

WYWIAD PRZEPROWADZONY Z DOMINIEM LEJMANEM PRZEZ MONIKĘ MASŁOŃ I STEFANA PARUCHA

Na początku zawsze pytamy o takie pierwsze doświadczenia z edukacją artystyczną.

W liceum nie miałem plastyki. W przypadku szkoły podstawowej pamiętam tylko, że dostałem dwóję za brak kredek na lekcji. Nauczycieli nie obchodziło, że rysowałem. Samo doświadczenie studiowania z natury, zawdzięczam mojej babci, która była namiętną akwarelistką amatorką i właściwie całą swoją emeryturę na tę pasję poświęcała. Spędziłem z nią parę sezonów wakacyjnych, chodziliśmy w różne miejsca, malowaliśmy i pamiętam, że kiedyś się nawet zdenerwowała, że coś mi lepiej wyszło.

Interesowała się Biblią. Była niewielkiej wysokości, bardzo niziutka. Spowodowało to, że całe swoje mieszkanie przekształciła pod swój wzrost, odcinając nogi wszystkim przedmiotom, nie tylko stołom ale też krzesłom. Podłogę w kuchni pomalowała na turkusowy błękit. Na suficie namalowała chmury zamiast bieli. I nad tamtym błękitem pod chmurami, otoczony akwarelami przedstawiającymi kapliczki, góry, kwiaty, siedziałem i słuchałem co ma mi do powiedzenia na temat np. ofiary Izaaka.

Nie była profesjonalną artystką?

Gdyby skończyła studia to byłaby całkiem niezłą artystką. Babcia mnie, małego chłopca, wprowadzała w ten świat. Taki był początek, jeżeli chodzi o pierwsze doświadczenia edukacyjne.

A skąd decyzja żeby zostać artystą, żeby pójść do szkoły artystycznej?

Miałem plany żeby być architektem, a ona powiedziała, daj spokój. Czymś poważniejszym byś się zajął, na przykład malarstwem (śmiech).

Wspaniała babcia.

Należę do tego wyjątku ludzi, którzy spotkali z pełną akceptacją rodziny z wyborem kierunku studiów. W tamtych czasach rodzice na pewno myśleli

pragmatycznie. Był to koniec lat osiemdziesiątych. Zastanawiali się z czego będę żył, ale myślę, że dla nich, matka jest prawnikiem, ojciec był dziennikarzem i poetą, ważniejsze było przetrwanie w sensie bardziej wewnętrznym. Wydawało się, że studiowanie sztuki dałoby mi w przypadku ówczesnej niemożliwości zewnętrznej emigracji szanse chociażby na emigrację wewnętrzną. Popierali mój wybór właśnie z tego powodu.

Zacząłeś studia na Akademii w Gdańsku.

Pamiętam, że w zderzeniu z zadaniami typu martwa natura i starszawa modelka, ustawiona w przestrzeni pracowni, czułem się kompletnie pozostawionym z samym sobą. Nauczanie kończyło się w miejscu, gdzie powinien kończyć się kurs przygotowawczy do Akademii. Dalekie to było od idei studiów wyższych. Musiałem ciągle sam zadawać sobie pytanie „jak”, pytać samego siebie o warsztat. Mam na myśli przede wszystkim warsztat intelektualny.

W jaki sposób próbowałeś z tej sytuacji wybrnąć?

Żyliśmy w czasach informacji z drugiej ręki. Nie było łatwego dostępu do współczesnych tekstów. Budowało się na podstawie jakichś znikomych informacji coś, co było pewnego rodzaju fantazmatem opartym na czystej estetyce docierających fotografii. Przez to jednak czasami powstawała sztuka, która nie miałaby szansy powstać gdzie indziej. Ta izolacja spowodowała mnie do wyjazdu, studiów w Royal College. Na egzamin pojechałem do Londynu z wykupioną wycieczką turystyczną. Do tego jeszcze przeczytałem źle, nie było przecież Internetu, że trzeba na rozmowę kwalifikacyjną przynieść prawdziwe prace, a nie portfolio. Zapakowałem sześć obrazów do autokaru. Przyjechałem i chodziłem po szkołach z obrazami. Wszędzie się dostałem, bo chyba byłem takim ewenementem po prostu (śmiech). Facet, który przyjeżdża z jakiejś Polski z obrazami i je rozkłada, zamiast, jak inni, pokazać portfolio. Wybrałem Royal College of Art. Wtedy to był czas Young British Artists, Damiena Hirsta i innych. Wszyscy byli skupieni dookoła Goldsmiths, do której również się dostałem, ale wydawało mi się, że Royal College to najlepsze miejsce bo się tak ładnie nazywa. Początkowo nie byłem świadom w ogóle tych wszystkich rzeczy, które się w Londynie działy w tamtym czasie.

No tak to jest...

Tam się jednak zetknąłem po raz pierwszy z próbami rozmowy ze mną na inne tematy niż to, jak ustawiona jest ta martwa natura, że można coś jeszcze przeczytać albo zobaczyć.

Gdzie indziej szukać inspiracji?

Starano mi się pokazać, że studiując nie istniejemy w hermetycznej próżni, która potem tak brutalnie rozbijana jest po dyplomie. Bo potem właściwie nie wiadomo co ze sobą zrobić i trzeba składać wszystko od nowa. To był bardzo trudny okres, ale w pewnym momencie zacząłem robić rzeczy, które zaczęły być dla mnie jakąś nadzieją.

Pamiętasz jak to się stało?

Zobaczyłem w National Gallery „Złożenie do grobu” Michała Anioła. Ten niezwykle, niedokończony obraz. Mamy w nim do czynienia z pewną opozycją. Z jednej strony jest to martwe ciało, a z drugiej strony ono właściwie lewituje, jest nieważkie. Monumentalna kompozycja jest odwróceniem relacji grawitacji, ciężaru martwego ciała. Zacząłem wtedy malować duże obrazy, które były figuratywnymi, inspirowanymi malarstwem renesansowym, kompozycjami. Chciałem, żeby były lekkie, anty-monumentalne w swoim wyrazie.

To był punkt wyjścia?

Tak, potem brakowało mi już tylko projekcji.

Skąd wzięła się projekcja?

W Royal College wszyscy to robili. Brali projektor do slajdów, rzucali zdjęcie na płótno i przemalowywali. W ten sposób łatwo powstawał realistyczny obraz. Pomyślałem sobie, że w ogóle, po co przemalowywać? Może po prostu zostawić tą projekcję, taką jaka jest.

Na obrazie?

Na obrazie. Potem weszły w użycie projektory wideo i pomyślałem, że mogę zamknąć obraz w architekturze, w miejscu bez wyjścia, gdzie istnieje projekcja

i obraz jednocześnie. Zapis wideo będzie nie tyle dopełniał, co stanie się kolejnym laserunkiem, półprzezroczystą warstwą malarską. Tak jak Warhol stosował w obrazie sitodruk, tak ja mogę w swojej sztuce stosować projekcję. Z perspektywy tych dwudziestu pięciu lat nadal konsekwentnie czerpię przyjemność z tego formalnego zabiegu. Mam poczucie, że nie jest to pusty trik, ale mechanizm, który pozwala mi powiedzieć rzeczy, których inaczej może bym nie był w stanie.

To zawsze jest obraz

Obraz będący wypadkową malowania i projekcji. Nie łączę różnych mediów. One istnieją razem. Prace pokazuję w przestrzeni galerii. Nie ma sytuacji jak w kinie, gdzie czerń odgradza widza od rzeczywistości i powoduje efekt zatapiania się w obrazie. W moim przypadku projektor powoduje dodatkowe oświetlenie płótna dając kolejną warstwę obrazu. Dlatego nie rozumiem, wciąż pojawiających się pytań kolegów, czy jeszcze maluję.

Przyjrzyjmy się konkretnym pracom. Co było pierwsze w pracy „Let Me Jump”? Projekcja, czy tradycyjnie malowany obraz?

Pierwsza była informacja.

Informacja?

Według statystyk, co 40 sekund, ktoś na świecie popełnia samobójstwo. Zacząłem się nad tym zastanawiać. Próbowałem uzmysłwić sobie sytuację nieobecności, znikania, które nam umyka. Efektem tego była refleksja na temat obecności projekcji w obszarze płótna. Co czterdzieści sekund wyświetla się film ze skaczącą osobą i można go łatwo przegapić. Patrzymy na abstrakcyjny obraz, który co jakiś czas okazuje się być przedstawiającym. Pokazuje krawędź do skoku.

Przerwa w projekcji staje się ważna.

Korzystam z możliwości, jakie może dać brak wyświetlania. Widz zauważy obraz wideo, gdy będzie miał szczęście lub spędzi przed obrazem odpowiednią ilość czasu. Nie prezentuję pełnej informacji. Pozwalam komuś, kto przychodzi na moją wystawę, wychwycić moment projekcji. To była jedna z tych

prac, kiedy doszedłem do wniosku, że mogę nieobecność światła wykorzystać jako element obrazu.

W pierwszej kolejności nagrałeś skaczących ludzi?

Praca powstaje zawsze równocześnie jako obraz i jako film. Wymaga pewnego przewidywania. Wymyśliłem, że zbuduję obraz oparty o geometryczną kompozycję, gdzie zaznaczone są krawędzie skoku. Do każdej z nich, podchodzą ludzie z różnych stron i wskakują w środek. Znikają. Zaczętem malować, a potem zaprosiłem moich studentów do pracowni, gdzie zbudowałem rusztowanie. Studenci dzielnie skakali. Ja filmowałem. Moje działania opierają się o prosty kolaż. Postać się świeci, nie widać tła, bo na filmie jest ono czarne. Podczas projekcji staje się niejako przezroczyste. Widać tylko samą postać. Dopasowuję te postaci tak, żeby dokładnie zatrzymywały się na namalowanej krawędzi i wyskakiwały. Wykorzystuję w tym program do montażu i postprodukcji. Ale to już jest właściwie taka operacja, trochę tak jak malowanie. Coś przycinasz, przyklejasz i łączysz.

Ta praca jest bardzo narracyjna. Ważny jest w niej upływ czasu.

Ona jest narracyjna, gdy skacze pierwszych sześć osób. Tworzy się jakaś historia. Ale potem jest już pętla. Po pewnym czasie zapominamy, że są to te same osoby. Co 40 sek. przychodzą więc nowe i wskakują w pustą przestrzeń, mimo że jest ich tylko sześć. „Let Me Jump” jest interesujące poprzez nieuchronność sytuacji, którą przedstawia.

Może przez tę przerwę w projekcji, tak się właśnie dzieje?

Tak, ja to nazywam rozciągniętym, pustym interwałem. To zresztą jest też bardzo ewidentne w pracy „Pływaku na uwięzi”. Człowiek na projekcji pojawia się, zanurza znikając, znowu pojawia. Rytm uspokaja. Widz ma poczucie bezpieczeństwa i w pewnym momencie następuje przerwanie, które to uspokojenie narusza.

W przypadku pracy „Pływak na uwięzi” informacja była również inspiracją?

Moje prace video to sceny dokumentalnie zarejestrowane zwykłą kamerą. Szukam dla nich różnych form usceniczenia, architektonicznej lub malar-

skiej ramy, w której nagrany motyw stanie się ikoniczny. Na przykład w pracy „Nothing to Declare” na lotnisku przechodzą ludzie i rozbierają się do kontroli osobistej. Scena staje się metaforą dzisiejszych niepokojów, uniwersalnym przekazem. Tak było też w przypadku pracy „Pływak na uwięzi”. Miałem kiedyś dziewczynę, której ojciec zbudował w piwnicy basen o rozmiarach dwa na dwa metry, gdzie przywiązywał się sznurem i pływał kraulem w miejscu. Nagrałem tę scenę i to jest jeden z najbardziej krystalicznie czystych obrazów wideo, jakie w życiu sfilmowałem z ręki. Zobaczyłem, że przypomina motyw ze starszym, muskularnym mężczyzną, u schyłku życia, ale ciągle pełnym sił witalnych, podobnym do postaci, które znamy z barokowych obrazów Juana (José) de Ribery. Natomiast namalowany czarny prostokąt basenu, w którym płynie, staje się abstrakcyjną ramą dla figury ludzkiej. Nagranie trwa 3 sekundy i prezentowane jest w pętli. Ta pętla jest dramatyczna. To, co wykonuje płynący na samym sobie jest, takim tchnieniem śmierci na karku, które cały czas wraca. Płynie, ale cały czas wynurza się w tym samym miejscu.

Jaką funkcję ma pętla w innych twoich pracach?

Pętla ważna była szczególnie w wideo freskach, które przy użyciu projekcji zwierząt, oswajały przestrzeń szpitalnych oddziałów dziecięcych. Filmy nakręcone były w zimowym zoo. Wyświetlane potem na ścianach korytarzy szpitala. Zwierzę po prostu „było”, obraz odtwarzał się od nowa, gdy się skończył. Czysta rejestracja. Dzięki temu można było na nie dłużej patrzeć. Nie było historii. Chorzy, młodzi ludzie, mający pięć, sześć lat, przebywali po prostu ze zwierzętami i zaczęli wchodzić w interakcję z obrazem. Na przykład dotykać, albo robić różne rzeczy, których by nie robili gdyby to była narracja. W pracy „500 bażantów”, zacząłem myśleć o formie gifu, takiego zatkania filmowego, wstrząsu, konwulsji, działania, o którym można powiedzieć jest jakiegoś rodzaju usterką, błędem. Czymś co jest zgrzytem. To są nagrania z dzikim ptakiem, który leci tuż przed zastrzeleniem. Ucinam ostatnie dwie klatki przed tym jak z tego stworzonka robi się po prostu chmura piórek. Zamykam go w pętli. Zaczyna wibrować. Ruch jest zamknięty w ostatnich dwóch klatkach. Ten ostatni moment jest takim błędem w pętli, jakby coś się zawiesiło i trwało w tej pulsacji. Do tego dochodzi kolejny, kolejny, i kolejny bażant, aż jest ich mniej więcej pięćset, czyli tyle ile pewien minister zastrze-

lił w ciągu jednego dnia. Chciałem się w ten sposób uwolnić od informacji, która była dla mnie wstrząsająca. Czasem fajnie mówić o sztuce jako pewnego rodzaju formie, w takim totemicznym wymiarze tworzenia oporu na otoczenie i próbowania radzenia sobie z rzeczywistością.

W twoich pracach nie ma dźwięku.

Nie używam dźwięku bo on inaczej ustawia relację. Od razu jesteśmy w środku. Chcę, żeby widz patrzył na obraz, konfrontował się z nim, a nie ulegał immersji, nie zatapiał się w nim.

Wideo można skopiować, obrazu nie. Zastanawiasz się co jest oryginałem, a co kopią w twojej twórczości?

Jest jeden obraz i jedna projekcja. Zdarzają się wersje, na przykład w pracy „Status”, ważnej dla mnie, obrazu z widocznym time codem, wyświetlanym pod projekcją zarejestrowanej martwej postaci, leżącej w kostnicy. Są trzy takie obrazy, tylko że różne w skali, za każdym razem inaczej malowane. Traktuję je rzeczywiście w jednostkowy sposób.

Sposób odtwarzania twoich prac w muzeum wydaje się oczywisty i łatwy realizacyjnie, ale jak to ma się w sytuacji, gdy obraz kupują kolekcjonerzy, czy włączają obraz wideo? Może zapraszają znajomych i na przykład wtedy organizują projekcję, jak film?

Myślę, że idealnie to by było gdyby w pewnym momencie przestali, bo gdy projekcja włączy się w ich utrwalonej wyobraźni, nie będą musieli mieć tego sprzętu. I być może to będzie ta prawdziwa projekcja.

Znajoma kuratorka z Chile powiedziała mi kiedyś, że maluję obrazy-duchy (ghost-paintings). Myślę sobie, że w istocie to jest prawda. Interesuje mnie projekcyjność reprezentacji, czy może inaczej, niematerialność figuracji. Tak, jak w tych pierwszych anty-monumentalnych pracach tworzonych w Londynie, kiedy nagle postacie straciły wagę, a potem w wyniku projekcji, zamieniły się w światło i pozbawione zostały w ten sposób materialności.

Wzornik 2.0 - rozszerzony katalog narzędzi do praktycznego posługiwania się obrazem

www.wzornik.edu.pl



Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.