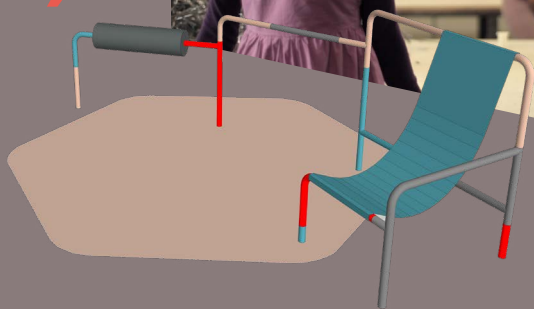


*Praca,
praca,
praca
(praca)*

*18.06—
5.09.21*

*Work,
work,
work
(work)*



Céline

Condorelli

& Wendelien

van Oldenborgh

Muzeum

Sztuki

ms¹

w Łodzi



Wendelien van Oldenborgh, *Dwa kamienie / Two Stones*, 2019, kadr wideo/video still

*mój umysł (twój), twój sposób myślenia (mój)
każde ma swą szczególną skomplikowaną mapę
wątki splatają się górą i dołem*

HD, TRYLOGIA

*my mind (yours), your way of thought (mine)
each has its peculiar intricate map,
threads weave over and under*

HD, TRILOGY

*Praca – praca – praca,
Aż się w głowie zaczyna kręcić;
Praca – praca – praca,
Aż opadają powieki ciężkie!
Klin i wstążka oraz szew,
Szew i wstążka oraz klin,
Aż zasypiam sobie wbrew,
And sew them on in a dream!*

THOMAS HOOD, PIEŚŃ KOSZULI

*Work—work—work,
Till the brain begins to swim;
Work—work—work,
Till the eyes are heavy and dim!
Seam, and gusset, and band,
Band, and gusset, and seam,
Till over the buttons I fall asleep,
And sew them on in a dream!*

THOMAS HOOD, SONG OF THE SHIRT

Tytuł wystawy opiera się na wyliczeniu. Na podstawowym poziomie wskazuje na doświadczenie zwiedzania wystawy sztuki i oglądania kolejnych dzieł, czyli prac. Jednak, jak to zwykle bywa z powtórzeniem, kryje się tu coś więcej. Oczywiście znamy pracę rozumianą jako akt pracowania. Ale kto pracuje na wystawie sztuki i jakiego rodzaju jest to praca? Praktyki Céline Condorelli i Wendelien van Oldenborgh mają ze sobą wiele wspólnego.

Obie artystki postrzegają swoją twórczość jako rezultat produkcji społecznej. Ich prace są inscenizowane i performowane jako sfery spotkania i rezonansu pomiędzy różnymi podmiotami społecznymi i siłami politycznymi. Wystawa jest zatem zarówno pracą samą w sobie, jak i tłem, które tworzy działanie. Aspekt ten wiąże się bezpośrednio ze zbiorowym charakterem procesów twórczych. Społeczność, czyli to, co społeczne [*sociability*], powstaje w ramach dwóch modeli wspólnej pracy, z których Condorelli i van Oldenborgh chętnie czerpią inspirację: domu kultury i kolektywu filmowego. Struktury te w podobny sposób starały się łączyć utopię z produkcją kulturową zorientowaną na codzienność; obie postrzegały się jako alternatywne wobec innych instytucji. W końcu kino jest przestrzenią, gdzie modele te spotykają się, tworząc przestrzeń zbiorowego snienia.

Wystawa dotyczy infrastruktury, która wspiera interakcje społeczne. Mieści się w przestrzeniach pomyślanych pierwotnie jako rząd sal do prezentacji sekwencji rozwoju sztuki nowoczesnej. Kulminacją tej narracji była Sala Neoplastyczna, zaprojektowana w 1947 przez Władysława Strzemińskiego i przeznaczona na dzieła artystów mu współczesnych. Był to akt mediacji sztuki dokonany przez artystę, który postrzegał swoją rolę w tworzeniu warunków dla prezentacji dokonań innych. Jego dzieło można dzisiaj postrzegać jako radykalny przykład przestrzeni wyobrażonej dla zbiorowego intelektu awangardy. Wystawa podkreśla w wielu miejscach zakorzenienie prezentowanych prac w sztuce awangardowej i nowoczesnej. Obie artystki nie zajmują się jednak kanonem przeszłości, a uciszzanymi głosami i wymazywanymi historiami nowoczesnej kultury, by pomóc im w odzyskiwaniu brzmienia. Zachłanność kapitału wymusza nieustanną zmianę funkcji przestrzeni i form społecznych, budowanie nowych kosztów niszczenia innych. Wraz z destrukcją pozostaje pamięć tego, co było w nich aktualnie niefunkcjonalne, zanika natomiast doświadczenie zbiorowej emancypacji. Condorelli i van Oldenborgh pokazują, jak praca przepłata się z oporem, produkcja generuje wyzysk, ale i wspólnotę, i wreszcie, jak warunki pracy zmieniają sposób, w jaki doświadczamy czasu wolnego, a także dzieł sztuki.

Jedno z kluczowych doświadczeń modernizmu stanowi próba stworzenia przestrzeni sprzyjających wspólnemu działaniu. Frederick Kiesler, którego twórczość przywoływana jest na wystawie, ukuł termin „korrealizm” na określenie nieustannego cyklu zmiany związanego z koniecznością adaptacji projektowania do kontekstu. Inną postacią, której dziedzictwo przenika spotkanie obu artystek, jest Lina Bo Bardi. Tworzyła ona i promowała architekturę otwartą, partycypacyjną, współtworzoną przez użytkowników i użytkowników budynków i założeń urbanistycznych, wzmacniającą międzykulturowe interakcje. Wystawa staje się kolejną taką przestrzenią społeczną, gdzie brazylijskie aktywistki spotykają robotnice fabryczne z Francji, które z kolei przyglądają się prezentacji efektów pracy z Egiptu i Włoch. Instytucja artystyczna gości te oddzielne głosy, i staje się sceną, na której mogą one wchodzić we wzajemne relacje.

Praca, o której mowa, nie jest abstrakcją. Posiada płęć. Artystki zwracają szczególną uwagę na warunki pracy kobiet. To kolejny aspekt łączący wystawę z kontekstem lokalnym: Łódź była przecież zagłębiem przemysłu włókienniczego, a ten opierał się przede wszystkim na pracy wykonywanej przez kobiety. Jeszcze jeden wątek łączy projekt z Łodzią. Wiąże się on z nowym filmem Wendelien van Oldenborgh zatytułowanym *obsada* (2021), zrealizowanym wyłącznie przy udziale kobiet. W filmie tym oko kamery zwraca się ku samej produkcji. Kolektywny proces zostaje zainicjowany przez instytucjonalną pamięć cyklu wydarzeń zorganizowanych w Muzeum Sztuki w 1973 roku przez członków Warsztatu Formy Filmowej – grupy, która stawiała sobie za cel badanie właściwości medium, jakim jest film. Van Oldenborgh i powołany przez nią do życia kolektyw wprowadza tu istotną feministyczną korektę.

Struktura wystawy przywodzi na myśl wątki tkaniny. Inter-subiektywne dialogi pomiędzy pracami i kontekstami, o których one mówią, splatają się. Motywy zostają zapowiedziane, by powrócić – w zmienionej konfiguracji – w kolejnej sali. Nakładają się na siebie i budują narrację, w której utwory z różnych miejsc i czasów wchodzi z sobą w nieoczekiwane relacje.

Daniel Muzyczuk, Joanna Sokołowska

The title of the present exhibition is based on enumeration. On a basic level it points to the impression of visiting an art show and viewing a sequence of works. However, just like with any repetition, the word denotes more. Of course, there is work understood as an act of working. But who is working in an art exhibition and what kind of work is it?

The respective practices of Céline Condorelli and Wendelien van Oldenborgh have a lot in common. Both artists consider their works as outcomes of social production. They are staged and performed as spheres of meeting and resonance between different social actors and political forces. A display, then, is both the work itself and the backdrop that produces action. This aspect is directly connected with the collective character of creative processes. Sociability is produced in two models of working together that Condorelli and van Oldenborgh like to take inspiration from: the cultural centre and the film collective. These structures have similarly navigated between the utopian and everyday – oriented cultural production; they have traditionally seen themselves as alternatives to other apparatuses. Ultimately, cinema is a space where these models meet and form a space for collective dreaming.

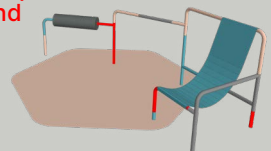
This exhibition is about the infrastructure that welcomes social interactions. It occupies spaces that were previously meant to be a row of rooms presenting sequentially the evolution of modern art. The narrative was concluded by the Neoplastic Room – a space designed by Władysław Strzemiński in 1947 for the works of his peers – an act of mediating art by another artist who saw his role as one of providing conditions for other artistic presentations. This piece can now be seen as a radical example of an imaginary space for the collective intellect of the avant-garde. The roots of the works on display in modern and avant-garde art are repeatedly stressed. Neither Condorelli nor van Oldenborgh Condorelli search for a canon of the past but instead they seek silenced voices and erased herstories in order to recuperate the voice. The roaming nature of capital necessitates constant change in terms of the function of social spaces and social forms – building anew in the place of the old. Along with the destruction, the memory of what was non-functional prevails, while the experience of collective emancipation disappears. Condorelli and van Oldenborgh show how work is alternated with resistance, how production gives rise to exploitation but also community, and finally, how the conditions of work change the way we experience leisure and artworks.

One of the key experiences of modernism is an attempt to create spaces that favour collective work. Frederick Kiesler, an artist whose practice is evoked in the exhibition, coined the term *correalism* to denote a constant cycle of change in design by understanding the context. Another figure, whose legacy permeates the encounter of both artists is Lina Bo Bardi, who advocated open, participatory, user-led architecture that enhanced social interactions. The exhibition becomes yet another such social space, wherein activists from Brazil meet factory workers from France, who in turn look at the representation of the effects of work from Egypt and Italy. An art institution hosts these separate voices and stages the relations.

The work in question is not abstract. It has gender. The artists pay special attention to the conditions of the work of women. This aspect is yet another one that connects the exhibition with the local context. After all, Łódź's industry was based on textile, which traditionally was produced by female workers. One more thread binds the project with Łódź. It is related to a new film by Wendelien van Oldenborgh entitled *obsada* (2021) that was produced together with an all-female cast and crew. This film turns the camera toward the production process itself. A collective process is initiated by the institutional memory of a series of events by the members of the Workshop of Film Form that took place in the museum in 1973. The structural film collective was dedicated to researching into the proprieties of filmmaking. Van Oldenborgh, and the collective she initiated, makes a much needed feminist correction.

The exhibition is organised in a manner close to the threads of a textile. The inter-subjective dialogues between the works and the contexts they speak about are weaved together. The motifs are foreshadowed, and then they return in another room; and in a different configuration. They overlap, creating a narration where pieces from different places and moments make unexpected relations.

Daniel Muzyczuk, Joanna Sokółowska



Céline Condorelli, *Udział wzięty*, 2021, winyl na ścianie

Dzieło powitalne wymieniające nazwiska wszystkich osób, które zaangażowane były w produkcję niniejszej wystawy. Przypomina ono, że wystawy to efekt zbiorowego wysiłku.

Céline Condorelli, *Credits*, 2021, vinyl on wall

A welcoming piece bearing the names of all the people involved in the production of the present exhibition. It is a reminder that exhibitions are collective efforts.



Céline Condorelli, *Goszcząca*, 2019, tkanina

Goszcząca to wielkoskalowa instalacja kurtynowa, będąca jednocześnie dziełem sztuki i scenografią; „gości” ona dwa filmy autorstwa Wendelien van Oldenborgh, co podkreśla tytuł. Funkcja goszczenia należy zwykle do instytucji artystycznej występującej w roli gospodarza wobec twórców, dzieł i publiczności. Przedstawiając się jako ta, która gości, a jednocześnie będąc gościem (albo nawet pasożytem) zarówno w przestrzeni, jak i w programie wystawy, instalacja Condorelli zmienia istniejące uwarunkowania instytucjonalne i przestrzenne. Jest ekspozytorem, który jednocześnie wystawia i jest przedmiotem ekspozycji. Długa na ponad 30 metrów kurtyna składa się z trzech sekcji pozwalających na rozmaite konfiguracje, a ponadto wyposażona jest w pół-przezroczyste okna, przez które można rozglądać się po przestrzeni i obserwować prezentowane dzieła lub toczące się wydarzenia. W ten sposób tworzy otwarcia i granice, które strukturyzują nasze doświadczenie tej konkretnej przestrzeni.

Céline Condorelli, *Host*, 2019, fabric

Host is a large-scale curtain installation; both an artwork and an exhibition architecture, it hosts two films by Wendelien van Oldenborgh. The title of the installation names what it does – it hosts. This function usually belongs to the art institution as the host of artists, artworks and audiences. Condorelli’s installation changes the existing institutional and spatial conditions by presenting itself as a host, while also being a guest (or even a parasite) both in the space and the exhibition programme. Conventionally a presentation device, Condorelli’s curtain is both part of the display and on display. More than 30 meters long, it consists of three sections that enable various configurations, with semi-transparent windows allowing views across the space and into exhibitions or events taking place. In this way, the installation creates openings and boundaries that give structure to the experience of the space.



Udział wzięty / Credits

Goszcząca / Host

Udział / With.....	Maaik Balk, Jan van Belkum, Frans, Benjamins, Asnate Bockis, Lo Boelhouters, Jochem Bouma, Paul Diederens, Marcel Dukino, Romeo K. Gambier, Sylvain Hartenberg, Rikie Hoek, Erik Hornman, Lukas Jager, José, Mirjam Kuhr, Willem Kuhr, Twan van Lieshout, Jan de Lint, Ad Maas, Paul van Meerendonk, Niels Meissner, Hans Muskens, Clarence van Niel, Eva Pfannes, Ron Steiner, Maria Stortelder
Kamera / Camera.....	Artur Castro Freire, Sébastien Koepfel, Ben De Wandel
Muzyka / Music.....	Romeo K. Gambier, Clarence van Niel, Hans Muskens, Ad Maas
Dźwięk / Sound.....	Pieter Van Eesbeek, Kwinten Van Laethem
Montaż dźwięku / Sound mix.....	Titus Maderlechner
Miejsce / Filmed on location in.....	Het Karregat, Eindhoven
Produkcja / Produced by.....	Auguste Orts

↪ Praca po lewej / Work on the left

Wendelien van Oldenborgh, *Piękno i prawo do brzydkiego*, 2014, wideo, wersja jednoekranowa w trzech rozdziałach, 57 min

Piękno i prawo do brzydkiego jest eksperymentem filmowym zrealizowanym w utopijnym założeniu architektonicznym Het Karregat w Eindhoven. Autorem zaprojektowanego w 1972 roku budynku był Frank van Klingerem. Het Karregat został zaplanowany jako wielofunkcyjny ośrodek wspólnotowy nowego osiedla. Jego otwarta przestrzeń mieściła pod jednym dachem różnego typu niewydzielone strefy. Znajdowały się tu m.in. biblioteka, szkoła, kawiarnia, supermarket czy ośrodek zdrowia. W zamysle architekta projekt miał zachęcać mieszkanki i mieszkańców do nawiązywania relacji i aktywności społecznych. Dawał także pole do oddolnego przekształcania przestrzeni w duchu idei architektury partycypacyjnej, wspólnotowej i otwartej. Jednak w praktyce okazało się, że utopijne idee nie przetrwały próby czasu i konfrontacji z indywidualnymi potrzebami użytkowników i użytkowniczek. Kolejne renowacje, trwające od końca lat 70., polegały na sukcesywnym dzieleniu i prywatyzacji przestrzeni. Tytuł filmu odnosi się do pracy działającej w Brazylii architektki Liny Bo Bardi. Jej twórczość jest dla van Oldenborgh częstym źródłem inspiracji w myśleniu o wspólnotowym wymiarze produkcji kultury. Jednym z udanych przykładów architektury zbudowanej dla lokalnej społeczności, wrażliwej na potrzeby jej użytkowników i kontekst miejsca, integrującej i otwartej, stał się jej projekt SESC Pompéia w São Paulo. W 1981 roku architektka zorganizowała tam wystawę pt. *Piękno i prawo do brzydkiego* we współpracy z pracownikami i pracownikami społecznymi i medycznymi. Był to manifest jej demokratycznych poglądów estetycznych i zarazem krytyka burżuazyjnego gustu i wartości. Film Wendelien van Oldenborgh próbuje przełożyć idee Bo Bardi na metody produkcji filmowej tworzonej przy udziale byłych i obecnych mieszkanki i mieszkańców Het Karregat.

Wendelien van Oldenborgh, *Beauty and the Right to the Ugly*, 2014, single screen version in three chapters, 57 min.

Beauty and the Right to the Ugly is a cinematic experiment set in the multifunctional community centre Het Karregat in Eindhoven. Designed by architect Frank van Klingerem and completed in 1974, it was constructed in the centre of a neighbourhood of a new housing project, seeking to encourage communal forms of habitation. The design was an open-plan space wherein different activities and functions – a library, a school, a café, a health centre, a supermarket and communal area – would be connected as part of the same superstructure. This was intended as an experiment at a social level, to become a catalyst for bringing together neighbours and enhancing social contact and interaction. It was kept functionally open in order to allow the users to shape the space in the spirit of participative community architecture. In practice, however, this proved to be a utopian idea that was irreconcilable with the users' individual needs; the successive renovations, carried out from the end of the 1970s, saw the space increasingly partitioned and privatized. The title of the film alludes to the work of the Italian-born Brazilian architect Lina Bo Bardi, whose practice has frequently been for Oldenborgh a source of inspiration when it comes to thinking about the communal dimension of cultural production. Bo Bardi's design of the SESC Pompéia Factory cultural and leisure centre in São Paulo became a successful example of architecture built for the local community, sensitive to the needs of its users and the context of the place: integrative and open. In 1981, the architect staged here the exhibition *Beauty and the Right to the Ugly* in collaboration with social and medical workers – a manifesto of her democratic aesthetic views and at the same time a critique of bourgeois tastes and values. In her film, Wendelien van Oldenborgh conceives and implements a filming methodology that translates Bo Bardi's ideas into cinematic devices with the participation of the present-day and former residents of Het Karregat.

Piękno i prawo do brzydkiego
Beauty and the Right to the Ugly

Udział / With.....Hannah Dawn Henderson,
Ievgeniia Gubkina, Maya Smolnyaninova, Ola Hassanain, Hanneke Oosterhof i inni / and others
Kamera / Camera.....Maasja Ooms
Nagranie dźwięku / Sound recording.....Rik Meier
Montaż dźwięku / Sound mix.....Titus Maderlechner
Miejsca / Filmed on location in.....KhTZ, Kharkiv
Produkcja / Produced by.....Schuldenberg Films
Zleczone przez / Commissioned by Grant i/and Marion von Osten dla/for bauhaus imaginista

Wendelien van Oldenborgh, *Dwa kamienie*, 2019, jednokanałowa projekcja wideo z dwiema ścieżkami dźwiękowymi, 61 min.

Projekcja odbywa się wewnątrz instalacji *Goszcząca* autorstwa Céline Condorelli w każdy piątek o godz. 17, wstęp wolny

Materiał filmowy wykorzystany w pracy *Dwa kamienie* zestawia losy i ideały dwóch społecznie zaangażowanych kobiet. Jedną z nich jest wykształcona w Bauhausie niemiecka architektka Lotte Stam-Beese. Druga to Hermina Huiswoud – pisarka, działaczka komunistyczna i antykolonialna z Surinamu. Ich spotkanie rozgrywa się na planie filmowym w formie dialogów i wystąpienie osób zgromadzonych wokół dziedzictwa obydwu figur. Zarówno Stam-Beese jak i Huiswoud pracowały w Związku Radzieckim na początku lat 30. XX wieku. Film *Dwa kamienie* został nakręcony w dwóch znaczących dla ich pracy miastach: w Charkowie i Rotterdamie. Produkcję w Charkowie zlokalizowano w zbudowanej w latach 30. XX wieku konstruktywistycznej dzielnicy ChTZ. Był to pierwszy duży projekt budownictwa mieszkaniowego dla klasy robotniczej, nad którym pracowała Lotte Stam-Beese. Z kolei w Rotterdamie van Oldenborgh pracowała w zbudowanej w latach 50. XX wieku dzielnicy Pendrecht. W tym czasie Stam-Beese była główną architektką i urbanistką Rotterdamu. Dwadzieścia lat później Hermina Huiswoud protestowała przeciw przyjętej przez Rotterdam zasadzie, która ograniczała możliwość osiedlania się Holendrów pochodzących z Karaibów w jakiegokolwiek dzielnicy miasta, jeśli mieliby oni stanowić ponad 5% populacji.

Osoby, których spotkanie zaaranżowała Wendelien van Oldenborgh, są zaangażowane w dyskusje o wspólnotowym i politycznym wymiarze architektury lub osobiście związane z Pendrecht i ChTZ. Ich doświadczenia i refleksje ożywiają dylematy i spory, w jakie uwikłane były Stam-Beese i Huiswoud.

Wendelien van Oldenborgh, *Two Stones*, 2019, single image edit with two soundtracks, played sequentially in the single screen version – 1hr 1min. in total.

Projection takes place inside the installation *Host* by Céline Condorelli, Fridays at 17.00, admission free



Two Stones explores through dialogues and appearances by contemporary protagonists the trajectories and ideas of two socially-committed women: the Bauhaus-trained German architect Lotte Stam-Beese and the Surinam-born communist/anti-colonial activist and writer Hermina Huiswoud. Both worked in the Soviet Union in the early 1930s. *Two Stones* was filmed in the 1930s constructivist district of KhTZ in Kharkiv, Ukraine, the first large housing project on which Lotte Stam-Beese worked, and in Stam-Beese's celebrated 1950s Pendrecht, designed during her period as Rotterdam's main architect/urban planner. Twenty years later, Hermina Huiswoud was agitating against the Rotterdam housing rule, which prohibited Caribbean Dutch inhabitants from settling in any of the city's districts if their presence exceeded 5 percent of the population. The protagonists, brought together by Wendelien van Oldenborgh, engage in discussions on the community and the political dimensions of architecture; or they speak about their personal connection with Pendrecht or KhTZ. Their experiences and reflections revive the dilemmas and disputes that Stam-Beese and Huiswoud were entangled in.

Dwa kamienie – Two Stones

9 Céline Condorelli, *Dziury Paryża*, 2016, druk woskowy na kliszy

Praca służy jako partytura do *Goszczącej*. Zielone kształty zostały wyodrębnione z książki Le Corbusiera z 1956 roku zatytułowanej *Les Plans de Paris 1956–1922*. Stało się to w procesie odrzucenia całej treści (tekstu, rysunków oraz fotografii), oraz modernizmu, bazującego na wyburzeniu i wymazaniu. *Dziury Paryża* stanowią krok wstępny przy tworzeniu kompozycji dla tkaniny. Czysto graficzny design stał się treścią. Następnie został użyty w pracy, która sama w sobie traktowana jest jako urządzenie mające organizować przestrzeń wokół innych działań.

Céline Condorelli, *Holes of Paris*, 2016, Wax print on film

The work serves as a score for *Host*. The green shapes are abstracted from the book by Le Corbusier from 1956 entitled *Les Plans de Paris 1956-1922*, through a process of rejection of all of its content, (writing, drawings and photographs) - the refusal of a modernism it proposes, based on demolition and deletion. *Holes of Paris* was the initial step in creating the composition for the textile. The pure graphic design became the content. Then it was used in a work which itself is treated as a device to organise space around other activities.

Wendelien van Oldenborgh, *Przypisy do Piękna i prawa do brzydkiego*, 2014: *Przypis do rozdziału 2 (Eksperymenty nie muszą się udawać, ale muszą istnieć)*, instalacja z projekcją wideo HD na drewniany panel, mini projektor na monopodzie, 6:21 min

Spośród wielu osób i historii związanych ze społecznością tworzącą Het Karregat kamera zatrzymuje się przy Marii i Mirjam. Były one nauczycielkami Szkoły Otwartej – szkoły bez ścian, otwartej przestrzennie i społecznie.

Wendelien van Oldenborgh, *Footnotes to Beauty and the Right to the Ugly*, 2014, *Footnote to Chapter 2 (Experiments don't need to succeed, they just need to exist)*, installation with HD video projection on a wooden panel, mini projector on a monopod, 6:21 min.

Among the many persons and stories connected with the Het Karregat community, the camera stops with Maria and Mirjam. They were teachers at the Open School – a school without walls, an open space architecturally and socially.

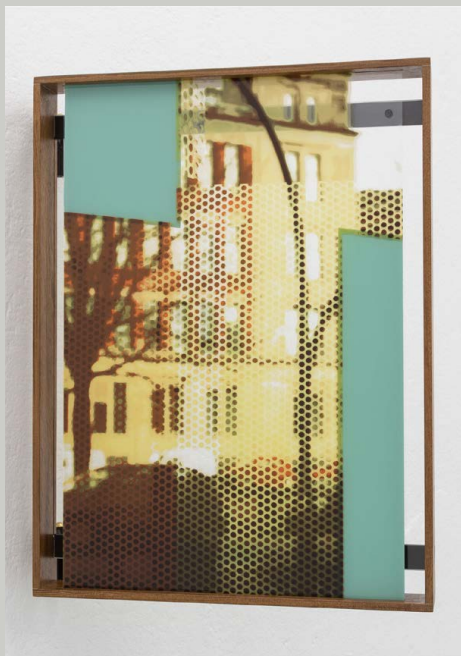


Dziury Paryża
Holes of Paris

*Przypisy do „Piękna i prawa do brzydkiego”:
Eksperymenty nie muszą się udawać,
ale muszą istnieć
Footnotes to ‘Beauty and the Right to the Ugly’:
Experiments don’t need to succeed,
they just need to exist*

Céline Condorelli, *Jak się rzeczy jawią, według Carla Scarpy*, 2016, drewno jotoba, malowana stal, mosiądz, farby akrylowe

Ta praca jest pomyślana jako portal, granica albo próg. Działa jednocześnie jako przeszkoda i punkt dostępu. Przedstawia i problematyzuje coś, co można postrzegać jako bardzo proste, nawet banalne urządzenie przestrzenne. W istocie ustanawia binarny system widzialności działający poprzez logikę wkluczania i wykluczania, odkrywania i zakrywania, udzielania i odmawiania dostępu, dzielenia przestrzeni i czasu.



Céline Condorelli, *How Things Appear, after Carlo Scarpa*, 2016, jotoba wood, painted steel, brass, acrylic.

This work is conceived as a portal, boundary or threshold; acting simultaneously as an obstacle and point of access. It presents and problematises what can be perceived as very simple, or even banal spatial device, which in fact establishes binary system of visibility operating through the logic of inclusion and exclusion, of hiding and revealing, of granting and refusing access, dividing space and time.

*Jak się rzeczy jawią,
według Carla Scarpy
How Things Appear,
after Carlo Scarpa*

Céline Condorelli, *To też wszystko prawda*, 2017, trójbarwny sitodruk na czterobarwnym druku offsetowym

Tak jak *Dziury Paryża* zbudowane są na redukcji, tak *To też wszystko prawda* operuje na zasadzie akumulacji. Dokumentacja pięciu lat działalności galerii P! w Nowym Jorku została wykorzystana do ukazania, jak przeszłe wystawy tworzą kontekst umożliwiający zrozumienie etosu instytucji. To, czego już nie widać, znaczy przestrzeń, zaś stały bywalec nie może przestać dostrzegać dawnych konfiguracji prac w obecnej aranżacji.



Céline Condorelli *It's All True, Too*, 2017, three colour silkscreen on four colour offset print

Just as *Holes of Paris* is built on reduction, *It's All True, Too* operates by accumulation. The documentation of 5 years of P! gallery in New York was used to show how past exhibitions form a context for understanding the ethos of an institution. What is already not visible marks spaces; and a frequent visitor cannot stop seeing the past configurations of works in the present arrangement.

*To też wszystko prawda
It's All True, Too*

Céline Condorelli, *Studium placów zabaw (Lina Bo Bardi, pierwsza propozycja dla Museu de Arte de São Paulo, 1965)*, 2017, druk atramentowy na papierze bawełnianym

Place zabaw i ich wyposażenie stanowią wyraz określonych idei na temat tego, czym są zabawa i dzieciństwo, a więc także kultura jako taka. Na bardzo podstawowym poziomie spotkanie z architekturą „zabawową” jest doświadczeniem cielesnym polegającym na mocowaniu się i mierzeniu ze światem: dotykaniu, wspinaniu się, trzymaniu, badaniu możliwości, sprawdzaniu, jak dana forma może być użyta. Rysunek stanowi fragment studium architektonicznego Liny Bo Bardi wykonanego dla Muzeum Sztuki w São Paulo, gdzie podkreślała ona, że muzea muszą przemawiać do szerokiej publiczności, a także zawierać element „zabawy” poprzez wprowadzenie do swego programu placu zabaw.

Céline Condorelli, *Study for Playgrounds [Lina Bo Bardi, first proposal for Museu de Arte de São Paulo, 1965]*, 2017, Inkjet print on 100% cotton paper

Playgrounds or play objects articulate certain ideas of what playing, childhood and, therefore, culture are. On a very direct level, the encounter with the built environment that playing describes is a physical one, grappling and measuring oneself with and against the world as it is: touching, climbing, holding, testing the possibilities of that encounter, figuring out how form can be used. This drawing introduces a part of Lina Bo Bardi's vision for the Museum of Art of São Paulo, demanding that museums take responsibility for public and popular programmes, as well as for being 'playable' in some way by including a playground as a part of their programme.

↳ Praca po prawej / Work is on the right

Studium placów zabaw (Lina Bo Bardi, pierwsza propozycja dla Museu de Arte de São Paulo, 1965)
Study for Playgrounds (Lina Bo Bardi, first proposal for Museu de Arte de São Paulo, 1965)

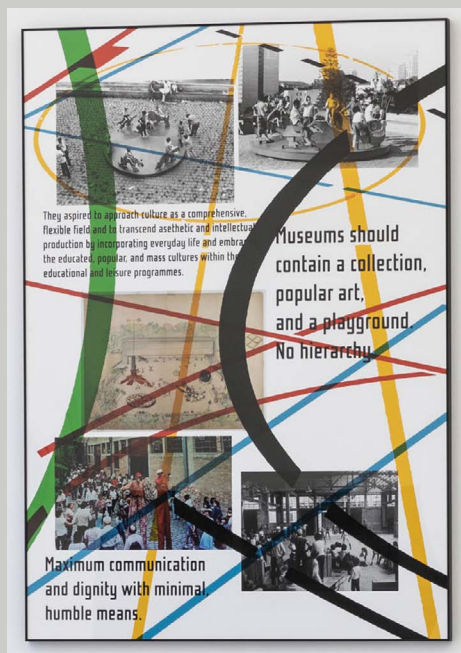
Céline Condorelli, *Bariery gry*, 2020, winyl

Praca mówi o ograniczeniach: tych, które determinują kontury naszych ruchów, tych uniemożliwiających nam dostęp do danego miejsca i tych, które wolno nam przekroczyć. W pośredni sposób opowiada o naturze przestrzeni, którym przypisane są określone funkcje. W *Barierach gry* chodzi o niemożność uczestnictwa, a tym samym o wykluczenie pewnych grup społecznych, w tym wypadku kobiet, z boisk sportowych. Przy każdym boisku wyszczególniono rok, w którym kobietom pozwolono uprawiać publicznie daną dyscyplinę.

Céline Condorelli, *Limits to play*, 2020, vinyl

This work speaks of limits: both those which determine the contours of our movements, those which prevent us from having physical access to a place, and those which we are authorized to cross. Indirectly, it speaks of the nature of those spaces to which specific functions are assigned. *Limits to play* implies an inability to participate, and therefore the exclusion of certain members of society, here women on sports grounds who were prohibited from accessing them. Each sports ground bears the date when women were first allowed to play in public.

↳ Praca na kolejnej rozkładówce /
 See work on the next spread



Bariery gry
Limits to play



Barierų gry



Limits to Play

Wendelien van Oldenborgh, *Przypisy do Piękna i prawa do brzydkiego*, 2014

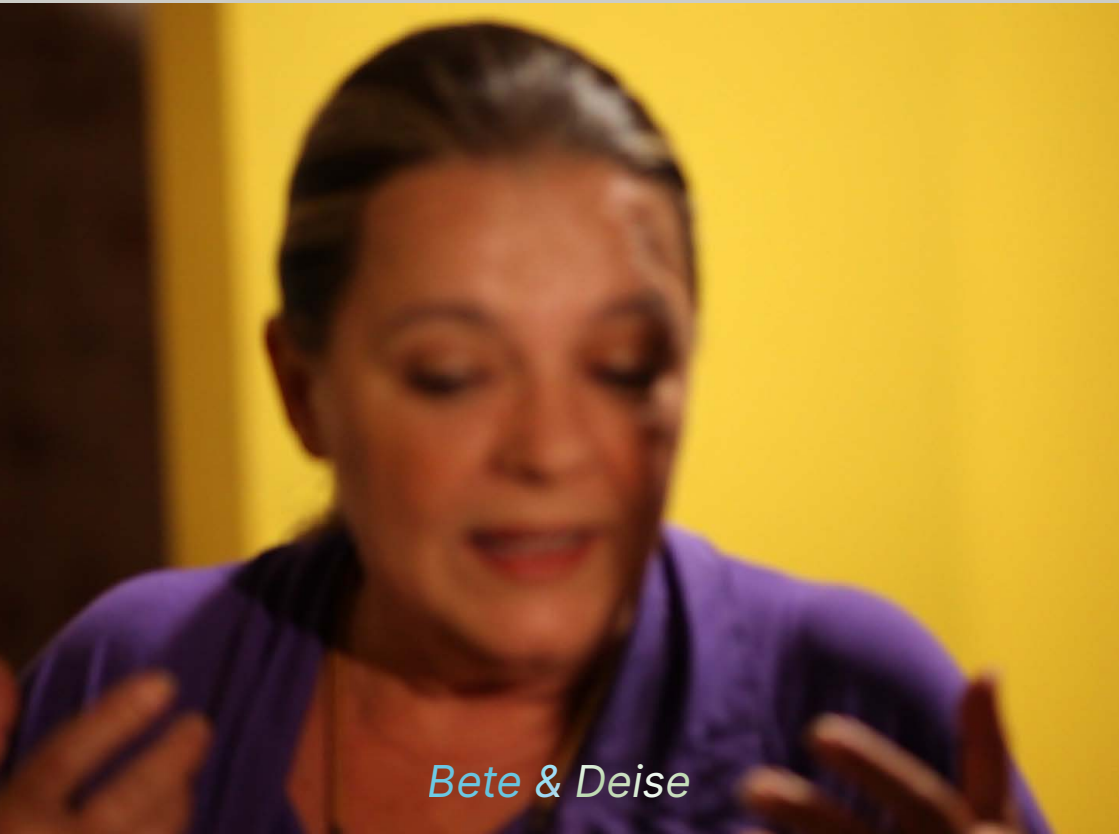
Przypis do rozdziału 3 (Normalizacja znowu wprowadza poczucie bezpieczeństwa), instalacja projekcją wideo HD na drewniany panel, mini projektor na monopodzie, 6:34 min

Maaïke zamieszkuje dawny bar w Karregat na zasadzie umowy antyskłoterskiej. Umowa taka pozwala na zajmowanie za niewielką opłatą pustych budynków, dopóki nie zostaną zburzone lub wynajęte. Maaïke napisała wiersz poświęcony ścianom wzniesionym tu w latach 90. wbrew pierwotnym intencjom architekta.

Wendelien van Oldenborgh, *Footnotes to Beauty and the Right to the Ugly*, 2014: *Footnote to Chapter 3 (Normalisation makes everything safe again)*, installation with HD video projection on a wooden panel, mini projector on a monopod, 6:34 min.

Pursuant to an anti-squatter agreement that allows people to occupy vacant buildings until they are demolished or rented out, Maaïke lives in a former bar at Karregat. She wrote a poem devoted to walls erected here in the 1990s in contravention of the architect's original intentions.

*Przypisy do
Piękna i prawa do
brzydkiego: Przypis
do rozdziału 3
(Normalizacja znowu
wprowadza poczucie
bezpieczeństwa)
Footnotes to Beauty
and the Right to
the Ugly: Footnote
to Chapter 3
(Normalisation makes
everything safe again)*



Bete & Deise

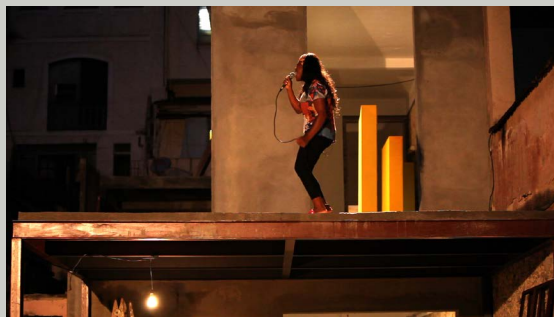
15	Udział / With.....	Bete Mendes i/and Deise Tigrona
	Kamera / Camera.....	Helois Passos
	Dźwięk / Sound recording.....	Marcos Cantanhede
	Montaż dźwięku / Sound mix.....	Charly van Rest
	Miejsce / Filmed on location in.....	Rio de Janeiro
	Zamówione przez / Commissioned by	Frédérique Bergholtz dla projektu / for <i>If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution</i>

Wendelien van Oldenborgh, *Bete & Deise*, 2012, wideo HD, konstrukcja architektoniczna, 41 min

Praca *Bete & Deise* powstała w rezultacie inscenizacji spotkania dwóch kobiet w Rio de Janeiro: Bete Mendes i Deise Tigrony. Dzielą je klasa, wiek i kolor skóry. Łączą płęć i walka o głos w sferze publicznej. Bete Mendes (ur. 1949) jest gwiazdą oper mydlanych i jednocześnie aktywistką polityczną. W latach 70. działała w zbrojnym ruchu studenckim przeciw dyktaturze wojskowej oraz w ruchu robotniczym. Współtworzyła Partido dos Trabalhadores [Partię Pracujących], z którą związani byli późniejsi prezydenci Brazylii: Luiz Inácio Lula da Silva i Dilma Rousseff. Urodzona w 1979 roku Deise Tigrona jest jednym z najsilniejszych głosów popularnego ruchu muzycznego i kultury Funk Carioca. Dorastała i rozpoczęła karierę w biednej dzielnicy Cidade de Deus. Zanim zajęła się muzyką, zarabiała na życie, sprząając. Międzynarodową sławę przyniosło jej wykorzystanie piosenki *Injeção* w globalnym hicie *Bucky Done Gun* wokalistki M.I.A. Związane z życiem w Cidade de Deus trudności spowodowały długą przerwę w rozwoju jej kariery. Rozmowa kobiet pokazuje, w jak różny sposób, zależnie od pochodzenia, zabierają one głos w sferze publicznej, tworzą kulturę i odgrywają płęć. Zaprojektowany przez van Oldenborgh układ architektoniczny, w którym osadzony jest materiał wideo, nawiązuje do koncepcji modernistycznej architektki Liny Bo Bardi. Jej realizacje w Brazylii to przykłady architektury otwartej i służącej społecznym relacjom.

Wendelien van Oldenborgh, *Bete & Deise*, 2012, HD video installation, architectural setting, 41 min

The work *Bete & Deise* stages an encounter between two women in Rio de Janeiro: Bete Mendes and Deise Tigrona. Representing different class and ethnic backgrounds and different age groups, they share gender and their struggle for a public voice. Bete Mendes (b. 1949) is a soap-opera actress and a political activist. In the 1970s, she was involved in the armed resistance group of the student movement against the ruling dictatorship, and was part of the labour movement, co-founding the Partido dos Trabalhadores, the workers' party that launched the political careers of Luiz Inácio da Silva and Dilma Rousseff, who would both later go on to become President of Brazil. Born in 1979, Deise Tigrona is one of the most powerful female voices in the funk carioca music and culture movement. She grew up and started her career in the poor neighbourhood of Cidade de Deus; before taking up music, she earned her living as a cleaner. She was elevated to international fame when the British rapper M.I.A. used Tigrona's song *Injeção* as a basis for her global hit *Bucky Done Gun*. The harsh realities of family life in Cidade de Deus forced her then to take a step back from her musical career, but she has since made a strong comeback. The dialogues between Mendes and Tigrona show how differently, depending on their background, they make themselves heard in the public sphere, produce culture, and perform gender. Designed by van Oldenborgh, the architectural setting in which the video material is embedded was inspired by the concepts of the modernist architect Lina Bo Bardi, whose Brazilian projects are examples of open architecture that serves social relationships.



Bete & Deise

Udział / With.....Imram Achakkar, Ahmed Chouyouhi, Hanane Driouchgril, Janne Van Eynde, Thérèse Flouquet, Evelien Huylebroek, Kevin Mcleod, Alberto Mvila, Brigitte Nowak, Annye Silva de Santos, Hemili Carmen Da Silva Routman i / and Amal Siraj
Kamera / Camera.....Ben de Wandel
Dźwięk / Sound.....Jan Samson
Architektura instalacji we współpracy z Milicą Topalovic/ Architecture in collaboration with Milica Topalovic. Miejsce: Koninklijk Technisch Atheneum – Wollemarkt [Królewskie Atheneum Techniczne], Mechelen / Filmed on location in Koninklijk Technisch Atheneum Wollemarkt (Royal Technical Atheneum), Mechelen. Zamówione przez Katerinę Gregos dla Contour Mechelen / Commissioned by Katerina Gregos for Contour Mechelen

Wendelien van Oldenborgh, *Après la reprise, la prise*, 2009, projekcja slajdów analogowych, dźwięk, 15 min, układ architektoniczny

Projekt *Après la reprise, la prise* rozwinął się w wyniku spotkania na planie filmowym dwóch byłych pracownic fabryk jeansów Levi's oraz grupy uczennic i uczniów szkoły technicznej Koninklijk Technisch Atheneum Wollemarkt w belgijskim Mechelen. Scenariusz ich spotkania rozwijał się w sposób częściowo improwizowany. Materiał filmowy posłużył artystce do montażu audiowizualnej projekcji slajdów. Motywem przewodnim międzypokoleniowych rozmów stała się przeszłość i przyszłość pracy. W opowieściach byłych pracownic fabryki Levi's wspomnienia związane z pracą w przemyśle i oporem robotniczym przechodzą w najnowsze doświadczenia dostosowania się do niestabilnych warunków zatrudnienia. Pod koniec lat 90. w czterech fabrykach jeansów Levi's w Belgii i na północy Francji doszło do masowych strajków i demonstracji przeciw zwolnieniom z pracy. Ostatecznie zakłady zostały zamknięte pomimo silnego, trwającego pół roku protestu niemal dwóch tysięcy osób – głównie kobiet. Wiele z nich rozpoczęło pracę dla Levi's we wczesnej młodości. Po zwolnieniu nie miały szans na znalezienie nowego zatrudnienia. Zainteresowany ich doświadczeniami dramaturg Bruno Lajara zorganizował w 2000 roku dla małej grupki bezrobotnych kobiet warsztaty pisania. W efekcie ich współpracy powstała sztuka teatralna *501 Blues*. Część z nich kontynuowała współpracę z teatrem. Niestety nie zapewnia on stabilnego, zatrudnienia, o które wcześniej walczyły. Jednak kobiety odkryły w nim nie tylko ryzyko ekonomiczne, ale i obietnicę realizacji własnego potencjału. Historie dwóch byłych robotnic, które stały się aktorkami, współbrzmiały z obawami i aspiracjami młodych osób wchodzących właśnie na niestabilny rynek pracy. Znaczącą scenografią spotkania tworzy demontowana klasa szkolna z niepotrzebnymi już maszynami do szycia. Tytuł pracy van Oldenborgh nawiązuje do filmu *La Reprise du travail aux usines Wonder* [Powrót do pracy w fabryce Wonder] autorstwa kolektywu studentów IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) w Paryżu, nakręconego w 1968 roku podczas zakończenia strajku w fabryce w Saint-Ouen. Gest ten osadza spotkanie na planie filmowym w kontekście historii masowych strajków robotniczych i zaangażowania filmu w rewolucję 1968 roku.

Wendelien van Oldenborgh, *Après la reprise, la prise*, 2009, analogue slide projection with soundtrack, architectural setting, 15 min.

The project developed out of a meeting on a film set between two ex-employees of a Levi's factory and a group of students of the Koninklijk Technisch Atheneum Wollemarkt technical school in Mechelen, Belgium. The scenario for their encounter developed in a partly improvised manner. The resulting video material was edited then by the artist into a slide projection with soundtrack. The participants' inter-generational discussions have as their leitmotif the past and the future of labour; in the stories of the ex-Levi's employees, memories of industrial work and worker resistance shift to reflections on recent experiences of adjusting to unstable conditions of employment. In the late 1990s, four Levi's jeans factories in Belgium and northern France saw a wave of strikes and demonstrations against job cuts; ultimately, despite six months of intense protests by around two thousand predominantly female employees, the plants were closed down. The women, many of whom had worked for Levi's from a young age, now found themselves unemployed. In 2000, twenty five of them joined a two-month writing workshop initiated by dramatist Bruno Lajara, who was interested in their experiences. This resulted in the production of a theatre piece, *501 Blues*. Some of the women continued working with the theatre. While it does not provide the stable employment that they fought for, they discovered in the enterprise not only economic risk, but also the promise of realizing their own potential. The stories of two former Levi's workers-turned-actresses resonate with the concerns and aspirations of young people entering an unstable labour market. A dismantled classroom with now redundant sewing machines forms a meaningful setting for the encounter. The work's title is an allusion to *La Reprise du travail aux usines Wonder* (*Resumption of Work at the Wonder Factory*), shot in 1968 by a group of students of the IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) in Paris at the end of a strike at a factory in Saint-Ouen. The gesture anchors the film-set encounter in the context of the history of mass strikes and cinema's involvement in the revolutionary movements of 1968.

Après la reprise, la prise



Wendelien van Oldenborgh, *Przypis do Après la reprise, la prise*, 2016, wydruk lenticularny

Wydruk lenticularny wywołuje efekt płynnego przejścia jednego obrazu w drugi i złudzenie trójwymiarowości na płaskiej powierzchni. Jest jak zatrzymany w czasie kadr filmowy uruchamiany wraz z przemieszczaniem się ciał widzów.

Wendelien van Oldenborgh, *Footnote to Après la reprise, la prise*, 2016, lenticular print

A lenticular print produces a cross-fade effect between images and an illusion of three-dimensionality on a flat surface. It is like a time-frozen film still activated by the spectators' moving bodies.

Przypis do Après la reprise, la prise
Footnote to Après la reprise, la prise

Céline Condorelli, *Białe złoto*, 2012, kurtyna bawełniana, druk cyfrowy

Na kurtynę nadrukowano obraz przedstawiający egipskie uprawy bawełny z około 1930 roku, kiedy to tamtejszy przemysł bawełniany przeżywał rozkwit, a sama roślina zyskała miano „białego złota”. Praca odwołuje się do zainteresowań artystki, ogniskujących się wokół działalności przemysłu tekstylnego i kauczukowego, historii kolonialnej, handlu międzynarodowego oraz polityki pracy i walki.

Céline Condorelli, *White Gold*, 2012, 100% cotton curtain, digital print

This curtain is printed with an image assemblage of Egyptian cotton fields circa 1930, after the Egyptian cotton industry enjoyed an explosion of activity and the plant became known as ‘the white gold of Egypt’. It supports Condorelli’s research into the textile and rubber industries, colonial history, international trade, labour and militant politics.



Białe złoto
White Gold

Monika Sosnowska, *WEJŚCIE – URSUS*, 2012 malowana stal

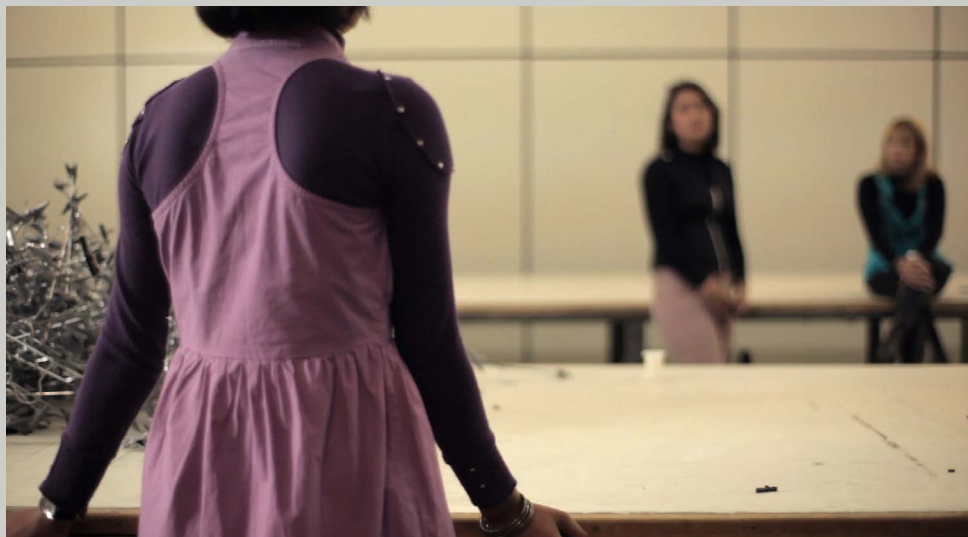
Kurtyna *Białe złoto* owija rzeźbę *WEJŚCIE – URSUS* Moniki Sosnowskiej. Z uwagi na rozmiar praca ta stała się nieodłącznym elementem przestrzeni msł. Jest też punktem odniesienia dla projektu wystawy zaproszonych artystek. Podobnie jak Condorelli, Sosnowska przetwarza historię pracy przemysłowej. *WEJŚCIE – URSUS* to rodzaj rekonstrukcji wejścia do zamkniętej fabryki Ursusa w skali 1:1. Fabryka była zarówno miejscem pracy, jak i oporu. W roku 1976 w Ursusie odbyły się masowe strajki przeciwko zapowiedzianym przez władze podwyżkom cen. Choć protesty zostały brutalnie stłumione, wydarzenia w Ursusie przyczyniły się do powstania Komitetu Obrony Robotników i ruchu opozycyjnego w PRL. Praca Moniki Sosnowskiej nie jest dokładnym odwzorowaniem wejścia do fabryki. To niefunkcjonalny model, który nawiązuje do problemów sztuki modernistycznej. Podejmuje kwestie zarówno jej bezpośredniego społecznego zaangażowania (m.in. poprzez projekty przemysłowe), jak i ambicji budowania nowego języka abstrakcji.

Monika Sosnowska, *ENTRANCE – URSUS*, 2012, painted steel

The curtain *White Gold* envelops the sculpture *ENTRANCE – URSUS* by Monika Sosnowska, a work that, if only because of its size, has become a permanent feature of the msł space. It also serves as a point of reference for the design of the exhibition of Condorelli and van Oldenborgh. *ENTRANCE – URSUS* is a sort of 1:1 scale reconstruction of the entrance to the now-defunct tractor factory in Ursus near Warsaw, which was both a major industrial workplace and a site of contestation. In 1976, it went on strike to protest drastic food-price increases announced by the authorities. The brutal suppression of the strike led to the founding of the Workers’ Defence Committee and became a major turning point in the history of the Polish opposition movement during the communist era. Monika Sosnowska’s work is not a precise copy of the factory entrance; rather, it is a non-functional model that takes up the issues of modernist art: its direct social engagement (e.g. through industrial projects) and its ambition to develop a new language of abstraction.

WEJŚCIE – URSUS
ENTRANCE – URSUS

Udział / With.....Junia Cajaiba Nogeira, Francimara Lobato, Lilian Quela dos Santos, Claudia Yammine, Ana Lucia Vieira de Moraes, Rosemary Paiva, Luciana de Santos Almeida, Ana Teresa de Silva Riquena, Consuelo Luna, Maria de Fatima Alves de Oliveira, Mirian da Silva Vasconcelos, Sandra Soares Prata i/and Fernanda Bouchat
 Kamera / Camera.....Helois Passos
 Dźwięk / Sound.....Tiago Bittencourt
 Make-up.....Rosemary Paiva
 Miejsca / Filmed on location in.....Wearplay, Teatro Oficina, São Paulo
 Zamówione przez.....Moacira Dos Anjos dla 29. Biennale w São Paulo
 Commissioned by.....Moacir Dos Anjos for 29. São Paulo Biennale



Wendelien van Oldenborgh, *Pertinho de Alphaville*, 2010, instalacja, cyfrowa projekcja slajdów, dźwięk, 20 min

Punktem wyjścia do powstania materiału filmowego wykorzystanego w produkcji *Pertinho de Alphaville* były dwie pozornie odległe przestrzenie społeczne: fabryka i teatr. Trzecią lokalizacją dopełniającą pracę jest muzeum. Fabryka to Wearplay – położone w pobliżu bogatej dzielnicy Alphaville w São Paulo miejsce produkcji ubrań i zakład pracy filmowanych kobiet. Z kolei z Teatro Oficina – były przestrzenią biurową przekształconą w teatr przez architektkę Linę Bo Bardi – związana jest zawodowo jedna z uczestniczek projektu. Pierwszym etapem pracy van Oldenborgh było zaaranżowanie spotkania z kobietami na planie filmowym i dokumentacja ich częściowo improwizowanych rozmów i interakcji. W opowieściach o indywidualnych doświadczeniach pracowniczych i aspiracjach przewija się historia walk robotniczych lat 70. w Brazylii i współczesna restrukturyzacja przemysłu odzieżowego. Przed rokiem 2008 kobiety szły za niewielkie wynagrodzenie ubrania globalnych marek na międzynarodowy rynek zbytu. Jednak

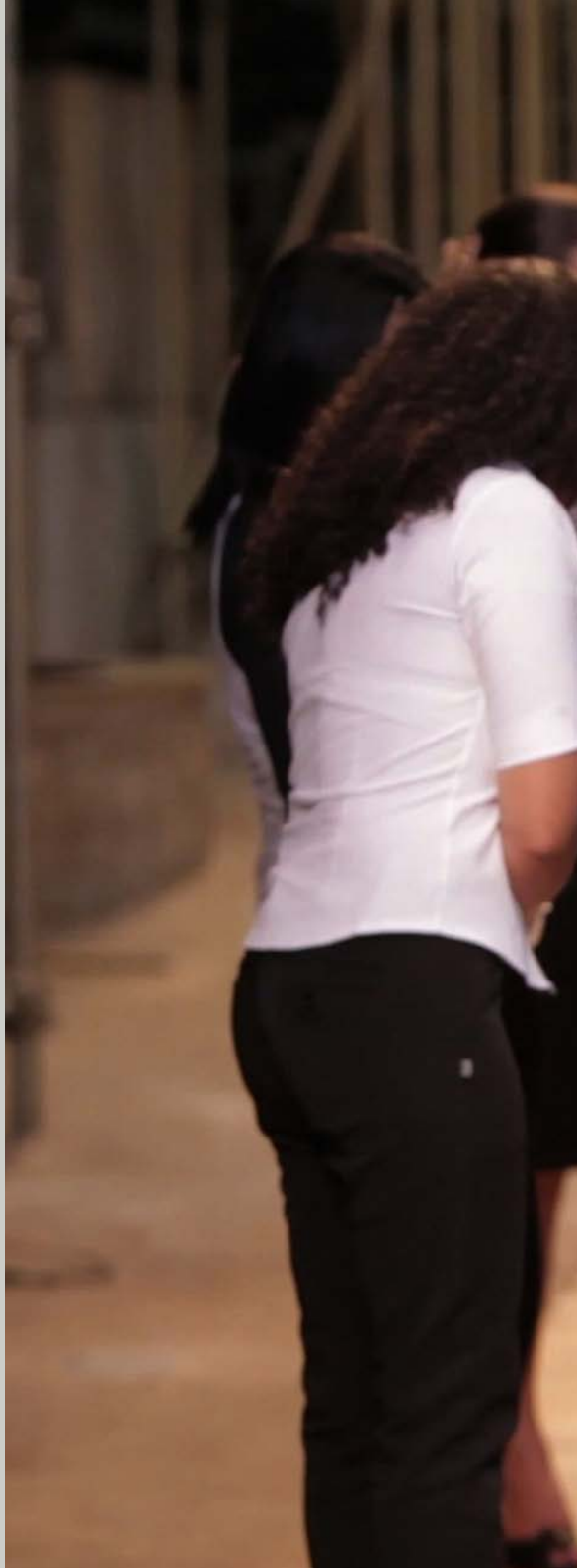
w wyniku światowego kryzysu ekonomicznego zarząd fabryki był zmuszony do wprowadzenia drastycznych cięć. Polegały one na zwolnieniach, zmniejszeniu produkcji i poszukiwaniu lokalnych rynków zbytu. Sukcesem biznesowym okazał się pomysł połączenia miejsca produkcji ze sklepem. Praca i towary zostały zainscenizowane na wzór spektaklu, tak żeby klientki i klienci mogli przyglądać się kobietom szyjącym ubrania. W kolejnym etapie pracy artystka przełożyła materiał filmowy na slajdy, zmontowała sceny i dialogi, po czym osadziła je w przestrzeni architektonicznej. Dźwięki, teksty i obrazy zostały zestawione w sposób skojarzeniowy, nieciągły i fragmentaryczny. Oldenborgh nie tworzy spójnej narracji o problemach pracowniczych w stylu realizmu dokumentalnego. Jej montaż ujawnia środki produkcji audiowizualnej i pracę włożoną w powstanie dzieła. Część tej produkcji stanowi także publiczność, która musi samodzielnie połączyć rozproszone wątki oraz audiowizualne i przestrzenne elementy pracy. Podobne idee przyświecały Teatro Oficina. Jego budynek i program rozmywały granice między aktorkami i aktorami a publicznością, ulicą i spektaklem.

Pertinho de Alphaville

Wendelien van Oldenborgh, *Pertinho de Alphaville*, 2010, installation, digital slide projection with sound, 20 min.

The video material used in *Pertinho de Alphaville* took as its point of departure two seemingly distant social spaces: a factory and a theatre. These are complemented by a third: the museum. The factory, located near the wealthy neighbourhood of Alphaville in São Paulo, is Wearplay, a jeans manufacturing plant and the workplace of the filmed women. Besides them, the project involved an actress of Teatro Oficina, an ensemble housed in a former workshop, redesigned into a theater by Lina Bo Bardi in central São Paulo. The first part of van Oldenborgh's project was to stage the meeting of the women on a film set and document their partly improvised discussions and interactions. Reflected in stories about individual employee experiences and aspirations, we are presented with a history of the 1970s worker struggles in Brazil and the current-day restructuring of the clothing industry. Up to 2008, the women had low-paid jobs sewing global-brand garments for the international market. But then the financial crisis hit and the management had to introduce drastic measures: lay off staff, reduce output, and reorient towards local markets. The idea of combining the factory with a store proved to be successful; the production process was turned into a spectacle so that customers could watch the seamstresses at work. For the next stage, van Oldenborgh transferred the video material into slides, editing them into a montage of dialogues and scenes, and embedded them in a specially conceived architectural setting. The sounds, dialogues, and images were combined in an associative, discontinuous and fragmentary way; rather than seeking to produce a cohesive documentary with realism-style narrative about worker issues, Oldenborgh's montage reveals the very fabric of audiovisual production and the labour behind the work. The public, who have to connect both the different narrative threads and the work's audiovisual and spatial elements, are part of the production too. Similar ideas inspired the work of Teatro Oficina, whose building and programme blurred the boundaries between the cast and the audience, the street and the show.

Pertinho de Alphaville





Céline Condorelli, *Przeciętne kompozycje przestrzenne*, 2015, stal niestopowa, sklejka, tapicerka, tkanina, farba

Instalacja jest efektem niekończącej się pogoni za tajemniczym, podobnym do mebla obiektem, który pojawia się w jedynej zachowanej fotografii Sali Neoplastycznej Strzeмиńskiego z 1948 roku. Sekwencja przedmiotów i konstrukcji ustanawia możliwe relacje z oryginałem. Wynikają one każdorazowo z metody badania albo określonego podejścia: jakiegoś zasobu wiedzy. Obiekty powracają do przestrzeni, w której sfotografowany został oryginał. Instalacja została pomyślana jako ławka, na której można usiąść, oglądając film autorstwa van Oldenborgh.



Céline Condorelli, *Average Spatial Compositions*, 2015, mild steel, plywood, upholstery, fabric, paint

The installation charts the continued pursuit of the mysterious furniture-like object that appears in the only surviving photograph of Władysław Strzeмиński's Neoplastic Room from 1948. A sequence of objects and constructions establish possible relations to the original. Each one is the result of a way of studying, or approaching something: a body of knowledge. The objects return to the site where the original was photographed. It is intended to be used as a bench while watching the film by van Oldenborgh.

Céline Condorelli, *Bawełna/Kauczuk*, 2017, dwubarwny sitodruk na czerwonym papierze Fabriano

Praca – przyglądająca się materialnym, społecznym i politycznym przemianom, jakim podlegają surowce – składa się z obrazów zrealizowanych przy użyciu fragmentów pochodzących z linii produkcyjnej fabryki opon Pirelli. Na obrazy składają się trzy rodzaje materiałów gromadzonych i przekomponowywanych w czasie: odpady z fabryki, publikacja *Pirelli & C. in its Fiftieth Anniversary Year* oraz wyimki z wewnętrznych biuletynów firmy. Powstały cykl to rejestr, za pomocą którego artystka podejmuje próbę opisanego i zmapowania specyficznego wprowadzenia do pracy, w tym jej geopolitycznego i kolonialnego wymiaru. Jednocześnie podkreśla ona fakt, iż widzialność pracy jest krucha i niepewna. Stawia także pytanie, jakie warunki muszą powstać, by obrazy mogły zaistnieć.

Céline Condorelli, *Cotton/Rubber*, 2017, two colours silkscreen on red fabriano paper

Looking at the material, social, political transformations undertaken by raw materials, this work is composed of images made of collected fragments from the Pirelli factory's tyre production process and factory line. The images are constituted by three different types of materials, collected and re-arranged over time: discarded fragments from the factory, the *Pirelli & C. Fiftieth Anniversary* publication, and in-house magazine extracts. The resulting series is a register which attempts to describe and map a specific entry into labour, including its geopolitical, colonial dimension; but emphasizes that the visibility of labour is fragile, precarious, and questions the conditions for the images to exist.



*Przeciętne kompozycje
przestrzenne
Average Spatial
Compositions*

*Bawełna/Kauczuk
Cotton/Rubber*

Céline Condorelli, *Powierzchnia styku [Rejestr pracy kolektywnej, fabryka Pirelli, Settimo Torinese] I & II*, 2016, druk fotopolimerowy na papierze bawelnianym

Tak jak w przypadku pracy *Bawelna/Kauczuk*, grafiki stanowią pokłosie pracy w fabryce opon Pirelli i wynik drobnych interwencji w proces produkcyjny dokonywanych w dialogu z pracownikami fabryki. Przemiana surowców w oponę objawia się jako łączny efekt wysiłków ludzkich, których kulminacją jest powstanie przedmiotu krążącego następnie po świecie i zostawiającego ślady owej zbiorowej pracy; w tym przypadku – odcisk na papierze.

Céline Condorelli, *Contact Patch [Register of Collective Labour, Pirelli Factory, Settimo Torinese] I & II*, 2016, photo polymer print on 100% cotton paper

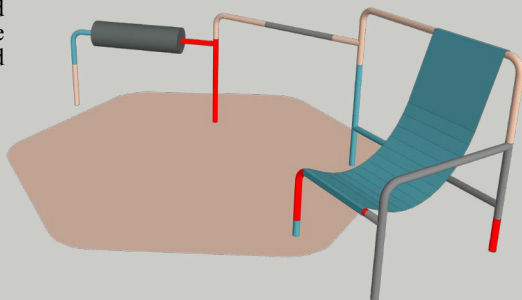
Just like *Cotton/Rubber*, these two prints were the outcome of work in the Pirelli tyre factory, and the result of small interventions in the existing production process, through conversations with the people who make it possible in the first place. The work considers the transformation of materials into a tyre as being the cumulative effort of individuals and their respective actions, bound into an object, which subsequently navigates the world, leaving traces of that collective labour; and here, an imprint onto paper.



*Powierzchnia styku
(Rejestr pracy
kolektywnej, fabryka
Pirelli, Settimo
Torinese) I & II
Contact Patch
(Register of Collective
Labour, Pirelli Factory,
Settimo Torinese) I & II*

Céline Condorelli, *Kompozycja przestrzenna 13*, 2021, stal niestopowa, tkanina, farba

W *Kompozycji przestrzennej 13* artystka docieka istoty granicy pomiędzy dziełem sztuki na wystawie i dziełem sztuki w przestrzeni publicznej. Praca nawiązuje formą do urządzeń znanych z placów zabaw. Kontekst natomiast sugeruje wykorzystanie jej jako urządzenia spoczynkowego. Pojęcia zabawy, spoczynku i pracy są tu ponownie przywoływane przez obiekt, który zaprzecza ich odrębności. To również kolejna próba udzielenia wsparcia – tym razem innej pracy van Oldenborgh. W ten sposób dwie nowe produkcje artystek wzajemnie się „zasilają”: film jest powodem, dla którego siadamy, a spoczęcie sprzyja oglądaniu filmu.



Céline Condorelli, *Spatial Composition 13*, 2021, mild steel, fabric, paint

The work is an investigation into the border between a work of art in an art show and the work in a public space. The form is referencing the utilities for playgrounds while the function suggested by the context is for using it as a resting device. The notions of play, rest and work are once again set in motion by an object that contradicts the divisions between them. It is also another attempt at giving support - here for another work of van Oldenborgh. The two new productions of the artists contribute mutually. The film is the reason for resting, while the seating supports the watching experience.

*Kompozycja
przestrzenna 13
Spatial Composition 13*

Produkcja, reżyseria, montaż / Produced, directed and edited by.....Wendelien van Oldenborgh
Asystent reżyserki, zdjęcia produkcyjne, research / Assistant director, research, production
skills.....Jakub Danilewicz
Zdjęcia, obsada / Camera, cast.....Magda Bojdo
Dźwięk, obsada / Sound, cast.....Paulina Sacha
Produkcja wykonawcza, obsada / Executive producer, cast.....Monika Czajkowska
Współpraca nad scenariuszem, obsada / Script advice, cast.....Ewa Borysewicz
Współpraca nad scenariuszem, obsada / Script advice, cast.....Magda Kupryjanowicz
Kostiumy, obsada / Costume, cast.....Elżbieta Szurpicka
Współpraca nad montażem, obsada / Editing advice, cast.....Aleksandra Rosset
Tłumaczenie na planie / On-set translations.....Joanna Sokolowska
Miejsca / filmed on location in.....Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź Film School
Produkcja / Produced by.....Muzeum
Sztuki w Łodzi i Laboratorium Narracji Wizualnych / vnLab przy Szkole Filmowej w Łodzi
Projekt powstał przy wsparciu / Supported by.....Mondriaan Fund

Wendelien van Oldenborgh, *obsada*, 2021, video HD, 33 min

Projekt awangardy, który manifestuje się w sztuce abstrakcyjnej, miał być uniwersalny i przyczyniać się do powszechnej zmiany społecznej. Jednak patriarchalny przywilej był niewidoczny dla artystów awangardowych, neoawangardowych, a nawet współczesnych. Przyniosło to w rezultacie międzypokoleniowe wymazanie kobiet z kolektywnego głosu sztuki. *obsada* to nowa produkcja filmowa van Oldenborgh, zrealizowana specjalnie na wystawę w Muzeum. Powstała we współpracy z zespołem filmowym złożonym z samych kobiet. Jest próbą nie tylko rewizji historii wymazywania kobiet z kultury, ale i stworzenia innych, niepatriarchalnych opowieści oraz metod pracy. Zaangażowana w produkcję grupa studentek, doktorantek i absolwentek związana jest z łódzką Szkołą Filmową. Zmiana, do której dążą, nie polega wyłącznie na zastąpieniu kobiet mężczyznami. Wydarza się w otwartym – wrażliwym na kontekst miejsca i wielogłos zespołu – improwizowanym procesie współpracy z van Oldenborgh. Osobiste i grupowe doświadczenia kobiet współgrają z planami filmowymi w Muzeum Sztuki (w tym w Sali Neoplastycznej) i Szkole Filmowej. Elementy scenografii przywołują Warsztat Formy Filmowej – łódzką grupę eksperymentalną zajmującą się filmem strukturalnym. Należeli do niej wyłącznie mężczyźni. W 1973 roku w Muzeum Sztuki odbyła się *Akcja Warsztat*, która manifestowała metody pracy i cele tej grupy. Chodziło o badanie właściwości medium filmowego i poszerzenie go o eksperymenty audiowizualne i performatywne. Podkreślano wspólnotowy charakter produkcji filmowej i autorstwa oraz udział publiczności w strukturze wydarzenia audiowizualnego. Podobnie jak ich awangardowi poprzednicy, twórcy Warsztatu skupiali się na analizie medium swojej pracy, ale przeoczyli własny przywilej i nieobecność kobiet w kolektywie filmowym.

Wendelien van Oldenborgh, *obsada*, 2021, HD video installation, 33 min.

The avant-garde project, which manifests itself in abstract art, was supposed to be universal and contribute to sweeping social change. But patriarchal privilege was invisible for avant-garde, neo-avant-garde, and even contemporary artists. This resulted in women having been erased from the collective voice of art across generations. Wendelien van Oldenborgh's *obsada*, a new film production made especially for the Muzeum Sztuki exhibition, is a collaboration with an all-female film crew and an attempt not only to revise the history of women's erasure from culture, but also to propose other, non-patriarchal narratives and methods of work. Involving a group of MA and PhD students as well as graduates of the Łódź Film School, the change they strive for does not consist simply in replacing men with women; rather, it occurs in an open and improvised process – sensitive to the context of the place and the polyphony of the team – of collaboration with van Oldenborgh. The women's individual and collective experiences resonate with locations in Muzeum Sztuki (including the Neoplastic Room) and the Film School. Elements of scenery evoke the Workshop of the Film Form, an all-male Łódź-based experimental collective working with structural film. In 1973, the WFF staged the *Akcja Warsztat* at Muzeum Sztuki to present their work methods and goals; the idea was to explore the inherent qualities of the film medium and to expand it with audiovisual and performative elements; also emphasized was the collective aspect of film production and authorship, and the public's participation in the structure of the audiovisual event. However, like their male avant-garde forerunners, the WFF artists focused on analysing their chosen medium, but remained oblivious to their own privilege and the absence of women from their collective.

1 The Polish word "obsada" means "film cast" but can also mean "working party" - it connotes the distribution of work positions as well as placing of a plant in the ground.



Céline Condorelli, *Zanzibar*, 2019, sześciobarwny druk offsetowy

Grafika, odnosi się zarówno do książki artystki o ogrodzie jako wystawie, jak i do trwałej instalacji publicznej przewidzianej dla londyńskiego dworca King's Cross. Stanowi skumulowane studium kolorystyczne restauracji i sali koncertowej „Zanzibar”. Sala zaprojektowana i zbudowana przez Linę Bo Bardi wokół drzewa mango w Salvador de Bahia na wybrzeżu Brazylii.



Céline Condorelli, *Zanzibar*, 2019, 6 colour offset print

Referring to both the artist's book proposing the garden as an exhibition, and the permanent public artwork of the same name for King's Cross, London, this print is a cumulative colour study of a restaurant and concert venue named Zanzibar, in Salvador de Bahia on the coast of Brazil, designed and built by Lina Bo Bardi around an existing mango tree.

Zanzibar

Céline Condorelli, *Permutacje*, 2019, sześciobarwny druk offsetowy

Trzy grafiki to kolejne etapy drukowania pojedynczego obrazu przy użyciu separacji barw. W ten sposób obraz jest (de)konstruowany. Jednocześnie stanowi kompozytowe przedstawienie poszczególnych etapów budowy *Zanzibaru*, ogrodu rzeźb jako instalacji publicznej autorstwa Condorelli. Obraz funkcjonuje tu zatem jako klucz do ukazania i otwarcia skumulowanego procesu pracy poprzez pozorne zaprezentowanie jego części składowych.

Céline Condorelli, *Permutations*, 2019, 6 colour offset print

The three prints consist of the separate steps in the printing of one image, using colour separation. In this way the image is (de)constructed, itself a composite image of different steps in the construction of *Zanzibar*, the sculpture garden as a public artwork by Condorelli. Here the image functions as a key for exposing and opening up a cumulative labour process by seemingly showing its parts.



Permutacje
Permutations

Céline Condorelli, *Po*, 2017, fotoluminescencyjny winyl

KOMENTARZ ARTYSTKI: Moim punktem wyjścia było cytowane przez Hannę Arendt w *Między czasem minionym a przyszłym* (1961) zdanie René Chara, że „naszego dziedzictwa nie otrzymujemy na mocy żadnego testamentu”. Dziedzictwo kulturalne to przekaz beztestamentowy. Chodzi tu o myślenie o spuściźnie w kategoriach tego, co komunikowane i komunikowalne, oraz tego, co takie nie jest; w kategoriach niepokojącej (albo niepokojonej) przeszłości i niepewnej terażniejszości. Jest to sposób problematyzowania kwestii przekazu międzypokoleniowego, a także przekazu pomiędzy miejscami i czasami. W lukach czy ciszach wywoływanych przez ów brak testamentu przeszłość nęka terażniejszość. Pustka zaś sama zaczyna reprezentować albo zastępować brakującą ogniwa łączące nas z naszym dziedzictwem (tym, co do nas przychodzi), ale także umożliwiające nam zrozumienie terażniejszości i tworzące potencjały przyszłości jeszcze niezdefiniowanej, nienapisanej, nieukształtowanej. W ten sposób opowiadane są historie wahające się, niepewne, pełne białych plam, luk, braków i pęknięć.



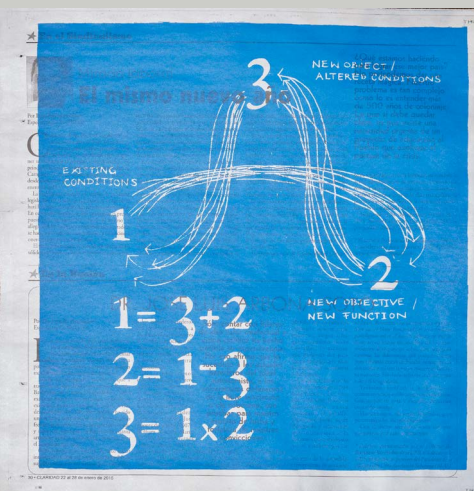
Céline Condorelli, *After*, 2017, photoluminescent vinyl

A NOTE FROM THE ARTIST: I started from René Char's sentence, as quoted by Arendt in *Between past and future* (1961), that "Our Inheritance comes to us by no testament". Cultural heritage is a problem of transmission, one which is made in the absence of a testament. To think of a legacy in terms of what is communicated - and communicable - and what is less so; both in terms of a troubling (or troubled) past or an uncertain present. This is a question as a way of problematizing transmission between generations, and between places and times. Within the gaps, or the silences created by this absence of a testament, the past haunts the present, while those voids start representing, or standing for, the missing links to that inheritance (what comes to us); but also the missing links to the understanding of a present and to their own possibility into a future yet to be defined, written, shaped. In this way, stories are told that are hesitant, uncertain, full of blanks, voids, absences and cracks.

Po / After

Céline Condorelli, *Strategia wszystkiego*, 2015, jednobarwny sitodruk, gazeta codzienna („Claridad”, 22 stycznia 2015)

Strategia wszystkiego to diagram procesu pracy artystki zacerpnięty od Fredericka Kieslera, jednego z pionierów nowoczesnego designu. Diagram pokazuje, jak działa korrealizm. Proces projektowania polega na interwencji w kontekst, który za sprawą tego działania się zmienia. Ta zmiana może powodować potrzebę przeprojektowania. Jest to niekończący się proces napędzany przez umieszczenie dzieła w nieustannie zmieniającym się środowisku. Grafika została wydrukowana na podkładzie gazetowym i ma za tło codzienne wiadomości.



Céline Condorelli, *The Strategy of Everything*, 2015, one colour silkscreen print, daily newspaper (Claridad, 22 January 2015).

The Strategy of Everything is a diagram of Condorelli's working process, as adapted from Frederick Kiesler, a designer who was responsible for pioneering work in modern exhibition design. It is a depiction of how Correalism works. The process of designing is an intervention in the context, which by that action is altered. This change might generate the need for a redesigning. This is an endless process that is generated by the setting of a work in an ever-changing environment. The print is made on a newspaper, giving time and place to when it was made, using the news as background.

Strategia wszystkiego
The Strategy
of Everything

Après la reprise, la prise, 2009

Praca porusza kwestie warunków pracy, tego, co jest i nie jest dopuszczalne, a także konsekwencji decyzji, które są zawsze jednocześnie wielkie i niewielkie, osobiste i firmowe, ważne dla każdego z osobna i dla wszystkich razem. W filmie wynikające z tych kwestii abstrakcyjne pojęcia zyskują głos, kształt, oblicze, aspekt. To być może jedna z moich ulubionych prac na wystawie, bo wszystko to dzieje się w przestrzeni pokazu, w ramach (fizycznego) doświadczenia budowanego przez wielowarstwową relację pomiędzy dialogiem, trwającymi rozmowami (pod pewnymi względami osobistymi, a pod innymi grupowymi, wspólnotowymi, historycznymi), slajdami/fotosami; pomiędzy tym, co widać, co słycać, i doświadczeniem siedzenia w tej konkretnej sali.

W pracy obecna jest pewna samoświadomość również w odniesieniu do prezentacji, która mnie szczególnie interesuje – najbardziej ewidentnie przejawia się ona w tym cudownym momencie, gdy urzędzenia w technikum zostają rozpoznane („Chodź i zobacz! Takie same jak miałyśmy w fabryce! Niechże zajrzę pod spód!”) jako maszyny, przy których bohaterki – dzisiaj aktorki, niegdyś szwaczki w fabryce jeansów Levi’s – spędziły tyle „czasu życia” („Czas życia za pieniądze – trudno to nazwać uczciwą wymianą”¹).

¹ Alexander Kluge, Oskar Negt, *History and Obstinacy*, New York 2014, s. 400.

Branie i odbieranie, występowanie i przedstawianie

Przechodząc od roboty [*labour*] do pracy [*work*], porzuciły fabrykę dla teatru („Teraz, kiedy byliśmy już na scenie, nie chcemy wracać do fabryki!” – mówi jedna z nich). Oznacza to odzyskanie własnego głosu, rodzaj politycznego zwycięstwa: teraz, kiedy jesteśmy na scenie, możemy same się reprezentować. Rzemiosło sceniczne to również praca, ale kiedy tym, co jest przedstawiane, jest praca fabryczna, powstaje przyprawiające o zawrót głowy spiętrzenie autotematycznych odniesień: praca o pracy o pracy o pracy... Zaś stawką, o którą toczy się tu walka, jest robota [*labour*] sama w sobie, co odnosi się do kobiet na całym świecie.

Przypis do Après la reprise, la prise, 2016

Lentikularne wydruki Wendelien przemawiają do mnie niczym znajome formy; przypominają mi o tym, na jak wiele sposobów obecne są obrazy, i o tym, że kiedy granica pomiędzy ruchomym obrazem i rzeźbą wreszcie pęka, to dzieje się tak za sprawą najciekawszych rzeczy. Co to jest: film, praca dwuwymiarowa, rzeźba? I czy to w ogóle ma znaczenie? Najważniejszy wydaje mi się fakt, że to moja obecność w przestrzeni, moje poruszenia, mój wzrok sprawiają, że dzieło staje się tym, czym jest. Spodobałoby się to Katarzynie Kobro, podobnie jak El Lissitzkiemu.

Pertinho de Alphaville, 2010

Praca jest często ukryta – za murami fabryk i firm, za przedmiotami, albo wymazywana przez nie – i nie odgrywa roli w naszej kulturze „wizualnej” (co zawsze wydawało mi się eufemistycznym określeniem straszliwego wzroko-centryzmu), chyba że w postaci symbolicznej i zniekształconej. Tak jakby praca (czy finanse, skoro już o tym mowa) nie miała roli do odegrania na tej scenie, podczas gdy produkcja zdaje się w coraz większym stopniu zależeć od form wiedzy, intelektu, kontroli, technologii i tak dalej. Lecz produkcja opiera się również na języku, na mowie – na materii fizycznej i afektywnej, na sposobach życia, na warunkach umożliwiających stworzenie czegokolwiek. Opowieść o tej produkcji (ubrań, spektaklu) rozgrywa się w Teatro de Oficina Liny Bo Bardi, budynku stworzonym poprzez ujawnienie jego własnej konstrukcji, ramy obejmującej ulicę (w sensie dosłownym). W ten sposób treść i forma stają się jednym, sposób mówienia o czymś staje się właśnie tym, o czym jest mowa. Jest tu obecne wszystko, co wiąże się z tworzeniem, realizacją, stłoczone obrazy, jeden kontekst, inny kontekst, rozwijające się w gładkim spazmatycznym rytmie slajdów przechodzących jeden w drugi. Lecz opowieści toczą się dalej, płyną, tyle słów, które nigdy nie zdążają wypełnić luki pomiędzy fotosami, które zawsze będą opisywały rzeczywistość doświadczenia, do którego się odwołują, ale nigdy jej w sobie nie zawrą.

fabrykacja – produkcja

rozmaite języki pracujących

*Komentarze do prac Wendelien
van Oldenborgh autorstwa Céline Condorelli*

Bete & Deise, 2012

Obejrzałam tę pracę na przygotowanej przez whw wystawie *dear art* w Calvert 22 w Londynie w 2013 roku. Możliwe, że tam poznałyśmy się z Wendelien, ale żadna z nas nie jest tego pewna. Z jakiegoś powodu to, co robimy, ząębiamy się – poprzez innych ludzi, poprzez wystawy, koncepcje, programy i tak dalej; więc my również jako artystki miałyśmy ze sobą do czynienia za pośrednictwem innych twórców i ich programów. Nie potrafimy jednak przypomnieć sobie, co kiedy się wydarzyło, ani oddzielić od siebie poszczególnych wydarzeń. Jest to namacalne doświadczenie faktu, iż dzieło sztuki stanowi zawsze rezultat czyjejś pracy, a zatem kontakt z wystawą to doświadczenie społeczne – nawet jeżeli praca ta staje się niewidzialna za sprawą tych samych struktur, które mają za zadanie wyeksponowanie dzieła. Wierzę również, że zainteresowania zbiegają się, więc nasze ścieżki w pewien sposób wiodą w tym samym kierunku, nawet jeżeli dzieje się to w różnych językach czy krajach, trochę tak jak ścieżki Bete Mendes i Deise Tigrony, które w filmie jawią się jako równoległe pod wieloma względami i zmierzające ostatecznie ku jakiejś magii, po drugiej stronie walki, którą one obie toczą.

Ta praca jest dla mnie ważna, bo mogę w ten sposób wskazać na moje spotkanie z twórczością Wendelien, ale też dlatego, że było to zapewne moje pierwsze doświadczenie czegoś, co nazwałabym „kinem rozszerzonym”, a więc filmu, który uwzględnia doświadczenie oglądania go, wynikiem czego jest instalacja zarówno wewnątrz ruchomego obrazu, jak i poza nim. Patrząc, jak rozgrywa się to w twórczości kogoś innego, miałam wrażenie obserwowania czegoś znajomego, zwłaszcza że już od jakiegoś czasu zajmowałam się – i nadal się zajmuję – formami pokazu jako rodzajem (rzeźbiarskiego) języka.



Après La Reprise, la prise, 2009

The questions at play in this work are about work conditions, what is and isn't acceptable, and the consequences of decisions that are always both large and small, personal and corporate, valid for one, and valid for all. It is in this film that seemingly abstract notions borne from these issues really assume a voice, have a shape, faces and facets – perhaps this is one of my favourite works in the show because it all takes place within the space of the exhibition, within the (physical) experience formed out of the layered relationship between dialogue, ongoing conversations (which are in some ways personal; and in others collective, common, historical), the slides/stills; between what you see, what you hear, and what it is like to sit in the room.

There is a certain self-awareness in the work also in relationship to display that is of particular interest to me – it is most evident in the wonderful moment of a recognition of the items in the technical school (“Come and have a look! It's the same we had at the factory! Let me look underneath it”) as the machines that the two women, actresses, ex-Levi factory workers, protagonists, spent so much 'life-time' on. (“Life time for money — hardly a fairtrade.”¹)

¹ Alexander Kluge and Oskar Negt. *History and Obstinacy*. New York: Zone Books, 2014, p. 400

*Notes on works by Wendelien van Oldenborgh
written by Céline Condorelli*

Taking and re-taking, presentation and representation

From labour to work, they have left the factory for the theatre (“We don’t want to go back to the factory, now that we have been on stage,” she says). In this way the possibility of speaking is found, conquered politically: now that we are on stage we can represent ourselves. Stage craft is also work, but when that which is being represented is the factory work, then a vertiginous *mise-en-abîme* takes place, the work about work about work about work... And the ongoing struggle at stake is labour itself, and this pertains to women everywhere.

Footnote to Après la reprise, la prise, 2016

Wendelien’s lenticular prints speak to me like familiar forms; they remind me of the many ways in which images have presence, and that when the disciplinary boundary between moving image and sculpture finally frays, it does so through the most interesting things. Is this a film, is this a two-dimensional work, is this a sculpture? Does it matter? It seems to me that what matters most is that it is my presence in the space, the movement of a body, looking, that makes the work take place. Katarzyna Kobro would have loved this, so would have Lissitzky.

Pertinho de Alphaville, 2010

Labour is often hidden – behind factory or company walls, behind objects, deleted by them – and plays no part in our ‘visual’ culture (which I always thought was a euphemism for terrible ocular-centrism) except in a symbolic and distorted form. It’s as if labour (or finance for that matter) has no role on that stage, while production appears to rely increasingly on forms of knowledge, intellect, control, technology etc. But production also rests on language, on tongues – on material and affective matter, on ways to live, the conditions of possibilities for anything to ever be made. The story of this production (of garments, of theatre) takes place in the Lina Bo Bardi Teatro de Oficina, itself made by exposing its own construction, a framework around a street (literally). So that subject matter and object matter coincide, the way to talk about something is the same as what is talked about. All the stuff of making is there, the images are cluttered with it, one context, another context, unfolding in the smooth spasmodic rhythm of slides fading into each other, but the stories continue, flowing, so many words that will never ever manage to fill the void between the stills, that will always describe but never contain the reality of the experience they address.

fabrication - production
all the different languages of those who work

Bete & Deise, 2012

I saw this work at Calvert 22, in London in 2013, in the exhibition called “dear art” curated by whw. Possibly this is when Wendelien and I first met, but we can’t remember. For some reason our work was and has been in touch, through other people, through exhibitions, proposals, programmes; and so, we also as women artists were in touch through other people and their programme, but we cannot separate or exactly remember what happened when. It is the tangible experience of the fact that an artwork is always someone’s work, so that the encounter with exhibitions is also a social one – even when their labour is made invisible by the very structure that professes to display it. It is also my belief that interests converge, so that our paths in some ways go in a similar direction, even in different languages or countries, maybe like the paths of Bete Mendes and Deise Tigrana, which emerge in the film as parallel in many ways, both working towards something magical in the end, on the other side of the struggle.

This work is important to me because it is how I can point to my encounter with Wendelien’s work on the one hand, but also because it was perhaps my first experience of what I call ‘expanded cinema’, meaning a film that takes into account the experience of watching it, which results in an installation both in and out of the moving image. There is a certain amount of recognition in seeing this played out in someone else’s practice, especially as I was already, and have been since, working on forms of display as a (sculptural) language.

*Notes on works by Wendelien van Oldenborgh
written by Céline Condorelli*

Droga Céline,

„otula zarówno film, jak i widownię” – powiedziałaś o *Goszczącej* (2019), pierwszej pracy, którą napotykaamy, zwiedzając wystawę. Otuli ona i ugości, tworząc przestrzenną oprawę dla prezentowanego filmu. W tym przypadku będzie to mój film. Goszczenie, jakiego dokonuje Twoja praca, jest gestem architektonicznym posiadającym aspekt społeczny. Obie pragniemy rozumieć architekturę jako okazję do tworzenia struktur społecznych. *Goszcząca* nie tylko tworzy tę przestrzeń i zachęca do wygodnego oglądania, ale także stanowi komentarz na temat architektury pragnącej dominować, zamiast służyć. Cytując płynne kształty użyte przez Le Corbusiera w książce *Les Plans de Paris 1956–1922* i nie wspominając o samych jego projektach ani ich nie pokazując, sugerujesz, że owe kształty są jedynym, co powinniśmy wykorzystać. Poza tymi ręcznie malowanymi kleksami o pastelowych barwach wymazałaś wszystko z jego publikacji poświęconej wielkiemu projektowi przekształcenia paryskich dzielnic, gdzie nie uwzględnił on już istniejących struktur.

Nie przypadkiem zatem obie cenimy i podziwiamy Linę Bo Bardi, włosko-brazylijską architektkę, która postrzegała swoją twórczość jako zadanie społeczne. Realizując to zadanie poprzez czerpanie z wiedzy robotników, z którymi pracowała, i poprzez szacunek dla działań, jakie mogły już nastąpić w przestrzeni, którą projektowała (czy przeprojektowywała), wyrażała przekonanie, iż architektura nie stanowi celu samego w sobie, a raczej sposób polepszania warunków życiowych i torowania drogi nowej rzeczywistości.

Podejście to zaznacza się wyraźnie w znanym dziele Bo Bardi, czyli centrum kulturalnym SESC Pompéia w São Paulo, do którego nawiązujesz w swej radosnej pracy *Bariery gry* (2020). Linie wyznaczające granice boisk poszczególnych dyscyplin, zlokalizowanych obok biblioteki i przestrzeni kulturalnych w SESC, zostały tu odtworzone wszystkie razem w jednej przestrzeni z wykorzystaniem ścian i sąsiedniej sali, by umożliwić ich pełne

List Wendelien van Oldenborgh do Céline Condorelli

rozwińnięcie. Linie te, które organizują grę i prowadzą nas, gdy wyobrażamy sobie, jak przemieszczamy się z piłką pośród innych grających, stanowią rozpoznawalne obrazy przestrzeni, w których uprawiane są rozmaite dyscypliny halowe. Każdy zestaw barwnych linii opatrzyłaś datą roczną. Za pomocą tego drobnego, lecz bardzo znaczącego gestu pokazujesz, jak zaskakująco niedawno kobiety zostały dopuszczone do publicznego uprawiania poszczególnych dyscyplin. Linie nie tylko prowadzą ciała graczy, teraz uwidaczniają też ograniczenia narzucone upłciowionym ciałom w zakresie ich swobody poruszania się. To Ty zaproponowałaś, by moja praca *Bete & Deise* (2012–2013) była prezentowana w tej samej przestrzeni. Posunięcie to, samo w sobie będące rodzajem gry, jasno dowodzi, że Twoja praca zawsze jest gotowa, by ugościć inną, że może – nie tracąc własnej integralności – funkcjonować jako rodzaj ramy. Twórcze połączenia są mile widziane i pokazują w istocie, jak nie-indywidualistyczne podejście może wzmacniać każdy gest. Ta postawa stanowi sedno twojej praktyki artystycznej.

Rozmawiając o tej wystawie, zwracałyśmy uwagę na przykłady prezentacji kulturalnych motywowanych podejściem nie-hierarchicznym, a nawet emancypacyjnym. Tak jak jest ono obecne w SESC Pompéia Liny Bo Bardi, tak samoodnalazłyśmy je w socjalistycznej historii ośrodka kultury. I chociaż Muzeum Sztuki mieści się w dawnym pałacu, to u podstaw jego kolekcji, a więc i polityki wystawienniczej, legły ideały równości i sprawiedliwości wyznawane przez europejską awangardę lat 20. i 30. XX wieku. Jej przedstawicielki i przedstawiciele pragnęli poprzez zmianę estetyki zmieniać świat – umożliwiać zaistnienie innej, bardziej sprawiedliwej rzeczywistości.

Gdy nasze prace spotykają się w Sali Neoplastycznej, gdzie twoja *Przeciętna kompozycja przestrzenna* (2015) zostaje umieszczona tak, by można było skorzystać z niej jako siedziska i w komfortowej pozycji oglądać jeden z moich filmów, pragnienia te przeglądają się w Twojej pracy jak w lustrze. *Przeciętna kompozycja przestrzenna* to piękna reinterpretacja, z dodatkowym urozmaicheniem, projektów obecnych w pierwotnej wersji

List Wendelien van Oldenborgh do Céline Condorelli

Sali Neoplastycznej – kompozycji pomyślanej przez Władysława Strzemińskiego jako przestrzeń gościnnie dla prac innych artystów.

Białe złoto (2012) i *Bawełna/Kauczuk* (2017), dwie prace, gdzie na pierwszy plan wysunięte zostają rzeczywiste fakty eksploatacji, a także kwestie wyczerpywania i materialnego piękna, spinają to jakże stosowne połączenie estetycznej szczodrości *Przeciętnej kompozycji przestrzennej* i Sali Neoplastycznej. W *Białym złocie* obraz egipskiego pola bawełny z lat 30. zeszłego stulecia przypomina nam o epoce, w której rodziły się awangardowe ideały, rozkwitające jednocześnie z przemysłem bawełnianym, sprawcą niszczycielskiego wyczerpywania. Wydrukowana na egipskiej bawełnie grafika zapętla swe odniesienia i spleta nas w eleganckim, lecz bolesnym uścisku. O eksploatacji i wyczerpywaniu, kolonialnym wyczerpywaniu i produkcji fabrycznej, nierozzerwalnie łączącymi się z wytwarzaniem zarówno tkanin bawełnianych, jak i kauczuku, mówią czarno-białe obrazy archiwalne umieszczone na jasnoczerwonym tle w pracy *Bawełna/Kauczuk* – i niemal się od tego tła odrywające. Bliska współpraca z robotnikami w fabryce opon Pirelli we Włoszech, obrazowanie oraz materiał, o którym jest mowa, łączą się tu, tak jak w *Białym złocie*, w „materiałobraz”, który zaczyna mówić dla siebie i o sobie.

Wendelien van Oldenborgh

Dear Céline,

“Wrapping both the film and the audience”, is what you said of *Host* (2019), the first work we meet when we enter into the exhibition. It will wrap, it will host, making a spatial setting in which a film is shown. In this case, it will be my film. The hosting which your work does is an architectural gesture with a social aspect. It is the way we both choose to understand architecture: an opportunity to create social structures. *Host* not only creates this space and welcomes a comfortable viewing, it also comments on an architecture that wishes to dominate, not serve. By inserting the fluid shapes Le Corbusier used in his book *Les Plans de Paris 1956 - 1922*, and not mentioning or showing any of his

Wendelien van Oldenborgh's Letter to Céline Condorelli

actual designs, you suggest that those are the only elements we should use. You erased all but those hand-painted and soft-pastel coloured shapes from his publication on this grand gesture of reshaping Paris' neighbourhoods, where he did not consider the already existing structures.

Not for nothing, therefore, do we share our friendship of and admiration for Lina Bo Bardi, the Italian Brazilian architect who saw her practice as a social task. Exercising this task both in following the knowledge of the builders she was working with and in respecting the activities that might have already taken place in the space she was (re)designing, her conviction was that architecture is not a goal in itself, but a way of improving living conditions and enabling a different reality.

This attitude is discernible in her renowned cultural centre SESC Pompéia in São Paulo, which you refer to in your joyful work *Limits to Play* (2020). The floor lines of the sports fields that were part of the centre, next to the library and cultural spaces, are reproduced all together in one space, freely using the wall and the next room to fully spread out. These lines that organise play and give guidance as we imagine moving around with a ball and a team are recognisable images of spaces where indoor sports are practiced. In your work, you add a year to each of the set of coloured lines. With this small but very significant gesture, you point to the surprisingly recent years in which each sport became available for women to play in public. The lines not only guide the bodies who play the game, they now also show which restrictions have been imposed on gendered bodies in terms of them moving around freely. That my work *Bete & Deise* (2012–13) is placed on top of the lines was a playful move that you had suggested. It totally confirms how your work is always ready to host another work, how it can function as a framing device, as well as having its own integrity. Combinations are welcomed and in fact show how a non-individual approach can strengthen each gesture. An attitude, which is at the core of your practice. In our conversations around this exhibition we were looking at those examples

of cultural display where the production and display of culture had been prompted by a non-hierarchical or even emancipatory incentive. As much as in Lina Bo Bardi's SESC Pompéia, we found this in the socialist history of the cultural centre. And even though Muzeum Sztuki is housed in a former palace, the strong foundations of its collection, and thus its policies, are based on ideals of equality and justice espoused by the European avant-garde of the 1920s and 30s. The desires of this group of artists involved changing the world through a transformation of aesthetics: enabling a different and more equitable reality.

When our works meet in the Neoplastic Room, where your *Average Spatial Composition* (2015) is placed so as to offer seating for the viewing of one of my film works, your piece will mirror these desires. *Average Spatial Composition* is a beautiful re-take, with a twist of the designs that were present in the first iteration of the Neoplastic Room, a spatial composition by Władysław Strzemiński, which was meant to host works by others.

White Gold (2012) and *Cotton/Rubber* (2017), two works where the actual facts of extraction, exploitative labour and material beauty are foregrounded, brace this appropriate combination of the aesthetic generosity of *Average Spatial Composition* and that of the Neoplastic Room. In *White Gold* the image of an Egyptian cotton field in the 1930s reminds us of the epoch in which avant-garde ideas were born, booming at the same time as the cotton industry and its destructive exploitation. Printed on Egyptian cotton, the piece loops its references and spins us into an elegant but painful embrace. The extraction and exhaustion, the colonial exploitation, and factory production, which lies at the core of both cotton and rubber, is brought to us in black and white archival images on a bright red surface in *Cotton/Rubber*. The images almost take off from the red. Working in close relationship with workers at the Pirelli tyre factory in Italy, image making and the material that is spoken about are, like in *White Gold*, merged into a material/image which is starting to speak for and about itself.

Wendelien van Oldenborgh

Wendelien van Oldenborgh's Letter to Céline Condorelli

Praca, praca, praca (praca) / Work, work, work (work) Céline Condorelli & Wendelien van Oldenborgh 18.06 – 5.09.21

ms¹

Muzeum Sztuki w Łodzi, Więckowskiego 36, msl.org.pl

Kuratorzy / Curators.....Daniel Muzyczuk, Joanna Sokołowska
Koordynacja wystawy / Exhibition coordination.....Martyna Dec
Współpraca / In cooperation with.....Jakub Danilewicz, Leila Arenou
Koordynacja druków towarzyszących / Editorial coordination.....Martyn Kramek
Identyfikacja wizualna / Graphic design.....Kaja Kusztra
Redakcja i korekta polska / Polish copyediting and proofreading.....Agnieszka Hatowska
Redakcja i korekta angielska / English copyediting and proofreading.....Barry Keane
Tłumaczenie z i na angielski / Translation from and into English.....Marcin Wawrzyńczak
O ile nie zaznaczono inaczej reprodukcje prac dzięki uprzejmości artystek / Unless otherwise noted, all images are courtesy of the artists

Nowa produkcja filmowa *obsada* Wendelien van Oldenborgh powstała przy wsparciu Mondriaan Fund. Jest współprodukowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Laboratorium Narracji Wizualnych / vnLab przy Szkole Filmowej w Łodzi. *Spatial Compositon 1* Céline Condorelli jest wyprodukowane jako część projektu Tools for Imagination przez Ramdom (Włochy) we współpracy z FRAC Lorraine, Metz (Francja), Tenerife Espacio de Las Artes, Teneryfa (Hiszpania), South London Gallery, Londyn (Wielka Brytania), MACRO (Włochy) i Muzeum Sztuki. Projekt powstał przy wsparciu programu Italian Council promującego włoską sztukę współczesną, realizowanego przez Dyрекcję Generalną ds. Sztuki Współczesnej włoskiego Ministerstwa Kultury.

The new film production *obsada* by Wendelien van Oldenborgh was supported by the Mondriaan Fund and co-produced by Muzeum Sztuki and Visual Narratives Laboratory / vnLab at the Film School in Łódź. *Spatial Compositon 1* by Céline Condorelli is part of Tools for Imagination project and was produced by Ramdom (Italy) in collaboration with FRAC Lorraine, Metz (France), Tenerife Espacio de Las Artes, Tenerife (Spain), South London Gallery (UK), MACRO (Italy) and Muzeum Sztuki. The project is supported by the Italian Council (8th edition, 2020) program to promote Italian contemporary art in the world by the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture.



49 Nord
6 Est

Frac
Lorraine

TEA
tenerife espacio de las artes



MACRO
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ROMA



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

Lodz
Film
School



ms
Muzeum Sztuki

Institucja kultury
Samorządu
Wojewódzkiego
współprowadzona
przez Ministerstwo
Kultury, Dziedzictwa
Narodowego i Sportu
/ A cultural institution
of the Łódzkie Region
co-run by the Ministry
of Culture, National
Heritage and Sport



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



województwo
łódzkie

Mecenas
Muzeum
Sztuki w Łodzi /
Patron of
Muzeum Sztuki



FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

opus / film

ISBN 978-83-66696-11-2