

Bezinteresowność

„Oto woda nie płynie, ale płynie most”.

Jenye (Szan-hui, 497-569)

Jakiś czas temu jako tzw. tapetę na ekranie laptopa ustawiłam fotografię z realizacją Kojiego Kamojiego w magdeburskim Kunstmuseum (Kloster Unser Lieben Frauen, 2003). Ustawiona na podłodze tamtejszej romańskiej krypty szklanka z przezroczystego szkła, wypełniona w czterech piątych wodą, wydaje się na pierwszy rzut oka niezauważalna. Dopiero po chwili niejako ujawnia ją sączące się przez okna delikatne światło. Rozproszone, ale rozjaśniające wnętrze. Za każdym razem, kiedy włączam zaawansowane technologicznie, ale nieme urządzenie, jakim jest laptop, dzięki artyście przenoszę się w inny świat. Jego – formalnie ascetyczna, a duchowo niezwykle bogata – „instalacja” odcina mnie od rzeczywistości, wyodrębnia z otoczenia, scala i przypomina o tym, co jest najważniejsze. Anajważniejsze jest bycie. Spojrzeniem napulsującą światłem szklankę czystej wody ma moc przywracania do pionu. Ale ta potęga nie ma źródła we mnie, tylko w intencji autora realizacji. To dzięki niemu wnętrze krypty wydaje się scalone, pełne; szklanka nie jest tam intruzem, tylko akcentem, znakiem, który tę jedność i pełnię wydobywa. W rozmowie z Jaromirem Jedlińskim artysta mówił przed laty: „Ważne jest, by tworzyć taką przestrzeń, która nie jest obojętna dla oglądającego”, którą da się odczuć. Krypta jest taką właśnie przestrzenią – dającą się odczuć, ale jednocześnie ewokującą czas; to czas przeszłości, modlitwy, nić, która trwa.

Po warszawskiej edycji wspomnianej „instalacji” (Zamek Ujazdowski, 2003) pisano, że szklanka z wodą „pozostawia nieskończony obraz ludzkiej obecności”. Tak, jest w tym racja. Podobnie jak w słowach (proszę mi wybaczyć, nie wiem, niestety, czyich, bo opublikowanych jako anonimowe):

instalacja dokonuje przemiany historycznego miejsca odwiedzanego przez widzów. Miejsca, w którym życie daje znak. Praktycznie nie interweniując, Woda przemienia atmosferę każdej z części krypty. Przemienia

także widza, który może odczuć zacierające się granice między sztuką a życiem istniejącym poza nią.

Zdumiewające, że to wrażenie zacierania granic przenosi również ekran komputera. A przecież mamy świadomość, że wszelkie reprodukcje umartwiają dzieła. W tym przypadku jest inaczej. Dzięki prostocie ingerencji w zastaną przestrzeń? Dzięki temu, że artysta chciał „ułożyć się” z nią, a nie ją zdominować? Jest w jego geście troskliwość, czuły respekt dla miejsca, ale przecież nie wycofanie. Ustawienie szklanki na posadzce krypty to ingerencja – można byłoby sądzić, że Koji Kamoji dyskretnie zaznacza swoją obecność, że daje znak: „Tu byłem”, tyle że nie wydrapuje napisu w murze ani nie gryzmołi na nim sprayem. Ale to szklanka/woda jest najważniejsza, chociaż woda jest przezroczysta, szklanka – prawie niezauważalna. Niewielka – optycznie prawie ginie w przestronnym wnętrzu krypty. Daje wrażenie wtapiania się w tę przestrzeń również dlatego, że optycznie ma analogiczny do niej charakter – prostej, surowej materii. Łączy się przy tym z nią nie tylko na poziomie zewnętrznym, wizualnym, wyglądownym, fizycznym, ale na poziomie, by tak rzec, istotowym, metafizycznym. Woda, tak jak modlitwa, oczyszcza i odradza. Całość „instalacji” – brnę w ów wolapik krytyki z bezradności, bo jak nazwać to dzieło, skoro każde słowo wydaje się niestosowne... – ożywia dawne modlitwy. Jest głosem spoza świata, spoza teraźniejszości. Woda łśni, zmienia się w zależności od siły i kąta padania światła. Jest w ciągłym ruchu, ale nie płynie. Zdaje się stanowić centralny, niezmienny element świata. Wydaje – delikatne, niesłyszalne – dźwięki; jak wszystko, co się porusza. Takie są prawa fizyki. Zaskakujące, jak wspominałam, że wszystkie te „efekty”, doznania są odczuwalne za pośrednictwem fotografii (notabene autorstwa wybitnego niemieckiego fotografa Hansa Wulfa Kunzego). Tylko o niej bowiem mogę mówić, ponieważ nie widziałam „instalacji” w Magdeburgu. Mam jednak pewność, że w tym przypadku zdjęcie nie nadrabia braków dzieła, a to niekiedy się zdarza, zwłaszcza wówczas gdy instalacje są fotografowane przez ich autorów. Po pierwsze – to dzieło nie ma braków, po drugie – może dzieje się tak dlatego, że Woda zdarzyła się w miejscu, które ma historię, nie jest neutralnym *white cube*. W cytowanej rozmowie Koji Kamoji mówił o szczególności magdeburskiej krypty: że tam jest „coś”, że osiągniętego tam wyrazu nie da się osiągnąć gdzie indziej, że tam jest „jakaś rozmowa”.

Woda pojawia się często w pracach artysty; jest ich kluczem lub elementem; niekiedy zastępuje ją wygładzony niczym lustro arkusz aluminium. W 1988 roku Kamoji zrealizował w Okunince coś, co zatytułował *Dziecko w lecie* – w wypełnionych wodą dwunastu cynowych wiadrach ustawionych na brzegu jeziora puszczal łódki z liści trzciny. Odwołując się do wspomnień z dzieciństwa, jako jeden z najistotniejszych pierwiastków swojej sztuki akcentował właśnie wodę. Łódki stanowiły centra wielu innych realizacji. W 1997 roku

na wystawie *Łódki z trzciny i inne prace* (1963–1997) w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej „pływały” po taflach gładko wypolerowanej, lśniącej – blachy „wody”. Podobnie było blisko dziesięć lat później (2006) w galerii Starmach (również, jak galeria w Magdeburgu, znajdującej się w miejscu dawniej związanym z kultem religijnym), gdzie zresztą autor wykorzystał także napelnione wodą szklanki – tym razem odwołując się wspomnieniami do niewielkiej rzeki płynącej przez tokijską dzielnicę Edogawa (*Wieczór – łódki z trzciny*).

W spektakularny, a jednocześnie oczywisty, i zarazem nieoczywisty, sposób woda pojawiła się w legionowskiej studni (1994). Oczywisty przez to, że została skojarzona właśnie ze studnią – źródłem, a nieoczywisty, ponieważ studnia powstała wewnątrz galerii. Kamoji radykalnie naruszył jej przestrzeń, odsyłając widza do tego, co jest ważniejsze niż ona sama – do obiektu, którego sens prowadzi nas w kierunku realności życia. Nie bez przyczyny ta właśnie realizacja nazywała się wprost *Haiku – woda*.

Podstawą formy studni i szklanki jest koło. Figura scalająca, ekwiwalent pełni. Znak, który rozpoznają wszyscy. Prosty, uniwersalny. Obecny we wszystkich kulturach. Od najdawniejszych czasów. W pracach Kojiego Kamojiego był i jest obecny często. Także w najnowszych. Jest w nich obecny na wiele sposobów. W projektach ogrodów – dyskretnie, kolorystycznie stapia się z tłem: wylania się z niego i w nim niknie; wyznacza punkty, wytycza ścieżki. W serii *Szablony i nieskończoność* koło staje się elementem otwarcie znaczącym. Szablon to miejsce do wypełnienia, wzór, schemat, sam w sobie pusty, pozbawiony sensu; tutaj jednak okazuje się nim nasycony – koło emanuje nim nawet wówczas, kiedy jego rysunek jest fragmentaryczny. Koło jest niezmiennie; trójkąt lub prostokąt zmienia kształt, koło – tylko wielkość. Niezmiennność oznacza ten sam stan, skupienie, kondensację, nieskończoność. Ciekawe, że te prace autor ujął pierwotnie w czarne ramy, „klatki”, po czym odrzucił je, aby obrazy przestały, jak pisał, „cierpieć” i odetchnęły, aby mogły „cieszyć się” i „uśmiechać w słońcu”, aby poczuły się wolne.

Koło to czysta forma, niematerialność, figura idealna, doskonała, a zatem tajemnicza. Tym samym onieśmiela. Ale zarazem prowokuje – chciałoby się ich dotknąć. Wyznacza *constans*, ale intryguje. Jest zawsze przecież jakieś – w relacji do czegoś innego. Koło nadaje formę materii, która dzięki niemu zostaje ujawniona. W magdeburskiej krypcie – dzięki szklance – stanowi lapidarny zwornik przestrzeni i pozwala ją odczuć; podobną rolę odgrywa w innych realizacjach, także w kompozycjach na płaszczyźnie, zdawać by się mogło – bardziej zobiektywizowanych, oczyszczonych z emocji, ale w gruncie rzeczy również specyficznie sensualnych.

Naczynie może być proste – tak nazywa się jedna z serii nowych prac artysty. W krótkim tekście-komentarzu, który jej dotyczy, ponownie przypomina on (artysta) tradycję haiku – japońskiej zwięzłości i trafno-

ści. To cechy wszystkich obrazów Kojiego Kamojiego, obiektów, realizacji w przestrzeni. Niewymuszenie, powściągliwość, umiejętność tak precyzyjnego operowania materią i formą, że ich ograniczenie uwalnia nieograniczoność tego, co jest poza nimi. Tutaj wszystko jest lapidarne i proste. To-co-widać nie potrzebuje niczego ponad to-co-widać, aby wskazać na to-czego-nie-widać. W *Mnichu* przestrzeń jest oczyszczona z tego, co niekonieczne: na macie (tatami) widzimy tylko poduszkę do siedzenia zazen, do medytacji, i klapki chroniące stopy. Rzeczy najpotrzebniejsze, niezbędne. Doznajemy przestrzeni samej-w-sobie. Nie jej iluzji, ale realności.

Koji Kamoji nie filozofuje w sposób pretensjonalny, wymuszony – jego naturą i sygnaturą jest prostota. Ale teźże prostoty nie należy mylić z oczywistością czy banalnością. Przeciwnie: to, co wydaje się najprostsze, czy teź to, co operuje prostą, „obiektywną”, zuniwersalizowaną formą, często nie poddaje się oczywistym komentarzom. A może w ogóle im się nie poddaje? Trzeba otworzyć się na sensualność i duchowe nasycenie tego, co proste.

W pięknym południowokoreańsko-niemieckim filmie *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* Ki-duk Kim, reżyser i odtwórca głównej roli, opowiada historię nie historię, coś, co się nie-dzieje. Trudno nawet powiedzieć, że „opowiada” w naszym, europejskim sensie. Przesuwając przed oczami widza kolejne obrazy, raczej daje znaki, zdaje się mówić: „To jest życie” – wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna; młodość, starość, młodość i... znowu starość; koło życia..., niezmiennie, powtarzalne.

Mam wrażenie, że Koji Kamoji również daje znaki. Także wówczas, gdy subtelnie akcentuje własne ego i sensualność kompozycji, jak w nieoczekiwanej, zważywszy choćby użycie szerokiej palety barw, serii *Kolory i ja* i towarzyszącym jej tekście-wyznaniu, zakończonym dobitnie frazą: „kolory to życie”. Jest w pracach z tej serii, jak zawsze u tego artysty, szczerść i naturalność rzeczy pierwszych, oczywistość. W opowieści o tym, jak kupował farby, które mu się po prostu podobały, jak na białej powierzchni obrazu malował pasek w kolorze, który lubi, a później równolegle „stawiał” kolejne w kolorach, które zaczynały między sobą „rozmawiać”, uobecnia się aspekt analogiczny, jak w realizacji magdeburskiej, tyle że „przetłumaczony” na język malarstwa: aspekt rozmowy. Ta rozmowa, podobnie jak tamta sprzed lat, co oczywiste, dokonuje się poza słowami.

W o ile gorszej sytuacji jest ktoś, kto na ten temat pisze. Nawet starając się, by – jak to ujmuje Daisetz Teitaro Suzuki – „słowa zrzekły się swoich przewag”, trudno mu przełamać „tyranię słowa i logiki”, a tylko jej przełamanie gwarantuje, że „dusza przestaje być poróżniona sama z sobą”. „Oto woda nie płynie, ale płynie most” – ten fragment czterowersza powtarzanego od wielu wieków wśród wyznawców zen, niewątpliwie trudnego do lektury dla człowieka Zachodu, można, jak mi się wydaje, odnieść do sztuki Kojiego Kamojiego – ma ona bowiem w sobie rzadką wolność, która przekłada się na jej bezinteresowność.



Koji Kamoji, *Woda*, 2014.
Koji Kamoji, *Kamień i ja*, 2014.