

Sebastian Dudzik

*Sztuki i rytuały. Koji Kamoji i jego
wizje nieskończoności*

Krajobraz kulturowy Lublina tworzy wiele publicznych i prywatnych instytucji, cyklicznych imprez oraz jednorazowych przedsięwzięć. Niebanalną rolę od dwudziestu pięciu lat odgrywa w tym środowisku Waldemar Andzelm Gallery. Ta prywatna inicjatywa, powstała i funkcjonująca dzięki wielkiej pasji jednej osoby, z wielu względów zasługuje na szczególną uwagę. Będąc galerią sprzedażną, prowadzi jednocześnie szeroko zakrojoną akcję popularyzatorską najnowszej sztuki polskiej zarówno w naszym kraju, jak i za granicą. W ramach tej działalności galeria zorganizowała szereg wystaw monograficznych, przez lata wypracowała sobie też znaczącą markę wydawniczą. Tym, co jednak wyróżnia Waldemar Andzelm Gallery spośród wielu podobnych prywatnych przedsięwzięć, jest specyfika budowanej kolekcji współczesnej polskiej sztuki abstrakcyjnej w jej najbardziej syntetycznej i zarazem intelektualnej odsłonie oraz nietuzinkowa idea prezentacji owej sztuki. Jej zasadniczym trzonem są prace czterech artystów: Stefana Gierowskiego, Jerzego Kałuckiego, Jana Berdyszaka oraz Kojiego Kamojiego. To głównie z myślą o ich realizacjach założyciel galerii zaprojektował dychotomiczną przestrzeń ekspozycyjną.

Niniejszy artykuł poświęcony jest wybranym realizacjom ostatniego z wymienionych twórców. Ten japoński malarz, rzeźbiarz, rysownik oraz autor przestrzennych instalacji, mieszkający i tworzący od pięćdziesięciu lat

w naszym kraju, w ostatnim czasie stworzył dla kolekcji Waldemara Andzelma instalację złożoną z trzech bram Torii oraz cykl „białych” obrazów. Oba wymienione wyżej artystyczne przedsięwzięcia doskonale reprezentują zarówno specyfikę zbiorów, jak i autorską ideę prezentacji sztuki lubelskiego kolekcjonera, marszanda i popularyzatora sztuki.

Dwa światy sztuki

Na uwagę zasługuje już sam wybór miejsca na prezentację sztuki oraz jego aranżacja. Otoczona lokalami mieszkalnymi przestrzeń galeryjna zaskakuje od wejścia. Przekraczając je, gość może poczuć się jak Alicja w krainie czarów. W jednej chwili zmienia się otaczająca go rzeczywistość – oto znalazł w zupełnie innym świecie, w którym prym wiedzie sztuka i jej prawa. Efektywne wykorzystanie ograniczonej przestrzeni umożliwia wygodne oglądanie wybranych dzieł z gromadzonej od ćwierćwiecza kolekcji. Obcowanie ze sztuką nie kończy się jednak na nowoczesnych wnętrzach ostatniej kondygnacji bloku, ponieważ wypracowany przez Andzelma model wystawienniczy zakłada dwie komplementarne przestrzenie: sterylnie czystą wewnętrzną, hołdującą idei *white cube* oraz zewnętrzną, „organiczną” – organizowaną wspólnie przez człowieka i naturę. Pierwsza stała się naturalnym miejscem „egzystencji” gromadzonych przez lata malowideł, grafik, rysunków i drobnych form przestrzennych. W niej, niczym w macierzy, mogą się zatopić i zyskać pełnię swej wizualnej istoty¹. Wartość komplementarną dla tego mikrokosmosu stanowi „ogród sztuki” – zewnętrzna przestrzeń zorganizowana na dachu bloku mieszkalnego. Prowadzi do niej przeszklona część wewnętrznej galerii, która jest swoistym łącznikiem między dwoma światami. Zgodnie z pierwotnym projektem elementy naturalne – ziemia, roślinność, żwirek oraz kamienie – zostały powiązane z odpowiednio rozlokowanymi przestrzennymi realizacjami artystycznymi: rzeźbami, instalacjami

¹ O relacjach między sterylnym wnętrzem opisywanej galerii a obrazami Stefana Gierowskiego z kolekcji Waldemar Andzelm Gallery pisałem w 2011 r. Por.: S. Dudzik, *Pustka i przestrzeń*, [w:] Gierowski. *Przestrzeń farby – ciekawość pustki*, Ząbki 2011, s. 18 n.

oraz konstrukcjami o charakterze architektoniczno-rzeźbiarskim autorstwa Kałuckiego, Berdyszaka i Kamojiego. Słowem, w strukturę ogrodu wprowadzane zostały prace potrzebujące odpowiednio wielkiej otwartej przestrzeni ekspozycyjnej. Należy przy tym podkreślić, że każda z tych prac powstała specjalnie dla tej określonej przestrzeni, materialnego, strukturalnego i wizualnego kontekstu. Artyści niejako podporządkowali się nadrzędnej idei właściciela, dzięki czemu poszczególne dzieła łączą się z ogrodową „tkanką” w integralną narrację. Mamy tu bez wątpienia do czynienia z galerią typu *site specific*.

Przestrzeń ogrodu i podniebne Torii

Wśród realizacji zaprojektowanych specjalnie dla tego miejsca znalazł się zespół trzech japońskich bram Torii autorstwa Kojiego Kamojiego. Co ciekawe, stanowią one zarówno istotny element ekspozycji, jak i doskonale spełnienie założeń leżących u podstaw przestrzenno-ogrodowego programu.

Trzy japońskie bramy rozlokowane zostały w ogrodzie tak, by każda kolejna ustawiona była do poprzedniej pod kątem prostym, przy czym pierwsza i ostatnia, choć ustawione równolegle, to jednak nie tworzą jednej linii (il. 1). Dystans, jaki je dzieli, przekracza szerokość środkowej bramy. Powoduje to załamanie biegnącej pod nimi kamiennej ścieżki w kształt zbliżony do litery S. Taki układ wyznacza perspektywiczne punkty orientacyjne, organizuje też przestrzeń w autonomiczne sektory, które nie są jednak w pełni od siebie oddzielone. Skrajne konstrukcje niejako ramują otwierającą się za kolankowym murem powietrzną przestrzeń, natomiast środkowa, stanowiąca centrum całego układu, funkcjonuje niejako w zależności od pozostałych bram i dzieli ogród na dwie podobne, choć niejednakowe części. Łamany porządek zespołu różni się od najczęściej spotykanych w Japonii układów amfiladowych, wskazujących drogę do świątynnego wejścia².

² Najbardziej znanym przykładem takiego amfiladowego zespołu jest zespół Fushimi Inari-taisha a shrine w Kyoto, na który składa się aż 10 tys. bram.

Zgodnie ze sporządzonym przez artystę szkicowym projektem rozmiary każdej Torii są jednakowe i ściśle dopasowane zarówno do wielkości dachu, jak i ludzkiej postaci (il. 2). Ich prosta konstrukcja zasadza się na dwóch okrągłych słupach (*hashira*), na które nałożone zostały dwie proste, graniaste belki: niższa i zarazem krótsza (*nuki*) i wieńcząca (*shimaki*). Całość, z wyjątkiem czarnych, mocujących bramę do podłoża gniazd (*nemaki*), pomalowana została na kolor czerwonoochrowy. Wysokość każdej bramy sięga 234 cm, natomiast rozstaw słupów pozostawia szeroki na 87 cm prześwit. Pozwala on zarówno na swobodne przejście przez bramę (wielkość zbliżona do klasycznego skrzydła drzwiowego), jak i na opasanie ścieżki prowadzącej od wyjścia z galerii przez kolejne bramy. Zastosowanie skali ściśle dopasowanej do ludzkich proporcji ma tu nie tylko wymiar kompozycyjny, lecz także symboliczny. Na słupach każdej Torii Koji pozostawił inskrypcje z imionami konkretnych osób. Na pierwszej z nich swoje i tragicznie zmarłego przyjaciela Sasakięgo, na drugiej ojca (Torao), na trzeciej matki (Ayame) (il. 3).

Tradycja Torii i symboliczna przestrzeń ogrodu

Aby w pełni zrozumieć znaczenie pojawienia się tych japońskich konstrukcji w ogrodzie-galerii Waldemara Andzelma, trzeba pokrótce objaśnić, czym są konstrukcje Torii dla kultury japońskiej i jak mają się one do współczesnej realizacji ogrodowej w naszej – europejskiej rzeczywistości.

Japońskie Torii to konstrukcja ściśle związana z funkcjonowaniem sintoistycznych ośrodków religijnych i ruchem pielgrzymkowym. Stawiane zazwyczaj na drodze prowadzącej do głównego wejścia świątyni, stanowią jej istotny interwał krajobrazowo-przestrzenny. Jak pisał Tadeusz Borucki: „Brama taka to nie tylko wejście, czy też przejście, ale również wizualna oprawa dalszych perspektyw widokowych nią ujętych. Uprzytamnia nam bardzo dobitnie istnienie przestrzeni (tego pustego miejsca)”³. Zwykle do świątyni prowadziło od kilku do nawet do kilku tysięcy Torii, tworząc

³ T. Borucki, *Architektura Japonii*, Warszawa 1988, s. 11.

układy wolno stojące lub zwarte, tunelowe. Pierwotnie ustawiona u wejścia do przestrzeni sakralnej brama miała dzielić strefę *profanum* od *sacrum* i symbolizować przejście ze świata skończonego, fizycznego (ziemskiego) do *nieskończonego* (boskiego *kami*)⁴. Z biegiem czasu jej funkcjonalne i symboliczne znaczenie rozciągnięte zostało też na sam rytuał podążania ku świątyni, czyli etapowego zbliżania się do *sacrum*. Specyfikę symbolicznej roli, jaką w pielgrzymkowej przestrzeni odgrywa Torii, doskonale oddaje już sama etymologia nazwy. Japońskie 鳥居 to w dosłownym tłumaczeniu miejsce dla ptaków, grzęda, i odwołuje się bezpośrednio do legendy o wywabieniu bogini słońca Amaterasu z jaskini⁵. Pierwotny śpiew zgromadzonych na żerdzi ptaków zastąpiony został przez skierowane do konkretnego bóstwa wołania i modlitwy pielgrzymów. Jest więc Torii nie tylko symbolicznym przejściem ku oddaniu się w we władzę bóstwa, ale także swoistym przekąźnikiem wołań do niego. W sensie przestrzennym brama pozwala poczuć otaczającą pustkę i utożsamić się z nią.

Fenomen kulturowy japońskiej Torii możemy w pewnym stopniu porównać do naszych, wpisanych w krajobraz kapliczek i przydrożnych świątków. To porównanie początkowo wydaje się nieco naciągane, ale jak zastanowimy się nad istotą bytu prowadzących do miejsc świętych Torii oraz polskich kaplic, krzyży i postumentów z wizerunkami świętych, to okaże się, że są one sobie niezwykle bliskie. W chrześcijańskiej kulturze kaplice, czy też wolno stojące postumenty, stawiane były często przy drodze do ośrodków pielgrzymkowych. Wskazywały drogę i jednocześnie wyznaczały rytm pielgrzymkowych modlitw. Podobnie jak w przypadku Torii ważną rolę odgrywał tu dystans między poszczególnymi konstrukcjami. Określał on czasoprzestrzeń, a pustkę między nimi wypełniał śpiewem, który można porównać do wprowadzania się w stan medytacyjny. W innych przypadkach kaplice stawiano dla upamiętnienia lub uświęcenia miejsca. Wówczas, podobnie jak Torii, były swoistym przekąźnikiem modlitw.

⁴ Por.: Y. C. Kim, D. H. Freeman, *Oriental thought: An introduction to the philosophical and religious thought of Asia*, New York 1981, s. 108.

⁵ Por.: W. Kotański, *Japońskie opowieści o bogach*. Warszawa 1983, s. 119 n.; por. także: A. Kozyra, *Mitologia japońska*, Warszawa 2011, s. 116 n.

Pojawienie się obcego w naszej kulturze zespołu Torii w podniebnym ogrodzie-galerii Waldemara Andzelma może nieco dziwić, nie jest jednak ani trochę niezasadne. Jeżeli przyjąć, że zlokalizowana w mieszkalnym bloku wewnętrzna i zewnętrzna galeria jest miejscem o odmiennym statusie od otaczającej ją rzeczywistości, to umieszczenie tam obiektów artystycznych o niewątpliwie religijnych konotacjach jest jak najbardziej dopuszczalne. Sztuka w pewnym sensie sakralizuje przestrzeń. Wprowadzając weń pierwiastek duchowy nieodwracalnie ją zmienia. Nie bez znaczenia pozostaje tu stosunek do sztuki i jej związków z religią według samego projektanta konstrukcji. Poszukiwanie obrazu nieskończoności utożsamianej również z wartością czasoprzestrzeni wynika w twórczości Kamojiego bezpośrednio z jego postawy religijnej. Rytuał tworzenia ma więc dla niego w pewnym sensie wymiar sakralny. Dotyczy to zarówno abstrakcyjnego opisu stanu rzeczywistości, jak i odwołań do konkretnych zdarzeń czy postaci. Stąd w obrazach często pojawiają się symboliczne odwołania do religijnej ikonografii (kolorystyka, nawiązanie do ogrodów Zen). Wykorzystanie Torii jako formy wypowiedzi artystycznej w przypadku tego artysty nie jest żadnym aktem zawłaszczenia, lecz kolejną konsekwentną próbą opisaną rzeczywistości, zwrócenia uwagi na otaczający nas mikrokosmos i nasze miejsce w nim. Poprzez twórcze działanie Kamoji niejako oddaje się we władanie bóstwa, poddaje się rzeczywistości.

Dla Kamojiego zlokalizowany na dachu ogród-galeria stał się miejscem symbolicznym, a tym samym godnym upamiętnienia i modlitwy. Ramujące materialną granicę dachu i powietrzną przestrzeń usytuowanie dwóch skrajnych Torii nakierowuje nasze zmysły na pustkę, a wraz z nią nieskończoności. To, co realne, namacalne, staje się jedynie kolejnym punktem odniesienia, pozwalającym zrozumieć bezmiar wokół nas i zarazem w sobie. Wewnętrzne obszary porządkowane przez prostopadłe ustawione względem siebie konstrukcje również eksponują pustkę. W odróżnieniu od świątynnych Torii nie tylko znaczą dystans, ale jednostronnie domykają zawartą między nimi przestrzeń. Dopasowana do ludzkiej skali wielkość bram uzmysławia nam naszą cielesność i zatopienie w owej pustce. Poprzez architektoniczno-symboliczną ingerencję ogród zyskuje narracyjny charakter. Można powiedzieć, że samoorganizuje się, pozostając jednocześnie poza wszelką wewnętrzną hierarchią. Ścieżka, niczym rzeka (myśli), płynie, me-

andrując pomiędzy rozstawionymi bramami. Całości dopełnia oszczędna zieleń rozsadzonych roślin. Łącznikiem między sztuką i religią staje się natura, to ona pozwala odróżnić to, co jest od tego, czego już nie ma lub nigdy nie było. „Ogród sztuki” jest więc najbardziej odpowiednią lokalizacją dla „podniebnych bram”.

Rytuał kaligrafii

Konstrukcja i przestrzenne zakomponowanie zespołu trzech Torii przez Kamojiego odwołuje się do wartości uniwersalnych, transcendentnego rozumienia świata, w którym przyszło nam egzystować. To jednak nie koniec tworzonej przez artystę narracji. W ten kosmologiczny kontekst Kamoji wprowadził wątek jak najbardziej osobisty. Utrwalone na słupach inskrypcje odnoszą się do niego samego oraz osób szczególnie mu bliskich. Pomalowane na czerwono słupy i belki w swej symbolice odnoszą się do krwi i śmierci. Barwa więc eksponuje przede wszystkim symbolikę przejścia przez śmierć ze świata skończonego do nieskończonego. W pewnym sensie ma charakter żałobny. Zgodnie z tym na lewych słupach każdej Torii artysta wyrył, a następnie wykaligrafował czarną barwą po kolei imiona niezjącego przyjaciela, ojca i matki. Każda brama jest swoistym upamiętnieniem konkretnej bliskiej osoby. Swoją łączność z nimi Kamoji zmanifestował, wpisując swe nazwisko na prawym słupie pierwszej bramy. Kontekstowe wpisanie swojego imienia jest w pewien sposób wyjściem z terażniejszości, by dążyć do odnalezienia i utrwalenia „rzeczy, o których zapominamy, i świata, od którego się oddalamy”⁶.

Podobnie jak w zrytualizowanym układaniu kolejnych elementów malarskich kompozycji, proces kaligrafowania imion na trzonie *hashira* niesie w sobie symboliczny wymiar. W kulturze dalekowschodniej sam proces pisania nasycony jest symbolicznymi konotacjami. Japońska kaligrafia (*Shodō*) uznawana była nie tylko jako umiejętność, ale przede wszystkim

⁶ Koji Kamoji – fragment wypowiedzi z marca 1967 r. Cyt. za: *Koji Kamoji. Katalog wystawy. CSW Zamek Ujazdowski*, red. J. Mytkowska, Warszawa 1997, s. 51.

jako sposób życia – drogowskaz w postępowaniu⁷. W tekście miała się od-ciskać osobowość piszącego. Stawianie liter było tu swego rodzaju rytua-łem, medytacją prowadzącą do doskonałości, uczącą, jak osiągać równowa-gę ducha i ciała. W dokumentacji procesu nanoszenia inskrypcji na Torii Koji Kamoji siedzi bezpośrednio na ziemi (kamiennym podłożu), dzięki czemu kaligrafowane imiona lokują się ledwie kilkadziesiąt centymetrów nad ziemią (il. 4). Pierwszym etapem procesu było wycięcie w trzonach li-ter, dopiero później nastąpiło wypełnienie tak powstałych żłobień czarnym pigmentem. W ten sposób inskrypcja na stałe zespala się konstrukcją bra-my, staje się jej integralnym elementem (il. 5, 6). Umieszczenie imion nisko nad ziemią sprawia, że wizualnie łączą się z podłożem, niejako wyrastają z niego za pośrednictwem równie czarnych kotwiących *nemaki*. Dzięki po-wiązanym z ziemską naturą napisom, okalające fragment nieba bramy po raz kolejny symbolicznie spajają dwa byty: skończony ziemski z nieskoń-czonym boskim. Artysta w trakcie twórczego procesu znajduje się gdzieś na styku tych światów.

Poza słowami – układanie obrazów

Postawione w „ogrodzie sztuki” Torii mają w sposób konkretny od-nosić się do japońskiej tradycji dalekowschodniej filozofii i wizji rzeczywi-stości. Są namacalne i w swej wymowie konkretne. Jak jednak pisać o obra-zach, których język konsekwentnie zredukowany został do niezbędnego minimum i rozgrywa się niemal na poziomie malarskiego podkładu? Czy można bez niestosownych nadużyć ubrać w słowa z trudem podejmowane próby zagłębienia się w lapidarny, niepozbawiony jednak głębi wizualny zapis? Czy wreszcie da się słowami oswoić naszą niemoc wobec tak dale-ko posuniętej syntezy, że jej namacalne owoce odarte zostały przez auto-ra nawet z tytułów i pozostają bezimienne? Trudno odpowiedzieć na tak

⁷ *Słowa – Obrazy. Kaligrafia japońska szkoły Morimoto Seiun. Katalog wystawy. Mu-zeum Narodowe w Poznaniu, luty – marzec 1996*, red. N. Rządek, T. Żuchowski, Poznań 1996, s. 9 n.

postawione pytania, tym bardziej, gdy mamy świadomość, że dotykamy twórczości artysty od ponad pięćdziesięciu lat działającego na pograniczu dwóch kultur. Takim właśnie zjawiskiem na polskiej mapie artystycznej jest pochodzący z Japonii Koji Kamoji. Charakteryzując jego twórczą postawę, Sławomir Marzec niezwykle trafnie nazwał go „wysłannikiem inności”⁸. Autor ten zwrócił też uwagę na istnienie niemalże kanonu w piśmiennictwie poświęconym sztuce tego japońsko-polskiego artysty, który sprowadza się w zasadzie do ucieczki w kolażowe zestawienie „cytatów z haiku, z Lao-Tsy [...] dopełnione wersami z romantycznych poetów”⁹. Wskazując na istniejący schemat, Marzec mimochodem uwypuklił niezwykle trudność analizy twórczości Kamojiego, prowadzonej zgodnie z wypracowaną przez Zachód tradycją oraz jej logiczną konsekwencją i obszarem metodologiczno-pojęciowym. Na to, jak łatwo wpaść w skojarzeniowe koleiny wypaczające twórczą filozofię artysty, zwróciła uwagę, już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, Janina Ładnowska¹⁰. Konstatując, że wielu badaczy i krytyków zbyt łatwo wiązało Kamojiego z przeżywającym swoisty revival nurtem konstruktywizmu, wskazała na istotne różnice programowe niepozwalające na takie proste zaszeregowanie. Argumentem koronnym miał być konstrukcyjny/amorficzny charakter tworzonych przez niego wizualnych struktur, który wynikał właśnie z rudymenarnych różnic światopoglądowych i kulturowych¹¹. Zgadzając się z Ładnowską, można jedynie pokusić się o małą uwagę do oceny powojennego nurtu polskiej sztuki spod znaku geometrycznej abstrakcji. Choć czerpał on pełnymi garściami ze spuścizny i doświadczenia międzywojennej awangardy, to wypracował swój własny obszar ideologiczny, tworzący niezwykle bogaty kalejdoskop postaw i filozofii twórczych. Różnice te dostrzegał, lecz nie do końca chyba uświadamiał sobie Stanisław Stopczyk, gdy pod koniec lat osiemdziesiątych pisał o zagrożeniu trywializacją osiągnięć przedwojennej awangardy zarówno przez twórców pokolenia lat dwudziestych i trzydziestych, jak i wpły-

⁸ S. Marzec, *tekst wstępny*, [w:] *Kamoji. Rysunek wewnętrzny*, Ząbki 2007, s. 7.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Ładnowska, *Koji Kamoji – wędrowiec*, [w:] *Koji Kamoji*, red. J. Mytkowska, Warszawa 1997, s. 15.

¹¹ *Ibidem*.

wających na odbiór ich sztuki krytyków i kuratorów¹². W istocie wielu twórców, testując logiczny fundament konstruktywizmu, zwróciło swoje zainteresowanie ku obszarom wydawałoby się zupełnie obcym temu nurtowi. W ten sposób w syntetyczny opis rzeczywistości wprowadzone zostały wątki kosmologiczne, religijno-mistyczne, a nawet wspomniane przez Ładnowską amorficzne. Poszukując własnej ścieżki, artyści tacy jak Opalka, Winiarski, Berdyszak czy Grabowski dostrzegają potencjał alternatywnych systemów opisu rzeczywistości, wypracowanych przez tradycję i kulturę pozaeuropejską. Nie można zapomnieć, że byli oni rówieśnikami Kamojiego. Oczywiście, przybywając w 1959 roku do Polski, posiadał on niejako przeciwny bagaż doświadczeń, nie należy jednak zapominać, że jego zainteresowanie abstrakcyjną formą wypowiedzi ugruntowało się w kontakcie z europejską falą powojennej sztuki nieprzedstawiającej¹³. Zatem, tak jak trudno wiązać japońsko-polskiego artystę z nurtem konstruktywizmu, tak można znaleźć wiele wspólnych wątków w twórczości jego i równych mu wiekiem polskich twórców, posługujących się językiem abstrakcji. Przybywający z dalekiej Japonii artysta doskonale odnalazł się w realiach nowych twórczych poszukiwań i kulturowego otwierania się sztuki. Przez wiele lat powszechnie uważało się, że abstrakcja stanowiła bezpieczną ucieczkę od socjalistycznej, opresyjnej rzeczywistości kulturowej. Mało kto dostrzegał, że owa ucieczka była przede wszystkim poszukiwaniem alternatywy, próbą kulturowego otwarcia się, spojrzenia na sztukę z nowej, niekoniecznie znanej nam i oswojonej perspektywy. Wspomniana przez Marca „inność” polegała i polega na specyficznym bagażu kulturowym, który dla polskich artystów był alternatywą dla własnych światopoglądowych i artystycznych fundamentów, a u Kamojiego jest naturalnym fundamentem i nieustającym punktem odniesienia do rzeczywistości.

¹² Badacz, charakteryzując malarską twórczość pokolenia, które osiągnęło dojrzałość artystyczną na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku (m.in. Jan Berdyszak, Zbigniew Gostomski, Jerzy Grabowski, Stefan Gierowski czy Ryszard Winiarski), widział pewne symptomy owej trywializacji w przygotowanej przez Bożenę Kowalską wystawie *Język geometrii* (Zachęta, 1984). Por.: S. K. Stopczyk, *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988, s. 154 n.

¹³ Por.: J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 11.

Wyznaczone przez Ładnowską i Marca tropy stanowią nie tylko przestrożę przed nadinterpretacją, są zarazem istotną wskazówką, jak patrzeć na konkretne realizacje mistrza. Pryzmat kulturowy jest istotnym czynnikiem determinującym postrzeganie twórcze, jednak nie może zawładnąć naszą percepcją bez reszty. Nie mogąc całkowicie wyzbyć się europejskiej perspektywy postrzegania rzeczywistości, uformowanej w dużej mierze przez oświeceniową rewolucję, możemy wpaść w pułapkę logicznego układania tłumaczących wszystko i nieefektywnych cytatów-wytrychów, co tak naprawdę oddali nas samych od obrazów i ich twórcy.

Powracając do zadanych na początku pytań, należy wyjaśnić jeszcze jedną, najważniejszą chyba kwestię. Przedmiotem naszego zainteresowania jest powstający w ostatnich latach cykl malarskich kompozycji, w których artysta wyraźnie ucieka od jakichkolwiek konotacji z rzeczywistością, rezygnuje nawet opatrzenia ich tytułami. Można powiedzieć, że omawiany zespół obrazów stanowi swego rodzaju ewolucyjną konsekwencję dążenia do osiągnięcia przez artystę jak najbardziej zrównoważonego i zarazem najbardziej syntetycznego wizualnego zapisu. Czy ma więc sens swoiste odwracanie słowami przebytej przez autora ścieżki? Można przecież darować sobie ryzykowny i w zasadzie niewykonalny wysiłek translacji obrazu w słowo, odrzucić wszelkie doświadczenie i po prostu dać się „pochłonąć” owym malarskim konstelacjom. Istnieje jednak poważne ryzyko, że hermetyczność zapisu może w sposób naturalny wywoływać potrzebę budowania skojarzeniowych odniesień. Zginie wówczas cała ich „amorficzna”, przesycona mistyką natura, stanowiąca niewątpliwą samoistną wartość. Poza tym uświadomiona myśl, choć napiętnowana schematem, pozwala bardziej świadomie przeżywać. W próbie werbalizacji naszych myśli o obrazie zawsze istnieje ryzyko wyboru złej ścieżki, jednak kto nie podejmie tego ryzyka, pozostać może na powierzchni, bez możliwości zbliżenia się do prawdy.

Warto podkreślić, że próby pisania o najnowszych obrazach Kamojiego nie powinny być finalnie ukierunkowane na ich poznanie i pełne zrozumienie, lecz na umożliwienie ich „poczucia” oraz wywołanie i pogłębienie uświadomionej korespondencji z nimi, a pośrednio także wejście w interakcję z ich twórcą. Rozważania kontekstowe wynikające z wiedzy na temat dotychczasowej twórczości artysty, jego pochodzenia i światopoglądu mają tu jedynie charakter pomocniczy wobec uwolnienia obrazu ze schematu

postrzeżeniowego. Podobnie analiza struktury ma uwypuklić wszystko, co pomiędzy, dystanse, luki pomiędzy konkretami, które stosowniej w kontekście twórczości Kamojiego byłoby nazwać „zdarzeniami”. To przecież one budują narrację.

Aby uzmysłowić sobie karkołomność takiej próby, należy odwołać się do różnic między lingwistycznymi realiami cywilizacji zachodniej i dalekowschodniej. Doskonale ujął to w swej książce *Imperium znaków* Roland Barthes. Wskazując na nieprzystawalność obu systemów, w których pierwszy koncentruje się na nazywaniu, określaniu i definiowaniu pojęć, drugi natomiast na opisie stanów, oznaczył stopień niedoskonałości dokonania prostego kulturowego przekładu¹⁴. Gdy zachodni język będzie starał się rozpoznać i zdefiniować zjawisko, dalekowschodni będzie starał się „odgadnąć” jego naturę poprzez kontekstowe opisanie. Przekładając to na rzeczywistość obrazów Kamojiego, możemy skoncentrować się, zgodnie z naszą tradycją, na układzie kamyków, zdefiniowaniu ich w płaszczyznowo-przestrzennym rozmieszczeniu, możemy też skupić się na tym, jak ich pojawienie się zmienia rzeczywistość płaszczyzny i zastanowić się, jakie to ma dla nas znaczenie. Uświadomienie wynikających z tradycji światopoglądu różnic odsłania jeszcze jedną fascynującą i często pomijaną prawdę. Oba światy, choć nieprzystające, w pewnych warunkach mogą stanowić dla siebie wartość komplementarną.

Ślady wykorzystania takiego właśnie potencjału zderzenia dwóch kultur widoczne są właśnie w twórczości Kamojiego, trudno jednak bez jakiegokolwiek podpowiedzi rozpoznać ich rzeczywistą wartość. Poszukując punktu zaczepienia, najlepiej odwołać się do słów samego artysty: „Praca z małymi białymi kamyczkami – podobnie jak w grze *go* kładę kamień jeden po drugim. Tylko w tej »grze« moim »partnerem« jest czasoprzestrzeń/nieskończoność. Można powiedzieć, iż ta gra polega na znajdowaniu trafnego miejsca dla każdego kamienia na określonym obszarze, żeby w końcu ujawniło się oblicze przestrzeni, którą czasem odczuwam, którą pragnę wyrazić. Myślę sobie i prawie jestem przekonany, iż ten proces

¹⁴ Por.: R. Barthes, *Imperium znaków*, przekł. A. Dziadek, Warszawa 2012, s. 10 n.

może być podobny do budowania ogrodu Zen. Najważniejszą rzeczą jest odczuwanie realności przestrzeni i znajdowanie siebie w niej¹⁵.

Tak w lapidarny, a zarazem niezwykle sugestywny sposób w 2013 roku Koji Kamoji scharakteryzował proces tworzenia swoich syntetycznych obrazów. W zasadzie można by na tym poprzestać i zostawić widza sam na sam z dziełami. Dany przez artystę opis doskonale oddaje kwintesencję jego twórczego działania i równocześnie w sposób naturalny łączy samą artystyczną kreację z jego filozofią życia. Ta krótka wypowiedź odkrywa przede wszystkim wsparte na religijnym fundamencie mistyczne postrzeganie rzeczywistości¹⁶. Nastawienie takie przełożyło się nie tylko na twórczą filozofię artysty, ale także na jego fascynację i artystyczne inspiracje. Nieprzypadkowo bliski stał się mu mistycyzm średnio-wiecznej Europy z jego nieskażonym oświeceniową logiką poszukiwaniem wewnętrznej równowagi¹⁷.

Mistyczny kontekst w wypowiedzi Kamojiego stanowi jedynie wskazanie kierunku, zapisane słowa tylko otwierają ścieżkę. Po wnikliwym wczytaniu się w nie odkrywamy, że za tymi kilkoma prostymi, lapidarnymi zdaniem kryje się niesamowite bogactwo znaczeń i odniesień, które warte są głębszej refleksji. Dotykać może ona zarówno każdej z prac z osobna, jak i procesu tworzenia całej serii, może też zostać ukierunkowana na samego artystę, jego stosunek do rzeczywistości, sztuki, a wreszcie skomplikowanych relacji w trójkącie artysta – dzieło – widz.

Spróbujmy więc przez chwilę chociaż podążyć za słowami artysty i rozpoznać nieco strategię jego tajemniczej gry z czasoprzestrzenią.

Plansze nieskończoności

Aby uzmysłowić sobie skomplikowaną naturę „białych” obrazów Kamojiego, należy chociaż na chwilę pochylić się nad ich fizyczną naturą. Jako podobrazie artysta wykorzystuje najczęściej drewnianą sklejkę. Nakładana na jej powierzchnię farba nie zawsze w pełni kryje fakturalne nierówności oraz

¹⁵ Koji Kamoji, wypowiedź z 2013 r. z korespondencji z Waldemarem Andzelmem.

¹⁶ Por.: S. Marzec, *op. cit.*, s. 7.

¹⁷ P. Moźdzynski, *Mistycy, jogini, szamani: O poszukiwaniach sacrum w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy”, XXIII, 2012, nr 4, s. 113.

specyficzną barwę, co sprawia, że biała płaszczyzna wydaje się delikatnie rozdzrgana, pulsująca. Trudno uchwycić jakikolwiek interwał zmian. Mimo tych wizualnych aberracji, zamalowana biel pigmentu lokuje powierzchnię płyty niejako poza wartością czasu i przestrzeni. Jej prostokątny kadr sformatowany do, chciałoby się powiedzieć, sztampowej wielkości 100 na 70 cm lub wartości podwojonej w dyptykach sprawia, że w bezpośrednim kontakcie granice pola obrazowego zdają się nie wywierać bezpośredniej presji na makrokosmos zamkniętej w kadrze jednorodnej płaszczyzny. Dla skonfrontowanego z nią odbiorcy jawi się ona jako ekwiwalent bezmiaru. To dzięki odpowiedniej skali umowna nieskończoność bieli staje się namacalnie realna. W ten sposób twórca uzyskał idealne środowisko do swojej artystycznej gry. W tym momencie ujawnia się pierwsza znacząca różnica między rzeczywistością powstającego obrazu a planszą do gry w *go*. Strategiczny charakter tej drugiej niejako wymusza geometrycznie uporządkowaną organizację planszy. W przypadku artystycznej kreacji jedynym wyznacznikiem przestrzennych reguł staje się sama fizyczność podobrazia i kładzonego na niej białego kamyka. To ich bezpośredni kontakt buduje pierwotny układ, który stanowić będzie punkt odniesienia dla kolejnych działań. Prostokątny kadr gra tutaj rolę podrzędną, uświadamiającą umowność prowadzonej gry. Nie bez znaczenia pozostaje tu użycie białego koloru, który w symbolice japońskiej odnosi się do początku, braku doświadczenia, niewiedzy, ale i do śmierci oraz zapomnienia, wyznacza także obszar uświęcony¹⁸. Odrealniona bielą fizyczność podłoża paradoksalnie z jednej strony uwypukla materialną naturę kamyka, z drugiej jednak abstrahuje go od rzeczywistości i czyni zeń symboliczny ślad gestu. Na tę grę materii nakłada się jeszcze jedna forma zapisu. Także i on ujawnia swoją dwoistą naturę. Znaczone ołówkiem linie proste oraz sferyczne ślady rozgraniczają płaszczyznę i w pewien sposób organizują jej wydzielone obszary, w istocie jednak ich największy potencjał ujawnia się w interakcji z układami kamyków. Zaznaczając odległości między nimi lub rozdzielając je, uświadamia liniowy postęp czasu. Wyznaczony grafitem dystans jest w istocie symbolicznym zespoleniem odległości i czasu. Wskazówki takiego właśnie traktowania pozostawionych na płaszczyźnie li-

¹⁸ Por.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 17 n.

nii można znaleźć w wielu wcześniejszych kompozycjach Kamojiego. Przykładem może być choćby kompozycja *Księżyc Sasakiego* z lat 1995–1996, w której czerwona tym razem linia symbolizuje zarówno realny dystans, jak i upływ czasu między zażyciem śmiertelnej dawki tabletek i śmiercią Sasakiego¹⁹. Nakładając na dziewiczo białą powierzchnię kamyki i ślady ołówka, artysta otrzymał układ, w którym umowna nieskończoność została skażona przez upływ czasu i zachodzące w nim zdarzenia. Specyficzne podejście do wartości czasoprzestrzeni ujawnia się u Kamojiego również w samym stosunku do procesu kreacji. Porównując budowanie kompozycji do gry *go*, zauważa jednocześnie, że układanie kolejnych elementów jest w istocie poszukiwaniem sytuacji, w której ujawni się natura odczuwanej tu i teraz czasoprzestrzeni²⁰. Utrwalając na płaszczyźnie jej wizualny zapis, nie przesądza jednak o definitywnym zamknięciu struktury. Może się ona zmienić pod wpływem impulsu wypływającego z istotnych zmian zachodzących w czasie i przestrzeni (nieskończoności). Kompozycje zatem w istocie zatrzymują określone chwile. Powracając do ich wspomnień, artysta może po czasie na nowo podjąć grę i całkowicie zmienić układ na symbolicznej planszy. Tak też uczynił na początku 2015 roku z kilkoma kompozycjami ułożonymi dwa lata wcześniej. Zmienił konstelacje, powołując nowe byty, w pewnym jednak stopniu genetycznie zależne od poprzednich. Konstruując nieustannie na nowo zapisy nieskończoności, Kamoji jawi się jako architekt-archeolog utrwalający i zarazem rekonstruujący obraz rzeczywistości. Nie tworzy, lecz poszukuje i stara się odkryć. Stan ten doskonale oddaje inna wypowiedź twórcy: „Moja praca podobna jest w formie do pracy urbanistycznej. Ważne też są dla mnie rozstaw, ciężar, faktura i tło przestrzeni – tylko u mnie odwrotny niż w urbanistyce. Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz o odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność”²¹.

¹⁹ O symbolicznym wymiarze tej kompozycji pisała: M. Smolińska, *Koji Kamoji. Obraz a sens (bytu, życia, śmierci)*, [w:] *Berdyszak, Gierowski Kalucki, Kamoji*, oprac. W. Andzelm, Ząbki 2010, s. 25 n.

²⁰ Koji Kamoji, wypowiedź z 2013 r. z korespondencji z Waldemarem Andzelmem.

²¹ Koji Kamoji, wypowiedź z marca 1967 r., cyt. za: *Koji Kamoji...*, s. 51.

Warto zwrócić uwagę, że główne akcenty wypowiedzi artysty ekspozują proces/stawanie się jako istotny determinant istnienia sztuki. Jej celem jest przecież przywołanie uczucia obecności rzeczy, które dokonuje się poprzez nieustanne „odnajdywanie formy”. Taka wizja twórczej strategii niejako wymusza postrzeganie samego artysty w kategoriach zmienności i nieustającego ruchu. Oczywiście nie w sensie dosłownym, lecz mentalnym. Poszukujący i odkrywający Koji Kamoji lokuje nieuchronnie siebie poza centrum wszechświata artystycznej kreacji, tym samym narzuca sobie rolę jednego z elementów w prowadzonej grze i jako taki podlega podobnym fluktuacjom jak wszystkie inne „rzeczy” w niej uczestniczące bądź będące celem wizualnych starań.

W tytule przywołanego powyżej tekstu Janiny Ładnowskiej Koji Kamoji określony został jako „wędrowiec”²². To inspirowane biografią skojarzenie doskonale oddaje jego postawę twórczą, z tym że zgodnie z wyznawaną religią wędrowka odbywa się do wewnątrz. Paradoksalnie taki dośrodkowy wektor pozwala otworzyć się na nieskończoność determinującej nasz byt czasoprzestrzeni. Kamoji jest więc nieustannie poszukującym wędrowcem, a peregrynując, nieustannie doprowadza do przewartościowania układu obserwowanych/odtworzanych przez siebie elementów. Taka gra w zasadzie nie ma końca.

Dwoistość natury obrazu

Zgodnie z adresowaną do Andzelma wypowiedzą artysty pomalowane na białą podobrazie w trakcie procesu kreacji ujawnia swoją podwójną naturę²³. W pierwszej odsłonie jawi się jako symboliczna plansza, na której autor rozgrywa partię z samym sobą, z własnym wyobrażeniem, a raczej odczuwaniem otaczającej go rzeczywistości. Układanie kamiennych konstelacji jest tu swoistym poszukiwaniem obrazów wszechświata, ukierunkowanym do wewnątrz własnego ja. W ten sposób, jak już wspomniałem, twórca staje się zarówno graczem, jak i jednym z elementów prowadzonej przez

²² J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 10 n.

²³ Koji Kamoji, wypowiedź z 2013 r. z korespondencji z Waldemarem Andzelmem.

siebie gry. Pełniąc podwójną funkcję, staje się pierwszym i najważniejszym punktem odniesienia dla określenia wartości czasu i przestrzeni. Jest zarazem sprawcą i katalizatorem dokumentowanych na planszy zdarzeń. To dzięki niemu czas i przestrzeń porządkują się wzajemnie, tworząc zapis. Należy w tym miejscu podkreślić, że „porządkowanie” rozgrywa się poza geometrycznym rygiem pola obrazowego, dokonuje się raczej w wyznaczonym przezeń środowisku – mikrokosmosie. Wynika stąd bezpośrednio wspomniane przez Ładnowską „lewitowanie lub opadanie form”²⁴. W kontemplacji tak definiowanych obrazowych struktur niezbędna jest zatem świadomość pozycji artysty, jego „cichej” obecności w utrwalonej sytuacji. Dopiero wówczas otrzymujemy pełny obraz zapisu, w którym czasoprzestrzeń wypływa z jestestwa samego twórcy i dotyka nas, wprowadzając w realia uchwyconego stanu gry. Świadomość sprawczej obecności artysty zdejmuje z nas obowiązek rekonstrukcji zmian w czasie, dociekania rządzących procesem prawideł chronologicznych. Tutaj liczy się efekt. Jego czucie to świadomość wszystkich, najmniejszych nawet powiązań relacji między tworzącymi strukturę elementami. Idąc tropem skojarzenia z grą *go*, kamienie/pionki ustawiane były tak, by stworzyć sytuację, czy też zawrzeć między sobą fragment rzeczywistości. Celem jest ułożenie najbardziej efektywnego układu. Pozycje poszczególnych elementów są istotne tylko w tym kontekście, a nie w odniesieniu do topografii i porządku samej planszy.

Skoro została przywołana topografia i dążenie do osiągnięcia jak najbardziej optymalnego układu, to należy się odnieść także do porównania przez artystę procesu budowania obrazu z tworzeniem tak zwanych ogrodów suchego krajobrazu. Zgodnie z filozofią Zen powinny się one charakteryzować prostotą, oszczędnością środków wyrazu, muszą też być nasycone symbolizmem. Afirmacja łączności z naturą wiązała się z pełną akceptacją rzeczy takich, jakimi są²⁵. Inspiracją do ich powstania może być naturalny układ skał czy inne uwarunkowania topograficzne. Jako budulec wykorzystuje się materiały naturalne: symbolizujący płynność natury i wszechrzeczy

²⁴ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 15.

²⁵ B. Szymańska, *Ogrody Zen*, [w:] *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. 1: *Wschód*, red. L. Sosnowski, A. I. Wójcik, Kraków 2004, s. 150 n.

piasek oraz drobne otoczaki, najlepiej o regularnych kształtach. Te ostatnie z dużym prawdopodobieństwem odnoszą się bezpośrednio do ludzkiej myśli. Strategia tworzenia ogrodu jest budowaniem swoistej mapy myśli, która nieznacznie zaburza idealny stan zamkniętego w każdym bycie mikrokosmosu. Według badaczy uniwersytetu w Kioto same kamyki czy też „zastane” elementy natury znaczą jedynie przestrzeń, kierując podświadomość na „pustki” między nimi²⁶. To negacja konkretności jest tu podstawą ukrytego w ogrodzie symbolicznego zapisu. O fundamentalnym znaczeniu pustki i jej konotacjach ze stanem czystego umysłu w procesie tworzenia ogrodów Zen pisała też Beata Szymańska²⁷.

W rozumieniu obrazów, które tworzy Kamoji, właśnie wskazówki o znaczeniu pustki wydają się szczególnie ważne. Modelowanie rozkładu kamyczków na białej płaszczyźnie jest w istocie próbą stworzenia sobie właściwej mapy myśli. Powstające w ten sposób topograficzne układy stanowią same dla siebie mikrokosmos. Transponowane i następnie rzutowane na płaszczyznę myśli są w zasadzie odzierane z podstawowego sensu, zyskują charakter ikonicznych znaków zaprzęgniętych do tworzenia określonych przestrzenno-czasowych sytuacji. Ta swoista sterylizacja ma jednak nieprzekraczalne granice, dzięki którym pozostawiony na płaszczyźnie znak nadal niesie w sobie emocjonalny ładunek. Możemy się jedynie domyślać, z jakich powodów artysta zastąpił charakterystyczne dla ogrodów Zen obłe kształty otoczek łamanymi kamyczkami o bolesno-kanciastych konturach. Agresywność formy może się odnosić do różnicy między medytującym mnichem a zatopionym w brutalnej często rzeczywistości artystą. Tak czy inaczej formowane przez obu układy są swego rodzaju procesem materializowania się stanu idealnej równowagi, osiąganego stopniowo przez świadome zarządzanie mapą zakłócających spójność myśli. Proces dokładania kolejnych kamyczków przybiera u Kamojiego charakter rytuału, którego zatopiony w czasie liniowy charakter jest niekiedy wzmacniany dodatkową ingerencją w płaszczyznę, w postaci linii formowanej ołówkiem czy zamalowanej brudnoszarej

²⁶ G. J. van Tonder, M. J. Lyons, Y. Ejima, *Perception psychology: visual structure of a Japanese Zen garden*, „Nature”, LXXXIV, 2002, nr 419, s. 359 n.

²⁷ B. Szymańska, *Piękno i pustka. (Estetyczna rola pustki w sztuce Chin i Japonii)*, „The Polish Journal of the Arts and Culture”, I, 2012, nr 2, s. 18 n.

partii płaszczyzny. W istocie liczy się tu odczuwanie pustki, niebytu uzmysłowionego pojawieniem się materialnych świadków. W ten sposób Kamoji, wsłuchując się w siebie, oznacza na symbolicznej mapie ślady prowadzące do ujawnienia ukrytego tu i teraz makrokosmosu, wszechświata.

Nieskończoność jako gra zmian

Obraz rozumiany jako pole gry, w którym głównym determinantem postępu jest poszukiwanie aktualnej wizji odczuwanej rzeczywistości, pozwolił artyście na powrót do wykonanych wcześniej kompozycji i ich gruntowne przebudowanie. Zachowana dokumentacja fotograficzna pozwala na dokonanie kilku porównań pokazujących, jak zmieniała się, czy raczej dopełniała, pierwotna koncepcja struktury obrazu. Powstały w 2013 roku cykl składał się z kilkunastu obrazów. Przynajmniej sześć z nich artysta dwa lata później przekomponował. Fotografie pierwotnych kompozycji nie zastąpią oczywiście oryginałów, pozwolą jednak podejrzeć proces przebudowy oraz określić kierunek i zaawansowanie wprowadzanych zmian. Dla obrazowej egzemplifikacji przywołane zostaną cztery tego typu przypadki. Z uwagi na brak informacji dotyczących chronologii powstawania kompozycji, kolejność charakterystyki poszczególnych „par” jest przypadkowa i nie stanowi żadnego kryterium porządkującego. Wobec autonomii sytuacji zaistniałych w kompozycjach jedynie chronologia „ewolucji” poszczególnych obrazów ma znaczenie poznawcze. Wszystkie poniższe analizy należy traktować jako próby – próby zagłębienia się w sam zapis, a nie zrozumienia i rozpoznania jego struktury i porządku.

Pierwszą z przywołanych kompozycji w 2013 roku organizowały dwie zasadnicze formy: centryczna – złożona z siedmiu kamyków i liniowa – „rozcinająca” poziomo pole obrazowe na około jednej szóstej wysokości kompozycji (il. 7). Całość dopełniają dwa kamyki wyznaczające pionową styczną do lewej strony domyślnego okręgu. Tyle suchy opis zastanej sytuacji. Wydawałoby się, że wszystko jest uporządkowane i logiczne zgodnie z zachodnioeuropejskim porządkiem geometrycznym. Szybko jednak się okazuje, że jest to tylko gra pozorów. Rysowana ołówkiem kreska nieznacznie opada ku prawej stronie, satelitarne wobec kręgu kamyki nie leżą na pionowej linii i choć sugerują domyślne istnienie stycznej, wcale takowej

nie tworzą. Wszystko umyka logicznej percepcji, która nie determinowała tworzenia opisywanej struktury. Rozcinająca kompozycję linia przez nieznaczne osunięcie wymusza niejako odkształcenia w innych partiach kompozycji. Poza tym, biegnąc przez całą szerokość obrazu, w zasadzie nie ma początku ani końca, sama dla siebie jest nieustającym continuum. Choć niemal namacalna i wydawałoby się dominująca, to nie porządkuje kadru, wywiera jedynie delikatną presję na rozsuniecie dwóch lewitujących wokół kręgu kamyków. Zresztą trudno określić, jaki jest realny kierunek oddziaływania, ważniejszy jest tu stan wzajemnej równowagi. Konkretny charakter ołówkowej linii tak naprawdę uzmysławia istnienie całego nieskażonego obszaru między nią a pozostałymi elementami. Pustka jest niemal fizycznie odczuwalna. Również pole zamknięte siedmioelementowym kręgiem wydaje się „wyciekać” na zewnątrz, przyciągane odśrodkową siłą satelitarnych elementów. One też sugerują obecność jeszcze jednego wektora, który spowodował łagodne przesunięcie całej konstelacji w prawą stronę.

Stając naprzeciw aktualnej wersji kompozycji, przekonujemy się, że interwencja artysty ograniczyła się do zamalowania szarą barwą nieco ponad jednej trzeciej dolnej partii obrazu (il. 8). W nowym układzie ołówkowa linia traci na wyrazistości, niemal roztopiając się w szarej barwie nałożonej farby. Można powiedzieć, że jej liniowa wartość i grafitowy walor rozprzestrzeniły się, dając jednorodne szarawe środowisko z echem pierwotnego stanu. Dla złożonej z kamyków konstelacji, zlokalizowanej w górnej partii pola obrazowego, wartością definiującą staje się granica szarości i bieli.

Rzeczywistość kolejnej kompozycji również rozgrywa się pomiędzy pozornym poczuciem porządku a dojmującym zagubieniem w nieskończoności płaszczyzny (il. 9). Wyćwiczony w logicznych układach umysł z niejąką radością przyjmuje zgeometryzowaną grę wartości liniowych flankujących od dołu i góry, analogiczny do poprzedniej pracy, siedmioelementowy krąg. Tutaj również całości dopełniają dwa kolejne kamyki. Tym razem rozlokowane zostały w jednej poziomej linii poniżej centrycznej struktury, w pobliżu prawej granicy pola obrazowego. Podobnie jak poprzednio, geometryczna symetria jest tutaj jedynie pozorem. Pary kamyków, wiążące między sobą ołówkowe linie, porozsuwane zostały nieznacznie i mijają się w osiach. Również siedmioelementowy krąg lokuje się poza geometrycznymi osiami pola obrazowego, co sprawia, że zarówno jego granice, jak i kształt nie mają

większego wpływu na konkretne strukturalne rozwiązania wewnątrz wyznaczonego kadrem obszaru. Tutaj także wszystko rozgrywa się przez budowanie odczucia dzielącej poszczególne elementy odległości. Niezwykle sugestywnie czynią to zanikające nieopodal flankujących kamyków linie.

Dokonana dwa lata później interwencja miała tu szerszy zasięg niż w przypadku pierwszego z przywołanych obrazów (il. 10). O ile krąg i ułożona liniowo środkowa para kamyków pozostały w stanie niezmienionym, o tyle całkowicie usunięte zostały skrajne, flankujące kamyki i zatarte linie między nimi. Elementy te zastąpione zostały wąskimi szarymi, nierównej szerokości pasami opisującymi centralną płaszczyznę z centryczną konstelacją. Wartość czasu i następujących wraz z jego upływem zmian odcisnęły się w wyraźnych śladach po usuniętych elementach oraz pigmentowych zaciekach, które przywołują wspomnienie nieobecnego. Pustka jawi się tu w dwóch odsłonach – jako zatopienie w bieli i wizualna lewitacja budowanych struktur oraz wspomniana nieobecność.

W pierwotnej wersji trzeciej kompozycji dominującym elementem jest sama bezgraniczna biel powierzchni (il. 11). Ingerencja w jej nieskażoną naturę charakteryzuje się daleko posuniętym minimalizmem. Cztery drobne kamyki i jedna pozioma kreska wydają się całkowicie zatopione w mikrokosmosie białej pustki. Ich rozkład i wielkość sprawiają, że całość zyskuje charakter efemeryczny, sprawia wrażenie niezwykle ulotnego, jakby chwilowo zawieszzonego w rzeczywistości. Ułożoną przez artystę strukturę można odczytać na dwa zasadnicze sposoby. Pierwszy z nich notuje w białym bezmiarze dwa zjawiska: konstelacyjny układ czterech kamyków i stanowiącą równoważne odniesienie do tej struktury poziomą, ołówkową linię. Rozłożone w dolnej partii obrazu kamyczki tworzą układ promienisty, w którym trójkątny obrys centralnie umieszczonego elementu determinuje niejako rozkład kolejnych. Powstaje w ten sposób wiatrakowa forma wpisana w trójkąt o jednym z wierzchołków delikatnie skierowanym w dół ku prawemu narożnikowi. Wartością dopełniającą tę strukturę jest ułożona na dwóch trzecich wysokości linia. Wyraźny dystans jej krańców od bocznych brzegów obrazów sprawia, że jej konstytuowanie się w płaszczyźnie odbierane jest jako samoistne, pozbawione zewnętrznych sił, sama jednak wywiera pewną presję na układ kamyków. Jej konkretny charakter działa niejako jak siła odpychająca, powodująca wrażenie opadania trójkątnej kon-

stelacji. Obserwując kompozycję, mamy wrażenie, jakby ta siła mogła działać zupełnie niezależnie od lokalizacji obu struktur w płaszczyźnie obrazu. Same dla siebie stanowią mikrokosmos odniesień. Ważne jest jednak odczuwanie owej niewidzialnej, funkcjonującej w pustce siły. Innym sposobem odczytania ułożonej przez Kamojiego kompozycji jest widzenie rozkładu kamyków w porządku liniowym. Powstają wówczas dwie zasadnicze wektorowe wartości: jedna wznosząca, dążąca ku prawej krawędzi, druga opadająca ku prawej stronie dolnego brzegu obrazu. Obie struktury wchodziły wówczas w dynamiczną interakcję zarówno ze sobą, jak i z poziomą ołówkową kreską. Ich ukierunkowanie niejako dąży do wyjścia poza kadr, w nieskończoność przestrzeni.

Wprowadzone później uzupełnienia zagęściły strukturę kompozycyjną obrazu, wprowadzając weń elementy sugestywnie kształtujące odczuwanie czasowego *continuum* (il. 12). Najistotniejszą modyfikacją było wyrysowanie opadającej w dół pionowej linii, przesuniętej nieco w lewo od osi głównej kompozycji. Biegając od górnej krawędzi, przecięła ona wprowadzoną wcześniej poziomą kreskę, by zatrzymać się w pobliżu domyślnej prostej, wyznaczającej wektor wznoszący ustalony przez parę kamyków. Punkt przecięcia obu linii oraz zakończenie nowo utworzonej zaakcentowane zostały dodatkowo przez kolorowe pinezki odpowiednio czerwoną i niebieską. Całości dopełnia dodany piąty kamyczek, leżący niemal na przedłużeniu pionowej linii, pomiędzy dwoma kolejnymi kamykami tworzącymi trójkątny obrys. W ten sposób ukonstytuowana w pierwotnej wersji siła odpychająco-wiążąca zyskała wyraźny ślad swego działania w czasie i przestrzeni.

Czwarta kompozycja w swoim wyrazie przypomina nieco drugą z opisywanych prac (il. 13). Podobnie jak i tam, budowana z kamyków konstelacja niejako ramowana jest od dołu i góry przez dwie poziome linie. Tutaj jednak nie konkretyzują one dystansu między punktowymi elementami, lecz stanowią same dla siebie wartość konstytutywną. Obie dowiązane zostały jednym krańcem do bocznych krawędzi kompozycji, dolna do lewej, górna do prawej. W ten sposób zyskują fragmentaryczny, wybiegający poza obrazowanie charakter, a ich dynamika ukierunkowuje naszą uwagę ku środkowej partii białego pola. Ich drugie krańce lokują się w jednej pionowej linii, zsuniętej z osi głównej kompozycji w lewą stronę. Dystans dzielący te punkty opisuje zestaw pięciu kamyków, przy czym ołówkowe kreski wyda-

ją się utrzymywać w statycznym rygorze punktową strukturę. Ten ewidentnie zgeometryzowany porządek neutralizowany jest przez kolejne kamyki rozlokowane po obu stronach domyślnej pionowej linii (pięć po lewej i dwa po prawej stronie). Tworzą one podwójne lub potrójne mikroukłady o rozpoznawalnym porządku geometrycznym, w całości jednak efektywnie zacierają konstrukcyjny rygor głównych elementów. Wizualne rozchwianie percepcji geometrycznej struktury pogłębia dodatkowo zróżnicowanie wielkości i kształtów białych kamyczków.

Obraz ten mógłby stanowić doskonały dyptyk z innym obrazem Kamojiego (il. 14). Biała powierzchnia obrazu w tej kompozycji „skażona” tutaj została dwójakiego rodzaju interwencją. Obok drobnych, punktowych aplikacji białych kamyczków jej strukturalna jedność została rozcięta u dołu cienką ołówkową kreską, biegnącą poziomo od lewego boku na szerokości dwóch trzecich pola obrazowego. Podobnie jak w przywołanym wcześniej obrazie jej dowiązanie do krawędzi otwiera strukturę na otaczającą rzeczywistość, a tym samym daje jej genom nieskończoności i niegasnącej dynamiki. Pozioma wartość grafitowego śladu jest wyraźnym geometrycznym odniesieniem dla zestawu czterech kamyczków tworzących pionową narrację. Tutaj też jednak wyznaczony ołówkową kreską i układem kamyczków porządek geometryczny jest sukcesywnie atomizowany kolejnymi elementami kompozycyjnej struktury. Charakterystyczną, „osłabiającą” formą jest tu złożona z pięciu elementów diagonalna wznosząca, która poprzez delikatne aberracje poszczególnych elementów nie stanowi jednak linii prostej. Dzięki tym zmianom wszystkie punktowe elementy zdają się lewitować ponad linią lub powolnie unosić się ku górnej krawędzi obrazu.

Powracając do czwartej kompozycji, przywołane sprzężenie tendencji geometryzującej z atomizacją i otwieraniem struktury doskonale widoczne jest w jej wersji aktualnej (il. 15). Modyfikacje artysty ograniczyły się tu do narysowania, dorysowania kolejnych linii oraz w przypadku istniejącej dolnej kreski przedłużenia jej niemal o połowę. Po prawej stronie biegnąca przez całą wysokość obrazu pionowa prosta separuje fragment białej powierzchni. Krzyżując się z górną poziomą i stykając się z dolną, odcina również górny prawy i dolny lewy narożnik. Wydawałoby się, że powstają w ten sposób cztery odrębne zamknięte i zdefiniowane geometrycznie obszary. Nic bardziej mylnego. Górna pozioma linia, urywając się nieco poza

osią główną kompozycji, wizualnie otwiera dwie największe płaszczyzny i jednocześnie sugeruje rozprzestrzenianie się bieli poza obszar wyznaczony fizycznymi granicami malowidła. Można powiedzieć, że dla uwięzionej w geometrii konstelacji kamyczków pozostawiona została szeroka brama ucieczki. Również w obszarze punktowego układu artysta wprowadził pewne zmiany i dopełnienia. Domyślna pionowa prosta zyskała wymiar fizyczny poprzez jej kredkowe wyrysowanie. Drobne, niemal niedostrzegalne zmiany kierunków pomiędzy poszczególnymi kamykami, świadczące najprawdopodobniej o tym, że artysta prowadził linię etapami, pogłębiając wywołaną zróżnicowaniem wielkości kamyków niejednorodność tego wektora. Całości dopełniają krótkie odcinki łączące elementy orbitujące wokół opisanej wartości wertykalnej. Powstaje w ten sposób układ przypominający nieco zodiakalne decyfrowanie fragmentu układu gwiazd na nieboskłonie. Połączenie dwóch najwyżej zlokalizowanych kamyków wyznacza dodatkowo wartość diagonalną „dążącą” do uwolnienia się z opisanymi granicznymi liniami domkniętego dwustronnie pola.

Wielowarstwowa strategia. Obraz jako pole gry

Nieskończoność bieli, która sytuuje nas poza czasem i przestrzenią, stwarza niepowtarzalną okazję do definiowania własnego świata. Można tę symboliczną „czystą tablicę” zabudować nakładającymi się na siebie współgrającymi systemami. Taki charakter mają w zasadzie wszystkie struktury obrazowe Kamojiego komponowane z kamyków oraz ołówkowej linii czy różnicowania waloru płaszczyzny podobrazia. W dwóch jednak przypadkach to niepozbawione pewnego napięcia współgranie i komplementarność są szczególnie wyraźne (il. 16, 17). W obu ołówkowe linie stanowią swego rodzaju strukturalny szkielet, a jednocześnie topograficzną mapę zależności oraz niedopowiedzeń wytworzonych przez konstelacje drobnych kamyków. Pierwsza z kompozycji to dyptyk stworzony z dwóch połączonych dłuższymi bokami obrazów o tradycyjnym formacie 100 × 70 cm. Jego rysunkowo-linearną strukturę buduje głównie forma okręgu z tnącymi przedłużonymi jedno- lub dwustronnie dwoma średnicami i załamaną cięciwą oraz pionową styczną, przylegającą do figury od prawej strony. Sam okrąg wyrysowany został niemal na osi kompozycji, powyżej osi poziomej tak, że

jego struktura spaja w jedność dwa obrazy. Choć sam w sobie jest strukturą zamkniętą, to przecinające go i styczne z nim linie niejako rozprzestrzeniają jego oddziaływanie na obszar zewnętrzny. Paradoksalnie centryczna forma okręgu, dzięki przełamaniu biegnącymi przez nią liniami epatuje siłą odśrodkową, która nie pozostanie bez znaczenia dla drugiej „warstwy” budującej strukturę obrazu. Na tak skonstruowany porządek nałożony został (choć trudno tu przesądzać o porządku chronologicznym) układ ośmiu kamyków. Wszystkie rozmieszczone zostały poza okręgiem, jednak wyraźnie korespondują z nim samym i pozostałymi liniami. Jedna z par ramuje wychodzącą jednostronnie poza okrąg średnicę, kolejne dwa wydają się wpływać na załamanie biegu cięciwy.

W drugiej kompozycji sytuacja wyraźnie się zmienia. Podobnie zlokalizowany okrąg nie stanowi tu już tak dominującej wartości. Został raczej podporządkowany grze zależności między rozłożonymi na płaszczyźnie kamykami. To ich ułożenie determinuje wielkość i umiejscowienie geometrycznej figury, jest także czynnikiem sprawczym powstania prostych. Co istotne, po raz pierwszy bodaj dwie z nich swój początek znajdują w górnych narożnikach pola obrazowego, włączając ich geometryczną strukturę w obszar rozgrywki. Diagonalne wektory tych linii w połączeniu z kątami prostymi narożników znów wskazują na rozpościerającą się poza obrazem nieskończoność.

Oba obrazy, podobnie zresztą jak pozostałe, tak naprawdę grają napięciem między bielą symbolizującą pustkę i fizycznie określonymi formami bądź rekwizytami. Co istotne, wykorzystane w grze materialne komponenty tworzą wiele pęknięć i luk w tworzonych przez siebie konstelacjach. Owe niedopowiedzenia pozwalają na własną projekcję tego, czego w obrazie nie ma, co nie zostało do końca domknięte i zdefiniowane, a lokalizuje się w nieskończoności przestrzeni i czasu.

W twórczości Kojiego Kamojiego nieskończoność wszechświata oznacza jednocześnie jego wielopłaszczyznowe konstytuowanie się w czasie i przestrzeni. Paradoksalnie, będąc jego częścią, zawieramy w sobie jednocześnie jego bezmiar. W mentalnym i filozoficznym ujęciu podróż do własnego wnętrza będzie w istocie próbą otwierania siebie na zewnątrz. Zgodnie z tym atomistyczne, odśrodkowe siły obecne w kompozycjach artysty czy pustka i dystans dzielący poszczególne, oznakowane imionami Torii, stano-

wią wizualną emanację wyzwalającej wędrówki. Znaczące jej postępy punkty odniesienia dookreślają nas samych wobec siebie, jednak nie mają znaczenia w jakimkolwiek pozycjonowaniu nas wobec nieskończoności i wieczności, bo jesteśmy jej integralną częścią.

*Art and rituals. Koji Kamoji and his visions of the infinite
– summary*

The present article is devoted to the selected works of Koji Kamoji completed between 2013 and 2015 and gathered in the collection of Waldemar Andzelm Gallery. The Japanese painter, sculptor, illustrator and author of spatial installations, living and creating in our country for the last fifty years, has created for the mentioned gallery an installation made up of three Torii gates as well as a cycle of 'white' paintings. Both those artistic undertakings perfectly represent both the specific nature of the collection itself as well as its Lublin collector's copyright idea of presentation of art, whose model assumes two complementary spaces: the sterile clean outer space, cultivating the idea of 'white cube' and the outer 'organic' space – organized by man and nature alike. The first one has become a natural place of 'existence' for paintings, graphics, drawings and small spatial forms gathered over the years. Kamoji's minimalist painting compositions find themselves perfectly in it. Complementary value for this microcosm is embodied by the 'art garden' – the outside space organized on the rooftop of an apartment building. It is accessed through the glazed part of the gallery interior, which constitutes a kind of link between two worlds. According to the original project natural elements – earth, plants, gravel and stones – were associated with appropriately located spatial artistic works: sculptures and constructions of architectonic-sculptural character by such artists as Kałucki, Berdyszak and Kamoji. In a word, artistic works demanding suitably large exhibition space were introduced into the structure of the garden. It must be stressed that each of the works was created especially for that 'art garden'. So to speak, the artists subdued to the superior idea of the gallery owner, thanks to which individual creations intertwine with the garden 'tissue' into an integral narration. What we have here is undoubtedly a *site-specific* gallery type.

Among the works designed specifically for this place, there is a set of three Japanese Torii gates authored by Koji Kamoji. The gates have been located around the garden in such a way so as each of them is placed at right angles to another,

while the first and the last one, although parallel, do not form a single line. The distance which separates them is larger than the width of the central gate. This is responsible for the stone path running under the gates to break into the shape resembling an S. On the poles of each Torii Koji left inscriptions with his own name as well as the names of his tragically deceased friend Sasaki, his father (Torao) and his mother (Ayame).

The appearance of the unknown to our culture Torii gate system in the sky-high art garden of Waldemar Andzelm may come as a bit of a surprise, yet it is by no means unfounded. Art is a way of sanctifying space and by introducing into it a spiritual element subjects it to an irreversible change. The designer's own relation to art and its religious connotations does not remain meaningless. Searching for the picture of infinity identified also with the value of space-time in the works of Kamoji emerges directly out of his religious attitude. The ritual of creation has to him a certain sacral dimension. This applies both to the abstract description of reality and to his references to particular events or characters. Thus, his paintings often feature symbolic references to religious iconography (colour schemes, Zen garden implications). To Kamoji, the roof-located garden-gallery has become a symbolic place, and as such worthy of commemoration and prayer. The location of the two outer Torii, framing the space of the rooftop and the air space, directs our senses to emptiness and the infinity that comes with it. What is real, tangible, becomes but another reference point enabling us to grasp the immensity around us and inside of us at the same time. Internal spaces regulated by mutually perpendicular constructions also expose the emptiness. In contrast to temple-themed Torii they not only mark the distance but unilaterally close the space confined between them. The size of the gates, adjusted to human scale, reminds us of our corporeality and makes us realize our immersion in the void.

In a very specific way the Torii placed in the 'art garden' hint to the Japanese tradition of Far Eastern philosophy and its vision of reality. They are tangible and concrete in their expressive value. Kamoji's minimal, almost sterile, paintings present themselves completely otherwise; the artist clearly avoids any connotations with reality, to the point of not giving titles to them. The described set of paintings constitutes a kind of evolutionary consistency in heading towards the artist achieving the most balanced possible, yet at the same time the most synthetic visual recording, which remains an unfinished form. This is confirmed by modifications introduced after two years. The order structure of the discussed compositions, the materials used in their completion and the dominance of white in the chromatic scheme – all seem to indicate to their 'Far East' character. The artist himself made references to this in his utterance: 'The work with small

white pebbles – similarly to the way we play GO I place one after another. The difference is that in this »game« my »partner« is space-time/infinity. It can be said that the game consists in finding an appropriate location for every pebble within a determined area, so that the true aspect could be revealed for the space which I sometimes experience and which I desire to express. I think to myself and I am almost convinced that the process may resemble the creation of a Zen garden. Its most important part is to feel the reality of the space and to find oneself within it’.

The mystic context in Kamoji’s utterance constitutes only an indication to the right direction, an opening of the right path. After a deeper reading we discover that behind those several pithy sentences hides a wealth of meanings and references, which deserve a deeper reflection. This may apply to each work separately or the process of creating a series as a whole, it may be directed to the artist himself, to his attitude towards reality or art, and eventually it can turn to complex relations in the triangle of artist – art work – beholder. The discourse carried out in the present text is meant to attempt to delineate and learn the area (without providing explanation to it), to establish its crucial accents and narrative intervals.

In the understanding of the pictures created by Kamoji, a huge role is played by an individual’s realization of the ambiguity of emptiness. The infinity of its symbolic representation in white colour, which places us outside time and space, creates an unparalleled opportunity to define one’s own world. Such a symbolic ‘clean blackboard’ can be filled with overlapping harmonized systems. On the visual plane tensions form between the white void and the physically determined shapes and props. The material components employed in the game form multiple cracks and gaps in the constellations created by themselves. Such understatements allow for one’s own projection of the elements which are absent in the picture, left without a closure and not fully defined, and which is localized in the infinity of space and time.

In the creative output of this Japanese artist the infinity of the universe means its constant multifaceted constitution in time and space. Paradoxically, being a part of it we also contain some of its vastness. In the mental and philosophical approach the journey into the self is in reality an attempt to open oneself to the outside. According to this, atomic forces in the artist’s compositions as well as the emptiness and distance dividing the individual Torii engraved with names, all constitute visual emanation of a liberating wandering.



Ilustracja 1

Koji Kamoji, Torii w „ogrodzie sztuki”, Lublin 2013. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 2

Koji Kamoji w świetle Torii, Lublin 2013. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 3

Artysta w trakcie wykonywania inskrypcji z imieniem przyjaciela (Sasaki), Lublin 2013.
Fot. W. Andzelm



Ilustracja 4

Koji Kakmoji w „ogrodzie sztuki”, Lublin 2013. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 5

Artysta w trakcie wykonywania inskrypcji ze swym nazwiskiem, Lublin 2013. Fot. W. An-dzelm



Ilustracja 6

Artysta w trakcie wykonywania inskrypcji z imieniem matki (Ayame), Lublin 2013. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 7

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, stan z 2013, olej na sklejce, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 8

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013–2015, olej na sklejce, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 9

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, stan z 2013, olej na sklejkę, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm. Fot. W. Andzelm



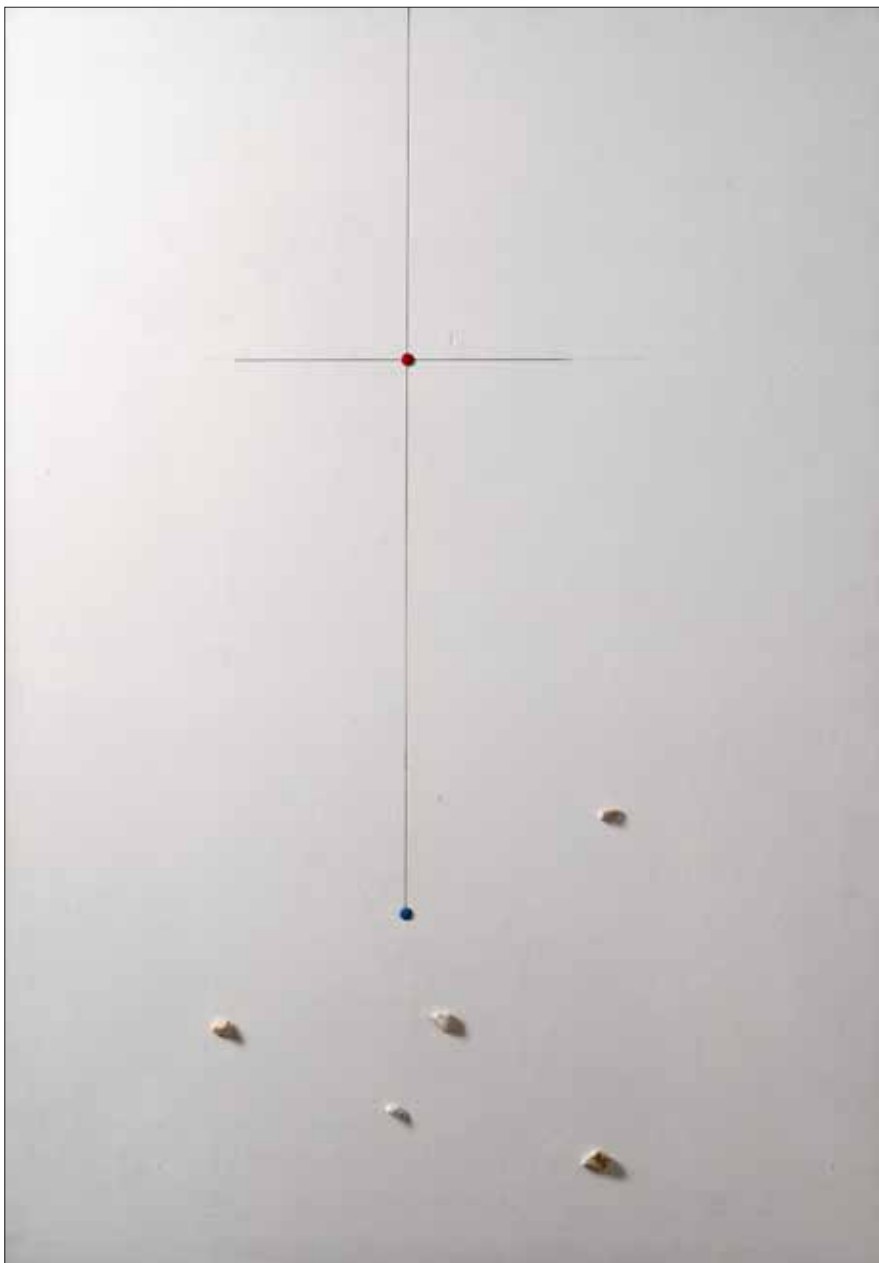
Ilustracja 10

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013–2015 olej na sklejce, ołówki i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm. Fot. W. Andzelm



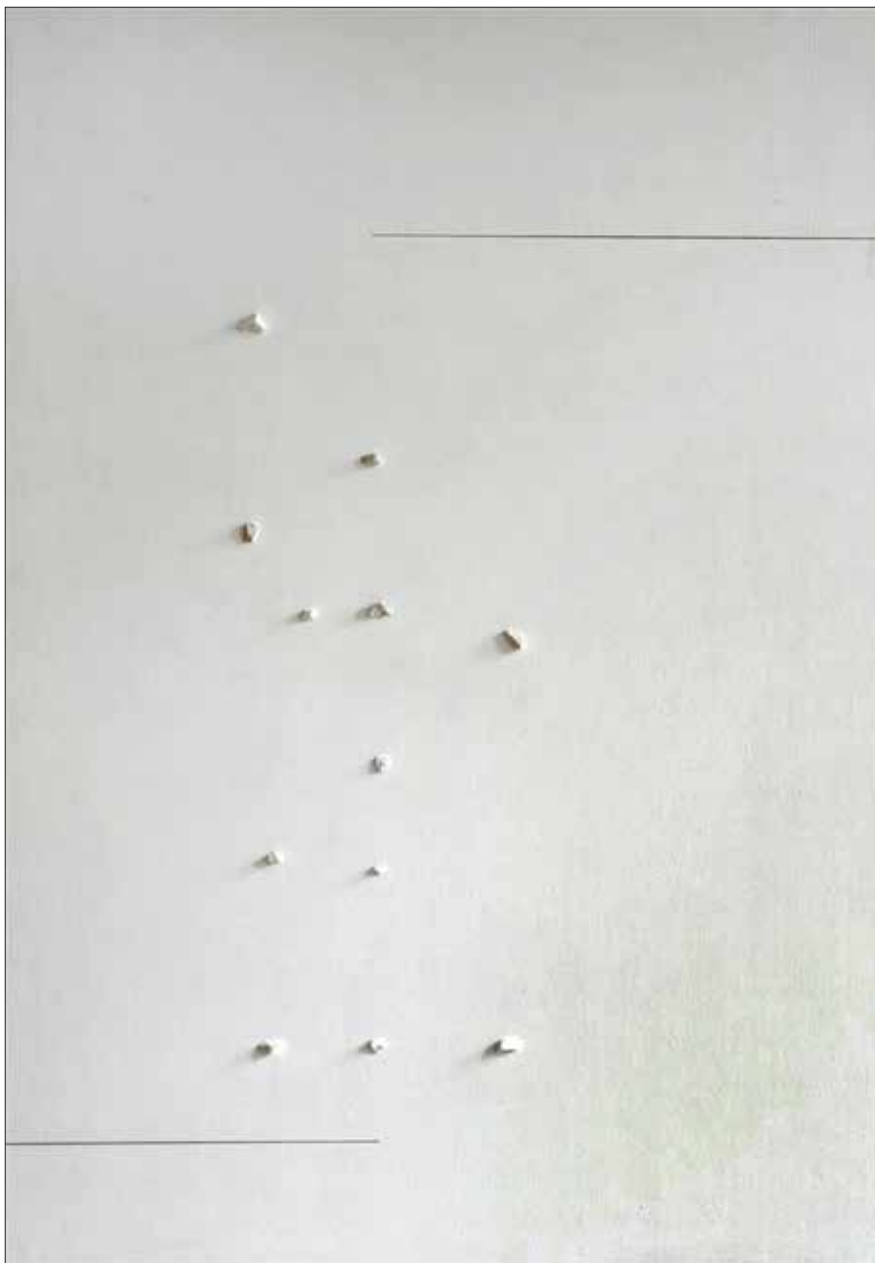
Ilustracja 11

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, stan z 2013, olej na sklejce, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 12

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013–2015, olej na sklepcie, ołówek, białe kamyki, niebieska i czerwona pinezka, wym. 100 × 70 cm. Fot. W. Andzelm



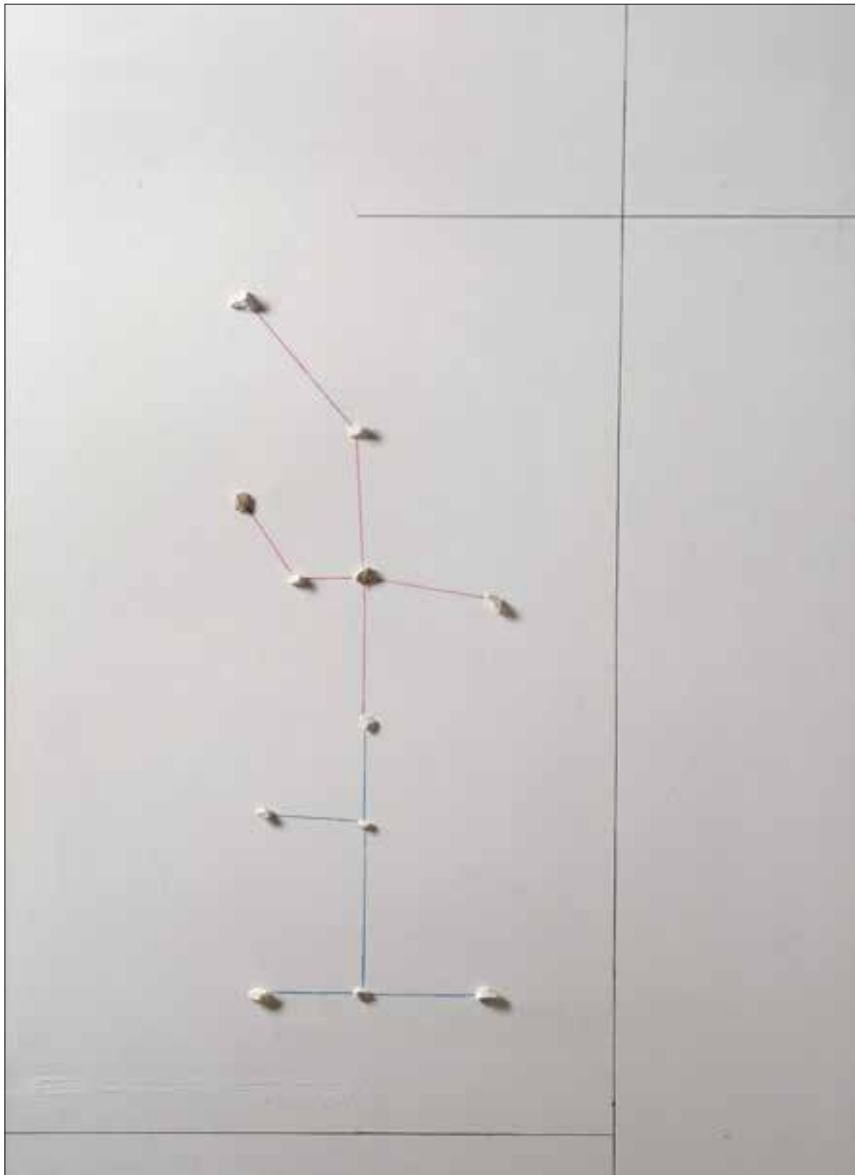
Ilustracja 13

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013, olej na sklejce, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm.
Fot. W. Andzelm



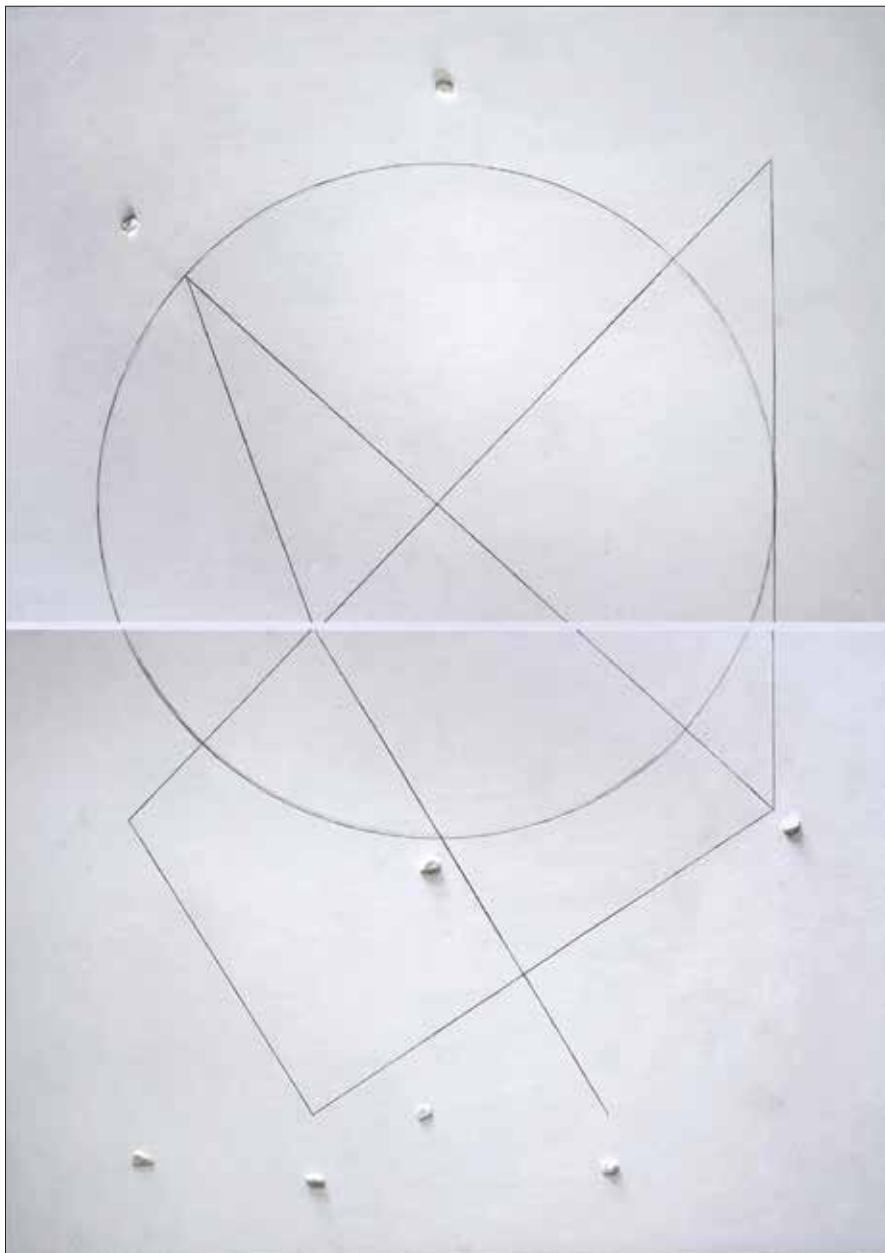
Ilustracja 14

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013, olej na sklejte, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm.
Fot. W. Andzelm



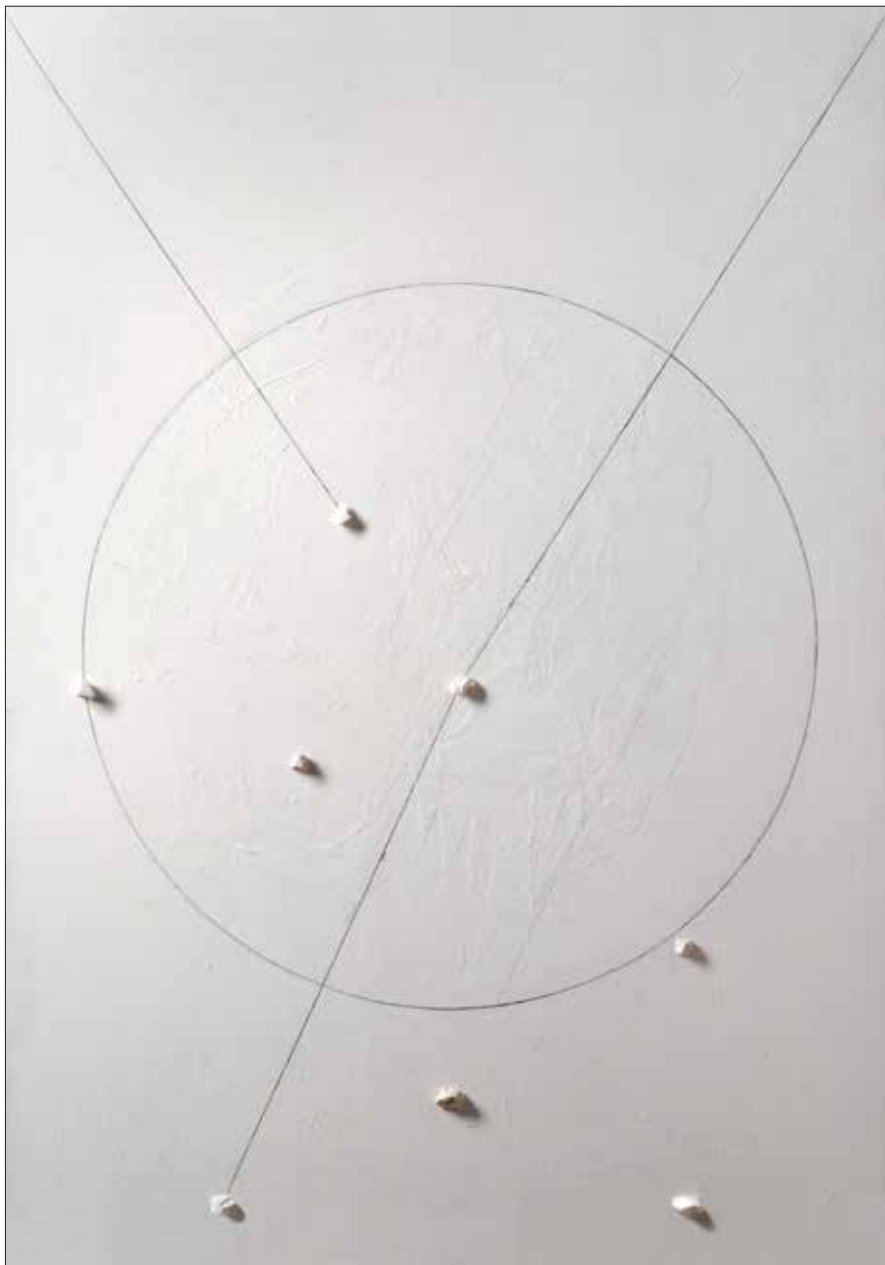
Ilustracja 15

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013, olej na sklejce, ołówek, kredki i białe kamyki, wym. 100×70 cm, fot. W. Andzelm



Ilustracja 16

Koji Kamoji, *Bez tytułu – dyptyk*, 2013, olej na sklejecie, ołówek i białe kamyki, wym. 140 × 100 cm. Fot. W. Andzelm



Ilustracja 17

Koji Kamoji, *Bez tytułu*, 2013, olej na sklejecie, ołówek i białe kamyki, wym. 100 × 70 cm.
Fot. W. Andzelm

