

KENYA HARA – WYSTAWA JAKO NOŚNIK WIEDZY

Kenya Hara, projektant, prezes Nippon Design Center oraz profesor Musashino Art University (Tokio) urodził się w 1958 r. Zajmuje się opracowywaniem i realizacją różnorodnych projektów, skupiając się na kwestii komunikacji i postrzegając design jako uniwersalną mądrość akumulowaną w społeczeństwie. Od 2002 r. jest dyrektorem kreatywnym MUJI (Mujirushi Ryōhin). Jako plakacista kultywuje japońskie tradycje, ale sfera jego działań jest znacznie szersza, obejmuje bowiem projekty identyfikacji wizualnej renomowanych firm, muzeów, bibliotek, księgarń, salonów jubilerskich, projekty opakowań napojów alkoholowych i kaw czy opracowania graficzne książek. Ponadto ma w swoim dorobku liczne wystawy, w których podejmował tematykę związaną z epokowymi hasłami naszych czasów. Za swoją twórczość otrzymał wiele krajowych i zagranicznych nagród dla projektantów graficznych. Pełni funkcję głównego kierownika artystycznego *JAPAN HOUSE*, centrów kultury prowadzonych przez japońskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Londynie, Los Angeles i São Paulo. Jego książki, takie jak *Dezain no dezain* (Design designu), *Shiro* (Biel), zostały przetłumaczone na wiele języków i zyskały czytelników na całym świecie¹.

Krótką notą biograficzną przygotowaną przez samego artystę na jego monograficzną wystawę, która miała miejsce w tym roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu², opisuje jednego z najbardziej wpływowych japońskich projektantów i wizjonerów, lidera ruchu promującego współczesny japoński design i styl życia na arenie międzynarodowej. Aktywność Kenya Hary od samego początku jego drogi twórczej jest związana z Nippon Design Center (NDC – Japońskie Centrum Designu),

DOI: 10.4467/23538724GS.23.021.19016

ORCID: 0009-0001-8954-1270

¹ K. Hara, *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today. Japońskie projektowanie graficzne*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2023, s. 3.

² Wystawa *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today. Japońskie projektowanie graficzne* została zorganizowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu w przestrzeniach wystaw czasowych w budynku przy Al. Marcinkowskiego w dniach 24 marca – 30 lipca 2023. Wystawie towarzyszył katalog, autorka: Anna Grabowska-Konwent – kuratorka Galerii Plakatu i Projektowania Graficznego MNP, autor projektu graficznego: prof. Mirosław Adamczyk (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu).

gdzie rozpoczął pracę po ukończeniu studiów magisterskich w dziedzinie semiologii i teorii designu na Uniwersytecie Sztuk Pięknych Musashino (Musashino Bijutsu Daigaku) w Tokio w 1983 r. W Nippon Design Center pracuje nadal, a od 2014 r. pełni funkcję prezesa tej organizacji. Również w ramach niej od 1991 r. prowadzi własne studio Hara Design Institute, projektowy think-tank działający obecnie we wszystkich dziedzinach mediów i designu – od grafiki i produktów po architekturę i wystawy. Długoletnia obecność Kenya Hary w jednej z najważniejszych japońskich organizacji stworzonych jako centrum kreatywnego rozwoju w dziedzinie designu jest znacząca³.

Szeroki zakres działalności Kenya Hary obejmuje kilka ważnych dla niego obszarów zainteresowań, wzajemnie się przenikających i uzupełniających. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na to, w jaki sposób dochodzi do przenikania się różnych dziedzin ze świata nauk ścisłych i humanistycznych, sztuki, przemysłu w jego poszczególnych działaniach projektowych. Sytuacja jest dość trudna ze względu na ograniczoną możliwość bezpośredniego dostępu do projektów Hary, praktycznie nieobecnych w Polsce, a właśnie ten rodzaj bezpośredniego doświadczenia i uczestnictwa w realizowanych przez niego projektach wystawienniczych pozwala na pogłębione zrozumienie filozofii twórczej tego artysty.

Inspiracją do tego artykułu była wyjątkowa wystawa zorganizowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu w tym roku (il. 1). W 2020 r. Kenya Hara został laureatem Nagrody im. Jana Lenicy przyznawanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu wybitnym twórcom z całego świata, o ukształtowanej osobowości artystycznej i wykraczającym poza wąsko rozumiane ramy zawodu grafika użytkowego. Plakat

³ Nippon Design Center (NDC) powstało w 1960 r. jako stowarzyszenie dyrektorów artystycznych, projektantów, copyrigherów i fotografów, czyli osób zajmujących się tworzeniem reklam dla szybko rozwijających się japońskich firm w okresie wielkiego rozkwitu gospodarczego, który jednocześnie wymagał coraz sprawniejszej obsługi reklamowej. Pojedynczy graficy nie byli w stanie sprostać potrzebom rynku, co sprowokowało najważniejszych twórców do powoływania stowarzyszeń oraz łączenia się w większe instytucje. W 1959 r. dzięki wsparciu finansowemu ze strony ośmiu firm powstało NDC, którego głównymi założycielami byli Yusaku Kamekura, Hiromu Hara, Ryuichi Yamachiro. Dołączyli do nich też młodszy twórcy – Ikko Tanaka, Tsunehisa Kimura, Toshihiro Katayama, Kohei Sugijura i Kazumasa Nagai. NDC skupiało wówczas wszystkich aktywnych i czołowych projektantów grafiki w Japonii. Po pewnym czasie niektórzy założyciele odeszli z NDC i założyli własne niezależne studia, a jeden z członków założycieli – Kazumasa Nagai – pozostał w studio i stał się jego najważniejszym i wieloletnim mentorem. Zaprojektowane przez niego logo funkcjonuje w niezmienionej postaci do dziś, K. Nagai nadal pełni funkcję supervisora w firmie, która zajmuje bardzo wysoką pozycję, przyciągając uwagę profesjonalistów w dziedzinie projektowania i promując najważniejszych projektantów Japonii oraz cały czas kontynuując strategię pracy zespołowej. Na temat NDC zob. R. Thorton, *Japanese Graphic Design*, Laurence King Ltd., London 1991, s. 86–88; K. Nagai, *History of Nippon Design Center* [w:] *Japanese Design a survey since 1950*, eds. K. B. Hiesinger, F. Fischer, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1994, s. 47.

i inne formy graficzne nabierają wówczas cech indywidualnej wypowiedzi artysty i służą twórczemu, w pełni autonomicznemu wyrażaniu jego stosunku do otaczającego świata. Przyznawana przez muzeum nagroda ma formę dużej monograficznej wystawy z katalogiem w najbardziej reprezentacyjnej części ekspozycyjnej muzeum. Po raz pierwszy w historii wystaw laureatów Nagrody im. Jana Lenicy⁴ zaprojektowanie wystawy powierzone zostało jej autorowi, ponieważ wystawiennictwo należy obecnie do jednej z kluczowych dla niego działalności. W tej dziedzinie łączy on różne wątki projektowania w obszarze szeroko pojętego designu. Przyglądając się uważnie autorskim wystawom Hary, poznajemy jego sposób postrzegania i rozumienia pojęcia „design”⁵.

Poznańska wystawa obejmowała kilka całkowicie odmiennych przestrzeni zarówno w starym, historycznym budynku, jak i w głównym holu wystawienniczym w nowszej części budynku. Głównym elementem spajającym przestrzeń była czerń podłogi, która została pokryta ciemną wykładziną, tworząc tym samym spójne tło dla poszczególnych prac. Narracja wystawy opierała się na przekazaniu, za pośrednictwem wybranych prac, najważniejszych dla autora obszarów działalności w zakresie projektowania. Obejmowała ona: 1) projekty dla firmy MUJI (Mujirushi Ryōhin), 2) działalność edytorską i kuratorską, 3) projektowanie opakowań, 4) plakaty, 5) prezentację interaktywną *FUZZY* (projekt nowy, wykonany wraz z plakatami specjalnie na wystawę), 6) prezentację wystawy *NEO-PREHISTORY – 100 Verbs*⁶ oraz projekt *Teikūbikō – High Resolution Tour*⁷.

Każda z grup była prezentowana w oddzielnej przestrzeni i w odmienny sposób. Ciekawym rozwiązaniem była prezentacja plakatów w postaci wydruków naklejonych na cienką metalową płytę, tzw. dibond. Wszystkie projekty dla firmy MUJI, plakaty, reklamy prasowe oraz rozkładówki z książek zostały wyeksponowane pod kątem na leżących czarnych ekspozytorach wypełniających całą płaszczyznę holu z naturalnym światłem. W przestrzeni tej znalazły się również powiększone do ogromnych formatów dwa plakaty MUJI, ukazujące „puste” horyzonty, które

⁴ Kolejni Laureaci Nagrody im. Jana Lenicy, począwszy od momentu powołania nagrody ustanowionej przez muzeum krótko po śmierci Jana Lenicy w 2001 r., to Michel Bouvet, Francja (2002); Gunter Rambow, Niemcy (2004), Alain Le Querrec, Francja (2006); Ralph Schraivogel, Szwajcaria (2009); Uwe Loesch, Niemcy (2013); Michel Quarez, Francja (2016); Kenya Hara, Japonia (2020).

⁵ Celowo stosuję angielską nazwę „design” zamiast polskiego odpowiednika „projektowanie”, ponieważ angielskie słowo jest znacznie szersze i bardziej pasuje do działalności uprawianej przez Kenya Hare; zob. E. Braneczka-Ledwoń, *Co to jest design?*, Polish Design_Now, 22.01.2016, <https://polishdesignnow.com/co-to-jest-design/> (dostęp: 24.09.2023).

⁶ *Andrea Branzi + Kenya Hara curate 'neo preistoria – 100 verbi' for XXI triennale international exhibition, Milan*, 28.05.2016, <https://www.designboom.com/design/neo-preistoria-xxi-triennale-international-exhibition-andrea-branzi-kenya-hara-05-28-2016/> (dostęp: 22.09.2023); K. Hara, A. Branzi, *Neo Preistoria 100 Verbi / Neo-Prehistory, 100 Verb*, Triennale di Milano, Milano 2016.

⁷ <https://tei-ku.com/en/> (dostęp: 28.09.2023).

stanowiły spójne tło (il. 2). W osobnej, niemal gabinetowej przestrzeni pokazane zostały przykłady projektów kilku książek oraz katalogów wystaw i okładek prasowych. Książki, poza egzemplarzami, pokazane były na przykładzie wybranych rozkładówek naklejonych na dibondy, a katalogi wystaw zostały dodatkowo uzupełnione o zdjęcia aranżacji wystaw pokazywane na ekranach tabletów umieszczonych przy poziomych białych ekspozytorach. Ciekawym elementem była zaprojektowana do tego pomieszczenia tzw. wieża książek, stanowiąca rodzaj rzeźby będącej jednocześnie regałem, na którym znajdowały się książki dostępne dla zwiedzających w taki sposób, że mogli ich dotykać i przeglądać je (il. 3).

Część poświęcona opakowaniom była prezentowana w wyższej przestrzeni holu oddzielonej schodami (il. 4). Poza rzeczywistymi obiektami w tym przypadku prace pokazywane były na wielkoformatowych fotografiach wpisujących się w dużą przestrzeń holu. W przestrzeni poświęconej plakatom zaprezentowano je zarówno tradycyjnie w formie prac wiszących na ścianach, jak i nietypowo w formie poziomej. Poszczególne plakaty umieszczono na niskich czarnych podestach, pomiędzy którymi widzowie mogli swobodnie spacerować (il. 5). W tej sali prezentowane były również wszystkie oryginalne szkice Kenya Hary, prace niewielkich formatów rysowane ołówkiem na papierze zostały oprawione w proste drewniane ramki w dwóch różnych formatach, a powieszono obok siebie tworzyły spójną grupę.

Z tej przestrzeni widz przechodził do kolejnych dwóch niewielkich pomieszczeń. W pierwszym prezentowana była instalacja interaktywna z wykorzystaniem trzech monitorów, w drugim stworzono małą „salę kinową” wypełnioną dźwiękiem i obrazem wyświetlanym z rzutnika na całej ścianie. Ścieżka zwiedzania została zaplanowana w taki sposób, aby końcowym akcentem była prezentacja krótkich filmów autorstwa Kenya Hary, zapraszających do jego najnowszego projektu *Teikūhikō*. Były one rodzajem wizualnych haiku wprowadzających widza do bardzo osobistej podróży po Japonii. Ta praca stanowiła ważne domknięcie wystawy i najsilniej działający zmysłowy akcent.

Poprzez wystawiennictwo możemy spojrzeć na Harę z kilku stron jednocześnie i zobaczyć go w roli artysty, projektanta, autora książek, pedagoga i przede wszystkim kuratora⁸. Wystawy jego autorstwa wykraczają poza działalność czysto artystyczną. To wydarzenia nasycone wiedzą o świecie obejmującą zarówno przeszłość i historię, jak i teraźniejszość, a także często poszukujące odpowiedzi na ważne dla ludzkości pytania o nasze życie w przyszłości, o kondycję społeczeństwa, o humanizm, o to, jaki będzie świat i jak my się w nim odnajdziemy. Kenya Hara, przygotowując wystawy, nigdy nie pracuje w pojedynkę, zawsze zaprasza do współpracy innych

⁸ Osobnego omówienia wymaga warsztat literacki Kenya Hary oraz działalność dydaktyczna, w której autor – profesor na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Musashino – proponuje bardzo ciekawe spojrzenie na naukę o designie; zob. K. Hara [we współpracy ze studentami Hara Seminar z Department of Science of Design, *Ex-formation*, Musashino Art University], Lars Müller Publishers, Zürich 2015.

twórców z różnych dziedzin okołoprojektowych i artystycznych, nierzadko też specjalistów od nowoczesnych technologii i z różnych dziedzin naukowych. Jako autor oraz kurator generujący pomysł i hasło przewodnie wystawy spaja całość w sensie merytorycznym, będąc odpowiedzialny za dobór poszczególnych twórców, a także stworzenie przejrzystej i spójnej wizji całości. Jako artysta odpowiadający za pełną identyfikację wystawy (plakat, katalog, zaproszenie, folder, logotyp, stronę internetową itd.) oraz za projekt ekspozycji czuwa nad spójnością w zakresie wizualnym.

Artysta dość szybko w ramach działalności w zakresie grafiki użytkowej (plakaty, opakowania, kalendarze) zajął się również projektowaniem wystaw. Od 1990 r. wykonuje projekty dla firmy Takeo Co. Ltd., japońskiego dystrybutora artykułów papierniczych z ponad stuletnią tradycją. Poza działalnością handlową firma prowadzi różne działania mające na celu podkreślenie istotnej roli papieru jako czynnika mającego wpływ na kulturę, w szczególności w połączeniu ze środowiskiem projektowania graficznego⁹. Początkowo były to projekty wyłącznie skupiające się na stronie wizualnej wystawy i obejmowały pełną identyfikację poszczególnych corocznych targów branżowych pod nazwą „Takeo Paper World”, poświęconych tematyce papieru. Praca Hary polegała na zaprojektowaniu serii plakatów do wydarzenia, logotypu nazwy oraz przestrzeni wystawienniczej.

Począwszy od pierwszego projektu realizowanego w 1990 r., można zauważyć, w jaki sposób tematyka papieru jest kodowana za pomocą graficznych środków w kompozycji poszczególnych plakatów. Seria towarzysząca targom obejmowała najczęściej trzy plakaty, których kompozycja opierała się na centralnie usytuowanej na gładkim tle abstrakcyjnej formie, wraz z logotypem nazwy oraz tekstami informacyjnymi. Każdorazowo kształty na plakatach ukierunkowywały odbiorcę na jedną z cech odnoszących się do papierowego tworzywa. W plakatach do wystawy *Takeo Paper World '90*, której motywem przewodnim było złoto płatkowe, odnajdujemy formy składane i zwijane z fakturą przypominającą ten szlachetny materiał (il. 6). W kolejnej serii artysta wykorzystał organiczne struktury przypominające skórki owoców, jednocześnie wskazując na naturalność tworzywa, z którego powstają unikatowe papiery (il. 7). Dwie kolejne edycje to z jednej strony spojrzenie wstecz, w stronę historii papieru jako nośnika pamięci, gdzie abstrakcyjne kształty pokrywa faktura ręcznie pisanych starodruków (il. 8), a z drugiej wskazanie na współczesne wykorzystanie papieru jako nośnika kultury popularnej – komiksowe teksty umieszczone w dymkach tworzą fakturę zagadkowych kompozycji.

Zainteresowanie Kenya Hary papierem łączy się z głęboko filozoficznym podejściem do tego materiału, dlatego też jego zaangażowanie i współpraca z firmą

⁹ W tym celu firma działa w trzech różnych obszarach: przyznaje nagrody w kontekście projektowym i krytycznym; od 1997 r. buduje kolekcję dwudziestowiecznych plakatów, głównie europejskich i amerykańskich, którą prezentuje na wystawach przygotowywanych wspólnie z Tama Art University; opracowuje wydawnictwa dotyczące kultury papieru oraz historii projektowania, <https://www.takeo.co.jp/en/company/cultural/> (dostęp: 12.01.2023).

Takeo Co. Ltd. nie kończy się wyłącznie na projektach tworzących identyfikacje wizualne wydarzeń związanych z targami. W kolejnych latach kilkakrotnie organizator zapraszał Kenya Harę w roli kuratora do przygotowania tematycznych wystaw. Misja firmy Takeo z ponad stuletnią tradycją, reprezentowanej przez obecnego prezydenta Shigeru Takeo jest zgodna z tym, jak postrzega papier Kenya Hara i właśnie dlatego możliwa jest długoletnia współpraca owocująca ciekawymi realizacjami¹⁰.

Jednym z pierwszych autorskich projektów Kenya Hary była zaprezentowana w 2000 r. w Tokio w ramach imprezy Takeo Paper Show wystawa *RE-DESIGN – The Daily Products of the 21st Century*. Później pokazywano ją również poza Japonią – w Stanach Zjednoczonych i Europie. W sumie do 2003 r. odbyło się dziewięć edycji wystawy, która okazała się wielkim sukcesem. Nie bez znaczenia jest fakt, że w swojej pierwszej autorskiej książce *Design design*¹¹ Kenya Hara rozpoczyna rozważania na temat projektowania właśnie od opisu tej wystawy. Wyznaczyła ona kierunki działań oraz styl pracy towarzyszący Harze w kolejnych realizacjach, a przede wszystkim stawiała kluczowe pytanie o to, czym jest ‘design’.

Poszukując odpowiedzi, Kenya Hara zaprosił trzydziestu dwóch czołowych twórców z Japonii do zaprojektowania na nowo wybranych zwyczajnych przedmiotów, funkcjonujących w niezmienniej formie od wielu lat. Uczestnikami byli architekci, projektanci mody, oświetlenia i reklamy, m.in. Shigeru Ban, Naoto Fukusawa i Kengo Kuma, a projekty dotyczyły takich produktów, jak m.in. papier toaletowy, zapalki, pułapka na karaluchy czy jednorazowa pielucha dla dorosłych. Kluczowe było połączenie i wybór właściwych twórców z poszczególnym zadaniem dotyczącym przeprojektowania. Każdy z nich wniósł własny wkład opierający się na wiedzy, doświadczeniu i kreatywnym, osobistym podejściu do tematu. Celem kuratora wystawy nie było doprowadzenie do stworzenia nowych produktów i wprowadzenie ich na rynek, lecz pokazanie za ich pomocą własnego spojrzenia na ‘design’. Re-design dla Hary był próbą dotarcia do jego esencji, często ukrytej w otoczeniu powszechnie znanych przedmiotów. Spojrzenie z nowej, współczesnej perspektywy, podejmującej różne technologiczne wyzwania, obejmującej świadomość ekologiczną oraz pogłębiającą się wiedzę na temat ludzkiej psychiki to aspekty, które interesują Kenya Harę w kontekście designu:

Design (...) w zasadzie nie jest wyrażaniem siebie. Zamiast tego ma swoje źródło w społeczeństwie. Istota projektowania polega na odkrywaniu problemu, który podziela wiele osób, i próbie jego rozwiązania. (...) Projektowanie jest atrakcyjne, ponieważ proces ten tworzy inspirację zrodzoną z empatii wśród ludzi w ramach naszych wspólnych wartości i duchowości¹².

¹⁰ Przesłanie firmy oraz jej historia są opisane na stronie: <https://www.takeo.co.jp/en/company/message/> (dostęp: 22.09.2023).

¹¹ K. Hara, *Designing Design Kenya Hara*, Lars Müller Publishers, Zürich 2007, s. 22–51.

¹² *Ibidem*, s. 24.

Za pośrednictwem tej wystawy Hara formułował ważne pytania, między innymi o znaczenie technologii w kreowaniu naszej przyszłości:

Technologia przyniesie nowe możliwości, ale to wciąż tylko środowisko, a nie sama kreatywność. Pytanie, które pokazuję, dotyczy wykorzystania ludzkiej mądrości w nowym środowisku, jakie zapewnia technologia. Do czego powinniśmy dążyć? Jakie plany powinniśmy realizować?¹³.

Kolejne dwie wystawy zorganizowane przez firmę Takeo Co. Ltd. i prezentowane w ramach odsłon Takeo Paper Show, których kuratorem był Kenya Hara, odbyły się w 2004 r. Wystawa *HAPTIC – Awaking the Senses* odnosiła się bezpośrednio do zmysłu dotyku i wiązała się z prowadzonymi przez Harę badaniami nad architekturą informacji oraz postrzeganiem przedmiotów za pomocą zmysłów. Do udziału w wystawie zaprosił dwudziestu dwóch uczestników (architektów, projektantów, rzemieślników), których poprosił o zaprojektowanie dowolnego obiektu w taki sposób, aby pobudzał on zmysł dotyku. Powstałe projekty należą do świata „sterowanego zmysłami”, który stanowi oddzielny biegun, często niezwiązany z technologią. Wystawa ukazywała możliwość przekraczania tych sztucznych granic¹⁴. W tym miejscu warto przywołać jeden z wcześniejszych edytorskich projektów Kenya Hary – program otwarcia realizowany dla organizatora Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Nagano w 1998 r. Pomysł autora odwoływał się do pamięci odbiorcy poprzez oddziaływanie na jego zmysły wzroku i dotyku jednocześnie w celu przywołania wspomnienia stawiania pierwszych kroków na białej powierzchni świeżego śniegu. Okładka publikacji opisującej to wydarzenie w trzech językach została wykonana ze specjalnie przygotowanego papieru oddającego efekt śnieżnej gładkiej powierzchni, na którym możliwe było wytłoczenie tytułu. To jeden z wczesnych projektów, w których Hara uruchamia proces poznawczy odwołujący się do pamięci odbiorcy i do jego wspomnień, również jeden z pierwszych, gdzie tak istotne znaczenie ma papier jako materiał stanowiący główny nośnik informacji.

Kuratorska działalność Kenya Hary zaowocowała kolejną realizacją w ramach 47. Takeo Paper Show w 2014 r. Wystawa *SUBTLE. Takeo Paper Show 2014* odbyła się trzy lata po ogromnym trzęsieniu ziemi spowodowanym falą tsunami na pacyficznym wybrzeżu, której następstwem była katastrofa naturalna w wyniku uszkodzenia elektrowni atomowej w Fukushima. Do tego wydarzenia odwołał się Kenya Hara we wstępie katalogu wystawy, podkreślając bezsilność ludzi wobec klęsk żywiołowych, a także zwracając uwagę na istotne znaczenie papieru, szczególnie

¹³ *Ibidem*, s. 49.

¹⁴ Równoległe do tej wystawy Kenya Hara przygotował wystawę *FILING – Managing the Chaos*, stanowiącą jej rozwinięcie. Odwoływała się również do papieru, który – stymulując zmysł dotyku – stanowi cenne źródło kreatywności. Punktem wyjścia było poszukiwanie sposobu na organizację papierowych zasobów i zarządzanie chaosem.

w kontekście jego niedoboru, który wiązał się również ze zniszczeniem fabryk papieru w regionach Tohoku: „Świeżo przypomniano nam, że żyjąc w otoczeniu papieru, zwykliśmy wymyślać pomysły i przelewać nasze myśli na papier; jak luksusowe i bogate jest dla nas życie z papierem. Desperacko pragnęliśmy ciepła i dotyku papieru”¹⁵. Autor zwraca szczególną uwagę na zmysłowe i doświadczalne postrzeganie delikatnej papierowej materii. Po raz kolejny z wielką uważnością i z wielu stron przygląda się papierowi, wykorzystując do tego całościowe podejście do projektu wystawienniczego. Obejmuje on dobór artystów na wystawę, projekt identyfikacji wystawy (aranżacja, plakaty, katalog), tekst autorski oraz długą rozmowę z matematykiem Masao Morita, również publikowaną w katalogu wystawy.

Najważniejszym problemem, jaki stawia Kenya Hara (jak zwykle w dialogu z innymi), jest pokazanie papieru jako materii „delikatnej”, ale nie z samej jego natury. Owa delikatność to jedynie wrażenie, jakie papier wywołuje w użytkowniku. Podkreśla również, aby nie skupiać się wyłącznie na papierze jako materiale-nośniku pisma i druku, który to aspekt jest często przywoływany w kontekście rozwijających się technologii informatycznych.

Jednak istotą papieru nie jest jego arkuszowa materialność, na której można wykonać druk. Choć jego funkcjonalność jako przedmiotu wspierającego druk jest wspaniała, jego wkład w historię ludzkości polega na tym, jak stymulował i inspirował tworzenie kultury¹⁶.

Autor opisuje papier jako materię, która zwykle jest kojarzona z bielą, kolorem bardzo rzadko występującym w środowisku naturalnym. Biel papieru pojawia się jako ostatni etap podczas jego produkcji, jest elementem ostatecznym i wywołującym napięcie u użytkownika. Biel kartki papieru staje się potencjalnością, jest „pustą” przestrzenią otwartą na wszelkie interpretacje i możliwości kreacji¹⁷. Jednocześnie jest materia podatną na zabrudzenia i łatwą do zniszczenia zarówno przez ogień, jak i wodę, ale właśnie w delikatności i wrażliwości papieru kryje się jego siła. Obcując z papierem, różnymi zmysłami możemy dostrzec subtelne i jednocześnie nieodwracalne zmiany, jego delikatne zagięcia, pozostawione na nim pisane lub drukowane znaki, jednorazowe otwarcie papierowych opakowań. Kenya Hara opisuje papier jako material generujący *kizzen*, czyli moment, w którym coś się wydarzy w odpowiedzi na określony impuls. Biel kartki papieru powoduje napięcie przed samym

¹⁵ K. Hara, S. Nakamura, A. Sakai, *Subtle. The 47th Takeo Paper Show*, Takeo, Co., Ltd., Tokyo 2014, s. 6.

¹⁶ *Ibidem*, s. 8.

¹⁷ Koncepcja „bieli” rozpatrywana jest obszernie w takich książkach Kenya Hary, jak: *White* (Lars Müller Publishers, Zürich 2009), *100 Whites* (Lars Müller Publishers, Zürich 2020) i w cytowanej już *Designing Design...*, s. 212–225.

naruszeniem tej idealnej powierzchni, co sprawia, że nasze zmysły ulegają subtelnemu wyostreniu¹⁸.

Plakaty reklamujące wystawę to dwa projekty, nawzajem się uzupełniające i prowadzące z sobą dialog (il. 9 i 10). Każdy z nich może funkcjonować osobno, ale dostrzeżenie ich w duecie pozwala pogłębić refleksję na temat wystawy. Na obu plakatach w centrum kompozycji znajdują się identyczne białe prostokątne formy z delikatnie zaoblonymi narożnikami. Zarówno obłoczek krawędzi prostokątnych pustych figur, jak i białe tło, w które są one zatopione, odwołują się bezpośrednio do głównego tematu wystawy SUBTLE. Delikatność i subtelność są dodatkowo wyróżnione przez stworzoną optycznie różnicę w obu pracach. Na płaskim arkuszu papieru (145,5 x 103 cm) autor osiąga za pomocą możliwie najprostszych środków graficznych efekt trójwymiarowej kompozycji – jedna z prostokątnych form wydaje się zatapiać, a druga wybrzuszać. Optyczna iluzja maksymalnie uproszczonej kompozycji obu prac odwołuje się bezpośrednio do naszych zmysłów w sposób nieinwazyjny i bardzo subtelny¹⁹. To bezpośrednie przełożenie problematyki wystawy na jej graficzną zapowiedź w formie dwóch plakatów. W podobnie minimalistycznym nurcie utrzymany jest projekt katalogu wystawy, a także aranżacja ekspozycji.

Obiekty prezentowane na wystawie były umieszczone na lekkich, ultra cienkich stojakach ekspozycyjnych, których kształty bezpośrednio odwoływały się do prostokątnych białych arkuszy delikatnego papieru (il. 11). Zostały one rozmieszczone w równych odstępach i optycznie bardzo wyraźnie wyznaczały granice przestrzeni wystawy. Pozwoliło to skupić uwagę odbiorców na obiektach pokazywanych w małej skali. Minimalistyczny efekt osiągnięto dzięki stworzeniu płaskiej białej powierzchni, na której prezentowano poszczególne prace, tak małe, że ich wysokość nie przekraczała kilkunastu milimetrów. Lekkość i tytułową delikatność podkreślały dodatkowo niezwykle cienkie metalowe podpory ekspozytorów. Kontrastem dla płaskiej powierzchni ekspozycyjnej, na której pokazywano często delikatne i drobiazgowo prace z papieru, były zamontowane na ścianach powiększone fotografie Yoshihiko Umedy. Projekt wystawy uwzględniał również łatwość transportu poprzez zastosowanie konstrukcji składanych ekspozytorów, a także dostosowanie ich do kilku różnych przestrzeni ekspozycyjnych i jej powtarzalność²⁰.

¹⁸ K. Hara, S. Nakamura, A. Sakai, *Subtle...*, s. 9.

¹⁹ Podobny efekt delikatności osiągnął Kenya Hara w trzech projektach opakowań na ciastka – francuskie makaroniki Ispahan dla wytwórni francuskiej Pierre Hermé Paris z 2014. Opakowania powstały w trzech różnych, niewiele różniących się wersjach i zostały wykonane poprzez umieszczenie formy w rozpuszczonej papierowej masie, z której następnie wypuszczono wodę przez kilka otworów. Projekt ten był prezentowany w grupie prac w cyklu SUBTLE/COLLECTION, s. 192–195.

²⁰ Fotografie dokumentacyjne z wystawy SUBTLE. *Takeo Paper Show 2014*, <https://www.ndc.co.jp/en/works/takeo-papershow-2014/> (dostęp: 23.09.2023).

W katalogu, oprócz wstępu Kenya Hary, moją uwagę zwróciła rozmowa autora z reprezentantem nauk ścisłych, matematykiem Masao Moritą²¹. Własne spojrzenie na papierową materię ujętą w tytule *Subtle* Hara konfrontuje tutaj ze spojrzeniem naukowca, dla którego temat ten jest również interesujący. Dlaczego tak się dzieje? Co wynika z tej rozmowy? Zainteresowanie światem liczb i matematycznych reguł oraz posługiwanie się nimi we własnych tekstach poświęconych projektowaniu jako próbą opisu procesu projektowego odnajdujemy już w jednej z pierwszych książek artysty *Designing Design*, a także w wielu późniejszych wywiadach:

Chodzi o to, że w codziennym życiu ważne jest odkrywanie „ułamków dziesiątych”. Przyszłość nie jest „tam”, za teraźniejszością. To nie ciąg liczb 8, 9, 10, 11... To raczej coś jak 6,8 czy 7,3. Nowy design osadzony w zwykłym życiu będzie kreowany przez intelekt, który postrzega niezliczone liczby pomiędzy dwoma liczbami całkowitymi²².

W rozmowie z Masao Moritą Kenya Hara podkreśla:

jednak nie delikatność samego papieru mnie interesuje, ale delikatne i wyrafinowane ludzkie zmysły, które papier jest w stanie obudzić²³.

Natomiast Morita, odwołując się do *Mysli* Blaise Pascala²⁴, przywołuje rozróżnienie dwóch różnych sposobów myślenia wśród ludzi. Jeden z nich, skupiony na racjonalności i logice, to tzw. umysł matematyczny, który przeciwstawiony jest „umysłowi intuicyjnemu”, który radzi sobie lepiej w sytuacji braku jasnych zasad. Pascal według Mority dążył do równowagi obu tych sposobów postrzegania świata i taką samą zależność obserwuje matematyk w tekstach i pracach Kenya Hary. Rozważania na temat papieru, które wymieniają z sobą ci dwaj autorzy, odwołujący się do różnych źródeł i doświadczeń, prowadzą do konkluzji, że dla każdego z nich papier jest ważnym nośnikiem, umożliwiającym kształtowanie własnych myśli i pomocnym w poszukiwaniu właściwych rozwiązań, w docieraniu, również poprzez notowane/rysowane na papierze błędy, do ostatecznych właściwych decyzji w swoich pracach.

Poucające jest śledzenie tej rozmowy, w której każdy z autorów przywołuje przykłady z własnej praktyki. Przyglądając się sobie nawzajem, szukają różnic albo podobieństw i dochodzą do wspólnych konkluzji. Rozmowa, której zaczynem był papier jako materiał i jednocześnie główny temat wystawy, obrazuje, jak głęboko obaj autorzy, odwołując się do własnych doświadczeń, potrafią sięgać do filozoficznych zasobów. Jest ona przykładem poszukiwania głębszego zrozumienia

²¹ M. Morita, K. Hara, *Paper and Mathematics* [w:] K. Hara, S. Nakamura, A. Sakai, *Subtle...*, s. 155–169.

²² K. Hara, *Designing Design...*, s. 50.

²³ K. Hara, S. Nakamura, A. Sakai, *Subtle...*, s. 155.

²⁴ B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Boy-Zeleński, Hachette Livere Polska, Warszawa 2008.

podjęmowanych działań poprzez wsłuchiwanie się i dzielenie spostrzeżeniami dotyczącymi praktyki. Umieszczenie dialogu w katalogu wystawy daje odbiorcy możliwość pogłębienia wiedzy w sposób znacznie bardziej efektywny i silniej oddziałujący na czytelnika niż wówczas, gdyby znalazły się tu dwa oddzielne autorskie teksty.

Wystawa *SUBTLE. Takeo Paper Show 2014* była w mojej ocenie pierwszą autorską wystawą, w której Kenya Hara zaprezentował możliwie najpełniej wszystkie najważniejsze elementy swojego stylu pracy oraz zarysował spójną koncepcję filozoficzną. Ekspozycja skupiała się na niezwykle wykwintnym świetle, w jaki papierowe medium wprowadza człowieka, i podkreślała prawdziwą naturę papieru. Pokaz obejmował cztery odrębne części, połączone ekspozycyjnie w jedną całość: 1) *SUBTLE/CREATION*, wystawę nowych prac wykonanych z papieru, odwołujących się do tematu przewodniego, wykonanych przez szesnastu twórców, 2) *SUBTLE/COLLECTION*, prezentację różnych papierowych form skojarzonych z ludzką aktywnością, np. ozdabianie, wysyłanie, modelowanie, opisywanie, składanie, 3) *SUBTLE on PRUDUCTS*, obejmowała trzy nowe produkty z papieru stworzone w oparciu o nowe technologie, 4) *PAPER: A PORTRAIT* był pokazem czarno-białych wielkoformatowych fotografii autorstwa Yoshihiko Uedy (ur. 1957), który stworzył minimalistyczne formalnie portrety papierowych arkuszy. Analizując wszystkie elementy składowe wystawy, można zauważyć zarówno myślenie holistyczne i maksymalnie otwarte, jak i skupienie się na najdrobniejszych szczegółach. Istotne dopracowanie całości projektu przy udziale tak wielu różnych twórców wskazuje na ogromną dojrzałość artysty, który zdecydowanie wykracza w swojej działalności poza sferę projektanta i pokazuje, jak efektywnie można łączyć różne dyscypliny nauki ze sferą artystyczną.

Inną ważną wystawą autorską Kenya Hary była wystawa *“SENSEWARE” Tokyo Fiber’09*, której problematyka również wykraczała daleko poza czysto artystyczną i projektową (il. 12 i 13). To wydarzenie miało na celu umożliwienie szerokiemu gronu specjalistów w dziedzinie nowoczesnych technologii zapoznanie się z nowoczesnymi i niezwykle atrakcyjnymi sztucznymi włóknami, które nie są jeszcze szeroko stosowane, ale w których tkwi ogromny potencjał. Definicję tytułowego słowa *senseware* znajdziemy w katalogu wystawy:

Definiuję ją jako materię, która pobudza ludzki instynkt twórczy i budzi chęć tworzenia. Dobrym przykładem jest rola, jaką kamień odegrał w epoce kamienia. Kiedy trzymasz w dłoni kamienny topór, czujesz jego ogromny ciężar i zauważasz, jak jest twardy, czujesz, że coś w tobie budzi. (...) Kontakt z kamieniem pobudził w człowieku chęć konstruowania i przekształcania otaczającego nas świata i był impulsem do powstania kultury epoki kamienia. Trzymając kamienne narzędzie, instynktownie zrozumiesz ten proces²⁵.

²⁵ K. Hara, *Senseware. TokyoFiber ’09*, Asashi Shimbun Publications Inc., Tokyo 2009, s. 6–7.

Podobną rolę, jaką kamień odegrał w rozwoju ludzkości, Kenya Hara przypisuje papierowi, którego znaczenie przybliżył w wystawie *SUBTLE*, a także włóknom naturalnym, takim jak len, bawełna i jedwab. W znaczący sposób pobudziły one ludzką kreatywność, wykraczając poza potrzeby czysto użyteczne związane z ochroną ciała przez zimnem, słońcem czy wiatrem. Wystawa pokazywała ogromny potencjał Japonii jako środowiska sprzyjającego rozwojowi nowych technologii oraz lidera w rozwoju sztucznych włókien. Istotny jest proces wykorzystywania tkwiącego w nich potencjału i wymyślenia nowych form zastosowań dla tych nowoczesnych produktów. Aby do tego doszło, konieczne jest właściwe ich zaprezentowanie. To właśnie było celem Kenya Hary podczas pracy nad wystawą, która na etapie tworzenia koncepcji polegała przede wszystkim na współpracy z siedmioma wybranymi producentami nowoczesnych włókien i technologii oraz dokładnym zapoznaniu się z charakterystyką oferowanych nowoczesnych materiałów. Kolejnym ważnym krokiem był wybór właściwych twórców z szerokiego grona architektów, projektantów z różnych dziedzin oraz producentów. Ostatecznie kurator wybrał kilkunastu twórców (artystów i firm), którzy zaprezentowali nowatorskie technologie w postaci konkretnych realizacji. Poszczególne projekty, powstałe w formie prototypów, były ostatecznie zakomponowane razem jako ekspozycje budujące wystawę, której kształt wizualny zaprojektował Kenya Hara. Powstała efektowna wizualnie przestrzeń, a odbiorca mógł doświadczać i obserwować projekty dotąd niewidoczne, ukryte w świecie nauki i przemysłu.

Ostatecznym celem wystawy nie było zaprojektowanie produktów, które następnie mogłyby być wprowadzone na rynek w celach komercyjnych, lecz jedynie pokazanie możliwości ukrytych w tych, na co dzień niewidocznych, nowoczesnych technologiach. Stanowiła ona kolejny ważny krok w działalności Hary jako twórcy przekraczającego poszczególne dziedziny sztuki, nauki i technologii, a jednocześnie wskazującego na niezwykle ważny aspekt łączenia i krzyżowania się różnych dziedzin, które rzadko mają okazję funkcjonować na równych zasadach w przestrzeni sztuki.

Sposób myślenia oparty na przekraczaniu i łączeniu różnych dziedzin Kenya Hara rozwinął w kolejnych projektach wystawienniczych, jakimi są wystawy z cyklu *House Vision*. Punktem wyjścia dla pierwszej wystawy w 2013 r. w Tokio był dom (il. 14). Na przestrzeni piętnastu tysięcy metrów zaprezentowano siedem wizji domów oraz potencjalne rozwiązania pojawiające się na styku wielu różnych dyscyplin i gałęzi przemysłu. Wystawie towarzyszył szeroki program seminariów z udziałem ekspertów, m.in. urbanistów, architektów, deweloperów i wykonawców. Również trzy kolejne wystawy zostały zorganizowane na podobnych zasadach i działały na styku wielu różnych dziedzin, łącząc produkcję i przemysł z nowoczesnymi technologiami, a rola kuratora polegała przede wszystkim na stworzeniu spójnej całości²⁶.

²⁶ Trzy kolejne wystawy z cyklu to: *House Vision 2 Tokyo Exhibition*, wystawa zewnętrzna w Aomi, Tokyo 2016; *House Vision 2018 Beijing Exhibition*, wystawa zewnętrzna, Beijing; *House Vision 2022*

Projektowanie tak dużych przedsięwzięć od strony wizualnej wymaga ogromnej wyobraźni. Na wystawie w poznańskim muzeum można było zobaczyć zaledwie niewielki fragment tego projektu, rysunkowe szkice rozkładówek stron katalogu wystawy *Tokyo House Vision*. Miniaturowe, detaliczne rysunki przedstawiały layout poszczególnych stron z precyzyjnie określonym miejscem na teksty i szkicami zdjęć z wystawy, które następnie umieszczane są w katalogu. Pokazany został proces projektowy, odbywający się zawsze w przypadku tego twórcy za pomocą najprostszych narzędzi znanych od lat, czyli białego arkusza papieru i ołówka.

Wystawę *Hause Vision* przywołuje również Rossela Menegazzo, w książce poświęconej projektowaniu w Japonii²⁷, w kontekście spojrzenia na współczesne wzornictwo tego kraju, w którym odnajdujemy wątki zwrócone jednocześnie ku przyszłości i przeszłości. W tej reprezentującej przyszłość designu wystawie Hara rozważa „nową koncepcję doświadczania miasta” poprzez ponowne odkrywanie i przyglądanie się różnym koncepcjom mieszkaniowym. Jako kurator wystawy wskazuje na siłę krajów azjatyckich, które mogą zaproponować na arenie międzynarodowej nowy, alternatywny sposób życia, opierający się na większej harmonii z otoczeniem i własnymi tradycjami.

W wielu projektach Kenya Hary odnajdziemy odniesienia do japońskiego *wa* – „japońskiego znaku, który odnosi się nie tylko do koncepcji harmonii i pokoju, ale do Japonii i samej kultury japońskiej – przekształcił się w termin opisujący tę szczególną «japońskość», którą kultura zachodnia odnajduje jako serce japońskiego piękna. W projektowaniu *wa* w subtelny sposób nawiązuje do prostej formy i naturalnego materiału przedmiotu, ale także do wewnętrznego podejścia do rzemiosła, sztuki i życia w ogóle”²⁸. Kenya Hara, jako kurator wystaw pod nazwą *JAPAN HOUSE*, których celem jest promocja japońskiej kultury za granicą i które były prezentowane m.in. w Londynie, Los Angeles i São Paulo, tworzy projekty odwołujące się do głęboko filozoficznych źródeł japońskiej kultury. Podczas wykładów, wywiadów oraz we własnych książkach nawiązuje do filozofii buddyjskiej i historii japońskiej kultury jako najważniejszych czynników pozwalających zrozumieć istotę japońskiego designu. Kiedy myślimy o japońskim projektowaniu, od razu nasuwają się takie pojęcia, jak minimalizm i prostota, jednak rozumiane w inny sposób niż cechy kojarzone z zachodnim modernizmem, którego źródła tkwią w funkcjonalizmie i przemianach społecznych. Jak pisze Kenya Hara:

Korea Exhibition, wystawa zewnętrzna, przedmieścia Seulu. Więcej informacji dotyczących poszczególnych wystaw znajduje się na stronie: <https://house-vision.jp/> (dostęp: 20.09.2023).

²⁷ R. Menegazzo, K. Hara, S. Piotti, *WA: The Essence of Japanese Design*, Phaidon, London 2014.

²⁸ *Ibidem*, b.s.

Prostotę japońskiego designu nazywam „pustką”. Zamiast rozpowszechniania precyzyjnego, wyrazistego przekazu, skrajna prostota – pustka – może zachęcać do różnorodnych interpretacji, podobnie jak puste naczynie²⁹.

Autor zwraca uwagę na konkretne czynniki geograficzne i historyczne, które przyczyniły się do rozkwitu myślenia opierającego się na maksymalnej prostocie i wskazuje na czas tuż po wojnie domowej Onin no ran pod koniec XV wieku, która doprowadziła do ogromnych strat i zniszczeń wielu artefaktów kultury (dzieł architektonicznych, literackich, malarskich, kaligraficznych). Odnowę zapoczątkował szogun Yoshimasa, który po odejściu z polityki skupił się na tworzeniu wokół siebie środowiska utalentowanych osób, swobodnie mogących rozwijać artystyczną działalność. Ten krótki okres był niezwykle istotny dla kultury, gdyż wówczas powstały najbardziej charakterystyczne i unikatowe dla niej zjawiska, m.in. ceremonia parzenia herbaty, ikebana, ogrody japońskie, projekt tradycyjnego wnętrza pokoju japońskiego, w którym umieszcza się w z góry określony sposób charakterystyczne elementy, tj. *tatami*, *shoji*, *fusuma*. To właśnie w tym czasie pojawiło się zamilowanie do pustych i prostych przestrzeni pozwalających na maksymalny rozwój wyobraźni.

W kontekście wyobraźni niezmiernie ważne jest zrozumienie, skąd wzięła się pustka w japońskiej kulturze. Również ten aspekt opisuje Hara:

Pierwotne poczucie pustki sięga czasów starożytnych. Starożytni Japończycy wierzyli, że mądrość kryje się w naturze, a ludzie żyją dzięki tej naturalnej mądrości³⁰.

Pisze również, w jaki sposób za pomocą czterech cienkich kółek ustawionych w czterech rogach i jednej liny rozciągniętej wokół nich tworzona jest pusta przestrzeń, do której mogą być zaproszone bóstwa. Bogowie istniejący w naturze być może zdecydują się zamieszkać w takiej przestrzeni, gdyż pustka tworzy możliwość jej zapełnienia, to ona staje się jądrem i najważniejszym elementem kumulującym wszelką energię i jest jednocześnie źródłem wszelkich interpretacji. Zgodnie z tak rozumianą koncepcją pustki powstaje wiele projektów Kenya Hary oraz innych japońskich autorów, a jedną z najważniejszych realizacji powstających w zgodzie z tą filozofią jest koncepcja designu firmy MUJI (Mujirushi Ryōhin)³¹.

²⁹ K. Hara, *The Origins of Japanese design* [w:] R. Menegazzo, K. Hara, S. Piotti, *WA: The Essence...*, s. 11.

³⁰ *Ibidem*, s. 14.

³¹ Koncepcja firmy MUJI (Mujirushi Ryōhin) stworzona przez Kenya Harę, który jest jej dyrektorem kreatywnym od 2001 r., opiera się na filozofii pustki. MUJI, japoński producent przedmiotów codziennego użytku, odwołuje się bezpośrednio do prostoty, stawiając ją jako cel najwyższy. MUJI dopasowuje się do każdego stylu życia i każdego użytkownika, pozostawia maksymalnie dużą i pustą przestrzeń na wszelkie możliwe interpretacje i pomysły stosowania. To jeden z najważniejszych projektów Kenya Hary, konsekwentnie realizowany od ponad dwudziestu lat. Na ten temat zob. K. Hara, *Designing Design...*, s. 228–299; *MUJI Book 1*, ed. K. Hara, Rizzoli

Podsumowanie

Tegoroczna wystawa monograficzna artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu umożliwiła po raz pierwszy w Polsce bezpośredni kontakt z różnymi pracami Kenya Hary. Autor otrzymał propozycję zaprojektowania własnej wystawy w konkretnych przestrzeniach obejmujących stary i nowy gmach muzeum. Przestrzeń trudna, niejednorodna, ale dająca też możliwości prezentacji prac w bardzo dużym formacie została podzielona na sześć działów, w ramach których przedstawiono poszczególne projekty, wybrane przez artystę i uwzględniające prośby kuratorki wystawy³². Wystawa dała autorowi możliwość ponownego spojrzenia na własne prace powstające na przestrzeni ponad dwudziestu lat. Stanowiła też ważny przykład współczesnego nurtu wystawienniczego, który coraz częściej wykorzystuje różne formy prezentacji dzieł z wykorzystaniem nowych technologii i mediów. W wyjątkowy sposób przedstawiała sztukę designu poprzez odwoływanie się do różnych zmysłów i stanowiła zaproszenie do świata Kenya Hary. Artysta ten w swoich pracach i tekstach dzieli się z widzami wyjątkowymi wartościami japońskiej kultury, w której pojęcie pustki stanowi jeden z głównych elementów. Odkrywanie konotowanych na wystawie znaczeń stanowiło ważną wartość merytoryczną tego wydarzenia.

Literatura

- Andrea Branzi + Kenya Hara curate 'neo preistoria – 100 verbi' for XXI triennale international exhibition*, Milan, 28.05.2016, <https://www.designboom.com/design/neo-preistoria-xxi-triennale-international-exhibition-andrea-branzi-kenya-hara-05-28-2016/> (dostęp: 22.09.2023).
- Brancka-Ledwoń E., *Co to jest design?*, Polish Design_Now, 22.01.2016, <https://polishdesignnow.com/co-to-jest-design/> (dostęp: 24.09.2023).
- Grabowska-Konwent A., *Kenya Hara – między przedmiotem a doświadczeniem* [w:] K. Hara, *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today. Japońskie projektowanie graficzne*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2023.
- Hara K., *100 Whites*, Lars Müller Publishers, Zürich 2020.
- Hara K., *Designing Design Kenya Hara*, Lars Müller Publishers, Zürich 2007.
- Hara K., *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today. Japońskie projektowanie graficzne*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2023.
- Hara K., *Sensaware. TokyoFiber '09*, Asashi Shimbun Publications Inc., Tokyo 2009.

International Publication Inc., New York 2010; *MUJI Book 2*, ed. K. Hara, Ryohin Keikaku Co., Ltd., Tokyo 2021; A. Grabowska-Konwent, *Kenya Hara – między przedmiotem a doświadczeniem* [w:] K. Hara, *Kenya Hara. Make The Future...*, s. 13–16.

³² Zależało mi bardzo na podkreśleniu części poświęconej projektowaniu plakatów, które zawsze stanowią trzon wystaw laureatów Nagrody im. Jana Lenicy oraz na pokazaniu warsztatu pracy artysty projektanta. Część wystawy prezentująca szkice do wystaw, plakatów, książek, stanowiące zapis koncepcji powstania poszczególnych projektów, była szczególnie ciekawa dzięki usytuowaniu ich obok skończonych drukowanych prac.

- Hara K., *White*, Lars Müller Publishers, Zürich 2009.
- Hara K., *The Origins of Japanese design* [w:] R. Menegazzo, K. Hara, S. Piotti, *WA of Japanese Design*, Phaidon, London 2014.
- Hara K., Nakamura S., Sakai A., *Subtle. The 47th Takeo Paper Show*, Takeo, Co., Ltd., Tokyo 2014.
- Hara K. [we współpracy ze studentami Hara Seminar z Department of Science of Design, Musashino Art University], *Ex-formation*, Lars Müller Publishers, Zürich 2015.
- Hara K., Branzi A., *Neo Preistoria 100 Verbi / Neo-Prehistory, 100 Verb*, Triennale di Milano, Milano 2016.
- Menegazzo R., Hara K., Piotti S., *WA: The Essence of Japanese Design*, Phaidon, London 2014.
- Morita M., Hara K., *Paper and Mathematics* [w:] K. Hara, S. Nakamura, A. Sakai, *Subtle. The 47th Takeo Paper Show*, Takeo, Co., Ltd., Tokyo 2014.
- MUJI Book 1*, ed. K. Hara, Rizzoli International Publication Inc., New York 2010.
- MUJI Book 2*, ed. K. Hara, Ryohin Keikaku Co., Ltd., Tokyo 2021.
- Nagai K., *History of Nippon Design Center* [w:] *Japanese Design a survey since 1950*, eds. K. B. Hiesinger, F. Fischer, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1994.
- Pascal B., *Mysli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Hachette Livere Polska, Warszawa 2008.
- Thorton R.S., *Japanese Graphic Design*, Laurence King Ltd., London 1991.

SUMMARY

KENYA HARA: THE EXHIBITION AS A VEHICLE OF KNOWLEDGE

This article describes a fragment of the work of Kenya Hara, a contemporary Japanese designer who focuses on the issue of communication and perceives design as universal wisdom accumulated by society. In the wide range of his projects, a special place is occupied by exhibitions, which he has been involved in since the beginning of his artistic activity. In the article, the author mentions the most important exhibition projects in which Hara combines various threads from the world of design, industry, technology and, above all, science. Most of Hara's curatorial projects cover various spheres of his activity, from creating concepts, through selecting artists, designing visual identification, writing texts in the catalog, and preparing the visual design of the exhibition. An important aspect of Hara's exhibition projects is engaging viewers by appealing to memory. Technology has given great opportunities in visuals and audible expression, but he argues that his exhibitions that involve physically going to the venue to experience the exhibits are richer media events, ones that can engage all senses. The most important value of his projects is enabling recipients to discover the unique values of Japanese culture. Each exhibition is a vehicle of knowledge relating to both history and the future and constitutes an important message as part of Hara's philosophical design concept.



Il. 1. Plakat *Make The Future Better Than Today*. Kenya Hara. Laureat Nagrody im. Jana Lenicy 2020. 24th March – 30th July 2023, Muzeum Narodowe w Poznaniu, druk cyfrowy, 103 x 73 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 15743 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 2. Wystawa Kenya Hara. *Make The Future Better Than Today*. Laureat Nagrody im. Jana Lenicy 2020, 24 marca–30 lipca 2023, Muzeum Narodowe w Poznaniu, przestrzeń głównego holu – Projekty dla firmy MUJI (Mujirushi Ryōhin) (fot. Sonia Bober, MNP, Poznań)



Il. 3. Wystawa *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today*. Laureat Nagrody im. Jana Lenicy 2020, 24 marca–30 lipca 2023, Muzeum Narodowe w Poznaniu, mała salka – Działalność edytorska i kuratorska (fot. Sonia Bober, MNP, Poznań)



Il. 4. Wystawa *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today*. Laureat Nagrody im. Jana Lenicy 2020, 24 marca–30 lipca 2023, Muzeum Narodowe w Poznaniu, przestrzeń głównego holu nad schodami – Projektowanie opakowań (fot. Sonia Bober, MNP, Poznań)



Il. 5. Wystawa *Kenya Hara. Make The Future Better Than Today. Laureat Nagrody im. Jana Lenicy 2020*, 24 marca–30 lipca 2023, Muzeum Narodowe w Poznaniu, przestrzeń w ciemnej sali – Plakaty i szkice (fot. Sonia Bober, MNP, Poznań)



Il. 6. Plakat *Takeo Paper World '90*, offset barwny, 103 x 73 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 8275 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 7. Plakat *Takeo Paper World '91*, offset barwny, 103 x 73 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 8277 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 8. Plakat *Takeo Paper World '92*, offset barwny, 103 x 73 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 5650 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 9. Plakat *Subtle. Takeo Paper Show 2014*, offset barwny, 145,5 x 103 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 15739 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



10. Plakat *Subtle. Takeo Paper Show 2014*, offset barwny, 145,5 x 103 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 15738 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 11. Wystawa *Subtle. Takeo Paper Show 2014*, Tokio (fot. © Nacasa & Partners Inc.)



Il. 12. Plakat *Senseware. Tokyo Fiber '09*, offset barwny, 145,5 x 103 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 15735 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 13. Plakat *Senseware. Tokyo Fiber '09*, offset barwny, 145,5 x 103 cm, kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu MNP Plo 15736 (fot. Nippon Design Center, Tokio)



Il. 14. Wystawa *House Vision 2013 Tokyo Exhibition*, Tokio (fot. © Nacasa & Partners Inc.)