

Against All Odds – Historical Women and New Algorithms,
Statens Museum for Kunst, Kopenhaga,
31 sierpnia – 8 grudnia 2024

Against All Odds – Historical Women and New Algorithms w Duńskiej Galerii Narodowej to wystawa, na której zaprezentowano prace 24 artystek nordyckich tworzących na przełomie XIX i XX wieku. Malarki i rzeźbiarki, których prace można było podziwiać, odniosły znaczące sukcesy w latach 1870–1910, później jednak ich twórczość została zmarginalizowana lub wręcz zapomniana. W zamierzeniu kuratorów wystawa nie miała jednak jedynie przypomnieć postaci poszczególnych artystek i ich twórczości, miała również – a może przede wszystkim – zadać pytania dotyczące sposobów reprezentacji historycznej oraz działania mechanizmów pamięci i zapomnienia. Istotnym elementem tej wystawy było także wykorzystanie nowych technologii nie tylko jako instalacji mających charakter dialogiczny z tradycyjnymi dziełami sztuki, ale jako narzędzi dyskursu reinterpretacyjnego, pozwalającego na nowe spojrzenie na działalność kobiet-artystek i ich wzajemnych powiązań. Nowe technologie miały stać się narzędziem reinterpretacyjnym, pozwalającym na stworzenie nowej narracji historycznej.

Ważnym elementem budującym narrację wystawy była zaprojektowana przez autorów przestrzeń. Twórcy odeszli od tradycyjnego układu linearnego, w którym kolejne sale reprezentują następujące po sobie okresy twórcze lub zawierają zbiory zorganizowane wokół tematu dominującego – choć pozostałości układu z tematem dominującym w tej wystawie w pewnym stopniu pozostały – a skupili się na kreacji punktu centralnego, od którego rozgałęziały się różnorodne ścieżki zwiedzania. W ten sposób organizacja przestrzeni pozwalała na dowolny sposób wędrówki po wystawie, bez jednoznacznego punktu wyjścia i dojścia. Sale wystawowe zorganizowano tak, aby zawiesić paradygmat poznania jako drogi ukierunkowanej, a wprowadzić koncept spaceru, błędzenia jako możliwych form nieustannego poznawania, które jednocześnie pozwala na ujęcie różnych punktów widzenia oraz relacji i powiązań. Warto podkreślić, że taka koncepcja przestrzeni stanowi nawiązanie do nośnej metafory kłącza zdefiniowanej przez Gilles’a Deleuze’a i Feliksa Guattariego. Zaprezentowany w pracy tych francuskich myślicieli zatytułowanej *Tysiąc plateau* koncept kłącza był przeciwstawieniem dla klasycznej metafory drzewa jako metody poznania. Przeniesione z dziedziny botaniki pojęcie kłącza, charakteryzujące łodygę rozrastającą się poziomo, która swoje pędy może wypuszczać z dowolnego miejsca, staje się szeroką metaforą ujmującą poznanie nielinarne, niecentryczne, rozproszone. W kontekście tej metafory hierarchiczny, zorganizowany porządek poznania zamknięty w metaforze drzewa zostaje zastąpiony formą myślenia otwartego, opartego na sieciowym pojmowaniu relacji między twórcami, ideami i dziełami. Realizację tego konceptu można było dostrzec nie tylko w kreacji

przestrzeni wystawowej, ale także w konkretnej instalacji. Dla zwiedzających przygotowana została mapa linearnie prezentująca najważniejsze miasta Europy, które w bardzo klarowny sposób połączono, wskazując na ruchy poszczególnych artystek, których biogramy znajdowały się w dolnej części projektu. Mapa sieciowa nie tyle odzwierciedlała koleje losów poszczególnych postaci, co prezentowała różnorodne połączenia malarek, bezpośrednie i pośrednie, jednocześnie wskazując na dalsze promieniowanie prądów i idei. W ten sposób plastyczny wymiar sieciowych połączeń miał wskazywać na wielopłaszczyznowość relacji i niehierarchiczny charakter rozwoju sztuki. Warto jednak zaznaczyć, że ogólna idea zawarta w projekcie nie stanowiła całkowitego przewartościowania dotychczasowej wiedzy – punktem centralnym w sposób jednoznaczny był Paryż, i właśnie wyjazdy do Paryża, pobyt w stolicy Francji stanowiły podstawowy element formatywny dla twórczyni przełomu XIX i XX wieku, a doświadczenia tam zdobyte ulegały później transformacji po powrocie do stolic nordyckich, w których na elementy awangardowe wpływ miały aspekty lokalne.

Istotnym elementem wystawy były projekty związane z wykorzystaniem sztucznej inteligencji. Znacząco reprezentowana na wystawie była panamska artystka Itzel Yar występująca pod pseudonimem Ix Shells. Artystka ta, skupiając się na sztuce abstrakcyjnej, wykorzystuje eksperymenty audiowizualne, często korzystając z dostępnych danych i przetwarzając je w dzieła wizualne. Twórczyni studiowała technologię architektoniczną w Toronto. Tam też, analizując wzorce występujące w naturze oraz podstawowe założenia brutalizmu, sprecyzowała swoje podejście do sztuki opierające się na badaniach relacji między cyfrową symulacją a umysłem artysty i odbiorcy. W dużej mierze jej projekty stanowią próbę reinterpretacji świata fizycznego w formie cyfrowej wizualizacji, która ulega przetworzeniu w wyniku interakcji z impulsami przekazywanymi w momencie percepcji dzieła.

Doskonałym przykładem takiej realizacji była zaprezentowana na opisywanej wystawie instalacja oparta na danych dotyczących artystek przełomu XIX i XX wieku. Dla Ix Shells dane to nie tylko liczby, to także barwy, dźwięki, a nawet historie związane z poszczególnymi postaciami ze świata sztuki. Różne fakty – dotyczące podróży bohaterek wystawy, ich wzajemnych relacji, a także barwy z prezentowanych dzieł – stały się punktem wyjścia do plastycznego, immersyjnego projektu. Projekt *Interlinked* miał charakter dwoisty i dynamiczny – funkcjonujący na poziomie dwóch stanów. Stan abstrakcyjny charakteryzował się wizualizacją prezentowaną na otaczających widza ekranach, przedstawiającą formy geometryczne, które w sposób płynny przesuwają się przy akompaniamencie muzyki ambientowej. Ten stan miał dać szansę zwiedzającym na poddanie się kontemplacji wynikającej z nastroju stworzonego przez plastyczny projekt zbudowany z danych związanych z artystkami. Stan interaktywny natomiast charakteryzował się współuczestnictwem widzów w projekcie. Zainstalowane w pracy Ix Shell czujniki rejestrowały ruchy widzów znajdujących się w przestrzeni projektu, a następnie odzwierciedlały je w wizualizacjach reprezentujących podróże bohaterek. W ten

sposób zwiedzający mógł współuczestniczyć w wędrówce artystek i stać się częścią projektu. Konstrukcja przestrzeni wystawy pozwalała na uczestnictwo w nim zarówno jako element wprowadzający, przed zapoznaniem się z pracami artystek, jak i element zamykający, który mógł stanowić podsumowanie wcześniejszej wędrówki w przestrzeni wystawowej.

Innym, równie ciekawym projektem było stworzenie chatbota. W specjalnie przygotowanej sali odwiedzający mogli zadawać pytania chatbotowi reprezentującemu rzeźbiarkę Anne Marie Carl-Nielsen. Możliwe odpowiedzi zostały zaprojektowane na podstawie listów i pamiętników artystki, a także dokumentów oraz współczesnych prac naukowych. Projekt chatbota miał wskazać możliwość nawiązania ponownego, bezpośredniego kontaktu z artystką, której życie i twórczość zostały opisane i zinterpretowane, a sposób odczytania jej sztuki ustalony przez tradycyjną narrację. Pojawia się tu jednak pytanie, do jakiego stopnia został dopracowany zakres danych i czy algorytmy chatbota nie są jedynie iluzją możliwości nawiązania kontaktu, a nie kontaktem bezpośrednim. Równie istotną wątpliwość budzi kwestia kosztu energetycznego takiego projektu w kontekście proekologicznej polityki Muzeum.

Konstrukcja przestrzeni wystawy nawiązująca do metafory kłacza nie wykluczała – jak wcześniej wspomniałem – pozostałości tradycyjnej formy wystawienia. Mimo braku silnego podziału na wydzielone sale wystawowe przestrzeń i wypełniające je dzieła artystek nordyckich przełomu XIX i XX wieku podporządkowano określonym tematom, wskazując na nowatorstwo w sposobie ujęcia tradycyjnych tematów.

Jednym z takich motywów tematycznych były obrazy kobiet – tuż po wejściu na wystawę zwiedzający mieli możliwość zetknięcia się z portretami kobiet stworzonymi przez twórczynie. Warto zauważyć, że opracowanie kuratorskie nakierowało odbiorców na nowe możliwości interpretacyjne, co wiąże się z kierunkiem wystawy zdefiniowanym w jej tytule. Przykładem realizacji klasycznego motywu oddającego nowe spojrzenie na tradycyjny temat malarski był między innymi portret autorstwa szwedzkiej malarki Hanny Hirsch-Pauli zatytułowany *Venny Soldan-Brofeldt* (1886–1887). Hanna Hirsch-Pauli w latach 1885–1887 studiowała w Paryżu w Académie Colarossi, jednej z najważniejszych pracowni, w której przebywało w tamtym czasie wiele artystek nordyckich. Obraz przedstawia przyjaciółkę szwedzkiej artystki, Venny Soldan-Brofeldt, w ich wspólnym paryskim studio. Kobieta zaprezentowana została w czarnym ubraniu, siedząc na podłodze w pozie lekko skręconej, nadającej tej postaci charakter dynamiczny. Jej dłonie są brudne od gliny, a twarz skierowana w stronę odbiorcy, malarza. Półotwarte usta oraz gesty wskazują jednoznacznie na bliski kontakt między artystką a jej modelką, wzmacniają także intymność sytuacji. Otaczająca przestrzeń jest niezwykle ascetyczna, surowa, widzimy fragmenty zamalowanego płótna na podłodze, a w tle rzeźbę. Z jednej strony obraz wpisuje się w tradycyjny temat dyskusji dotyczącej hierarchii sztuk – malarstwa i rzeźby, z drugiej strony jednak – dynamiczne ukazanie postaci,

bliski kontakt modelki z malarką oraz surowa przestrzeń stanowią silne akcenty wzmacniające głos w dyskusji dotyczącej ówczesnej roli i kobiet, i istoty sztuki. Sztuka, akt twórczy pozbawione zostają aspektu wzniosłości, idealizmu – to praca, a kobieta wpisana w tę przestrzeń staje się twórczynią, aktywną, pozbawianą tradycyjnej formy delikatności. W podobny do pewnego stopnia sposób postać kobiety przedstawiła na swoim obrazie *Madam Anna Seekamp, the Artist's Sister* (1882) artystka Bertha Wegmann. Ta duńska malarka poprzez zestawienie ciemnych barw tła i równie ciemnych i ciężkich mebli z rozświetlonym kłębkim włóczki i fragmentem pracy na kolanach modelki nadaje zwykłej czynności – oddanej w sposób niezwykle realistyczny – ulotny, efemeryczny charakter. Warto dodać, że rozświetlenie pojawia się także na twarzy modelki, która wpatruje się bezpośrednio w widza (autora portretu), ponownie tworząc przestrzeń intymnej relacji.

W przestrzeni wystawowej zatytułowanej „Paris” prezentowane prace wskazywały na nowe perspektywy stosowane w malarstwie przez kobiety-artystki. Doskonałym przykładem była między innymi prezentowana na wystawie praca Evy Bonnier *Interior of a Studio in Paris* (1886). Obraz przedstawia wnętrze pracowni artystycznej – a konkretnie wnętrze paryskiej pracowni samej Evy Bonnier – a w jego centralnym punkcie zaprezentowane jest rzeźbiarskie dzieło przedstawiające głowę młodego chłopca. Lekko przechylona głowa, półdługie włosy opadające na uszy, zamknięte oczy i mocno zarysowane wargi oddają emocje zamyślonego młodzieńca. Jednak najistotniejszym elementem tego obrazu jest światło – padające z ukosa promienie światła słonecznego, dostające się do zamkniętej przestrzeni pracowni z otwartego świata natury, nadają rzeźbie lekkości. Diagonalne układy promieni dynamizują materię, odrealniają rzeźbę i jednocześnie stanowią narzędzie połączenia trzech płaszczyzn – materialnej rzeźby, ujętej w ramy malarstwa przez światło, wpisujące popiersie chłopca w wymiar ponadmaterialny. Światło jako nowy wymiar malarstwa jest też tematem obrazu Helene Schjerfbeck *Still Life with Onions* (1885). Trzy cebule znajdujące się w centralnej części pola obrazowego zostały przedstawione za pomocą podstawowych barw brązu i ochry. Jednak zastosowanie szerokiej gamy odcieni od pełnego, ciemnego brązu przez jego jaśniejsze odmiany po tony złote połączone z bladymi różem i zielenią powodują, że tekstura powierzchni staje się niezwykle lekka i przezroczysta – co nadaje prezentowanym przedmiotom wymiar ponadmaterialny. Tematem stają się więc nie tyle cebule, ile światło i jego rola w wydobywaniu aspektów niematerialności.

Kwestia światła była również ważna w sekcji „Summer In The North”. Doskonałym przykładem reprezentacji krajobrazu przez kobiety był prezentowany na wystawie obraz Kitty Lange Kielland zatytułowany *Evening Landscape at Stokkavannet* (1890). Kielland podczas pobytu w Paryżu zainspirowała się między innymi twórczością Pierre'a Puvisa de Chavannes'a. Praca przedstawia wieczorny krajobraz. W dolnym rogu widać część łodzi, na której dziobie siedzi mężczyzna. Zastosowana kompozycja półotwarta nadaje prezentowanej na obrazie sytuacji lekkiego ruchu. Postać oraz łódź ukazane są w sposób uproszczony – detale nie są widoczne, jednak

opuszczona głowa mężczyzny, odłożone wiosła i opuszczone na kolana ręce nie tylko spowalniają ruch, ale i nadają zatrzymanemu w czasie momentowi charakter niezwykle. Całość pola obrazowego skonstruowana zostaje pomiędzy uproszczoną formą postaci a dokładną reprezentacją nieba i wybrzeża. Kontrast budowany jest także na poziomie barw – prawa, ciemna część zderzona zostaje z lewą, rozświetloną przez zapadające za wzgórzami słońce. I to właśnie blask słońca stonowany przez ciemność gór, a w szczególności odbicie tego blasku w niezwykle spokojnej toni jeziora, nadaje całości sceny charakter kontemplacyjny, wręcz metafizyczny.

Dwoistość znaczeniowa uzyskana przez stosowanie barw i światła ujawnia się także w dziełach pochodzącej z Finlandii Ellen Thesleff. Jej paryskie doświadczenia przyczyniły się nie tylko do specyficznego użycia koloru, ale także do tworzenia obrazów operujących napięciem pomiędzy konkretnym a symbolicznym. Doskonałym przykładem takiej realizacji jest obraz *Thyra Elisabeth* (1892). Portret przedstawia młodą dziewczynę na tle niezwykle ascetycznego, surowego tła w barwie ochry. Tło – zaczynając od głowy bohaterki – stopniowo ciemnieje, a widoczne pociągnięcia pędzlem układają się wokół postaci w formę aureoli, nadając jej charakteru sakralnego. Warto jednak zauważyć, że sama postać dziewczyny bliższa jest jednak reprezentacji młodej kobiety. Całość utrzymana jest w formie monochromatycznej, długie brązowe włosy opadają spokojnie na ramiona, na których układają się szeroko, tworząc formę peleryny. Tułów zarysowany jest w sposób niezwykle uproszczony, ale właśnie ta rama układu włosów połączona ze złotym tłem akcentuje główny punkt obrazu – twarz dziewczyny. Jej zamknięte oczy oraz wyraźnie zarysowane zmysłowe usta łączą w tej postaci elementy duchowe i cielesne, co wraz z lekko niedbałą postawą (jej ramię opiera się o poręcz) buduje atmosferę tajemniczości i niedostępności. Postać, jej zmysłowość, jednoznacznie wpisuje bohaterkę tego obrazu w typowy dla tamtego okresu motyw *femme fatale*, przypomina także *Madonnę* Muncha. Niejednoznaczność reprezentacji wzmocniona zostaje przez kwiat, który bohaterka trzyma w ręku, a właściwie bawi się nim, na co wskazuje układ jej palców. Łączenie dwóch światów i wieloznaczność reprezentacji ujawnia się także w innym dziele fińskiej artystki zatytułowanym *Echo* (1891). Obraz można wpisać w tradycję narodowego romantyzmu. Bohaterką jest kobieta z ludu, która została ukazana na tle bliskiego człowiekowi świata natury. Pole obrazowe zestawione zostało na zasadzie kontrastu między ciemną zielenią natury a jasną częścią nieba. Postać dziewczyny łączy obie przestrzenie – jej białe ubranie idealizuje ją i jednocześnie wprowadza nastrój sielankowy. Jednak obraz wyłamuje się z ogólnych tendencji tego okresu. Tu najistotniejszy jest krzyk. Lekko odchylona głowa dziewczyny i otwarte usta powodują, że dźwięk wypełnia płaszczyznę obrazu, nadając całości wymiar niejednoznaczny – radości, wytchnienia, bólu?

Nowe sposoby myślenia o sztuce oddawała także zaprezentowana na wystawie rzeźba *Typhon* (1903–1905) Anne Marie Carl-Nielsen. Autorka w 1903 roku odbyła podróż do Aten, gdzie kopiując klasyczne rzeźby, zwróciła uwagę na fakt, że antyczne dzieła, które przez długi czas nie tylko stanowiły wzorzec do naśladowania, ale

były również formą paradygmatu rozumienia kultury antycznej – interpretowanej jako harmonijna, symetryczna, wzniosła, także przez swoją monumentalną biel – w rzeczywistości były barwne. Bogata kolorystyka, nasycone barwy przyczyniały się do innego spojrzenia na myśl antyczną. Sztuka przestała być jedynie racjonalna – w duchu Platona przybliżająca do niezmiennych Idei – wielobarwność wskazywała na zainteresowanie Greków różnorodnością i sensualnością otaczającego świata.

Kuratorka wystawy, Emilie Boe Bierlich, w eseju otwierającym katalog podkreśla, że prezentacja prac 24 artystek ma stanowić punkt wyjścia do reinterpretacji miejsca tych kobiet w przestrzeni historii sztuki. Bierlich akcentuje, że istotnym elementem ma być aktywne przemyślenie roli kobiet, a nie tylko prezentacja prac zapomnianych artystek. Dlatego też, według założeń twórców, prezentacja nowych form – ujęcie postaci kobiet, użycie światła, reinterpretacja paradygmatu klasycznego, wprowadzanie nowych kontekstów (sztuka japońska) – stanowi jedynie część projektu, którego równie ważnym elementem miała być sztuka współczesna i użycie przez nią cyfrowych narzędzi pozwalających na reinterpretację roli artystek i próbę ponownego ich zrozumienia. Kuratorka używa kategorii „ec/centric”, która wskazuje na odmiennność i jednocześnie (w kontekście geometrycznym) podkreśla istnienie poza punktem centralnym wobec osi. Innymi słowy dotyczy tego, co na krawędzi, na granicy w stosunku do głównego punktu odniesienia. Wystawa w sposób przemyślany realizowała próbę nie tylko przywrócenia, ale i ponownego odczytania relacji artystek, między innymi wskazując bogactwo wzajemnych powiązań. Niezwykle interesujące wydaje się użycie cyfrowych form artystycznego wyrazu, jednak kwestia wyników nowych odczytań dzięki narzędziom powiązanim z AI rodzi szereg wątpliwości dotyczących zakresu wprowadzonych danych i – co równie ważne – etycznych aspektów związanych z zużyciem energii przy realizacji takiego projektu. Wartością wystawy była na pewno kreacja przestrzeni wystawieniowej, pozwalająca na dokonywanie różnych form wędrówki. Błądzenie w niej, spacer, nawroty umożliwiały wielorakie doświadczanie zebranych dzieł. Istotnym elementem były także same dzieła – ich unikalny charakter podkreślony przez układ kompozycyjny wystawy. Projekt *Against All Odds – Historical Women and New Algorithms* stanowił pewną próbę dla odbiorcy, który zmuszony do dokonywania wyborów i zderzany z różnymi formami stawał przed wyzwaniem przekraczania także swoich utrwalonych schematów poznawczych.

Mariusz Jakimowicz
Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0009-0000-9194-6675>