu – wymiary zmienne
4. „Mały pejzaż”, z serii „Średniowiecze”, 1982
akryl, dwa kamyki, szklanka na płycie pilśniowej, 60x60 cm
5. „Deszcz”, 1993-94
rura aluminiowa o średnicy 4 cm, stalowy pręt zbrojeniowy, kamień, rozciągłość elementu pionowego umieszczonego na ścianie 17 cm nad podłogą – 284,6 cm
6. „Budka dla ptaków – Ptak”, 1994
blacha aluminiowa, płyta pilśniowa, drewniana budka ptasia, 100,3 x 155,4 x 23 cm
7. „Rysunek taoistyczny (I)”, 1998
blacha aluminiowa, papier, tusz, taśma klejąca, 29 x 41 cm
8. „Rysunek taoistyczny (II)”, 1998
papier, otówek, taśma klejąca, 29 x 41 cm
9. „Rysunek taoistyczny (III) – Ptak”, 1998
blacha aluminiowa, tusz, taśma klejąca, 29 x 41 cm

Oto pokaz najnowszych, nowych oraz dawniejszych realizacji wyjątkowego artysty, artysty, którego chciałam przyrównać do ogrodnika – Koji Kamoji. Prezentacja „Pejzaż – Deszcz”, przygotowana do wnętrza mojej galerii w roku 2003 inaugurowana jest w samym początku nowego roku – jest to uwaga poboczna, bowiem twórczość Koji Kamoji zdaje się być bezczasowa; unaocznia ona raczej trwanie – czasem też przemijanie, wtedy jednak odczuwamy trwanie pamięci tego, co odeszło, co jest nieobecne. Koji Kamoji czyni swoje dzieła z ulotności, efemeryczności, lekkości, z domysłu czasem, z deszczu, wiatru, światła, z przyrody. Stara się pochwycić głos rzeczy – „Przyrzędy do przenoszenia głosu rzeczy”; materializuje wspomnienie z dzieciństwa – „Łódki z trzciny” wykonywane niegdyś nad rzeką w Japonii, teraz powtarzane w materiale blachy aluminiowej; przywołuje moje wspomnienia ustawiając owe „Przyrzędy...” na znaleziskach mojego życia w przeszłości – „Martwa natura H.M.”, budując labirynt albo ogród mojej własnej pamięci. Generalnie, ta ulotna sztuka jest zarazem niezwykle wyrazista, choć niejednoznaczna, jak haiku, które słowem kreśli nienazywalne. Sztukę Koji Kamoji cechuje przy tym medytacyjność i prostota.

Obecnie artysta ten zastanawia się nad bytem cienia; zastanawia się nad innym ulotnym, niepochwytym stanem, który stanowić ma jego odpowiedź na niebieski pasek jego przyjaciela Edwarda Krasińskiego, na tarasie pracowni którego – pracowni i mieszkania, jakie Edward Krasiński tak długo dzielił z Henrykiem Stażewskim, a przez jakiś czas także z Marią Ewą (Mewą) Łunkiewicz-Rogoyską – Koji zrealizował niegdyś utwór przestrzenny „Dno nieba”.

Proszę aby Koji Kamoji przyjął wyrazy mojej podziękii za zaplanowanie owego deszczowego ogrodu w mojej galerii, a w szczególności za stworzenie labiryntu „Martwa natura H.M.”, Gości zaś mojej galerii zapraszam do stąpania po owym ogrodzie, który w Poznaniu dla nas Koji wygrodził.

Hanna Muzalewska

Z Koji Kamoji rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: W rozmowie, którą prowadziliśmy przed paroma laty, a która opublikowana została w katalogu Pana wystawy w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu w 1998 roku, a potem jeszcze w rozwiniętej wersji w „Odrze”, mówiliśmy o „przytulności”. Odnosił Pan to słowo do wnętrza Muzeum w Bytomiu, do wnętrza w Polskim Instytucie Kulturalnym w Londynie, gdzie pokazywane były niegdyś Pana dzieła wspólnie z obrazami Henryka Stażewskiego, do wystawy na tarasie w mieszkaniu/pracowni Edwarda Krasieńskiego, a będącym niegdyś mieszkaniem i pracownią Henryka Stażewskiego, gdzie Stażewski i Krasieński przez lata koegzystowali, i które ponadto przez czas jakiś dzielili z Marią Ewą (Mewą) Łunkiewicz-Rogoyską, odnosił Pan to określenie w jakiś sposób do Galerii Foksal, w której właśnie (w styczniu 2003 roku) otworzył Pan wystawę „Martwa Natura/Still Life”. Myślę, że sprawa owej „przytulności” jest w immanentny sposób zawarta w decyzji Pana, a wcześniej chyba również paru innych artystów, aby zrealizować swoją wystawę we wnętrzach galerii/mieszkania Hanny Muzalewskiej w Poznaniu. Zna Pan już tę przestrzeń, oglądał Pan tam kilka wystaw w pokojach tych prezentowanych – Tomasza Tatarczyka, Andrzeja Szewczyka, Marka Chlady, Jarosława Kozłowskiego. Chciałbym, abyśmy pomówili o Pana stosunku wobec miejsca uobecniania swoich dzieł, utworów przestrzennych, o procesie myślenia oraz pracy manualnej, co się tyczy budowania pokazu adresowanego do takich, a nie innych wnętrz, im dedykowanego.

Koji Kamoji: Kiedy mówiłem o przytulności myślałem też o takich słowach, jak bliskość, bezpośredniość, codzienność, obecność życia, ten nasz świat, otoczenie. Przeciwstawiają się one sztuczności, sloganowości, abstrakcyjności, fikcji itd.

Chciałbym tworzyć samą pracą taki klimat, ale lubię też wykorzystać istniejący już klimat i czasem do niego się przystosowuję albo staram się wydobyć, uwidocznić charakter jakiegoś pomieszczenia. W każdym razie staram się, żeby praca i otoczenie stapiały się ze sobą, tworząc jedną całość, odczuwanie całościowości. Chyba w takim sensie użyłem słowa przytulność. Może się to odnosić do prezentacji na plenerze, na przykład w Okunince nad Jeziorem Białym w 1988 roku zatytułowanym „Dziecko w lecie”. Lubię pokazywać swoją pracę w znanym mi pomieszczeniu, gdzie pokazywali swoje prace moi koledzy, których robotę lubię. Przepraszam za porównanie, ale to trochę podobnie jakby pies znalazł ślady swoich kolegów.

Czasem konkretna sytuacja odpowiada mojej intencji, na przykład w przypadku tarasu mieszkania Edwarda Krasieńskiego i Henryka Stażewskiego ze względu na wysokość, na jakiej się on znajduje z widokiem na całą Warszawę i na bliskość nieba (realizacja „Dno nieba” z 1993 roku), albo biblioteki publicznej kierowanej przez Stefana Szydłowskiego w Legionowie (studnia „Haiku/Woda” z 1994 roku). Siedem pokoi w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, gdzie miałem indywidualną wystawę w 1998 roku traktowałem jako osobny krok, osobny etap, odrębny świat wobec mojej dotychczasowej drogi. Ważne jest by stworzyć taką przestrzeń, która nie jest obojętna dla oglądającego.

Odczuwanie przytulności może być częściowo związane z moim odczuciem świata, a może jest to odczuwanie po japońsku... Potężny gmach, bardzo szerokie ulice, duże festyny są dla mnie trochę obce. Myślę, że tradycyjne skłonności do umiłowania drobnych rzeczy i przyrody jak mały kamień, ledwo odczuwalny wiatr, drobny deszcz itd., są nadal mi bliskie. Mały pokój

do ceremonii herbaty jest dobrym przykładem oddającym tradycyjny charakter sztuki japońskiej, ale w tym przypadku słowo prostota jest bardziej adekwatne niż przytulność. Wpływ przyrody na człowieka jest jak widać silny. Ale też myślę, że sztuka współczesna idzie właśnie w podobnym kierunku, to znaczy od bardzo ciężkiego, bardzo materialnego charakteru do coraz lżejszego i może do samej świadomości, jak lekki dotyk wiatru. Według mnie tak się dzieje.

Kilka lat temu napisałem krótki tekst na temat efemeryczności, chciałem Panu pokazać, nazywał się „Realność efemeryczności”. Przeczytam fragmenty:

Rzeczywiście czasami sztuka współczesna ma charakter efemeryczny. Można by stwierdzić, iż efemeryczność jest jedną z cech współczesnej sztuki. Nie tylko dlatego, że użyte materiały są często bardzo kruche i nietrwałe, ale również dlatego, że artyści interesują się efemerycznością zjawisk obecnie bardziej niż dawniej, w tym kontekście włączając do nich nasz byt. Pod tym względem sytuacja sztuki japońskiej była odmienna, zainteresowanie efemerycznością, przemijalnością było podstawowym składnikiem tej sztuki. Odnosi się ona głównie do przyrody, a nie do człowieka jak w Europie. Człowiek był bardziej częścią przyrody w sztuce japońskiej. Trudno jest określić przyczyny takiego zjawiska, jakie obecnie odczuwamy, jednak czuję i widzę, że artyści chcą pozbyć się konstrukcji, budowli, skorupy, odczuwając, że rzeczywistość, którą odbieramy nie daje się zamknąć jak dotychczas w kulturocentrycznej i antropocentrycznej stałości, co do której odnoszą się z podejrzliwością, czując, że może jest to także rodzaj konstrukcji (i zarozumiałość). Przychodzi mi na myśl obraz lekko poruszającej

się bibuły, poruszanej przez wiatr; widząc tę bibułę uświadamiamy sobie powiew wiatru. Nie dałoby się uzyskać tego samego rezultatu stawiając solidny mur zamiast bibuły. Tak samo odczuwam pewne podobieństwo pomiędzy tą bibułą a efemerycznością obecnej sztuki.

Bibuła jest efemeryczna i przez wiatr podkreślony zostaje jeszcze bardziej jej charakter, a jednocześnie jej efemeryczność staje się jedyną, nie do zastąpienia, obecną. Jest nader efemeryczna, jej efemeryczność staje się bytem. Widzimy bibułę i jej położenie, czujemy wiatr. Albo padający przez okno snop światła, okrąg światła na podłodze przesuwa się w miarę upływu czasu. A przecież interesuje nas takie nader efemeryczne zjawisko.

Wydaje mi się, że dla artysty najważniejszą rzeczą jest trafienie, praca z punktu widzenia technicznego, czy jest efemeryczna czy nie, to nie jest ważne. Jeśli praca zaistniała, to nawet po zniszczeniu jej, istnieje ona nadal (tak, jak – myślę – ma to miejsce w przypadku realizacji „Haiku/woda”, studni w bibliotece Stefana Szydlowskiego), a gdzie ona jest nie wiem, tak samo jak w przypadku każdej rzeczy, która była. Tu kończę przywoływać tamten tekst.

Ostatnio intensywnie myślałem o krypcie w Magdeburgu, także w kontekście tego, gdzie niedługo będę miał swój kolejny pokaz tej realizacji. Ta piękna romańska krypta została zbudowana w XI-tym wieku i mnisi modlili się w niej przez tysiąc lat. To niesamowite miejsce. Czuję, że ich modlitwy są wsiąknięte w te mury. Możliwe, że to odczucie potęguje się jeszcze bardziej przez to, iż to miejsce przestało funkcjonować jako krypta klasztorna. O tym też napisałem krótki tekst – „Woda”.

We wnętrzu krypty
Klasztoru Unser Lieben Frauen w Magdeburgu,
Na szarej, kamiennej, piaskowej podłodze,
Na samym środku, wśród kamiennych,
pięknych, prostych romańskich słupów,
Postawiłem szklanę z wodą.

Małe światła dnia, przez maleńkie otwory
w murach, na nią padają.
Woda je przyjmuje i odbija.
Dźwięk wody, a może raczej głos wody,
który mógłby być słyszalny wtedy,
w nas samych, napełnia cicho
wnętrze krypty.
Jak modlitwa do ścian i nieobecnych
Cieni mnichów.

Magdeburg, 26 maja 2003 roku

W takim przypadku praca jest nierozzerwalnie związana z miejscem. „Woda” została pokazana także w dawnej ceglanej cysternie, w podziemi Zamku Ujazdowskiego i nabrała innego charakteru. W Magdeburgu była modlitwą, a w Warszawie to był duch wody. **Jaromir Jedliński:** To jest jedno ze znaczeń aury miejsca, tak ważnej dla Pana pracy, ale też miejsca są znaczące, bowiem naznaczone są przyjaźniami, prawda, jak w przypadku wspomianej realizacji „Dno nieba” na tarasie miejsca, gdzie żył i pracował Henryk Stażewski, gdzie ciągle jest Edward Krasiński, a więc

są miejsca, z którymi ma Pan bardzo osobiste związki poprzez ludzi z nimi związanych, miejsca z tego względu nieobojętne, nie neutralne, jak muzeum, albo galeria, zazwyczaj...

Koji Kamoji: Na pewno tak jest. Z Heniem znałem się dobrze, z Edziem znałem się dobrze i wtedy bardzo ważne było, że ten taras był bardzo wysoko, i że całą Warszawę było stamtąd widać, że było bardzo blisko nieba, o czym już wspominałem. Ale trudno jest powiedzieć, że to przede wszystkim przytulność spowodowała, że to tam zrobiłem. Głównie odpowiadały mi te warunki, że to jest dno nieba, bliżej nieba, jak sobie mówiliśmy we wcześniejszej naszej rozmowie, ale na pewno też miałem emocjonalny stosunek do tego miejsca przez osoby, przez to, że Edzio tam mieszka, a wcześniej Henio. A w Górnośląskim Muzeum to ten układ sal, to nie są takie typowe wnętrza, takie czysto galerijne warunki. Tak samo było w Londynie w Instytucie, kominek, jakieś takie pokoje domowe. Ale jest coś ważnego w tej przytulności, jak i coś innego jest istotne też: przytulność chciałbym stworzyć przez prace, a nie tylko je dopasować do jakiegoś wnętrza. I tu, na przykład, na Foksal chyba trochę mi się udało taki osobisty, jakoś tam przytulny klimat stworzyć poprzez prace („Martwa natura”, styczeń 2003 roku). Nie dlatego, że mam sentyment, pokazuję tutaj, tylko odwrotnie. I jeżeli mnie się uda w Poznaniu coś takiego, to byłoby fajnie. Wie Pan, przytulność jest wtedy, kiedy poprzez prace przestrzeń, czy wnętrze pokoju staje się przytulne. To znaczy, że przestrzeń jest nieobojętna, nabiera jakiejś ludzkiej aury, staje się uczłowieczona. Następuje jakieś zbliżenie. A więc to jest odwrotnie.

Jaromir Jedliński: No, ale musi przecież Pan znać wnętrza, mieć do nich własny stosunek, często zresztą wraca Pan do

pewnych miejsc, gdzie się wystawia sztukę, na Foksal miał Pan bodaj kilkanaście wystaw.

Koji Kamoji: Tak, myślę, że bardzo interesującym przykładem będzie Magdeburg. Tam jest krypta, dawne modlitwy w tym wnętrzu są, i tam pokazać tę szklankę z wodą, z tym jej głosem, z dźwiękiem rzeczy, to jest wtedy bardzo silnie związane z wnętrzem. Galeria jest bardzo neutralna, a tam jest coś, że nie da rady się tego gdzie indziej osiągnąć. Tam jest jakaś rozmowa...

Jaromir Jedliński: Powiedział mi Pan kiedyś, że chciałby odnaleźć to, co jest wspólne w sztuce wschodniej i zachodniej, myśląc o duchowości. Podkreślał Pan mocno, iż w średniowieczu sztuka była bardziej skierowana ku wartościom duchowym właśnie oraz, że później ową duchowość, duchową intensywność utraciła. Dodawał Pan, że sztuka współczesna znowuż duchowości poszukuje, co jest dla mnie szczególnie intrygujące w Pana słowach, a także, że Wschód i Zachód muszą odnaleźć wspólną wrażliwość wzrokową, odczuwanie, a więc odbiór bardziej bezpośredni. Namalował Pan, przypomnijmy tu, cykl obrazów o bardzo medytacyjnej aurze zatytułowany „Średniowiecze” (po raz pierwszy pokazywany w Galerii Foksal w 1986 roku, potem pokazywaliśmy go w czasie Pana indywidualnej wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, w tym roku zaś eksponowany on był na wystawie „Sol Invictus” w Katowicach), a którym to obrazom towarzyszył swoisty manifest zatytułowany „Rozmyślenia nad Sensem Sztuki”, gdzie porównywał Pan w dwudziestu parach pojęć, albo stanów, Średniowiecze i Współczesność, na przykład poprzez takie zestawienia, jak: „modlitwa – postępek”, „odczuwalność przestrzeni i czasu – wymierność czasu

i przestrzeni”, „część jednocześnie całością – część podporządkowana całości”, „zmysł – umysł”, „tak – nie”. Czy możemy pomówić o tej potrzebie duchowości w sztuce dzisiejszej i w dzisiejszym świecie?

Koji Kamoji: Dla mnie duchowość to odczuwanie sensu bytu. Napisałem o tym tekst w 1991 roku. Tekst ten, „Ogród zenowski Ryōanji i mój sen o ogrodniku” został wydrukowany w katalogu mojej wystawy w Zamku Ujazdowskim przed sześcioma laty. Duchowość to według mnie skupienie się na samej rzeczy. Sztuka jest wyrażaniem przez nas odbieranego sensu bytu, sensu życia i śmierci. Odnoszę się nie tylko do człowieka, ale także do przyrody i do rzeczy. Myślę, że taka świadomość, nieantropocentryczna świadomość pogłębiała się szczególnie po drugiej wojnie światowej. Myślę, że potrzebujemy takiej duchowości, czy świadomości, a nie traktowania duchowości jako wiary w sensie dogmatycznym.

Próby poszukiwania wspólnej wartości duchowej Wschodu i Zachodu czyniono jak wiadomo już od początku XX-go wieku dosyć intensywnie, głównie w kręgach zachodnich intelektualistów, ale obecnie nie dzieje się to tylko poprzez ciekawość intelektualną, po prostu stało się to potrzebą wynikającą z faktu, że świat staje się coraz mniejszy. Ale nie jestem ani filozofem, ani historykiem, nie chcę zabierać głosu.

W tym tekście „Rozmyślenia nad Sensem Sztuki” chciałem tylko powiedzieć, że zawartość jest ważniejsza od pudełka, sens jest ważniejszy od pozoru, człowiek jest ważniejszy od pieniędzy, duchowość jest ważniejsza od posiadania.

I jeśli sztuka ma jakiś sens istnienia to myślę, że polega tylko na szukaniu sensu bytu. W moim odczuciu i obserwacji współczesna

sztuka bardziej niż dawniej szuka tego sensu. Sztuka współczesna zadaje sobie bezustannie „to” jedno pytanie. Rzeczywiście modlitwę przeciwstawiłem postępowi, a to w takim znaczeniu, iż modlitwa ze swojej natury jest skierowana do środka, a postęp ma charakter rozszerzający się na zewnątrz i sztuka, w moim odczuciu, jest podobna do modlitwy, ale absolutnie nie negując postępu w świecie.

Jaromir Jedliński: Obrazy z cyklu „Średniowiecze” odnoszą się chyba bezpośrednio do mistyki, do jakiejś historii duchowości, do pewnego rodzaju religijności, bezwyznaniowej, niedogmatycznej – jak Pan powiedział. W przywołanym już tekście „Rozważania nad Sensem Sztuki” wyraźnie Pan stwierdza, że wtedy była modlitwa, a teraz jest postęp. Czy tradycja, z jakiej się Pan wywodzi, z podglebia pewnego szczególnego rodzaju duchowości wschodniej, dalekowschodniej – chociaż większą część swojego życia spędził Pan w Europie, w Polsce – odciska się na Pana myśleniu, odczuwaniu oraz pracy?

Koji Kamoji: Ja myślę, że duchowość jest jedna, wspólna, taka sama na Zachodzie, jak i na Wschodzie, tylko kulturowo może się różnić. To, czy to będzie buddyzm, czy hinduizm, czy to jest chrześcijaństwo, to nie ma dla mnie znaczenia. Duchowość to jest takie skupienie, wsluchanie się, medytacja, dotykanie, jakieś takie bezpośrednie. Żeby nie patrzeć oddzielnie tylko w relacjach...

Jaromir Jedliński: W ostatnim czasie zajęła Pana joga, prawda?

Koji Kamoji: Ćwiczę jogę już i dopiero od ośmiu lat. Joga mi dużo daje. Oprócz zdrowia fizycznego, co jest bardzo istotne, uczy też skupienia i spokoju.

Jaromir Jedliński: Mówiliśmy już o Pana pracy „Dno Nieba”. W związku z nią chciałbym jeszcze podrażnić to, co mnie zawsze

intryguje w całej Pana twórczości i w sposobach uobecniania owoców Pana pracy, Pana dzieł, a mianowicie oscylowanie pomiędzy kierunkiem pionowym a poziomym, pomiędzy symboliką, ale też i odmiennymi prostymi odczuciami, jakie wiązać można z horyzontalnym oraz wertykalnym działaniem, dążeniem, myśleniem etc. Czy mógłby Pan powiedzieć w takim kontekście mojego pytania o intencjach, jakie towarzyszyły zrealizowaniu przez Pana dzieł, a zarazem, które wyznaczyły sposoby ich unaoczniania widzom, nam – co w Pana pracy jest zazwyczaj integralnie powiązane jedno z drugim – utworów takich, jak: wspomniane już „Dno Nieba”, interwencja „Haiku/Woda” w Bibliotece w Legionowie, „Łódki z trzciny” w Zamku Ujazdowskim, „Woda” w Galerii Stefana Szydtowskiego, czy „Martwa natura” w Galerii Foksal? Tu pojawiły się łuki...

Koji Kamoji: Tu nie ma chyba tego wyraźnego rozróżnienia pionu i poziomu, chyba nie ma go w tej pracy na Foksal. Przedtem może rzeczywiście bardziej to zagadnienie – jako zagadnienie także – mnie interesowało, ale teraz jakoś tak inaczej trochę to widzę. Kiedyś, gdy byłem młody, myślałem, iż krzyż ma najbardziej harmonijną proporcję utworzoną z pionu i poziomu, między duchowością a światem materialnym i myślałem, że ludzie mają różne proporcje tego krzyża, niektórzy mają długi horyzont i krótki pion, a niektórzy odwrotnie.

A później myślałem, że gdy przedłużymy oba kierunki bardzo daleko, to gdzieś one się złączą tworząc ósemkę. Niektórzy ludzie są dużymi ósemkami, niektórzy małymi, a potem myślałem o kształcie kuli o różnej średnicy, w której mieszczą się nieskończone ilości ósemek. W każdym razie przestałem dzielić pion i poziom w sensie tradycyjnym, jako ducha i materię.

A teraz widzę raczej we wnętrzu samego siebie jako odczucie skupienia i spokoju, ale nie traktuję ich przeciwstawnie, kierunkowo. Kula też już mi nie odpowiada ze względu na powłokę, jej ograniczenie. Widzę człowieka jako punkt, byt w nieskończoności, świadomość w nieskończoności. Tak, jakby każda rzecz..., wie Pan, stała w miejscu...

Jaromir Jedliński: Skupia się Pan na samej rzeczy, także na relacjach...

Koji Kamoji: Na samej rzeczy, tak. I wie Pan, robiąc tę pracę („Martwa natura”) w ogóle nie czułem, że nawiązuję do tradycji japońskiej czy chińskiej, czy wschodniej w ogóle, ani europejskiej, nic. Nie czułem, że jestem szczególnie Japończykiem. Uświadomiłem sobie coś zupełnie inaczej niż dotychczas. Wcześniej mocniej odczuwałem korzenie japońskie, a tutaj nie. Ja chyba oderwałem się już od tych korzeni. A poza tym robiąc to, na początku zeszłego roku nie wiedziałem zresztą czy zdążę jeszcze coś zrobić, czegoś dotknąć, ale czułem, że zdążyłem, rozumiałem przy tym, że każdy artysta szuka swojego języka, swojego alfabetu, ale nie zawsze zdąży dotknąć. Coś takiego poczułem, a potem, że zdążyłem. I to jest bardzo ważne, że to nie ma kompozycji, wie Pan, no, wszystko jest kompozycją w takim szerokim znaczeniu, instalacja też jest kompozycją, żeby przekazać emocje albo coś, trzeba zawsze komponować. A tutaj nie ma kompozycji... w sensie relacji. Tu może być każda rzecz osobno.

Jaromir Jedliński: Ale jest porządek, porządek przestrzenny oraz porządek Pana życia, tam są pewne rzeczy wzięte z Pana życia – gazety, bilety, ziemia, książki, owoce, trawa z ogrodu kogoś bliskiego Panu. Wprowadza tu Pan jakiś ład – może jest to porządek wrażliwości...

Koji Kamoji: Porządek tu jest, tak. Może porządek wrażliwości, tak. Byłem przez cały czas czujny, przez cały dzień i w nocy. Byłem cały czas czujny i obserwowałem jednocześnie na zewnątrz, to co wszystko widzę i wewnątrz. I zaraz poczułem jakiś kontakt. Myślę, że to jest tak: myślę, że to jest jakiś punkt, który łączy rzecz i skupienie. Taki krzyżujący punkt, że się pojawia jakiś przedmiot, wtedy wybrałem akurat to albo tamto...

Jaromir Jedliński: No właśnie, to jest wybór i układ dokonany na cele tej wystawy „Martwa natura”, rzecz jakoś tam jednak skończona, ale – jak to pojmuję – ta rzecz może się chyba dalej rozwijać, rozbudowywać...

Koji Kamoji: Tak, tak, tylko, że ostatnio nie przychodzi mi do głowy rozwinięcie. Początek był jeden: woda, potem trawa była, jabłko, potem nie wiedziałem co, potem powoli, powoli przychodziło i tak potem to się nasiliło, a potem zmalota i uspokoiło się. Ale może znowu inna fala przyjdzie...

Jaromir Jedliński: Ale te obiekty, czy też te układy raczej, mogą dalej żyć, mogą gdzieś indziej być pokazane, mogą być rozbudowane wtedy albo zredukowane, prawda? Czyli to, co w tej chwili widzimy – albo i słyszemy, jak Pan chce – jest wyjęte z Pana życia, z Pana skupienia w tym akurat czasie, z Pana pracy teraz i, powiedzmy, za rok, za dwa, poddane innemu namysłowi czy odczuciom, może się to odrodzić, prawda?

Koji Kamoji: To jest bardzo ważne, co Pan powiedział, tak. Pana słowa dają mi impuls dla przyszłej pracy.

Jaromir Jedliński: Bardzo mnie interesuje – jest to dla mnie tajemnica, bardzo intrygująca tajemnica w Pana pracy, zanim tę realizację poznałem, najpierw w pracowni, a teraz w Galerii Foksal, że Pan żyje, wydarzają się jakieś fakty, przewidziane

i nieprzewidziane, zależne od Pana i niezależne i w jakimś momencie powstaje utwór – nie myślę tu o pracach bardzo jednoznacznych, jak na przykład Pana realizacja „Kamień oświęcimski” z 1988 roku z zawieszonymi płomieniem ku dołowi świecami, gdzie była jakaś tematyka – myślę o pracach, które powoli Panu przychodzą do głowy same z siebie, narastają, dojrzewają, w końcu jakoś się skupiają, konkludują, powiedziałbym, czy też kulminują i powstaje dzieło. Jak to się ma, to, co się wydarza wokół Pana, na co Pan nie ma wpływu – jest bilet autobusowy, akurat, czyż?, Pański? – czy też jest taka, a nie inna gazeta i Pan tę gazetę włącza w swój układ obiektów. Gdzie, zatem, jest to, co bierze Pan ze świata zewnętrznego, otaczającego Pana, z życia, takiego, jakim się ono toczy, a gdzie jest to, co od Pana zależy, takie a nie inne ustawienie obiektów, jakaś premedytacja własnego działania? Co w Pana pracy, w Pana pracach jest dodane od siebie?

Koji Kamoji: Ja, kiedy patrzę na jakąś rzecz – myślę i czuję. Patrząc na bilet, na przykład, przeżywam to, że ten człowiek – bo ja ten bilet znalazłem na ulicy – jechał któregoś dnia na jakimś odcinku, tramwajem czy autobusem. I tam jest wpisana odległość i czas tego człowieka w trakcie jazdy i wokół tego człowieka wszystkie sytuacje można sobie wyobrazić. I ten czas, i ta przestrzeń, i ten bilet, który ten Człowiek miał, wszystko to, wie Pan, można poczuć. Ten bilet ma w sobie tyle różnych informacji, których..., wszystkiego się odczytać nie da, bo jest ich nieskończoność. A moim zadaniem jest tylko wyzwolenie możliwości odbierania tego. I do każdej rzeczy to się odnosi. Myślę, że każda rzecz taka jest, kiedy przyjrzymy się jej spokojnie to możemy coś takiego w niej dostrzec, to nazwałbym bytem,

a także relacje pomiędzy rzeczami. Relacje tworzą między nimi jakąś inną historię, trochę jak w wierszu, każde słowo, trochę jest to takie nie czysto plastyczne; nie kształt, kolor, tylko jest jeszcze dodatkowe znaczenie – dodatkowe informacje, dodatkowe treści.

Jaromir Jedliński: Jednak odbiór zmysłowy – tak, jak Pan pisał w „Rozważaniach nad Sensem Sztuki”: „Średniowiecze – zmysł; współczesność – umysł”, a zatem element zmysłowy jest dla Pana istotny. Używa Pan na przykład aluminium, a nie innego materiału, a więc jest tu określona wizualność, jakieś metaliczne ciepło; aluminium wydaje się być cieplejsze, bardziej zmysłowe od żelaza, czy stali.

Koji Kamoji: Tak, żelazo jest za zimne, za kanciaste, chociaż możliwe, że w innych materiałach też mogę coś zrealizować i kiedyś używałem żelaza („Krzyk”, Galeria R.R., 1985), ale na razie to aluminium...

Jaromir Jedliński: W Poznaniu w Galerii Muzalewska też chce Pan posłużyć się głównie aluminium w swojej wystawie ...

Koji Kamoji: Tak, tak, mam kilka projektów ale mam problem bo jeszcze nie wiem co...

Jaromir Jedliński: W jakiejś rozmowie, nie naszej, z kimś innym, powiedział Pan coś na temat „części będącej jednocześnie całością”. To chyba bardzo ważne, a dzisiaj gdzieś zagubione. Organiczność, tak mocno podkreślana choćby przez Strzemińskiego (bardziej w jego działaniu malarskim aniżeli w deklaracjach teoretycznych, chyba), albo przez Josepha Beuysa, który – podobnie, jak Pan – poszukiwał harmonii pomiędzy wschodnią i zachodnią wrażliwością. Niedawno czytałem u Stefana Riegera w jego pięknym eseju „Stracone stulecie, zdradzona muzyka.

Pamflet na wiek XX”, takie słowa: „Kiedyś muzyka była jak wielkie drzewo, o korzeniach zapuszczonych głęboko w kulturę – buchające konarami ku przestworzom. Była czymś o r g a n i c z n y m: wszystkie soki szły z ziemi ku koronie, liście zaś łąpały światło, przekazując w dół energię słońca pniu i korzeniom. Pijacka przyśpiewka, zasłyszana w karczmie przez Lutra, trafiała do śpiewnika nabożnych chorałów, aby wreszcie posłużyć za cegietkę budowniczym dźwiękowych katedr, jak Bach, a później Mendelssohn i Brahms.” Podobne tony usłyszałem w Pańskich słowach, kiedy mówił Pan: „Średniowiecze to prace malowane w ciągu dziesięciu lat, chciałem, żeby każdy z tych obrazów był jak cegła, a całość – jak mur świątyni, kościoła.” A jeszcze też, ciągle krążąc wokół pytania na temat części i całości, przywołać można słowa, jakie napisała Elżbieta Górka przy okazji Pana ostatniej wystawy na Foksal: „Oswoić / w przestrzeni znaczeń nazwanych każdą część / i każdą całość, która owej części jej status nadaje./ Jakiej całości jesteśmy częścią?” Zatem, jak w Pana wizji rzeczywistości ma się część do całości i co to za całość przeziera przez materialną obecność dzieła sztuki?

Koji Kamoji: W moim odczuciu, w mojej wizji mechaniczne dzielenie na części i całości jako coś zupełnie odrębnego mi nie odpowiada. Ciągle czuję, że w każdej części i całości jest ten sam duch. Nie chcę traktować części i całości tylko ilościowo. Całość nie jest tylko bezdusznym kształtem składającym się z części. Oczywiście, z fizycznego punktu widzenia, na przykład każda cegła jest tylko częścią katedry, ale jeśli nie zawiera się w niej modlitwa, to jakby katedra też nie mogła być katedrą. Zdaję sobie sprawę z anachronizmu czy irracjonalności tego, co mówię. Chciałem tylko powiedzieć, że sztuka jest dla mnie

całościową duchowością i każde skupienie jest modlitwą skierowaną ku sensowi naszego bytu.

Kiedy nawet się rozbierze poszczególne cegły ze świątyni, czuję, że jest w nich nadal zawarta duchowość. Tak też traktowałem moją pracę „Średniowiecze”.

Jaromir Jedliński: Czy możemy pomówić o Pana wystawie w Poznaniu, ostatecznie w styczniu 2004 roku?

Koji Kamoji: Mogę pokazać takie same rzeczy na stołach, jak na Foksal, ale tam mogą być inne warunki, a druga możliwość to jest – na przykład myślałem, żeby dać tytuł „Wernisaż” – że na stołach stoją różne butelki, różne owoce i stamtąd można wyprowadzić te formy z aluminium („Przyrządy do przenoszenia głosu”), tak, jak tutaj, ożywić te wszystkie rzeczy. A myślałem także o czymś takim bardziej pejzażowym, to znaczy takie jezioro, samo aluminium na podłodze, kilka takich stateczków („Łódki z trzciny”) w tym ostatnim pokoju, gdzie jest kominek, a w tym środkowym jeszcze kilka parasoli na podłodze, czarne parasole, a z nich wychodzą te aluminiowe łuki. A na tym aluminiowym jeziorze płyty chodnikowe bym położył, żeby trochę bliżej można było po tym jeziorze pochodzić, takie kroki na aluminium żeby można stawiać. A w tym pokoju, w kuchni znaczy, gdzie są wernisaże i poczęstunek – tam można postawić te łuki z aluminium na butelki. Kiedyś widziałem na czymś wernisażu – tam stał taki okrągły stolik, na nim tace srebrne, czy jakieś metalowe, a na tym stały butelki wina, dzbanek i szklanki z wodą i ja tam to wypróbowałem z jednym moim łukiem w wyobraźni. Jest całkiem możliwe, że tutaj można to spróbować zrobić. Można zrobić coś i tu, i tu, i tu. Myślałem też o korytarzu, ale jeszcze dokładnie nie wiem. Można położyć na całej powierzchni

aluminium, od wejścia i na nim położyć te płyty chodnikowe, żeby można było po nich chodzić i dalej tam prowadzić widzów, wie Pan, takie..., taki pejzaż. A w środkowym pokoju parasole leżą na parkiecie. Nie wiem jeszcze jaki wariant będzie najlepszy. Tu mam rysunki do tych myśli. Tu myślałem o szklankach z wodą. Aha, jeszcze też myślałem ale to za dużo będzie, że można powiesić jedną płytę aluminiową pionowo, od sufitu, w tej sali z parasolami, samo aluminium w środku od sufitu. Jeszcze bym chciał trochę pomyśleć, siedziałbym tam z tydzień i to zrobić. A jeszcze wcześniej będę nad tym intensywnie pracował, bo dotąd myślałem o wystawie na Foksal, a nie chciałem tego łączyć...

Teraz mogę to uzupełnić, co wcześniej myślałem o wystawie u Hanii Muzalewskiej – chciałbym stworzyć tam pracę, pejzaż, w którą można wejść, mniej skoncentrowaną na jednym punkcie, któremu się przygląda. Interesuje mnie bardziej klimat, odczucie wilgotności, pogoda, deszcz. Praca polegająca nie tylko na oglądaniu, bardziej na możliwości wejścia w nią.

Warszawa – Poznań, styczeń, sierpień, listopad 2003 roku

Biografia

Koji Kamoji urodził się w Tokio w 1935 roku.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych Masashino w Tokio, w której uzyskał dyplom w 1958 roku.

W 1959 roku zamieszkał w Polsce. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom w 1966 roku.

Począwszy od 1967 roku stale współpracuje z Galerią Foksal w Warszawie.

Prace w zbiorach – wybór

Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Narodowe w Warszawie

Muzeum Okręgowe w Chełmie

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Niepołomice

Muzeum Górnośląskie, Bytom

Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Galeria Foksal, Warszawa

Centrum Sztuki Studio, Warszawa

Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa

Galerie Henn Oliver, Maastricht

Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg

oraz kolekcje prywatne w Polsce i w świecie

Wystawy indywidualne – wybór

Galeria Foksal, Warszawa, 1967; „Dwa bieguny”, Galeria Foksal, Warszawa, 1972; „Powietrze – pomieszczenie – przestrzeń”, Galeria Foksal, Warszawa, 1972; „Płyta chodnikowa, pręt metalowy i niebo”, Galeria Foksal, Warszawa, 1973; Cztery pokazy: „Dziura”, „Linia”, „Lustro”, „Przeciąg”, Galeria Foksal, Warszawa, 1975 (Nagroda Krytyki im. C.K. Norwida); „Człowiek”, Galeria Foksal, Warszawa, 1984; „Średniowiecze”, Galeria Foksal, Warszawa, 1986; „Dziecko w lecie”, Okuninka nad Jeziorem Białym, 1988; „Kamień oświęcimski”, Galeria Rzeźby, Warszawa, 1988; „Obszar zamknięty”, Galeria Rzeźby, Warszawa, 1989; „Dziura – Wiatr – Kamienie”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1990; „Letnie popołudnie”, Galeria Rzeźby, Warszawa, 1991; „Dno Nieba”, taras pracowni Edwarda Krasińskiego, Warszawa, 1993; „Haiku/Woda”, Miejska Biblioteka Publiczna, Legionowo, 1994; „W cieniu”, Galeria Foksal, Warszawa, 1994; „Zwiastowanie”, Galeria Foksal, Warszawa, 1995; „Henryk Stażewski, Koji Kamoji”, Polish Cultural Institute, London, 1995; „Księżyc S. Sasakiego”, Galeria Miejsce, Cieszyn, 1996; „Wieczór”, Galeria Potocka, Kraków, 1997; „Łódki z trzciny i inne prace 1963-1997”, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1997; „Rysunki zimowe”, Galeria Stara, Lublin, 1998; „Prace w siedmiu pokojach. Koji Kamoji 1998”, Muzeum Górnośląskie, Bytom, 1998; „Rysunki taoistyczne”, Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa, 1999; „Małe bóle”, Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa, 2001; „Księżyc, Dziura, Cisza”, Galeria 86, Łódź, 2002; „Woda”, Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa, 2002; „Martwa natura”, Galeria Foksal, Warszawa, 2003; „Wasser”, (krypta) Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg, 2003; „Steinerer Sitz”, Büro Otto Koch, Dessau, 2003; „Woda”, (cysterna w podziemiu) Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2003.

Wystawy zbiorowe – wybór

„Ewa Krakowska, Koji Kamoji, Krystyna Cękalska”, Galeria Współczesna, Warszawa, 1969; „Atelier 72”, Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1972; „Włodzimierz Borowski, Koji Kamoji, Edward Krasiński, Henryk Stażewski”, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, 1979; „Indywidualne mitologie”, Galeria Akumulatory 2, Poznań, 1980; „Contemporary Painting in Eastern Europe and Japan”, Kanagawa Prefectural Gallery, Yokohama, The National Museum of Art, Osaka, 1981; „Echange entre artistes 1931-1982 Pologne – USA”, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1982; „An Artistic Conversation 1931-1982 Poland/USA”, Ulster Museum, Belfast, 1983; „Język geometrii”, Galeria Zachęta, Warszawa, BWA, Sopot, 1984; „Koji Kamoji, Edward Krasiński, Henryk Stażewski”, Galeria Foksal, Warszawa, 1986; „Kolekcja sztuki XX-go wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi”, Galeria Zachęta, Warszawa, 1991; „Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992. Collection – Documentation – Actualité”, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Espace Lyonnaise d'Art Contemporain (ELAC), Lyon, 1992; „Express Polonia. Art from Poland 1945-1996”, Mücsarnok, Budapest, Vilniaus siuolaikinio meno centras, Vilnius; Maksas muzeja Arsenals, Riga, Talinna Kunstihoone, Tallinn, 1997; „Haiku”, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawa, 2002; „SOL INVICTUS”, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice, 2003; „Labyrinth. Współczesna sztuka polska”, UH Galleries, Hatfield, 2003.

Wydawca:

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań

tel.: 869 98 43, 0.603 399 718

Fotografie:

Jarosław Kozłowski

Koncepcja i projekt graficzny:

Diagram – Michał Cierkosz, Poznań

Druk:

Zakład Poligraficzny „Grafika”, Poznań

Copyrights by Authors

ISBN 83-87350-27-3

Poznań, styczeń-luty 2004

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ, STYCZEŃ - LUTY 2004