Negatywne drzewo Dominika Lejmana

Przepełniona postaciami krystalicznych herosów i negatywnych antybohaterów narracja mitologiczna doszukuje się początków malarstwa i rzeźby w fenomenie cienia profilu mężczyzny, obrysowanego na skale przez córkę Butadesa[[1]](#footnote-1). Powstała w ten sposób forma upamiętniła i niejako uwieczniła osobę, która zmarła niedługo po tym wydarzeniu, pozostawiając po sobie dwa warianty wizualnych reprezentacji[[2]](#footnote-2). Dualizm światła i cienia, który odnaleźć można w historiach wielu różnych początków, odzwierciedla zarazem dość prymitywną skłonność do ujmowania rzeczywistości za pomocą prostych przeciwieństw, według myślenia biegunowego, zgodnie z którym świat powinien składać się z zaprzeczających sobie opozycyjnych wartości. W dalszej kolejności z dualizmem światła i cienia, dnia i nocy, a w końcu nawet fotograficznego pozytywu i negatywu, powiązano cały szereg pojęć przeciwstawnych (życie/śmierć; dobro/zło; mężczyzna/kobieta, słońce/księżyc, kultura/natura). Kwestionując naiwność biegunowego systemu, swoistej szachownicy i manicheistycznej struktury, współczesność szuka istoty rzeczy w dialektycznej przestrzeni pomiędzy, podważając zarówno jednoznaczność przeciwstawianych sobie pojęć, jak i cały system powiązań między wartościami stojącymi po każdej z przeciwstawnych stron. Projekt Dominika Lejmana *We miss what we miss*, zrealizowany w publicznej przestrzeni Visual Parku nad Jeziorem Strzeszyńskim w Poznaniu stanowi jeden z przykładów artystycznej realizacji, której istota wydaje się tkwić w negacji biegunowych schematów.

Motywem przewodnim pracy Dominika Lejmana stało się drzewo, które widzowie napotykają w dwoistej formie; prócz rzeczywistego martwego pnia, który jak kikut naznacza dawną obecność monumentalnej rośliny, kształt drzewa rysuje się na ziemi, w postaci pełnej (ugałęzionej) sylwetki. Tworząc ten nietypowy cień Lejman posłużył się niewielkimi, jasnymi kamieniami, ułożonymi niczym mozaika na naturalnym podłożu obok pnia. Dodatkowo kamienie zostały pokryte fosforyzującą farbą, absorbującą energię światła dziennego i połyskującą w nocy luminescencyjną poświatą. Powstała w ten sposób struktura nosi znamiona wizualnego oksymoronu – białego i świecącego cienia. Podobnie jak w Pliniuszowym micie o początkach sztuki realizacja Lejmana wiąże martwy, naturalny i przez to pozytywowy (dzienny) obiekt z kulturowym wytworem, negatywowym kształtem rośliny – artystyczną realizacją powstałą na granicach malarstwa i rzeźby. Pozornie prosta dychotomia skrywa w sobie jednak dalsze pokłady nieoczywistości.

Pozytyw/Negatyw

Podobnie jak wspomniane przez Pliniusza malarstwo czy rzeźba, dzieje fotografii rozpoczynają się od cieni sylwetek martwych, naturalnych obiektów (liści). Brytyjski pionier fotografii – William Henry Fox Talbot w swych pierwszych eksperymentach z lat 30. XIX wieku kładł je na płaską powierzchnię papieru pokrytego materiałem światłoczułym. Uzyskane w ten sposób jasne kształty na ciemnym tle nazywał później negatywami; światłoczułe jasne tło ciemniało pod wpływem promieni słonecznych, pozostawiając po sobie białe cienie liści, a że – jak pisał Talbot cień jest „zwykle ciemny, a w tym przypadku przeciwnie, jest to nazywane w języku fotografii obrazem negatywowym”[[3]](#footnote-3). Jak się okazuje owe ujemne (białe) cienie rzeczywistych przedmiotów, a zatem odwrotne wizerunki świata przez wielu traktowane były jako nieudane, nieprawdziwe, nieprzydatne i nieprzystające do pozytywnego (realistycznego) wyobrażenia o świecie. Dlatego też Johann Heinrich Schulze właściwy odkrywca chemii światłoczułej pisał w trzeciej dekadzie XVIII wieku o swoim rozczarowaniu negatywowym rezultatem[[4]](#footnote-4). Odkrytą przez siebie negatywową reakcję, określił mianem nośnika ciemności (niem. Dunkelheitsträger), podczas gdy jego poszukiwania miały doprowadzić go do fosforyzujących nośników światła (niem. Lichtträger). W tym kontekście praca Dominika Lejmana, w której fosforyzujący (świecący w nocy) kształt drzewa zdaje się wiązać obydwa Schulze’owskie pojęcia, będąc z jednej strony ujemnym, negatywowym cieniem, i zarazem energetycznym, świetlistym zapisem dziennego światła. Podczas gdy w świetle słonecznym biel sylwetki drzewa zwraca uwagę na niekompletność ciemnego i martwego pnia, w nocy, gdy brak światła słonecznego doprowadza do zaniku cieni, ujemne drzewo aktywizuje się, promieniując energią zaprzeczającą ciemności spowijającej przestrzeń Visual Parku.

Obecność/Nieobecność

Za sprawą zatrzymania światła, operowania brakiem i pustką, zarówno negatyw jak i cień kojarzyć mogą się z nieobecnością. Obrys profilu na skale wskazuje miejsce gdzie nie ma już postaci, a negatywowy (biały) cień liścia zarejestrowany na rysunkach fotogenicznych Talbota widoczny jest tam, gdzie **nieobecne** było światło, które pozostawiło swój ślad w postaci tła otaczającego obiekt. Z drugiej strony, w tradycyjnym procesie negatywowo-pozytywowym realistyczny wizerunek wtórnie **uobecnia się** w momencie wywołania pozytywu. Realizacja Dominika Lejmana po raz kolejny komplikuje proste powiązanie dwoistości negatywu/pozytywu z nieobecnością/obecnością. Fosforyzujący cień, poprzez swoją figuratywność, kompletność i w końcu emanację nagromadzonej za dnia energii wydaje się bardziej obecny, niż abstrakcyjny i martwy kikut wystający z ziemi. **Obecność** dawnego drzewa zastępuje inna **obecność** – przedmiotowego i energetycznego cienia. Przywołany w tym kontekście „kikut” nie jest przypadkowym pojęciem; wystający z ziemi pień wygląda jak amputowana kończyna, natomiast zwizualizowany na ziemi kształt drzewa jest niczym ból fantomowy, naznaczający energią brakujące fragmenty rośliny. Podobnie jak rzeczywiste bóle fantomowe, które nasilają się wieczorem lub w nocy, także negatywowe drzewo Dominika Lejmana najmocniej promieniuje po zmroku, emitując zimne, luminoforowe światło.

Życie/Śmierć

Twórczość wykorzystująca konwencję negatywu częstokroć odnosiła się do śmierci. Zarówno w fotografiach (Hans Bellmer, Van Derren Coke, Franz Roh) jak i filmach (Friedrich Wilhelm Murnau) negatywowe obrazy pojawiały się, symbolicznie podkreślając alternatywną (pośmiertną rzeczywistość)[[5]](#footnote-5). W ten sposób rzeczywista, ziemska i fizyczna obecność, zastąpiona zostaje przez nadrealną, pozaziemską i metafizyczną formę, sugerującą istnienie drugiego świata. Podobnie bywało z samym cieniem, który – w literaturze czy sztuce często odnosił się do pojęcia duszy, a jego brak oznaczać mógł stan śmierci. Negatywowy cień drzewa Dominika Lejmana staje się *sui generis* sobowtórem obumarłej rośliny, który – znowu niczym w Pliniuszowym micie – nie tylko upamiętnia, ale i reinkarnuje nieistniejące ciało, oddając energię dnia. Zamiast więc ewokować śmierć, odnosi się do życia, cyklicznego promieniowania, odwracającego też porządek czasowy. O ile bowiem światło dzienne coraz silniej naświetla pokryte fosforyzującą farbą kamienie, wraz z zapadnięciem nocy naładowany energią kształt zaczyna emitować poświatę słabnącą z czasem. Kojarzona ze śmiercią noc staje się czasem życia cienia wyzwalającego dzienną energię.

Figuracja/Abstrakcja

Historia obrazowania przyzwyczaiła odbiorców do wertykalnych przedstawień drzew; dlatego wyobrażając sobie namalowane drzewo często myślimy o pionowym pniu, od którego rozchodzą się gałęzie. Dopiero związani z awangardą fotografowie szukali nowych perspektyw obserwując świat z góry; w fotografiach Aleksandra Rodczenki czy Umbo figury, postacie i kształty sprowadzone bywały często do abstrakcyjnych plam, obok których pojawiały się figuratywne i przez to odpowiadające naszym wyobrażeniom o świecie cienie. W pracy Dominika Lejmana widoczne za dnia drzewo ogranicza się do abstrakcyjnego pnia, od którego rozchodzi się jasna sylwetka mozaikowej, kamiennej kompozycji. Perspektywa odbioru ulega więc odwróceniu – aby zobaczyć drzewo w pełnym kształcie najlepiej patrzeć z góry, z lotu ptaka (a współcześnie drona lub satelity); wtedy właśnie obumarły pień zmieni się w punkt, umieszczony u podstawy białego i figuratywnego cienia, zgodnego z konwencjonalnym wyobrażeniami sylwetek drzew. Jednakże doświadczanie fluorescencyjnego obiektu nie ogranicza się, a nawet nie pozwala na całościowy widok z góry; przeciwnie – zwiedzający Visual Park zmuszeni są do oglądania mozaikowego cienia w skrócie perspektywicznym, oglądając częściej nie tyle całą (figuratywną) sylwetkę drzewa, co raczej jej niewielkie fragmenty, po których można stąpać, odczuwając nierówności podłoża, wypukłości twardych kamieni przechodzące w miękkość ziemi. Chodzący po mozaikowej strukturze widzowie przyglądają się raczej abstrakcyjnym detalom całej kompozycji poszukując najbardziej fosforyzujących miejsc.

1. Pliniusz Starszy, *Historia naturalna (Wybór)*, przeł. I.T. Zawadzcy, Wrocław–Kraków 1961, XXXV, par. 16, s. 375, oraz XXXV, par. 151, s. 440. [↑](#footnote-ref-1)
2. Taką interpretację Pliniuszowego mitu proponuje Victor Stoichita, por. Idem, *Krótka historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 1997, s. 16-19. [↑](#footnote-ref-2)
3. W.H.F. Talbot, *The pencil of nature* [1844–1846], New York 1969, komentarz do planszy XX. [↑](#footnote-ref-3)
4. Por. J.M. Eder, *History of photography*, przeł. na angielski E. Epstean, na podstawie czwartego wydania z 1932 roku, New York 1945, s. 73. [↑](#footnote-ref-4)
5. Tematyce śmierci w fotografiach i filmach wykorzystujących konwencję negatywu poświęciłem fragment rozdziału VI książki *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016. [↑](#footnote-ref-5)